



HAL
open science

L'écriture d'André Gide à la lumière de Luigi Pirandello

Marco Longo

► **To cite this version:**

Marco Longo. L'écriture d'André Gide à la lumière de Luigi Pirandello. Littératures. Université de Lorraine, 2022. Français. NNT : 2022LORR0146 . tel-03956284

HAL Id: tel-03956284

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-03956284v1>

Submitted on 7 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITÉ
DE LORRAINE**

**BIBLIOTHÈQUES
UNIVERSITAIRES**

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact bibliothèque : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr
(Cette adresse ne permet pas de contacter les auteurs)

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

THÈSE

présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE

EN LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

par Marco LONGO

sous la direction de Jean-Michel WITTMANN

L'ÉCRITURE D'ANDRÉ GIDE

À LA LUMIÈRE DE LUIGI PIRANDELLO

Metz, le 10 octobre 2022

Composition du jury :

Nathalie ROELENS, professeure à l'Université du Luxembourg (rapporteure et présidente).

Anna FRABETTI, maîtresse de conférences HDR à l'Université de Strasbourg (rapporteure).

Clara DEBARD, maîtresse de conférences HDR à l'Université de Lorraine (examinatrice).

Jean-Michel WITTMANN, professeur à l'Université de Lorraine (directeur de thèse).

Pierre MASSON, professeur émérite à l'Université de Nantes (membre invité).

À Ema et à mes enfants.

Vingt ans après...

Remerciements

C'est avant tout à Monsieur Jean-Michel Wittmann que s'adresse toute ma reconnaissance pour avoir accepté sur-le-champ le sujet de thèse que je lui proposai un matin de fin juillet par courriel. Je le remercie pour les conseils, les suggestions, les explications et les corrections mais aussi pour la liberté qu'il m'a laissée, en m'accueillant à Metz et en me redonnant le goût et le plaisir de la recherche, jamais disparus, toujours aux aguets. Je n'oublierai jamais les journées passées, avant la pandémie et aussitôt après le déconfinement, dans son bureau, parmi toutes les publications gidiennes. Cette petite bibliothèque du CEG est un « antre » de savoir et de richesse pour ceux qui savent s'en servir, comme j'ai eu l'occasion de dire à Jean-Michel Wittmann, et pour moi, qui travaille sur André Gide désormais depuis plus de vingt ans, c'était le couronnement de mon dévouement à ce grand auteur et à la littérature française.

C'est en même temps un chercheur très doué que je veux remercier : Vincenzo Mazza. S'il n'avait pas accueilli ma communication au Colloque interdisciplinaire « André Gide et le théâtre. Un parcours à re-tracer », en 2017, ce nouveau chemin à parcourir n'aurait jamais commencé et je n'aurais personne à remercier aujourd'hui. En revanche, grâce à Vincenzo, qui est devenu un ami, une nouvelle opportunité s'est concrétisée et, heureusement, bien des remerciements sont finalement dus. Non seulement pendant ce colloque-là il m'a mis en contact avec les meilleurs critiques gidiens, les mêmes qui avaient constellé mes études universitaires et doctorales italiennes, mais il m'a présenté à mon directeur de thèse.

Un grand merci encore à Madame Stéphanie Bertrand pour la disponibilité et l'accueil à l'UFR Arts, lettres et langues de Metz, au CEG et pendant les « déjeuners gidiens » avec Monsieur Wittmann qui ont réjoui mes séjours d'étude et de recherche en Lorraine. Un grand merci au laboratoire Écritures et à l'École doctorale Humanités Nouvelles - Fernand Braudel, qui m'ont soutenu dans mes recherches et dans ma situation particulière de doctorant. Je remercie aussi la Fondation Catherine Gide et sa directrice, Mme Ambre Philippe, pour m'avoir autorisé à consulter des correspondances gidiennes inédites, aussi bien que le personnel de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet - en les personnes du Directeur adjoint, M. Christophe Langlois, et de M. Paul Cougnard, pour leur gentillesse.

Ces trois ans de doctorat, dont presque deux confinés, ont été une expérience à la limite du surréel, dominés par une catastrophe planétaire qui a tout relativisé, nous immobilisant dans nos domiciles. C'est dans mon bureau domestique et non pas dans les salles des bibliothèques et des archives, que j'ai dû rechercher, analyser et rédiger une bonne partie du travail que je présente au jury. Les moments de liberté ont été relativement peu nombreux et ont servi essentiellement à vérifier des idées et des suppositions qui avaient trouvé une forme écrite.

Je n'aurais jamais imaginé une expérience plus différente par rapport à celle dont je rêvais avant la diffusion du virus. Mais c'est à cette existence à jamais révolue que je songe lorsque je me demande qui remercier encore : mon amie Marta Aiello, qui m'a poussé à considérer la possibilité d'un doctorat français, Monsieur Pasquale Porro qui m'a conseillé avec grande disponibilité, Madame le Proviseur et Madame l'employée du Secrétariat de mon ancien lycée qui m'ont permis de commencer ce doctorat et de le mener à bout, malgré les complexes démarches administratives. Et encore celles et ceux qui ont toujours cru que j'allais faire le bon choix : mes parents, ma sœur, mes amies, Claudia et Alessandra, qui ont tout vécu avec moi.

Toutefois, avant et après la pandémie, je ne peux ne pas remercier de tout mon cœur celle qui est toujours à mes côtés et qui m'a poussé vers cette expérience, bien que son travail et mes recherches nous aient parfois tenus séparés. Mon épouse Emanuela. C'est à elle et à mes trois enfants, Tommaso, Bianca et Giordano, que je dédie ces années de travail acharné, qui ont enrichi mes connaissances et ma profession.

Merci à moi-même, enfin, pour avoir eu la force de recommencer. Comme toujours dans ma vie, je me suis adressé à la France et la France m'a répondu. *Ad maiora.*

SOMMAIRE

INTRODUCTION	14
---------------------------	----

PREMIÈRE PARTIE

LES DIFFÉRENTS POINTS DE RENCONTRE ENTRE GIDE ET PIRANDELLO. AMITIÉS, CONNAISSANCES, LIENS	30
---	----

CHAPITRE 1

L'ITALIE, TERRE D'ÉLECTION ET BANC D'ESSAI	31
---	----

1.1 Points de rencontre, moments d'échanges ?	31
1.1.1 Sur les traces.....	37
1.1.2... de quelques indices d'une « connaissance ».....	38
1.2 Milieux culturels italiens en commun.....	41
1.2.1 Les revues florentines.....	42
1.2.2 La ville de Florence et les Italiens, D'Annunzio, Papini, Vannicola, Ferrero.....	47
1.3 Gide en Italie.....	59
1.3.1 ...jusqu'à la Première Guerre mondiale.....	60
1.3.2 ...pendant les années vingt.....	61
1.3.3 ...les années trente et après.....	66

CHAPITRE 2

LA FRANCE, TERRE D'ACCUEIL ET DE SUCCÈS	70
--	----

2.1 Pirandello en France.....	70
- Les premières parutions.....	71
2.1.1 ... à travers des articles et des amis : Orvieto, Cena, Aleramo, Mortier.....	71
2.1.2 ... à travers les romans.....	79
2.1.3 ... à travers les premières traductions des nouvelles.....	80
- La renommée et le déclin.....	81
2.1.4 ... à travers les traductions et l'action de promotion de Crémieux et Comnène.....	81

2.1.5 ... à travers les différentes mises en scène : Dullin, Pitoëff et les autres	85
2.1.6 ... à travers les œuvres de critique et de réflexion sur la littérature italienne : Dornis et Crémieux ...	92
2.2 Le rôle de la <i>NRF</i>	98

CHAPITRE 3

LA DIPLOMATIE MONDAINE ET INTELLECTUELLE FRANCO-ITALIENNE...101

3.1 D'autres amitiés et connaissances en commun	101
3.1.1 De la diplomatie aux planches : Philippe et Hélène Berthelot, Marie Kalff et Henri-René Lenormand	102
3.1.2 Le beau monde parisien au féminin : Colette, Madame Aurel, Lucie Delarue-Mardrus	105
3.1.3 Les amis « ennemis » : de Régnier et Du Bos	107
3.1.4 Chaumeix, Jaloux et les maisons d'éditions	109
3.1.5 Les admirateurs : Maurois, Prezzolini, Romains, Ghéon	111
3.1.6 Les historiens : Gillet, Nolhac et l'ombre de Dante	114
3.2 Encore des liens entre les deux	121
3.2.1 L'ami romain de Larbaud : Puccini	122
3.2.2 Le Tout-Paris : l'abbé Mugnier et les salons parisiens	123
3.2.3 Le belliqueux : Ungaretti	125
3.2.4 La révélation : Masino	127
Quelques réflexions en guise de conclusion de la première partie	130

DEUXIÈME PARTIE

DE L'HUMORISME ET DE SES SOURCES. LECTURES ET INFLUENCES COMMUNES

CHAPITRE 4

LA PERCEPTION DE LA COMÉDIE DE LA VIE

4.1 L'humorisme, les passeurs	142
4.2 Don Quichotte entre Cervantès et Unamuno : du sentiment tragique de la vie à la folie	144

4.3 Dostoïevski, Bourget et Barrès, en quête d'une nouvelle idée de roman : entre esthétique et politique	149
4.4 Lasca et Chamisso, médiateurs de l'inconséquence et du saugrenu	160
4.5 La passion des marionnettes. Le monde allemand : de la farce transcendante à la sottise	164

CHAPITRE 5

RÉFLEXIONS SUR LA COMÉDIE DE LA VIE	178
5.1 Dramaturges, moralistes, humoristes : de la comédie de la vie à la mise en abyme	178
5.2 La sagesse des Anciens : Montaigne et Pascal. L'essence, le masque, le temps	183
5.3 Jeu de fantoches et seconde réalité : sources de la farce et de la sottise	187
5.4 Le bouleversement carnavalesque : stratégies et preuves de l'écrivain humoriste	192
5.4.1 Une preuve théâtrale : sur une scène de <i>Saül</i>	195
5.4.2 L'accoutrement des sots et la nudité des personnages	197
5.5 Le monde belge et la farce tragique de la jalousie	201
5.6 Nordau, Séailles, Binet, Lombroso, Tarde, Durkheim : de la dégénérescence à l'éloge de la « maladie »	207
5.6.1 La maladie comme condition humaine	207
5.6.2 Le scandaleux criminel économique	210
5.6.3 La maladie comme action hors de la norme	212
5.6.4 Criminologues, criminels et boucs émissaires	215
5.6.5 Le « théâtre » de l'acte gratuit	220
5.6.6 Defouqueblize (pirandellien) meneur de jeu	222
5.6.7 La folie au foyer	226
5.7 Anatole France et Henri Bergson : la forme et le rire	230
Encore des réflexions à la fin de la deuxième partie pour une conclusion partielle	239

TROISIÈME PARTIE

L'ÉCRITURE GIDIENNE À LA LOUPE PIRANDELLIENNE : PISTES DE LECTURES INTERTEXTUELLES 244

CHAPITRE 6

L'HUMORISME GIDIEN 245

6.1 À l'origine... la perception d'une dysharmonie 245

6.2 La décomposition et le « sentiment du contraire » : les « vieillesse déshonorantes » dans *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits* 252

6.3 L'« engrenage infernal » du cadre bien fait : *L'Art bitraire* 258

6.4 Le lucide raisonneur désillusionné : *Le Grincheux* 260

6.5 *Conversation avec un Allemand* comme « entretien avec un personnage » 271

CHAPITRE 7

LA « MISE EN SCÈNE » AU FIL DES ŒUVRES GIDIENNES.

PERSONNAGES ET VALEURS 274

7.1 Les personnages « décentralisés » 274

7.1.1 Le carnaval névrosé de la mise en abyme 276

7.1.2 La Pérouse, figure éminemment « pirandellienne » 283

7.1.3 Les personnages martyrisés devant la cour d'assises gidiennne 294

7.1.4 La quête d'un auteur et l'évolution des héros et des héroïnes gidiens 297

7.2 Une hantise : « l'homme entre deux femmes » 300

7.2.1 La famille, le couple et le contrat social : le chantage du « nœud coulant » 306

7.2.2 Figures de femmes : sœurs, mères 319

7.2.3 ...saintes et adultères 331

7.2.4 ...suicides et immolées 335

7.2.5 ...hystériques et émancipées 338

7.3 La bonne et la mauvaise foi : les antidotes au mensonge 353

7.3.1 Armand, ou la conscience d'être personnage 355

7.3.2 Les trompeuses bonnes raisons	358
7.3.3 Le masque et le travestissement des « crustacés » : barbiers, défauts physiques et intervention divine	361
7.3.4 Lafcadio et Mathias Pascal, frères meurtriers. Michel, un prototype ?	368
CHAPITRE 8	
LA « MISE EN SCÈNE » AU FIL DES ŒUVRES GIDIENNES.	
DÉCORS ET SIGNIFICATIONS	376
8.1 Les lieux de l’action	376
8.1.1 Les bibliothèques	378
8.1.2 Les « chambres de torture »	380
8.1.3 De l’enclos au dehors : jardins, gares et trains	382
8.1.4 La ville de Rome : vices et vertus de la sainteté	386
Réflexions à la fin de la troisième partie et avant la conclusion.....	406
CONCLUSION	408
BIBLIOGRAPHIE.....	421
INDEX DES NOMS.....	485

Abréviations

- RR1* *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. 1, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, avec la collaboration de Jean Claude, Alain Goulet, David H. Walker et Jean-Michel Wittmann, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- RR2* *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. 2, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, avec la collaboration de Jean Claude, Céline Dhérin, Alain Goulet et David H. Walker, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- J1* *Journal*, t. 1 (1887-1925), édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- J2* *Journal*, t. 2 (1926-1950), édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
- EC* *Essais critiques*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- SV* *Souvenirs et voyages*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, avec la collaboration de Daniel Durosay et Martine Sagaert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
- Corr.* Correspondance d'André GIDE avec...
- Corr. gén.* MARTIN Claude, *La Correspondance générale d'André Gide. Répertoire chronologique (1879-1951)*, nouvelle édition revue et augmentée, La Grange Berthière, Publications de l'Association des Amis d'André Gide, 2013.
- Dans tous les autres cas de correspondance les indications bibliographiques ont été transcrites dans les notes.
- Hommage* *Hommage à André Gide*, Paris, Éditions du Capitole, 1928.
- 1928
- Hommage* *Hommage à André Gide*, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1951.
- 1951
- BAAG* *Bulletin des Amis d'André Gide*
- CPD* VAN RYSELBERGHE Maria, *Les Cahiers de la Petite Dame. Notes pour l'histoire authentique d'André Gide*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF »,
- t. 1 : 1918-1929, préface d'André Malraux, 1973
- t. 2 : 1929-1937, 1974
- t. 3 : 1937-1945, avant-propos de Claude Martin, 1975
- t. 4 : 1945-1951, avant-propos de Claude Martin, 1977

Conventions

Traduction

Sauf mention contraire, les traductions de l'italien sont de notre fait.

Citations

Les notions critiques ou les termes spécifiques de la poétique et de la vision philosophique de Gide et de Pirandello sont mis en relief surtout si hors contexte.

Les titres des œuvres de Pirandello, aussi bien que d'autres auteurs étrangers, ne sont suivis de leur traduction que lors de la première citation.

Notes de bas de page

Dans les notes de bas de page, les petites majuscules permettent au lecteur d'identifier le ou les auteur(s) du propos.

Si possible, nous allégeons au maximum les références : les indications complètes se trouvent en bibliographie.

Les liens interactifs avec des sites, des pages ou des documents sont par contre cités en note et repris dans la sitographie.

INTRODUCTION

Or il importe de ne pas prévoir ce que l'on va dire. Mais il entre toujours une part de comédie là-dedans¹.

*In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*²

En quoi Gide et Pirandello, se ressemblent-ils ? C'est une question qui s'impose spontanément à un lecteur averti - à plus forte raison un lecteur sicilien -, car certains thèmes, développés de manière toujours personnelle, sont ponctuellement très proches chez les deux Prix Nobel. C'est ce qui apparaît nettement après une lecture globale des deux écrivains. S'il ne s'agissait que de quelques cas fortuits, on pourrait sembler forcer l'interprétation, mais en présence de coïncidences nombreuses et intéressantes du point de vue de l'écriture, il a fallu s'arrêter pour une analyse plus approfondie afin de vérifier s'il est bien possible de parler d'influences, qu'elles soient directes, indirectes ou contextuelles. Une connaissance plus analytique de la production gidienne, lue à travers la loupe pirandellienne, embrassant tous les divers genres pratiqués par Gide - journal, récits et romans, théâtre, traductions, adaptations, articles, préfaces, essais, souvenirs -, pourrait-elle, dès lors, ouvrir d'autres pistes d'enquête sur le monde gidien ? Pourrait-elle mener à de nouvelles perspectives sur l'auteur français ? Sans vouloir forcément comparer, les ressemblances qui ont engendré la question préliminaire nécessitent une ou plusieurs réponses qui ne peuvent pas se passer, d'un côté, de la reconstitution détaillée du contexte historique et culturel dans lequel les deux écrivains ont vécu et, de l'autre, d'une lecture synoptique des œuvres où de telles convergences se manifestent le plus. Car au-delà d'un possible échange réel entre les deux auteurs, l'écriture de Gide renvoie des indices bien clairs qui ont besoin d'être vérifiés. Voilà l'objectif final de notre étude, en dépit de la complexité du réseau de faits, personnages et situations qui s'entrecroisent, dont le cadre semble parfois s'éloigner des deux écrivains. Une telle « distance » se révèle en revanche fondamentale pour bien appréhender tous les détails qui marquent une proximité entre les deux.

À partir de ce premier doute qui a stimulé la question, nous avons décidé d'avancer autant que possible dans nos enquêtes et analyses pour découvrir, avant tout, s'il existait un

¹ *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits, SV*, p. 993.

² BRUNO Giordano, *Candelaio*, Parigi, 1582 (épigraphe). Dans son essai sur l'*Humorisme*, Pirandello cite l'épigraphe latine comme devise de l'humorisme et Giordano Bruno comme l'un des représentants italiens de cette poétique.

contact direct entre les deux littérateurs qui se sont trouvés dans les mêmes milieux parisiens et ont fréquenté les mêmes contemporains - une pléthore d'intellectuels et hommes de théâtre des années vingt et trente. Comment se peut-il qu'il n'y ait pas de traces visibles ? En existe-t-il quand même ? Où ? Ces réflexions initiales ont d'abord impliqué une analyse de la position de Gide face à l'Italie et à la culture italienne, et par là même de l'accueil de Gide en Italie, entre partisans et détracteurs. La même démarche s'est alors imposée à l'égard de Pirandello et de ses rapports avec la France. Les données et les suggestions que l'on en a dégagées ont forcément eu une retombée sur la notion d'influence en général et sur l'influence telle que Gide lui-même l'a exposée et théorisée dans sa conférence « De l'influence en littérature ». Celui-ci a-t-il connu Pirandello (influence directe) ? L'a-t-il lu (influence indirecte) ? Les deux situations (influence directe et indirecte) sont-elles avérées ? Gide a-t-il « atteint » Pirandello par le biais de passeurs (influence par intermédiaire) ? Et l'influence de ces passeurs a-t-elle agi par autorisation ou bien par protestation ?¹

Une première remarque s'impose : peu de critiques ont mis en relief les ressemblances thématiques entre les deux auteurs et aucun des académiciens qui s'en sont occupé n'a jamais tiré au clair si les deux Prix Nobel se sont côtoyés et de quelle manière. On doit à Antonella Cioce une première tentative de comparaison dans son récent essai² : tout en ne touchant que deux œuvres et quelques thèmes communs, l'étude indique, néanmoins, plusieurs chemins à suivre. Et, qui est plus, pour des rapprochements entre les deux écrivains, Cioce nous renvoie aux contributions de critiques tels que René-Marill Albérès (1962), Giacomo Debenedetti (1971), Corrado Rosso (1974), Fernando Gioviale (1984), Stefano Agosti (1989), Wladimir Krysinski (1968 et 1988), dont les études, on le voit bien, ne sont plus récentes. De notre côté, grâce à nos recherches, nous avons pu ajouter d'autres références critiques, repérées en particulier dans les ouvrages de Silvio Tissi (1933, 1946), Léon Pierre-Quint (1952), Pierre Lafille (1954) et Gilbert Bosetti (1987). Ils ont tous relevé ces points en commun, ces convergences ; ils ont même comparé les deux écrivains, mais sans jamais approfondir. Enfin, on ne peut pas négliger que le premier critique qui avait rapproché les deux auteurs de leur vivant était justement le traducteur de Pirandello en France et l'ami de Gide et collaborateur de la *NRF* : Benjamin Crémieux. Toutefois, ces suggestions non seulement sont passées elles aussi sous silence, mais elles sont encore une fois datées. Malgré cela, il a été indispensable

¹ HUTCHINSON Hilary, *Théories et pratique de l'influence dans la vie et l'œuvre immoraliste de Gide*, Caen Monard, 1997.

² *Realtà romanzesca e dissimulazione ironica. Luigi Pirandello e André Gide*, Roma, Aracne, 2006.

de parcourir, de manière schématique, toutes ces références préalables qui constituent pour nous les fondements de la réflexion précédente et le tremplin de notre démarche.

Commençons par Silvio Tissi qui, dans l'édition de 1933 de son *Microscopio psicanalitico*¹, à côté du premier chapitre « Pirandello e la psicanalisi » et du cinquième « Spettri di personalità in Bourget », en ajoute un sixième : « Gide microtizzato », où il établit une première comparaison entre l'ironie de Pirandello, basée sur la contraction, qui met à côté de la gaieté du jeu dialectique une tristesse sévère, presque funéraire, et l'humorisme de Gide, qui se moque de lui-même dans n'importe quelle situation de la vie, paraissant presque inconscient, comme l'écrit Tissi, de son amusement perfide². En effet, le critique cite une lettre à André Rouveyre, en date du 31 octobre 1924, où Gide se plaint contre une présumée inquiétude qu'on lui attribue, car en dépit des *personnages contradictoires qui l'habitent* - et c'est lui qui opte pour l'italique -, il se sent calme et serein³. L'esprit critique consent à Gide, affirme encore Tissi, une foisonnante projection de ses personnages secrets sur l'écran du drame ou du roman. Philosophe et homme de lettre, Tissi eut une célébrité assez large, mais éphémère, grâce à cette étude sur l'application de la psychanalyse à l'art en 1928, dont le texte sur Gide et Pirandello n'apparaît que dans la seconde version augmentée. Étude vieillie quant à l'emploi des outils psychanalytiques, elle nous a quand même indiqué des points de départ, surtout à propos de l'humorisme. De plus, c'est un ouvrage publié du vivant des deux auteurs. Comme on le verra après, Silvio Tissi est présent dans la bibliothèque de Pirandello avec un volume⁴ que l'écrivain a peut-être lu pour son essai sur l'*Humorisme*.

Revenons maintenant aux critiques italiens énumérés par Cioce. À côté d'un article de Corrado Rosso⁵, on ne peut pas négliger les études de Stefano Agosti⁶ qui met en parallèle l'expérience littéraire de Gide avec celles de Pirandello et de Musil dans le domaine du méta-

¹ « Gide microtizzato », dans *Pirandello, Ibsen, Shakespeare, Tolstoj, Shaw, Bourget, Gide al microscopio psicoanalitico* [1929, 1933], Milano, Hoepli, 4^o edizione, 1946. C'est de cette édition que nous citons.

² *Ibid.*, p. 210.

³ *Ibid.*, p. 216.

⁴ TISSI Silvio, *L'ironia leopardiana*, Firenze, Vallecchi, 1920.

⁵ ROSSO Corrado, « La Rochefoucault, Gide, Pirandello e la voragine dentro », *Spicilegio moderno*, n° 3, 1974, p. 249-254. Dans l'essai *Mythes de l'égalité et rayonnement des Lumières* (Pisa, Libreria Goliardica, 1980) Pirandello est plongé dans l'analyse de l'évolution des concepts d'égalité et de bonheur comme reflet des valeurs et des mythes du siècle des Lumières dans la conscience des contemporains, mais la contribution la plus intéressante concerne Gide et la comparaison entre les amours triangulaires dans *Les Confessions* de Rousseau et *Le Roi Candaule* gidien.

⁶ AGOSTI Stefano, « Problemi del romanzo: Gide e le esautorazioni del senso », introduzione a André Gide, *I sotterranei del Vaticano, I falsari; Se il grano non muore* (introduzione e note bio-bibliografiche di Stefano Agosti), Milano, Bompiani, 1974, p. IX-LXIV, après repris comme « Gide e le esautorazioni del senso », dans *Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*, Il Mulino, 1989. Dans l'article « Actualité de Gide », paru dans le *BAAG* (vol. XXXV, n° 153, janvier 2007, p. 111- 120) Agosti renvoie aux idées principales de l'article précédent.

roman¹. Toutefois, le critique à qui l'on doit les premières comparaisons entre Gide et Pirandello est Giacomo Debenedetti, dont nous connaissons les séries des *Saggi critici*, publiées pendant sa vie, entre 1929 et 1961, et surtout l'essai *Il romanzo del Novecento* de 1971, paru posthume². Ce dernier est le recueil des cours universitaires sur le roman tenus par Debenedetti, comme l'écrit Eugenio Montale dans l'introduction au volume. Celui-ci nous explique en outre que pour Debenedetti, le problème du roman ne portait pas tant sur la crise dans laquelle il semblait que sur une sorte de « grève des personnages³ ». Ceux que les grands naturalistes avaient créés étaient dotés d'un état civil, d'une identité. Ces personnages appartenaient à leur monde, même s'ils n'étaient pas toujours en syntonie avec lui, continue-t-il. En revanche, les pantins des *Faux-Monnayeurs* ou les héros bourgeois d'*Ulysse* se sont déjà échappés des mains de leurs auteurs. D'ici à l'antiroman, au méta-roman, au roman du regard, il n'y a qu'un petit pas, affirme toujours le préfacier⁴. La mort du roman naturaliste est alors soulignée par l'avènement du roman expressionniste et même symboliste, par la découverte et la diffusion de la psychanalyse, par l'abondance du monologue intérieur, par les intermittences du cœur de Proust, par les épiphanies des personnages joyciens, où le thème dominant, mais sous-jacent, est la difficulté, voire l'impossibilité d'écrire. Or, pour des raisons didactiques, Debenedetti date de 1920 la métamorphose dont Pirandello est l'un des catalyseurs grâce à l'essai sur l'*Humorisme*, à *Il fu Mattia Pascal (Feu Mathias Pascal)* et à *Si gira (On tourne)* première version, datant de 1915-16, des *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (Cahiers de Serafino Gubbio opérateur)* de 1925⁵. De plus, pour expliquer la nouvelle identité du roman, Debenedetti rapporte une anecdote que Thibaudet avait racontée dans son *Liseur de romans* en 1936 et qu'il avait déjà citée dans son *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Thibaudet examine un jugement de Paul Bourget sur une entreprise romanesque d'Hyppolite Taine finalement avortée. Bourget reprochait à Taine d'avoir interrompu son roman *Étienne Mayran*, en regrettant cette interruption. Thibaudet, de son côté, la considérait inévitable, parce que l'autobiographie en tant que telle ne peut qu'échouer dans une page romanesque, le vrai roman étant en fait une autobiographie du possible.

¹ AGOSTI Stefano, « Problemi del romanzo: Gide e le esautorazioni del senso », *op. cit.*, p. XXIV.

² DEBENEDETTI Giacomo, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, présentation de Eugenio Montale, Milano, Garzanti, 1971.

³ *Ibid.*, p. XII.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. XIV.

L'une des manifestations de la métamorphose que Debenedetti analyse est le « roman à faire ». C'est la forme que *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Six Personnages en quête d'auteur*) aurait dû avoir dans la première idée de Pirandello qui, finalement, en 1921, publie et fait mettre en scène une « comédie à faire ». Chez l'écrivain italien, l'axe se déplace donc vers le terrain dramatique, dont, en 1924, *Ciascuno a suo modo* (*Comme ci ou comme ça*) est un autre avatar. C'est la pièce qu'il tire en partie du roman *On tourne*, ayant été entre-temps republié avec le nouveau titre *Cahiers de Serafino Gubbio opérateur*, roman sous forme de journal, donc encore comme un « roman à faire¹ ». Cette précarité de l'écriture ou de la représentation saisie dans le moment de la rédaction ou de la création et par là même instable, inconstante et critique, renvoie, selon Debenedetti, au plus illustre exemple dans ce domaine, celui des *Faux-Monnayeurs* de Gide qui, un an après sa parution, en 1926, est accompagné du *Journal des Faux-Monnayeurs*, recueil des doutes et des réflexions sur ce même « roman à faire ». Gide avait déjà fait ses preuves dans des expérimentations qu'il avait choisi d'appeler soties : *Paludes* et, surtout, *Les Caves du Vatican*. Mais c'est à Pirandello qu'il revient de trouver le nom de cette situation de perplexité face au matériel dramatique ou narratif et de l'impossibilité de lui donner un ordre².

Enfin, la réflexion de Debenedetti porte aussi sur Mathias Pascal, qualifié de personnage emblématique de la disponibilité. Il ne devine pas ses propres buts et, par conséquent, il agit pour les fins d'autrui ou pour ceux de la personne qu'il deviendra et qu'il ne connaît pas encore. C'est une forme d'aliénation, bien sûr, mais c'est une obligation pour lui qui dérive de son impossibilité de coïncider avec la partie cachée de lui-même, dont il n'a pas conscience. Cette disponibilité relève de la condition de l'humanité dans les premières décennies du XX^e siècle : après la crise et parfois la chute des valeurs bourgeoises, elle n'a plus d'identité précise ou elle est à l'affût. Gide se fait l'interprète le plus sensible et raffiné de cette disponibilité, avec *Les Nourritures terrestres* et, surtout, *Les Caves du Vatican*, dont le héros Lafcadio est le symbole de l'acte gratuit, c'est-à-dire de l'acte spécifique de l'homme en disponibilité. Or, à l'en croire Debenedetti, Pirandello a prévu l'acte immotivé, car Mathias Pascal n'est qu'une longue série d'actes gratuits auxquels le Sicilien s'évertue, à sa manière philosophique, à trouver des explications et des motivations raisonnables³.

Une autre contribution intéressante doit être aussi reconnue à Fernando Gioviale pour une étude sur le théâtre et la production romanesque de Pirandello résumant et analysant les

¹ *Ibid.*, p. 256-257.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 317-318.

différentes perspectives italiennes et étrangères sur la poétique pirandellienne et sa réalisation, aussi bien pour la scène que pour le papier¹. Dans cette étude sur les mécanismes du théâtre et des romans de l'auteur italien, le critique fait référence à Gide en se confrontant avec d'autres confrères. En fait, dans quelques notes, l'écrivain français est mis à côté de Pirandello par l'intermédiaire de René-Marill Albérès. Celui-ci est cité parce que dans son *Histoire du roman moderne*, il place Pirandello parmi les romanciers ironiques européens, tels que Gide, Huxley, Broch, Musil, bien que l'ironie pirandellienne lui paraisse plutôt « pathétique² ». De plus, abordant la forme du journal intime des *Cahiers de Serafino Gubbio opérateur*, Gioviale renvoie aussi, encore dans une note, à Debenedetti qui, dans son ouvrage déjà cité, *Il romanzo del Novecento*, met en évidence les effets de décomposition artificielle de la fiction liée au journal intime et propose en même temps un parallèle entre le roman pirandellien, *Les Faux-Monnayeurs* et le *Journal des Faux-Monnayeurs*³. Dans une autre note⁴, en comparant *Malte Laurids Brigge* de Rilke et *Cahiers de Serafino Gubbio*, Gioviale affirme qu'il serait inutile de chercher dans les tons ironiques et déclamatoires des *Cahiers* pirandelliens la pureté et la frénésie lyrique de Rilke. Enfin, continue-t-il, la composition « en cahiers » avait déjà été expérimentée par Gide dans *Les Cahiers d'André Walter* (1891), ce qui permet un lien immédiat entre les deux, compte tenu du fait que Gide était assez lu par Pirandello, affirme-t-il encore en se basant sur les œuvres gidiennes présentes dans la bibliothèque de Pirandello et répertoriées par Alfredo Barbina⁵.

René-Marill Albérès, que nous venons de citer, est sans aucun doute celui qui situe Gide et Pirandello dans une vision diachronique de l'évolution du roman⁶. Dans le cadre de la décomposition du roman baroque qui de féerie joyeuse, se transforme en féerie cynique et en parodie du genre, dont l'exemple le plus éclairant est *Don Quichotte* de Cervantès, *Les Caves du Vatican*, à l'instar de *Candide* de Voltaire, prennent le contre-pied par rapport à la vision merveilleuse et illusoire de la vie⁷. L'homme n'est plus héroïque, mais c'est un pantin qui se prend pour un héros ou à qui on fait jouer ce rôle. Au roman traditionnel, artificiellement « mis en scène⁸ » par un romancier omniscient, va s'opposer un autre roman, dont l'optique est différente, et qui demeure une énigme. Une intrigue de Paul Bourget était significative et

¹ GIOVIALE Fernando, *La poetica narrativa di Pirandello: tipologia e aspetti del romanzo*, Bologna, Pàtron, 1984.

² *Ibid.*, p. 26, note n° 82.

³ *Ibid.*, p. 158, note n° 33.

⁴ *Ibid.*, p. 198, note n° 145.

⁵ BARBINA Alfredo, *La Biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 149.

⁶ ALBÉRÈS René-Marill, *Histoire du roman moderne*, nouvelle édition, Paris, Éditions Michel, 1962.

⁷ *Ibid.*, p. 18-19.

⁸ *Ibid.*, p. 130.

cohérente, affirme-t-il, alors que dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide le lecteur ne sait pas où mènera le déroulement des événements. De surcroît, c'est l'auteur lui-même qui ne le savait pas tout en l'écrivant¹. Le symbolisme libère enfin le roman des motivations, des descriptions, des études sociales et psychologiques et, surtout, chez Gide l'ironie joue un rôle essentiel². En fait, si *Le Voyage d'Urien* reste dans le domaine post-symboliste, à partir de 1897, un an après la publication de *Paludes*, la mise en abyme, qui n'était pas un procédé complètement nouveau en littérature, devient un événement littéraire : un écrivain met en scène l'écrivain qui « écrit un roman ». Rien ne permet de soupçonner des imitations postérieures, même si *Niebla (Brouillard)* de Unamuno, par exemple, développe le même jeu³. Il s'agit de briser les règles du genre, de faire un roman qui ne soit pas un roman⁴. De 1890 à 1930, le roman « ironique » ou « poétique » va constituer un genre hétérodoxe, né de cette révolution symboliste. En s'éloignant de toute la tradition romanesque, le roman « ironique » ne refuse cependant point toujours la psychologie, mais il s'applique à réviser l'interrogation psychologique, substituant le discontinu à l'analyse logique, l'étude de l'illogisme à la peinture des passions, l'incongruité à la cohérence, l'émotion vécue à son commentaire. Après *Paludes* (1896), continue le critique, viennent *Feu Mathias Pascal* (1904) de Pirandello et *Brouillard* (1914) de Unamuno. *Du côté de chez Swann* paraît en 1913, presque au moment où Joyce commence *Ulysse*, et Musil conçoit l'idée de *L'Homme sans qualités*. Valéry Larbaud découvre en 1921 *La coscienza di Zeno (La Conscience de Zeno)* d'Italo Svevo, en 1925 Gide publie *Les Faux-Monnayeurs* et Pirandello, en 1926, *Uno, nessuno e centomila (Un, personne et cent mille)*, tandis qu'en 1928 paraît le *Contrepoint* d'Huxley⁵.

En fait, la vérité non construite, « la vérité du hasard⁶ », comme le dit Albérès, Gide cherche à l'introduire dans le récit par le moyen de l'ironie. Il voudrait pratiquer la même dislocation de la logique et de la psychologie traditionnelles qu'il admirait chez Dostoïevski, mais le romancier russe, pour sa part, est pathétique et tragique, alors que Gide ne parvient qu'à être ironique, toujours d'après l'analyse d'Albérès⁷. Cette « ironie » prend une forme pathétique encore chez l'Italien Pirandello par rapport à la forme spirituelle gidienne⁸. Au moment même où Pirandello présentait au public ses *Six personnages en quête d'auteur*,

¹ *Ibidem*.

² *Ibid.*, p. 139.

³ *Ibid.*, p. 142-144.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵ *Ibid.*, p. 147-149.

⁶ *Ibid.*, p. 159.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibid.*, p. 168.

parodie du drame, Gide introduisait dans *Les Faux-Monnayeurs*, parodie du roman, le romancier qui écrit le livre. Mais le noyau de la métamorphose, comme le disait Debenedetti, réside toujours dans les personnages. On peut alors affirmer que, selon Albérès, Gide, Unamuno, Pirandello, Proust, Huxley renoncent à raconter le roman à leur façon et ils donnent la parole aux « personnages », sans chercher à les expliquer et à les interpréter¹. Par conséquent, le romancier « ironique » est le romancier de l'incertitude psychologique, car il renonce aux personnages « typés », avec une biographie et un destin, pour se livrer à l'ambiguïté de l'être, c'est-à-dire à des personnages qui restent divisés, contradictoires, incompréhensibles. On le percevait déjà chez Dostoïevski, comme on le sait, mais les individus restaient chez lui pathétiques, alors qu'à la fin de *Brouillard* de Unamuno, le héros, Augusto Pérez, se présente devant son créateur pour discuter avec lui. Ici c'est le « personnage » qui se met en question, alors que dans *Paludes* c'est le roman qui se met en crise par un acte d'autoréflexion. C'est un jeu de miroirs : un roman reflété dans un roman, ou un « personnage » de roman qui se sépare de son reflet. Et c'est avec la publication de *Un, personne et cent mille* que Pirandello pousse à l'extrême ce jeu. Il ne croit plus à l'unité psychologique de l'être humain, et par la suite son roman ne pourra plus décrire un personnage, mais ses cent mille « doubles² ».

L'œuvre de Pirandello est en revanche envisagée par Wladimir Kryszynski comme un objet de littérature comparée : le critique essaie de définir sa position, surtout au sein de la culture française³ et par rapport aux différentes perspectives que la critique transalpine a manifestées à l'égard de l'écrivain italien et du phénomène du pirandellisme. Chez Pirandello, la destruction du monde bourgeois est mise en place à travers le modèle bourgeois même, comme pour Flaubert, Mallarmé, Gide, Joyce et Svevo. Or, comme l'affirmait Jean-Paul Sartre, que cite Kryszynski, « ils sont bourgeoisement contre les bourgeois [...] ; et puisqu'ils ne peuvent rien détruire qu'ils ne s'abolissent en premier lieu, ils choisiront d'accomplir [...] une destruction symbolique qui laisse tout en état⁴ ». Cervantès est à la source de la poétique de Pirandello, jouxtant d'autres réseaux qui rayonnent vers des auteurs, tels que, entre autres, Scarron, Sterne, Diderot, Friedrich Schlegel, Carlyle, Joyce, Gide avec ses *Faux-Monnayeurs*,

¹ *Ibid.*, p. 175.

² *Ibid.*, p. 164-165.

³ KRYSZYNSKI Wladimir, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, traduzione e cura di Corrado Donati, Napoli, ESI, 1988 et en français, *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*, Montréal, Le Préambule, 1989.

⁴ *Ibid.*, p. 33. SARTRE Jean-Paul, *De la vocation d'écrivain*, in CONTAT M.-RYBALKKA M. (éds.), *Les Écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Paris, Gallimard, 1970, p. 697-698.

Musil¹. En parcourant ces réseaux thématiques, Kryszinski résume enfin les trois poétiques de la modernité : l'ironie, la fragmentation et l'autoréflexivité. C'est à ce niveau que les références à Gide et à Pirandello sont importantes. Ironie et fragmentation engendrent l'autoréflexivité de l'œuvre qui, chez Pirandello, jaillit d'une logique d'interrogation du sens et de la structure de l'œuvre même. L'autoréflexivité pirandellienne est, en un certain sens, circulaire, car elle interroge la possibilité d'une œuvre totale, absolue, qui puisse s'égaliser à la vie. L'intertexte Gide-Pirandello permet, selon le critique, d'analyser comment les prémisses d'une esthétique de l'autothématisme sont différentes chez les deux auteurs². Terme créé par le polonais Arthur Sandauer dans son essai *Le Suicide de Mithridate* (1968), l'autothématisme est la conséquence de l'ironie romantique et de celle que Sandauer appelle « poétique négative ». La littérature, comme la peinture, tend à créer une réalité parfaitement autonome. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide met en place la mise en abyme de toute une série d'histoires, mais surtout s'évertue à trouver le sens et le chemin vers le « roman pur », libre de toute contrainte à l'égard de la vie et du réel. Pirandello ne fait qu'activer constamment le même dilemme vie/art, mais l'œuvre reflétée ne peut pas le résoudre. Au-delà d'une influence réelle et physique de Pirandello sur certains auteurs français comme Gide, Sartre, Genet, l'auteur sicilien n'est pas seulement une source d'inspiration, mais il fait partie d'un système littéraire beaucoup plus ample et complexe. L'essai de Kryszinski, échafaudé sur des bases comparatistes, tâche d'expliquer quel est ce système et comment il fonctionne.

Comme on le reverra dans le corps de notre étude, Crémieux établit le premier véritable parallèle entre Gide et Pirandello dès 1928 et, le lendemain de la mort de Gide, Léon Pierre-Quint, en 1952, et Pierre Lafille, en 1954, flairent l'atmosphère pirandellienne dans l'œuvre gidienne. En 1987, dans son étude sur les effets du gidisme en Italie, Bosetti relie les deux Prix Nobel à un thème scandaleux pour leurs contemporains mais que Gide et Pirandello font entrer dans la littérature : « les adolescents assassins³ ».

Toutefois, comme on l'a déjà dit, il faut revenir au dernier essai de comparaison entre les deux écrivains, celui d'Antonella Cioce déjà cité. La chercheuse met en parallèle le roman de Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, et *Les Caves du Vatican*, pour entrer davantage dans les détails de la question, bien que l'étude consiste en deux essais séparés sur

¹ KRYSZINSKI Wladimir, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, op. cit., p. 64.

² KRYSZINSKI Wladimir, « Essai de rapprochement : Pirandello et Gide - La mise en doute du réel. Deux esthétiques de l'autothématisme », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, n° 21, 1968, p. 218-230.

³ BOSETTI Gilbert, « Le gidisme en Italie », dans *Novecento. France-Italie*. Cahiers du CERCIC (Centre d'Étude et de Recherche sur la Culture Italienne Contemporaine), Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, 1987, p. 71-151, paragraphe p. 97-99.

les deux romans qui, par endroits, se rejoignent. Néanmoins, il est utile et intéressant de mettre en évidence quelques-unes des réflexions qui s'en dégagent et qui serviront de pistes pour notre étude.

Avant tout, dans la *Préface* à l'essai de Cioce, Pasquale Guaragnella affirme que l'existence humoristique n'est en réalité que le prolongement d'une « lignée » européenne jalonné par différents exemples illustres, à savoir *Don Quichotte* de Cervantès, *Tristram Shandy* de Sterne, *Peter Schlemihl* d'Adalbert von Chamisso, les personnages de E. T. Hoffmann jusqu'au Lafcadio de Gide¹. Ensuite c'est Cioce qui continue, au fil de son analyse, à marquer le parcours permettant un rapprochement entre les deux écrivains par l'intermédiaire de plusieurs passeurs en commun. D'abord, l'essai sur l'*Humorisme* est basé sur une définition de l'ironie romantique à partir des théories de Tieck et de Friedrich Schlegel, où *Le Rire* de Bergson joue lui aussi son rôle. Ensuite, Dostoïevski est une présence obsédante chez les deux auteurs. Et encore : Gide et Pirandello citent la même phrase de Pascal, même si à une certaine distance de temps, en italien dans l'*Humorisme*, et en original dans le second tome du *Journal* : « Il n'y a point d'homme plus différent d'un autre que de soi-même dans les divers temps ». En outre, Carlyle, son *Sartor Resartus* et le rôle des vêtements imprègnent l'écriture des deux auteurs qui le lisent. L'homme étant un animal qui s'habille, les vêtements composent et cachent, ce que l'humorisme en revanche déteste, comme l'écrit Pirandello dans son essai. Enfin, si pour définir son art humoristique, Pirandello n'hésite pas à avoir recours à la métaphore du petit démon dont l'humour est dominé, Gide, quant à lui, écrit dans son *Dostoïevsky* : « Il n'y a pas d'œuvre d'art sans participation démoniaque ».

En fait, Cioce met en évidence non seulement des passeurs communs, mais aussi des éléments narratifs, théâtraux et méta-théâtraux qui établissent des liens entre les deux. Par exemple, la « loupe » au cou d'Anthime Armand-Debois équivaut au défaut physique dont la découverte chez Pirandello donne l'essor à plusieurs intrigues (la loucherie de Mathias Pascal, le nez pendant de Vitangelo Moscarda, le héros de *Un, personne et cent mille*, la tumeur de l'homme de *La Fleur à la bouche*). Arnica Péterat, tiraillée entre Amédée Fleurissoire et Gaston Blafaphas, et finalement enfermée dans un mariage blanc, rappelle non seulement l'histoire personnelle de Gide, mais aussi les unions conjugales qui peuplent l'univers pirandellien, dominées souvent par la difficulté de communication, les manies des conjoints, leurs idiosyncrasies et leurs défauts physiques, comme dans la nouvelle *Un matrimonio ideale*

¹ GUARAGNELLA Pasquale, « Personaggi si nasce! », Prefazione a CIOCE Antonella, *Realtà romanzesca e dissimulazione ironica. Luigi Pirandello e André Gide*, op. cit., p. 9.

(*Un mariage idéal*). Enfin, la « comédie » de l'abbé Cave, les indications qu'il donne à Amédée sur le comportement à avoir au fur et à mesure que la fausse conspiration s'organise, suivant le script de Protos, jusqu'à la comédie finale dans la *trattoria* de Naples, relèvent des mécanismes méta-théâtraux. D'ailleurs, ajoutons-nous, la mise en abyme n'est qu'une forme statique, figée, de théâtre dans le théâtre. Protos est celui qui tire les ficelles des marionnettes qui bougent sur la « scène » du roman. Et si Fleurissoire, selon Cioce, vit dans la condition de l'humorisme pirandellien, une combinaison d'ironie et de pitié que le narrateur éprouve à l'égard du personnage et par son intermédiaire pour l'auteur lui-même, Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* se lance dans des affirmations bien pirandelliennes : « Je ne suis jamais ce que je crois que je suis [...] ; je ne vis que par autrui ; par procuration [...] et ne me sens jamais vivre plus intensément que quand je m'échappe à moi-même pour devenir n'importe qui¹ ». Enfin, pour Gide, on le sait bien, il faut passer outre et cet « outre » est atteint par le biais de Lafcadio et de la disponibilité enthousiaste - dont la source est bergsonienne selon Cioce - d'un personnage toujours en voyage, tandis que « oltre » pour Pirandello signifie, à travers l'analyse de Serafino Gubbio, tourment, blessure de l'être qui fait partie intégrante de sa nature douloureuse. Cette blessure le pousse à une quête sans arrêt, mais avec l'amère conscience de l'impossibilité de réalisation historique.

D'un côté, l'approche comparatiste a permis une réflexion sur la simultanéité des deux expériences artistiques, de l'autre, dans l'introduction de son essai, Cioce, confirmant le nombre restreint d'études sur les consonances entre les deux auteurs, affirme que, malgré quelques références croisées, il n'existe probablement pas de fondements pour une analyse intertextuelle. Il s'agit là de deux approches apparemment éloignées. Cependant, c'est à partir de l'affirmation de Cioce que notre démarche prendra son essor. Et si l'on tentait par contre de trouver la clé pour une approche intertextuelle ? Que Gide et Pirandello se soient rencontrés, qu'ils se soient connus personnellement, qu'ils aient eu des échanges d'opinions, d'idées et de visions, c'est une hypothèse admissible à la lumière des centaines d'amitiés et de connaissances en commun qui se croisent dans leurs vies. Par conséquent, la validité d'une telle supposition relève de la reconstruction vérifiable des faits, des milieux et des personnages d'une époque. C'est ce qu'on essaiera de faire dans les trois chapitres de la première partie de cette étude, malgré l'étendue du sujet. Toutefois, ce sera dans la deuxième partie que le quatrième et le cinquième chapitres viseront l'humorisme, les échanges littéraires et tous ces auteurs que Gide et Pirandello lisaient. Comme ces écrivains pourraient bien être à

¹ *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 225.

l'origine de certains thèmes en commun entre les deux, nous essaierons d'enquêter si leurs œuvres ont été des lectures partagées et dans quelle mesure ils ont été des sources, des influences ou des renvois textuels. Ce sont ces chapitres qui marqueront le début de l'analyse directe des textes, mettant en parallèle ceux qui se ressemblent du point de vue thématique même lorsque le développement du thème commun est divergent. Peu importe alors si les deux auteurs se sont côtoyés, car à plusieurs reprises, les textes ont montré leur prégnance, leur capacité d'absorber d'autres textes et de remettre aux lecteurs des élaborations originales, ce que les trois derniers chapitres, formant la troisième partie de notre essai, tâcheront de démontrer.

Même dans l'hypothèse qu'aucun rapport entre les deux n'ait eu lieu - ce que nous croyons impossible et que certains faits documentés ont exclu -, quelques-uns des thèmes communs, quoique personnalisés, feraient encore songer à une contamination pirandellienne dans quelques-unes des œuvres gidienne des années vingt et trente. Ces thèmes pourraient être catalogués sur deux volets : l'un relevant de l'écriture, l'autre des personnages, des objets, des lieux de la narration. Dans la première catégorie, on analysera les origines philosophiques communes et le développement personnel de l'humorisme, les multiples points de vue sur une vérité insaisissable, le jeu théâtral et la vraie vie, le méta-roman et la mise en abyme, la sottise gidienne et la farce transcendante pirandellienne. Dans l'autre, notre analyse s'attachera au carnaval des masques, à la rigidité de la forme, à la variabilité de la perception du temps, à l'ambivalence de la figure féminine dans l'institut juridique et religieux de la famille et par là même du mariage, au rôle de certains lieux extérieurs (enclos, jardins, gares) et intérieurs (trains et bibliothèques), à la fonction de certains personnages, tels que Lafcadio, Mathias Pascal et Michel, et d'autres, plus « pirandelliens », comme Defouqueblize, Armand et surtout La Pérouse, enfin au voyage et au séjour à Rome de Fleurissoire et Mathias Pascal.

Le doute d'où nous sommes parti avait impliqué différentes questions et réflexions concernant l'humorisme, la tentative des personnages d'établir chacun leur vérité, le statut de personnages en chair et en os dialoguant avec l'auteur, les enjeux d'un récit qui se construit au fur et mesure en suivant les tâtonnements des possibles vérités à reconstruire, le rôle ambigu de la femme. Or, ce sont tous des thèmes et procédés éminemment pirandelliens qui se retrouvent dans l'écriture gidienne. Pourquoi ? S'agit-il d'une influence directe, d'un prolongement ou simplement de consonances involontaires ? Et à quoi sont-elles dues ? Or,

de telles questions sur de présumées influences réciproques et sur une possible intertextualité non seulement élargissent le terrain d'enquête à bonne partie des genres gidiens et pirandelliens, mais en entraînent d'autres qui n'avaient même pas été pris en considération au début. Voilà pourquoi le corpus de textes gidiens choisis dépasse la notion de genre et concerne non seulement les œuvres romanesques et théâtrales, sans exclure les essais, les souvenirs et les paratextes, mais cible aussi des écrits mineurs et plus indéfinissables. Après une reconstruction documentaire visant à recréer le contexte événementiel des deux écrivains, les méthodologie(s) d'approche pour cette relecture de l'œuvre de Gide à la lumière de Pirandello se sont basées essentiellement sur la recognition de la littérature critique telle que nous avons essayé de la résumer dans les paragraphes précédents pour prôner, à partir de ces mêmes notations, un parcours cohérent de recherche des convergences et/ou des dissonances, à l'aide de l'analyse textuelle, co-textuelle et con-textuelle. Il ne s'agit pas ici d'une étude sur l'œuvre de Pirandello, dont nous ne sommes pas spécialiste et qui a été dûment sondée, bien qu'elle puise aux principaux essais sur l'auteur italien - qui sont déjà nombreux - essayant de détecter, d'un côté, les points de contact entre Pirandello et la France, et de dévoiler, de l'autre, les secrets de l'« atelier de l'écrivain » et de ses créations littéraires. Il s'agit bien en revanche d'une étude de l'écriture gidienne au sein de ce même réseau d'interférences, de réminiscences, d'influences, plus ou moins conscientes, que Pirandello crée, parfois malgré lui, pendant les années vingt et trente à Paris. Peut-être est-il difficile d'affirmer avec certitude s'il s'agit d'influence à proprement parler, mais dans un système culturel et littéraire comme celui de l'entre-deux-guerres il est inévitable que les contaminations soient beaucoup plus qu'involontaires et que des éléments thématiques de l'un demeurent dans les mailles de ce réseau pour que d'autres les captent et les métabolisent, même sans le savoir ou, qui plus est, sans l'avouer. Pour mieux se faire comprendre, on pourrait enfin faire référence à un passage de Bosetti dans son « gidisme en Italie ». Lorsqu'il aborde la poétique et les œuvres de Giovanni Comisso, un auteur moins connu mais de la même époque, Bosetti met en relief « l'affinité de sensibilités [qui] se traduit également par une grande similitude des structures narratives¹ » à l'égard de Gide. Et si justement quelques-uns de ces thèmes, tels que le « *vitalismo* », l'« amour homosexuel » et la « liberté des sens² » puisent plutôt au répertoire dannunzien, Bosetti affirme non seulement que « [m]ême si le jeune Comisso n'a pas eu une connaissance immédiate et directe de l'auteur des *Nourritures terrestres*, via D'Annunzio il fut d'abord gidien sans le savoir », mais qu'« [o]n pourrait d'ailleurs remonter la filière dans

¹ BOSETTI Gilbert, « Le gidisme en Italie », dans *Novecento. France-Italie, op. cit.*, p. 114.

² *Ibid.*, p. 115.

la mesure où Gide et D'Annunzio furent profondément marqués par la ferveur dionysiaque de Nietzsche, ascendant indiscutable de cette vitalité chère à [Comisso]¹ ». Ce qui le pousse à l'affirmation suivante :

Si à notre connaissance Comisso n'a jamais parlé de Gide et si aucun critique n'a jamais entrepris ce parallèle [...], il ne pouvait pas l'ignorer. [...]. Autrement dit, à supposer que le jeune Comisso n'ait jamais lu l'écrivain français, il en était déjà pénétré par médiateurs interposés².

Toutefois, il y a quelque chose qui ne nous convainc pas :

Que dans [ses mémoires] où il relate son expérience parisienne des années vingt et ses contacts avec les écrivains de la « N. R. F. » il ne dise pas un mot de Gide est un silence non point curieux mais suspect. [...]. S'il est vrai qu'il a connu en 1927, par l'entremise de Jean Paulhan et de Benjamin Crémieux, notamment lors d'un banquet offert en l'honneur d'Italo Svevo « tous les écrivains les plus connus de Paris » (p. 109), c'est une remarquable prétérition que de taire le nom de celui qui venait de publier quelques mois plus tôt *Les Faux-Monnayeurs* aux soins de la « N. R. F. ». Nous ne devons pas nous attendre ingénument à ce qu'un écrivain nous révèle son inspiration la plus secrète qui, de plus, peut être en partie inconsciente³.

De plus, Bosetti surenchérit en faisant remarquer que Crémieux n'osa lui non plus aucun rapprochement entre Comisso et Gide, préférant parler de sensualité dannunzienne, voire d'influence de Colette, et définissant Comisso « un Théocrite modernisé où les bergers sont remplacés par des marins »⁴. Et Bosetti de relancer : « [à] moins que ce ne soit justement une allusion tacite à Gide »⁵, lecteur de Théocrite à Syracuse, évoquant de petits bergers dans *L'Immoraliste* et décrivant des marins dans *Le Voyage d'Urien*. Pourquoi alors Crémieux ne cite-t-il jamais Gide dans des parallélismes où la présence gidienne est aussi déroutante que le silence qui la cache ? La réponse, Bosetti la suppose et l'exprime sur-le-champ :

À notre avis, l'italianiste de la « N. R. F. » a pensé ou senti que ce n'était pas un service à rendre à un écrivain italien de le comparer à un maître vilipendé par les fascistes. Colette n'était pas plus recommandable par ses mœurs mais ses écarts étaient passés plus inaperçus⁶.

Or, les réflexions de Bosetti nous concernent, à quelques exceptions près, dans notre démarche rapprochant Gide et Pirandello, d'autant plus que Crémieux, traducteur de Pirandello en France, n'a jamais dédié un seul article au dramaturge italien dans la *NRF*.

D'ailleurs, il s'agit de deux grands auteurs qui s'imposaient plus ou moins à la même époque dans le panorama national et européen. De plus, ce qui est valable pour un auteur - conduite et morale inadmissibles pour l'Italie fasciste - est aussi vrai pour un écrivain qui accepte formellement le fascisme aux yeux d'une opinion française partagée entre gauche et droite et,

¹ *Ibidem*.

² *Ibid.*, p. 115-116.

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

encore pendant quelque temps, vouée à l'exercice du libre examen, dont Gide se veut l'un des porte-parole. Cela en dépit du fait qu'il fut bergsonien, freudien et peut-être pirandellien sans le savoir, mais là c'est toute une question de réélaboration personnelle. D'ailleurs, comme l'écrivait Albérès dans un de ses essais sur le roman :

Comme Pirandello avait senti toute l'hypocrisie et la convention qu'il peut y avoir dans les moindres gestes de la vie, dans la moindre assurance humaine que l'événement se charge de rendre grotesque, Gide oppose nettement les hommes qui se façonnent un rôle à ceux qui se cherchent¹.

Voilà un autre rapprochement justifiant les huit chapitres qui contiennent les résultats de notre enquête.

¹ ALBÉRÈS René-Marill, *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle. Panorama des littératures européennes 1900-1970* [1959], quatrième édition, revue et augmentée, Paris, Éditions Albin Michel, 1969, p. 197.

PREMIÈRE PARTIE

LES DIFFÉRENTS POINTS DE RENCONTRE

ENTRE GIDE ET PIRANDELLO.

AMITIÉS, CONNAISSANCES, LIENS

« Amrouche : “Oui, chacun sa vérité !”

Gide : “Ah, vous allez me fourrer dans Pirandello !”¹ ».

« Évoquons, autour des *Faux-Monnayeurs* de Gide, un certain climat pirandellien...² ».

« Hérétique entre les hérétiques, toujours m’attirèrent les opinions écartées, les extrêmes détours des pensées, les divergences. Chaque esprit ne m’intéressait que par ce qui le faisait différer des autres. J’en arrivai à bannir de moi la sympathie, n’y voyant plus que la reconnaissance d’une émotion commune³ ».

« L’homme Pirandello n’est pas non plus très apprécié. On devait le traîner aux réceptions qu’il détestait. Il évitait celles où il risquait de rencontrer plus de douze personnes. Il décevait les gens. On le trouvait peu brillant, fermé, provincial. Ce que l’intéressé confirme en écrivant à Lietta : “je me sens un poisson hors de l’eau. J’aimerais être laissé en paix⁴” ».

¹ MARTY Éric, *André Gide. Entretiens Gide-Amrouche*, annotés et introduits par Éric Marty, nouvelle édition, revue et corrigée, Tournai (Belgique), La Renaissance du livre, 1998, p. 297. La citation continue : « J’échappe à Barrès et je tombe dans Pirandello ! Ma foi, je veux bien, à chacun sa vérité. Mais je l’ai déjà dit et répété à travers toute mon œuvre, je crois qu’il y a des vérités subjectives et je crois que la diversité est une chose profondément humaine. Mon rôle est celui d’un inquiet. Je veux inquiéter mes lecteurs et les faire penser par eux-mêmes. [...]. En réalité, ce qui m’intéresse, c’est surtout la question morale, mais en laissant toute liberté de choix ».

² LAFILLE Pierre, *André Gide romancier*, thèse principale pour le doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres de l’Université de Paris, Paris, Hachette, 1954, p. 214.

³ *Les Nourritures terrestres*, RRI, p. 353.

⁴ Ce jugement formulé par Aniouta Pitoëff est rapporté par Georges PIROUÉ, *Luigi Pirandello. Sicilien planétaire*, Paris, Éditions Denoël, 1988, p. 237-238. Dans la biographie de sa mère, Aniouta écrit en fait : « À Paris Pirandello se sentait perdu : il ne faisait plus un pas sans Marie-Anne Comnène ; on devait le traîner aux réceptions. Il les détestait, il fuyait celles où il risquait de rencontrer plus d’une dizaine de personnes. Il décevait. On le trouvait peu brillant, fermé, on le trouvait provincial » (PITOËFF Aniouta, *Ludmilla, ma mère*, Paris, Julliard, 1955, p. 129).

CHAPITRE 1

L'ITALIE, TERRE D'ÉLECTION ET BANC D'ESSAI

1.1 Points de rencontre, moments d'échanges ?

Gide a sans aucun doute apprécié certains aspects et auteurs de la littérature italienne, quoique en amateur¹. Cependant, si variés que soient les jugements qu'il a portés sur quelques littérateurs, dont plus d'un a été aussi son correspondant épistolaire, ses rapports avec les lettres italiennes se sont avérés en général « décevants² », comme l'a observé Alain Goulet :

Alors que Gide s'est montré un lecteur infatigable, curieux de découvertes, avide d'ouvrir les horizons, il connaît relativement mal la littérature italienne et surtout n'a jamais éprouvé pour elle l'enthousiasme qu'ont pu susciter en lui un Dostoïevski, un Nietzsche ou le roman anglais par exemple³.

Selon Goulet, « [d]e façon générale, Gide se tient à l'écart des mouvements de l'intelligentsia italienne, et aux sollicitations d'écrivains italiens, Marinetti ou Diego Valeri par exemple, [il] répond souvent par son art de l'esquive⁴ ». Objet d'intérêt de la part des revues et des intellectuels italiens plutôt qu'intéressé lui-même par eux, auteur de jugements ambivalents à l'égard de D'Annunzio et de Papini, toujours selon Goulet, « Gide n'a pas une grande estime pour le caractère et le tempérament des Italiens, et tient souvent à garder ses distances⁵ », à la seule exception près de Vannicola. Il appert alors que Gide apprécie l'Italie en tant que pays à visiter, qu'il la transforme dans ses œuvres en un lieu d'évasion et de manifestation de ses ferveurs, et la considère comme un pays-pont vers l'Afrique méditerranéenne, une sorte de trait d'union. Néanmoins, comme on le disait auparavant, il a connu et rencontré des intellectuels italiens, aussi négatifs qu'aient été ses jugements à leur égard. Et non seulement Gide a eu des contacts, malgré cette présumée indifférence à la culture italienne, mais il en a parlé à plusieurs occasions. Or, ce qui frappe, c'est le silence presque anormal de Gide sur

¹ La connaissance que Gide possède de la littérature italienne n'est pas vaste, comme il l'écrit lui-même, mais ses lectures et ses correspondances sont le témoignage de plusieurs fréquentations en terre italienne, comme nous allons le découvrir dans les paragraphes suivants. D'après la note 26 au texte de *À Naples* (SV, p. 1407) on sait que Gide lisait Piovene, Moravia, Silone. « Sa préférence allait à *Età breve* de C. Alvaro, au *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) de Levi ». Voir à ce propos LÉVÊQUE Alain, « Gide et la littérature italienne », *Studi francesi*, n° 44, août 1971, p. 290-298. En 1910 dans *Journal sans dates* Gide parle sans grandes louanges de *Comme les feuilles* de Giacosa, pièce traduite et publiée en 1909 (EC, p. 218). Goulet se rapporte au susdit article d'Alain Lévêque.

² GOULET Alain, « L'Italie d'André Gide », dans *Polémiques et dialogues. Les Échanges culturels entre la France et l'Italie de 1880 à 1918*, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1988, p. 109.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 112-113.

⁵ *Ibid.*, p. 113.

Pirandello, silence que le Sicilien partage, malgré son penchant pour la France et sa littérature. Et il semble même que, ironie de la vie, de retour avec Madeleine de Tunis, en janvier 1901, Gide a débarqué à Trapani, visité Palerme et, opérant un détour significatif, s'est arrêté à Girgenti - « (l'Agrigente d'Empédocle et de Pirandello) », commente Claude Martin¹ -, pour poursuivre ensuite, en passant par Taormine, vers Naples et Rome. Qui sait si ce n'est pas l'idée qu'il s'était faite de la Sicile en assistant à *Cavalleria rusticana* au théâtre de Munich, en 1892², qui l'avait engagé à faire ces tours et détours lors de son débarquement sur l'île. Et ces vagabondages ne répondirent-ils pas au désir de faire la connaissance de Verga, pont vers Pirandello ? Impossible de le savoir. Dès lors, si l'on s'arrêtait à ces données et que l'on se fiait uniquement au répertoire des lectures attestées de Gide établi par Patrick Pollard, notre étude n'aurait pas beaucoup de chances de déboucher sur des résultats probants, d'autant plus qu'à l'entrée « Luigi Pirandello », Pollard indique seulement la réponse à une enquête inédite sans date et sans lieu, que Gide lui-même a transcrite³ :

À quelle date se situe son premier voyage en Italie ? « *Au retour d'Algérie, 1^{er} séjour avec Paul Laurens* ». 2° Hormis Dante et Leopardi, avez-vous pratiqué les autres grands classiques italiens ? Pétrarque, Boccace, l'Arioste, le Tasse, Machiavel ? - « *Mais il va sans dire - beaucoup pratiqué les deux premiers* ». 3° parmi les romantiques ?... - « *Carducci seul* ». 5° avez-vous eu des contacts particuliers avec des penseurs comme d'Annunzio, Carducci, Pirandello... ? - « *un penseur, d'Annunzio !! tiens Carducci en haute estime - Pirandello, ne connais rien de lui* ». 7°... vous ne citez jamais un musicien italien... « *et pour cause. Ça ne m'intéresse pas.* »⁴.

Au questionnaire qu'en 1897 *Il Marzocco* lui adresse pour avoir son opinion sur la littérature et la culture italiennes, il avouera être incapable de donner une réponse argumentée, au motif qu'il ne connaît que D'Annunzio⁵. Toutefois, l'ignorance affichée par Gide en la matière sera contredite par les quelques indices découverts au fil de nos recherches, qui sont à l'origine de cette enquête sur le rapport Gide-Pirandello et laissent entrevoir l'existence d'autres points de rencontre malgré tout. Ce qui nous force, de plus, à situer les déclarations rapportées par Pollard, en admettant que l'écrivain ait dit la vérité, aux débuts de la carrière de Gide et de ses rapports avec l'Italie. Découvrons alors les premières traces de ces points de rencontre ou de convergence.

¹ MARTIN Claude, *André Gide ou la vocation du bonheur. 1869-1911*, 2 volumes, vol. 1, Paris, Fayard, 1998, p. 381.

² COTNAM Jacques, « *Le Subjectif*, ou les lectures d'André Walter (1889-1893) », dans *Cahiers André Gide I*, Paris, Gallimard, 1969, p. 83.

³ POLLARD Patrick, *Répertoire des lectures d'André Gide III : DIVERS*, Londres, Birkbeck College avec la collaboration de gidiana.net, 2006, p. 132.

⁴ *BAAG*, vol. XXVI, n^{os} 119/120, juillet-octobre 1998, p. 425.

⁵ « Réponse à l'*Inchiesta su l'arte e la letteratura* », *EC*, p. 3-4. Il en parle dans une lettre datée du 20 novembre 1897 qui fut publiée dans *Il Marzocco* (n^o 49, janvier 1898, p. 3-4) et que Antoine FONGARO reproduit (*Bibliographie de Gide en Italie*, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquario, Paris, Librairie Marcel Didier, 1966, p. 45-47).

Côté Pirandello, Gide n'est cité qu'une seule fois dans la correspondance du dramaturge italien publiée et que l'on a pu consulter, dans une lettre datant du 2 août 1930 adressée à Marta Abba. La comédienne a demandé au « Maître », comme elle l'appelle, un jugement sur *L'Annonce faite à Marie* de Claudel. Pirandello lui répond alors :

Je n'aime pas cette pièce, mais peu importe si Tu l'aimes. Mieux vaut alors notre D'Annunzio et sa *Figlia di Iorio*. Il y a plus de sang, plus de chair. À Paris on a essayé de monter la pièce deux fois mais sans aucune chance. Claudel est encore vivant, il aura plus ou moins mon âge, tout comme D'Annunzio ; il est ambassadeur aux États-Unis. Avec Gide, c'est le plus grand nom de la littérature française contemporaine : toutefois, il existe une différence à mon avis : André Gide est encore vivant dans le monde de l'art, tandis que lui, il est déjà mort et enterré depuis quelque temps¹.

On le voit clairement. Gide est cité avec une certaine distance respectueuse, comme un grand auteur, que Pirandello connaît du point de vue artistique, apparemment, mais qu'il ne semble pas fréquenter. Il l'a sans doute lu pour évoquer ainsi Gide au détour d'un jugement sur Claudel.

Côté Gide, à partir de 1931, Pirandello reçoit de la part de l'auteur français (lui a-t-il offert personnellement ou simplement envoyé, c'est un détail qui reste encore à éclairer) une copie d'*Œdipe* : elle se trouve dans ce qui reste de la bibliothèque de Pirandello répertoriée², où figurent certains des livres du Français, tous publiés aux éditions de la NRF (*La Symphonie pastorale*, 1920 ; *Morceaux choisis*, 1921 ; *Les Caves du Vatican*, 1922 ; *Œdipe*, 1931). Or, la copie d'*Œdipe* porte en exergue la dédicace : « À Luigi Pirandello en cordial et bien attentif hommage, André Gide³ ». Certes, les volumes gidien dans cette bibliothèque où régnait le désordre pourraient bien vouloir dire que Pirandello, au cas où il les aurait lus, connaissait, quoique superficiellement, l'auteur français, notamment grâce aux *Morceaux choisis*, qui donnent un aperçu des principales œuvres romanesques, le théâtre n'étant représenté que par

¹ PIRANDELLO Luigi, *Lettere a Marta Abba*, Benito Ortolani (éd.), Milano, Mondadori, 1995, lettre 300802, p. 530. En ce qui concerne la pièce de Claudel, il s'agit de la première rédaction, mise en scène par Lugné-Poë en 1912, dont le style ainsi que le sentiment religieux qui l'anime agaçaient Pirandello. En fait, celui-ci se considérait un champion du « stile di cose », style de choses, qu'il opposait au « stile di parole », style de mots, d'auteurs tels que Claudel ou D'Annunzio.

² BARBINA Alfredo, *La Biblioteca di Luigi Pirandello*, op. cit., et SAPONARO Dina et TORSELLO Lucia (éds.), *La Biblioteca di Luigi Pirandello. Dedicace d'autore*, presentazione di Franca ANGELINI, Roma, Bulzoni, 2015. Nous connaissons ces détails grâce à la publication de ces deux essais-répertoires. L'auteur du premier nous renseigne sur ce que la bibliothèque de Luigi Pirandello, à cause de plusieurs déménagements et aménagements de l'auteur, et parfois à cause d'emprunts incontrôlés pour des exhibitions ou des études après sa mort, contient seulement une partie des textes qu'elle accueillait à l'origine. D'ailleurs, Pirandello, quant à lui, ne gardait pas sa bibliothèque en bon ordre, les livres gisant partout. C'est au second essai que nous nous rapporterons dorénavant chaque fois que nous citerons une dédicace.

³ Il ne s'agit pas, comme l'affirme Cioce dans l'introduction de son essai, d'une copie des *Caves* de 1922. (CIOCE Antonella, *Realtà romanzesca e dissimulazione ironica. Luigi Pirandello e André Gide*, op. cit., p. 16, note n° 1).

Œdipe, tout comme il connaissait les positions critiques de Gide¹. D'une bibliothèque à l'autre, parmi les volumes qui ont appartenu à André Gide, on trouve deux exemplaires de l'édition de *Masques nus* de Pirandello, traduits par Benjamin Crémieux, aux éditions de la NRF. Le premier volume date de 1925, le second de 1928 ; ils ne sont pas découronnés².

N'était l'article « Amore di Gide alle lettere italiane », paru vingt ans après dans *La Fiera Letteraria* du 25 février 1951 (année VI – n° 8, p. 4), en hommage à Gide, quelques jours après sa mort, on se trouverait de nouveau dans une impasse. L'auteur, Pasquale Marino Piazzolla, raconte ses entrevues avec l'écrivain français entre 1937 et 1939, dernières années de son séjour parisien, par l'intermédiaire du secrétaire de Gide, Lucien Combelle³. Celui-ci ne s'occupait pas seulement de la correspondance et des manuscrits de l'écrivain, mais dirigeait aussi la revue *Arts et idées*, dont Piazzolla était rédacteur pour la critique littéraire. Or, Gide avait logé Combelle et sa femme dans un cabinet annexé à son appartement, pour lui faciliter le travail. Se trouvant souvent chez Combelle, à la porte duquel Gide frappait surtout l'après-midi, Piazzolla eut la possibilité de le rencontrer. Entretiens soutenus, écrit Piazzolla, mais Gide, qui connaissait les articles parus dans *Arts et idées*, aurait bien voulu, continue-t-il, que les conversations soient plus fluides et les idées plus fermes. Un « grand intellectuel », toujours selon les mots du rédacteur. Pendant ces conversations on parla littérature italienne. Gide connaissait assez mal l'histoire littéraire de l'Italie, parce que le temps et le goût personnel l'avaient guidé dans ses choix, comme son instinct. Reste qu'il avait bien choisi, toujours selon Piazzolla, dont l'article, déparé hélas par des fautes typographiques, sera réédité en version corrigée dans le numéro du 5 mars 1951 (année VI – n° 9, p. 2)⁴. D'après l'auteur de l'article, Gide apprécie Dante, Pétrarque, Leopardi, Tasse, Arioste et Carducci ; il estime moins D'Annunzio, car

« [i]l manque de simplicité. Il est peu humain et se découvre excessivement. C'est un vertueux superficiel qui joue avec les images en rendant artificiels aussi bien les aspects naturels que la substance de ses personnages. Je crois qu'il n'a pas bien compris la leçon de Nietzsche ». [...] De Papini il pensait : « Je ne crois pas à la sincérité de son christianisme, sa foi n'étant qu'une affirmation verbale. Toutefois, il ne manque pas de talent littéraire. Il vit les problèmes de manière superficielle en

¹ GIDE André, *Morceaux choisis*, Paris, NRF, 1921. D'après la table des matières Gide se présente aux Italiens à travers sa polémique avec Barrès (*Nationalisme et nationalité*), ses réflexions sur *Art, morale et littérature* et un choix anthologique des œuvres qu'il avait jusqu'à ce moment publiées, comme l'on peut voir en cliquant sur le lien http://www.gidiana.net/Morceaux_choisis_ref.html

² <https://www.fondation-catherine-gide.org/bibliotheque-gide-rouen/catalogue>

³ Auteur aussi d'un hommage à Gide : COMBELLE Lucien, *Je dois à André Gide*, Paris, F. Chambriand, 1951.

⁴ La première version de l'article défiguré et la correction typographique parue dans le numéro suivant sont consultables sur le site [Fiera Letteraria - Anno VI - n. 8 - 25 febbraio 1951 \(bibliotecaginobianco.it\)](http://www.fondation-catherine-gide.org/bibliotheque-gide-rouen/catalogue). FONGARO parle de l'article de Piazzolla à la page 148 de sa *Bibliographie de Gide en Italie, op. cit.*

démontrant ainsi de retarder chez lui un véritable processus de maturation aussi bien poétique que philosophique¹ ».

Nous reviendrons plus tard sur D'Annunzio et Papini, mais relevons déjà qu'au sujet de Pirandello, Gide est censé avoir dit - et c'est le premier jugement à l'égard du dramaturge italien, quoique indirect, que nous retrouvons - :

En ce qui concerne Pirandello, par contre, j'accepte sa sincérité et son engagement pathétique quand il s'exprime à travers la foule de ses personnages, auxquels le destin semble avoir atrophié toute possibilité de vie. Je connais de lui mieux le théâtre que les nouvelles. Même dans la conversation Pirandello se montre pensif et préoccupé. Il continue peut-être de rêver avec ses créatures parce, tout en conversant, il abandonne dans son discours des jugements déconcertants. C'est un auteur décidément très humain et ce que j'aime chez lui, c'est cette amertume qui ne le distancie jamais des situations les plus paradoxales et parfois si réussies sur la scène².

À l'époque, l'authenticité des affirmations contenues dans cet article ne manqua pas de poser la question, mais sauf démenti, il reste pour nous un témoignage important³. En premier lieu, Gide avoue connaître l'œuvre théâtrale de Pirandello, ce qui n'exclut pas par ailleurs une connaissance, quoique superficielle, du reste de sa production. De plus, si l'on part du principe que le passage concernant la conversation est le récit d'une expérience vécue, on pourrait supposer que Gide a pu directement échanger avec Pirandello : c'est ce que suggère notamment la première phrase rapportée par Piazzolla, où Gide estime que la « sincérité et [l']engagement pathétique » s'expriment par le biais des personnages, c'est-à-dire par ses œuvres. En fait, en 1930, Luigi Pirandello est déjà trop connu à Paris pour ne jamais avoir rencontré André Gide, lui aussi célèbre, à la même époque. L'histoire des rapports de Pirandello avec la France et surtout de ses séjours à Paris a déjà été tracée : il s'y trouvait en 1923, lors de la représentation des *Six personnages*, y revint en 1925 avec sa troupe et, en

¹ PIAZZOLLA Pasquale Marino, « Amore di Gide alle lettere italiane », *La Fiera letteraria*, a. VI, n° 9, 5 marzo 1951, p. 2.

² *Ibidem*.

³ Leone PICCIONI écrit un article dans *La Fiera Letteraria* du 4 mars 1951 en affirmant qu'au sujet de Papini Piazzolla attribuait à l'auteur français « un jugement hasardeux et inadmissible de la part d'un homme scrupuleux comme Gide ». Et encore : « Le style n'était pas celui de Gide délicat et précis » - écrivait-il. Même les jugements rapportés sur Ungaretti étaient à son avis faussés. Gide le définit un « modeste joueur de flûte » et un « imitateur de l'hermétisme de Mallarmé et de Valéry », « influencé plutôt par le néo-classicisme français que par la musicalité classique de la poésie italienne ». Ungaretti lui-même, qui considère Piazzolla un inconnu, s'en dit blessé dans une lettre à Jean Paulhan, surtout au nom du rapport de cordiale amitié avec Gide. Pour le prouver il évoque un séjour de Gide à Rome en 35, où ils avaient passé beaucoup de temps ensemble et avaient fait une excursion à Civitavecchia (Jean PAULHAN-Giuseppe UNGARETTI, *Correspondance. 1921-1968*, édition établie et annotée par Jacqueline Paulhan, Luciano Rebay et Jean-Charles Vegliante. Préface de Luciano Rebay, dans *Cahiers Jean Paulhan*, 5, Paris, Gallimard, NRF, 1989, lettre n° 285, p. 440-441). Les souvenirs de ces jours romains, Ungaretti les publiera aussi dans l'issue spéciale de la NRF « Hommage à André Gide ». Piazzolla répondit à Piccioni dans le numéro suivant de *La Fiera Letteraria* (11 mars 1951) en confirmant tout ce qu'il avait écrit et en ajoutant que ces jugements étaient le produit de la familiarité qu'il avait eue avec l'écrivain français sur lequel il avait déjà publié un article dans *La Fiera* lorsque celui-ci était encore vivant. Voir la reconstitution de ces rapports dans ANASTASI Maria Teresa, *La Fortuna di André Gide in Italia dal 1895 al 1920*, mémoire de maîtrise, Roma, Università degli Studi di Roma « La Sapienza », anno accademico 1982-83, consulté dans la bibliothèque du CEG, Université de Lorraine, à Metz.

1930, il s’y installa pendant quelques mois, afin de rester à côté de Marta Abba. En 1932, il revint pour assister à la représentation de *Come mi vuoi* (*Comme tu me veux*), et enfin, en 1935, pour celle de *Ce soir, on improvise*. À l’occasion de ces séjours, il rencontrait naturellement beaucoup de monde, prenait des accords pour les mises en scène ou la traduction et la publication de ses œuvres, ou encore la réalisation cinématographique de *Feu Mathias Pascal*. Ces brèves périodes en tant qu’auteur invité ou à la tête de sa troupe mises à part, Luigi Pirandello a vécu à Paris entre 1930 et 1932, fréquentant alors les milieux artistes et intellectuels de la capitale, puis encore en février 1933 et enfin en 1935, selon son biographe Gaspare Giudice¹. De plus, il devint un personnage public reconnu, grâce à sa célébrité grandissante, même si la presse parisienne ne fut jamais unanime à son égard, si bien qu’on lui offrit la Légion d’Honneur et que le président de la Chambre des Députés, Édouard Herriot, en 1924, monta sur les planches pour féliciter le dramaturge après la représentation de *Così è (se vi pare)* ou *Chacun sa vérité*, ce qui fut perçu comme un fait d’autant plus exceptionnel, continue le biographe, qu’Herriot n’aimait pas aller au théâtre². C’était plutôt, riposte Piroué, une « étonnante rencontre »³ entre « l’un [qui] venait de donner, après l’assassinat de Matteotti, son adhésion au parti fasciste ; [et] l’autre [qui] venait d’être désigné président du Conseil à la suite de la victoire électorale du Cartel des gauches⁴ », car « [l]e théâtre est coutumier de ce genre d’interférences politiques passagères⁵ ». Toujours est-il que « le lever du rideau, *L’Imbécile*, qui évoque un assassinat politique, ne fut pas joué ce soir-là⁶ ». Tout cela, en dépit du fait que, d’après Gaspare Giudice, Pirandello se sentait mal à l’aise en France et même s’il y revint à plusieurs reprises, il n’y séjournait pas très volontiers. Malgré tout, ce fut à Paris, où il était de passage, à son retour de Stockholm, lors de la remise du Prix Nobel, qu’il reçut le plus d’honneurs, beaucoup plus qu’en Italie. Dans tous les cas, Pirandello fit divers séjours dans la capitale française, logeant avant au 5, Avenue Victor-Emmanuel III (aujourd’hui Avenue Franklin-Delano-Roosevelt, 8^e arrondissement), déménageant ensuite pour aller vivre en 1931 au 37, rue de La Pérouse, près de l’Étoile (16^e arrondissement, sixième étage avec ascenseur)⁷.

¹ GIUDICE Gaspare, *Pirandello*, Torino, UTET, 1963, p. 543.

² *Ibid.*, p. 274-275.

³ PIROUÉ Georges, *op. cit.*, p. 186.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Pirandello parle de ces deux logements dans ses lettres à Marta Abba ; il avait demandé à Crémieux de lui trouver un logement déjà dans une lettre depuis Berlin du 4 mars 1930, car il devait se rendre à Paris pour définir la mise en scène de *La vita che ti diedi* (*La Vie que je t’ai donnée*) et de *Questa sera si recita a soggetto* (*Ce soir, on improvise*) ; il revint sur Paris le 23 juillet 1930 et séjourna à l’Hôtel Vendôme, appartement n° 5, le même

1.1.1 Sur les traces...

Le commerce de Pirandello avec la culture parisienne a donc été approfondi bien qu'ambivalent, ce qui n'a pas pu être, à notre avis, sans conséquences, contredisant l'affirmation péremptoire (« *Pirandello, ne connais rien de lui* ») à l'origine de notre enquête. L'existence de multiples voire probables points de contact laisse toutefois perplexe, dans la mesure où les preuves d'une hypothétique rencontre sont ténues et parfois contradictoires, mais auraient dû laisser des traces quelque part. Dans ce contexte, il faudra trouver une piste à suivre pour se lancer à l'affût de points de convergence ou de rencontre entre ces deux grands auteurs. C'est en fouillant dans les nombreux ouvrages biographiques sur Gide que nous avons pu retrouver quelques éléments remontant à Pirandello. Frank Lestringant, par exemple, reconstitue ce qui se passa le lundi 13 juillet 1925, lors des préparatifs pour le départ de Gide au Congo avec Marc Allégret.

Cet après-midi-là, c'est le défilé des amis : Charlie Du Bos, tendre, silencieux et pénétré ; le comte Louis Gautier-Vignal, une connaissance récente qui entreprend de raconter à Gide une pièce de Pirandello¹.

Le dernier personnage cité a évidemment frappé notre attention : c'était un homme de lettres éclectique, auteur de théâtre, de poésies et de biographies et surtout de l'essai *Proust connu et inconnu*, qu'il publia en 1976 aux éditions Laffont, relatant les dernières années de réclusion de l'écrivain dont il était très proche². Ils partageaient en fait non seulement l'amour de la littérature, mais aussi l'homosexualité. En 1921, le comte essaie de publier ses poèmes à la NRF justement par l'intermédiaire de Proust. Gautier-Vignal était aussi lié d'amitié avec Cocteau, qui fréquentait l'hôtel de Vouillemont, situé au 15, rue Boissy d'Anglas, dans le 8^e arrondissement, où il avait introduit Maurice Sachs, qui y travaillait comme réceptionniste au service d'Albert Delle Donne, propriétaire de l'immeuble, d'origine sicilienne. Ses enfants, Robert et Marie, la future baronne de Wasmer, font de cet ancien hôtel particulier un centre intellectuel, comme l'écrit André David :

Cent ans plus tard [1930], cet hôtel, devenu la propriété du père de Robert delle Donne, eut sa vogue dans Paris grâce au rayonnement de Robert et de sa sœur qui en firent un centre intellectuel avec leurs amis

qu'avait occupé Madame Abba l'année précédente ; enfin, le 10 décembre 1930 il occupa l'appartement d'Avenue Victor-Emmanuel et finalement il se déplaça rue La Pérouse le 18 juillet 1931. (PIRANDELLO Luigi, *Lettere a Marta Abba, op. cit.*)

¹ LESTRINGANT Frank, *André Gide l'inquisiteur*, Paris, Flammarion, « Grandes Biographies », 2 tomes, t. 2, 2012, p. 289. La source première est la Petite Dame racontant que Gide « n'écoutait pas du tout » (*CPD*, t. 1, p. 235).

² Pour le théâtre on se souvient d'une *Médée*, pièce représentée au Théâtre de l'Odéon en 1931, pour la poésie d'un recueil, *Les Argonautiques*, paru toujours en 1931 et pour les biographies, il publia celles de Machiavel en 1930, d'Érasme en 1936, de Pic de la Mirandole en 1937 et celle de Proust. En fait, de ce lien d'amitié avec Proust remontant à 1914 témoignent certaines lettres, dont on a un aperçu en cliquant sur le lien <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/livres-et-manuscrits-pf1813/lot.118.html>

Pirandello, Jacques et Raïssa Maritain, Cocteau, Max Jacob, Robert Desnos, Léon-Paul Fargue, Picabia, Fortunat Strowski de l'Institut, spécialiste de Pascal, le prince Youssouppoff, Maurice Rostand, Maurice Sachs, Stanislas Fumet parmi tant d'autres, la génération précédente ayant peuplé ces mêmes salons avec Paul Bourget, l'ambassadeur Camille Barrère, Pierre Louÿs, contemporains de la reine de Naples¹.

Pirandello réapparaît donc dans un milieu culturel dont certaines figures sont à des degrés divers liées à André Gide, notamment Cocteau et Maurice Sachs, ce dernier étant même l'auteur d'un essai sur Gide. Grandi sous l'influence de Cocteau et Max Jacob, dont il fut secrétaire-amant, ainsi que de celle de Gide, Sachs assume son homosexualité après avoir lu les pages de *Corydon*. André Gide le présente à Jean Paulhan, qui le fait entrer dans l'équipe de la *NRF* en 1933². En 1939, Sachs publie *Au temps du bœuf sur le toit* - dédié à Marie Wasmer - où il retrace, année par année, ses fréquentations, et évoque d'une manière générale les intellectuels parisiens et étrangers qui se retrouvaient dans le célèbre cabaret *Le Bœuf sur le toit*, ouvert en 1920 au 28 rue Boissy d'Anglas, tout près de l'hôtel de Vouillemont, parmi lesquels Cocteau, Jacob, Fargue, Diaghilev, Claudel, Bourget, Picabia, Picasso et Gide. Dans sa reconstitution de l'époque du cabaret, qui fut aussi un point de rencontre d'intellectuels homosexuels, en particulier en 1925, Sachs notait que Jacques et Raïssa Maritain, à qui l'on devait, selon lui, le retour ou la conversion au catholicisme de plusieurs intellectuels, attirèrent bien des convives chez eux à Meudon, qui était devenu un véritable foyer spirituel. Parmi les œuvres théâtrales de cette année, *Chacun sa vérité* de Pirandello, et parmi les romans, *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, paru peu après³. Cocteau fut un intermédiaire entre Maritain et Sachs. Celui-ci fut baptisé à Meudon en 1925, Jean Cocteau et Raïssa Maritain étant ses deux parrains, ce qui lui permit d'entrer au séminaire l'année suivante, avant de s'en repentir peu de temps après.

1.1.2...de quelques indices d'une « connaissance »

On pourrait s'arrêter à ces quelques notations anecdotiques, mais, pour avancer, force est d'ouvrir une parenthèse historique et culturelle, en focalisant notre attention sur le couple Maritain. Disciples de Bergson et de Péguy, Jacques Maritain et Raïssa Oumançoff, d'origine

¹ DAVID André, « Quelques ombres proustiennes », *La Nouvelle Revue des deux mondes*, avril 1973, p. 88, consulté en ligne le 17/10/2020 sur

<https://-www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2016/11/fd6d2e3037b6ad52acbaef8172888f9.pdf>
Strowski était aussi un grand spécialiste de Montaigne ; Maurice Rostand, fils d'Edmond, était un écrivain homosexuel qui s'était engagé dans la cause des homosexuels, si bien qu'en 1935 il publia la pièce *Le Procès d'Oscar Wilde*. Fumet, homme de lettre, partisan des avant-gardes, écrivain, était très apprécié de Gide, qui lui a écrit, pour ses essais sur Baudelaire, Rimbaud et Bloy. Le prince russe Félix Youssouppoff s'était échappé de Russie après le meurtre de Raspoutine qu'il avait tué dans le palais de sa famille à Saint-Pétersbourg. Boni DE CASTELLANE dans ses *Mémoires* a laissé un portrait charmant de ce prince (*Mémoires de Boni de Castellane. 1867-1932*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1986, p. 271-272).

² Vingt-deux lettres, qui couvrent la période 1932-1940, témoignent du rapport entre les deux et de l'engagement de Sachs à la *NRF*. Encore en 36 Sachs écrivait à Gide depuis 15, rue Boissy d'Anglas.

³ SACHS Maurice, *Au temps du bœuf sur le toit* [1939], Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2015, p. 214-215.

juive, devenue en 1904 madame Maritain, se sont convertis au catholicisme en 1905, grâce à Léon Bloy. Les deux conjoints deviennent un point de repère pour un certain groupe d'intellectuels, dont les conversions sont dues aussi à l'intervention de Jacques et Raïssa en faveur de la réconciliation avec Dieu ou de la libération, plus ou moins définitive, de l'homosexualité, comme dans le cas de Jean Cocteau ou de Julien Green. Jacques devint aussi un grand opposant du bergsonisme, qu'il considérait comme une entreprise de nihilisme intellectuel. Le couple crée des liens avec Igor Stravinsky et avec les collaborateurs de la *NRF*, parmi lesquels les convertis seront nombreux : Paul Claudel, Henri Ghéon, Jacques Copeau, Francis Jammes, Jacques Rivière, Charles Du Bos, Gabriel Marcel.

Claudel le poussant à la conversion d'un côté, Gide subit aussi, de l'autre, les tentatives de conversion de la part de Maritain, comme le révèle son *Journal* du 14 décembre 1923¹. Ni l'un, ni l'autre ne réussit dans sa tentative². Le rapport de Gide avec Maritain trouve un nouveau prolongement écrit en 1938, lors d'un article que Gide publie dans la *NRF* à propos de la question juive, dont Maritain était un défenseur depuis sa position dreyfusarde jusqu'à la fuite aux États-Unis pour mettre en sûreté sa femme Raïssa : un parcours constellé par plusieurs écrits sur la question juive et sur le sionisme.

Il faut souligner qu'un an après la première parisienne des *Six personnages*, Gabriel Marcel, qui avait déjà recensé la pièce à l'occasion de la première représentation, en donna une lecture existentialiste aussi bien lors d'une reprise à Strasbourg que dans la *NRF* (« Tragique et personnalité dans l'interprétation tilgherienne de Pirandello », 1^{er} juillet 1924) : tout en se démarquant de la lecture d'Adriano Tilgher, rejetant toute ressemblance avec Shaw et le rapprochant de Bergson, il présente Pirandello et son œuvre à travers l'analyse de plusieurs textes, tels que *Il piacere dell'onestà* (*La Volupté de l'honneur*), *Chacun sa vérité*, *La signora Morli uno e due* (*Ève et Line*), *Come prima, meglio di prima* (*Comme avant, mieux qu'avant*), mais surtout à travers le drame des *Six personnages*, en termes de relativisme d'un Moi que l'on incarne et qui change selon les interlocuteurs, de sorte que l'on devient sans cesse un autre personnage dont il faut obligatoirement endosser le masque. Or, cette fragmentation du Moi est rapprochée des philosophes allemands et donc développée en termes d'existentialisme³. De Gabriel Marcel, qui était aussi dramaturge,

¹ *Jl*, p. 1233-1234.

² À voir VIOTTO Piero, *Grandi amicizie. I Maritain e i loro contemporanei*, Roma, Città Nuova editrice, 2008.

³ Anna FRABETTI en donne un aperçu très détaillé dans son article « Pirandello a Parigi. L'interpretazione del teatro pirandelliano in Francia nei primi anni Venti », *Filologia critica*, XXIV, n° 3, septembre-décembre, 1999, p. 375-426. Elle reprend tous ces débats dans son essai, fondamental pour notre reconstitution, *Le Magicien*

Pirandello possédait dans sa bibliothèque un exemplaire de la pièce en cinq actes *Quatuor en fa dièse* de 1925, avec cette dédicace autographe : « à M. Luigi Pirandello avec l'expression de ma profonde admiration et de mes sentiments dévoués G. Marcel ».

Gide ne pouvait pas ignorer : l'étude paraissait dans « sa » revue où il avait publié *Incidences*, que Gabriel Marcel lui-même commentait en 1924 dans *La Revue de Genève*. Or, ces rapports avec les Maritain prennent leur sens dans le contexte précis du catholicisme français des années vingt, qui, comme l'explique Philippe Chenaux¹, est caractérisé au moins par deux phases, l'antimodernisme d'avant 1915 et le progressisme d'après 1915, pour lequel la condamnation papale de l'Action Française en 1926 marque un tournant décisif. Après la mise à l'index des œuvres maurrassiennes et de la revue du parti de la part de Pie XI, Maritain, Mounier et Marcel se font les porte-parole d'une nouvelle ouverture catholique. Meudon devient en ce sens un foyer d'où jaillissent plusieurs idées et projets tels que, par exemple, le « Roseau d'or », le titre des collections éditoriales de Plon qui se veulent une anti *NRF*, ou du moins sa contrepartie catholique. L'entreprise éditoriale est interrompue à cause des tensions entre ses membres, Fumet et Massis en particulier, celui-ci prônant en tant que membre de l'Action Française une position foncièrement nationaliste en faveur de la latinité catholique. Une certaine confusion, plus ou moins inconsciente, s'était faite entre les positions nationalistes et monarchistes maurrassiennes, d'un côté, et le catholicisme, de l'autre. Philippe Chenaux indique même que les jeunes catholiques belges, répondant à une enquête sur les auteurs qui avaient été des modèles pour eux, choisissent Maurras, Bourget et Barrès. La papauté décide enfin de mettre fin à cette alliance entre nationalisme et catholicisme, et charge Maritain d'expliquer par écrit les raisons de la condamnation de l'Action Française. Le 4 février 1930, Gide note dans son *Journal* : « Cette entreprise du thomisme, et les écrits de Maritain, et la querelle de l'Action Française, etc. où nous nous écorchons, ne paraîtront bientôt plus que curiosités historiques et je doute si quelque autre qu'un archéologue y pourra prendre quelque intérêt² », en ayant recours à une métaphore - celle de l'archéologie - qui reviendra le 23 juin 1930 pour décrire les œuvres de Bourget. À la fin de ses jours, dans *Ainsi soit-il*, Gide dira de cette rencontre avec Maritain le 14 décembre 1923 à la Villa Montmorency :

italien. Luigi Pirandello et le théâtre français dans les années vingt et trente, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010, p. 184-188.

¹ Voir l'étude bien documentée *Entre Maurras et Maritain. Une génération intellectuelle catholique (1920-1930)*, Paris, Cerf, 1999.

² *J2*, p. 183-184.

J'ai même raconté la visite de Maritain qui vint me demander de renoncer à la publication d'un livre qui, m'affirmait-il, risquait de troubler, de pervertir, de perdre des âmes insuffisamment ancrées dans les Vérités de l'Église. J'avais affaire à un convaincu, dont la sincérité aurait dû m'émouvoir si, de mon côté, je n'avais pas été tout aussi convaincu que j'avais eu raison de l'écrire et que j'avais raison de le publier¹.

Après cette première parenthèse - mais il sera nécessaire d'en ouvrir d'autres pour mieux cerner le contexte de notre reconstitution - revenons aux deux auteurs dont nous nous occupons. Au vu des succincts jugements positifs que Gide et Pirandello ont porté l'un sur l'autre et de quelques-unes des traces de « croisements » entre les deux que nous venons de mettre en évidence, mais qui ne sont que partielles, comme on le verra dans notre étude, quelles conclusions tirer de l'absence du nom de Pirandello de la foisonnante écriture gidienne, autobiographique et épistolaire ? Car, en fait, malgré les nombreuses occasions d'une possible rencontre, il manque les témoignages directs. Cela nous a contraint à nous demander si cette rencontre a été réelle, ou bien s'il s'est agi en revanche d'une « entrevue » exclusivement littéraire. Et si c'en était ainsi, pourquoi Gide lui a-t-il dédié son *Œdipe* ? Faute d'autres indices révélateurs, il faut simplement constater que les deux Prix Nobel ont fréquenté les mêmes milieux culturels parisiens et les mêmes intellectuels, qui se révèlent souvent des amitiés communes. On peut donc imaginer qu'ils se sont vraisemblablement côtoyés (et leurs jugements réciproquement positifs nous confortent en ce sens), comme les quelques indices qui ont déclenché notre analyse le laissaient supposer. Dans tous les cas, pour mieux comprendre le réseau de rapports culturels et amicaux dans lequel les deux écrivains vivaient, il faudra aussi reconstruire les rapports que chacun d'entre eux a eus avec le pays et la culture de l'autre. La découverte d'autres documents (archives privées surtout, et témoignages) pourrait démontrer définitivement l'hypothèse d'une fréquentation réelle pendant les années vingt et trente à Paris. Cependant, leur « connaissance » réciproque, du moins littéraire, remonte, à notre avis, à longtemps avant la publication et la mise en scène en France des premières traductions des pièces pirandelliennes : au début, c'est dans le pays d'origine de chacun d'eux qu'il faut rechercher les premières manifestations de cette « connaissance ».

1.2 Milieux culturels italiens en commun

Les rapports de Gide avec l'Italie et de Pirandello avec la France ont été bien reconstitués dans nombre d'études ; ce qui nous intéresse le plus, dans notre démarche, c'est de mettre en évidence les éléments en commun - qu'il s'agisse de milieux ou de personnes - qui ont pu être des points de contact entre les deux auteurs ou qui ont stimulé leur affirmation

¹ Ainsi soit-il ou *Les jeux sont faits*, *SV*, p. 1059, mais aussi *JJ*, p. 1234-1237.

et leur succès. D'un côté, nous croyons que la connaissance de Pirandello en France, quoique restreinte à des cercles élitaires, a glissé dans les milieux culturels grâce à quelques articles et quelques nouvelles bien avant les traductions officielles des pièces et leurs mises en scènes. De surcroît, nous pensons que Pirandello humoriste a précédé en France Pirandello dramaturge. De l'autre côté, Gide est déjà présent en Italie, surtout à travers des revues, dès la fin du XIX^e siècle. Même si, au début, « [l']Italie n'apparut pas immédiatement à Gide dans sa complexité¹ », au fil des années, la culture de la péninsule a joué un rôle de plus en plus déterminant dans son œuvre, si bien que l'Italie a fini par devenir le cadre des *Caves*, mais surtout a acquis une valeur révélatrice, comme Gide lui-même l'affirme dans sa conférence *À Naples* et comme il semble l'avoir avoué à Giacomo Antonini dans une des dernières visites de celui-ci rue Vaneau². Une notation importante : Giacomo Antonini, correspondant italien à Paris pour différentes revues et collaborateur en France de la police fasciste, a laissé sa trace dans la bibliothèque pirandellienne où il reste un exemplaire de son *Il teatro contemporaneo in Italia* de 1927 (Milano, Il Corbaccio), ainsi dédié : « À Luigi Pirandello, Maître. Avec admiration, sympathie et reconnaissance. Giacomo Antonini, Ascona, 18 octobre 1928 ». À partir de ces quelques indications, nous essaierons dès lors de suivre la présence des deux auteurs en Italie et en France et leur fréquentation des mêmes « milieux ». Pour ce faire, il faudra cependant procéder par cercles concentriques et ouvrir encore d'autres parenthèses historiques.

1.2.1 Les revues florentines

Le premier témoignage de la présence des œuvres de Gide dans la presse italienne, selon Antoine Fongaro³, remonte aux années 1895-1896, dans la revue *Il Marzocco*. En fait, si on voulait le prouver rétrospectivement, c'est Gide lui-même qui s'en souvient à la fin de sa vie, dans sa conférence *À Naples*, où il retrace ses rapports avec l'Italie et indique dans *Il Marzocco* les débuts de ses fréquentations italiennes.

C'était l'époque glorieuse du *Marzocco*, qui m'accueillit à bras ouverts, en tant que représentant français de la culture. Je crois qu'Orvieto en était alors directeur. Je fréquentais déjà Papini [...]. D'Annunzio était le plus célèbre de ces deux [...]⁴.

¹ MASSON Pierre, « Italie », in MASSON Pierre et WITTMANN Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et Synthèses », 2011, p. 201.

² « J'ai une grande dette envers l'Italie, son paysage, son art, sa littérature, son peuple. Je ne l'ai pas suffisamment dit dans mon œuvre, il faudra que je l'exprime mieux dans un prochain livre [...] », rapporté par Giacomo Antonini dans son « André Gide et l'Italie » qui fait partie de l'*Hommage 1951*, p. 65. D'ailleurs, Gide avait parlé de « dette de reconnaissance » envers l'Italie dans sa conférence *À Naples*.

³ FONGARO Antoine, *Bibliographie d'André Gide en Italie*, op. cit..

⁴ *À Naples*, SV, p. 985 et p. 1407, note n° 19.

Et là un premier personnage clé de cette reconstitution : Angiolo Orvieto. Il avait le même âge que lui. Gide l'a connu, autour d'une table, « au café Gambrinus¹ » et par l'intermédiaire du poète Roberto Gatteschi, en même temps que Gabriele D'Annunzio, le 28 décembre 1895, au moment où Orvieto fondait l'hebdomadaire *Il Marzocco*. Pour sa part, Gide séjourna à Florence jusqu'en janvier 1896, où il fut guidé par Gatteschi². En même temps, Orvieto était lié d'amitié avec Pirandello : après avoir collaboré à Rome, lors de son retour de Bonn, avec les revues le *Fanfulla* et *Capitan Fracassa*, et après avoir rencontré Capuana et d'autres jeunes écrivains qui travaillaient autour de ces deux revues, c'est dans *Il Marzocco* que Pirandello avait fait paraître ses premières nouvelles (plus de cent à la fin de cette collaboration) et quelques-uns de ses articles critiques. Ils communiquaient par courrier, et quand les réponses n'arrivaient pas, Pirandello demandait des nouvelles à Ojetti et de temps en temps il se rendait à Florence, comme il l'annonçait à Orvieto dans une lettre de l'été 1897³. En ce qui concerne Gide, on doit à la revue plusieurs annonces lors de la parution des œuvres de celui-ci en français et dans les premières traductions. Quelques exemples suffiront⁴ : la première annonce est publiée le 10 octobre 1897, lorsqu'on présenta *Feuilles de routes*, souvenirs de son séjour à Florence, comme le dernier ouvrage de l'auteur du *Voyage d'Urien* et de *Paludes*. La revue publia aussi, le 9 janvier 1898, la réponse de Gide à l'enquête sur l'art et la littérature⁵. Le 30 juillet 1899 Angiolo Orvieto recensa *Le Prométhée mal enchaîné* et *Philoctète*. Le 29 juin 1900 dans la section *Marginalia*, on présenta « Delle influenze in letteratura » (traduction de la conférence « De l'influence en littérature ») de Gide et, le 1^{er} juillet, « Scienza e critica estetica », de Pirandello, où il était question de Binet et de sa conception des altérations de la personnalité. En 1902 un article non signé présenta *L'Immoraliste*⁶. Le 26 mars 1911 on annonça les *Nouveaux Prétextes* et le 3 mars 1912 Cardarelli recensa *Isabelle*. *Il Marzocco* fut donc pendant plusieurs années un terrain de

¹ MARTIN Claude, *La Maturité d'André Gide. De Paludes à l'Immoraliste. (1895-1902)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, p. 104.

² *Jl*, p. 206.

³ PIRANDELLO Luigi, *Carteggi inediti* (con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, de Gubernatis, De Filippo), ZAPPULLA MUSCARÀ Sarah (éd.), Roma, Bulzoni editore, 1980, p. 275.

⁴ Pour éviter d'alourdir la lecture, nous n'allons pas énumérer toutes les publications de Pirandello et Gide dans *Il Marzocco*. On les citera par contre au fur et à mesure que dans notre étude il sera nécessaire de faire référence à la revue pour mieux démontrer les faits que nous sommes en train de reconstituer.

⁵ *À Naples, SV*, p. 1407, note n° 19 et, en ce qui concerne l'enquête sur l'art et la littérature, *EC*, p. 3. Toujours dans les *EC* une note indique que Gide parlait de Angiolo Orvieto à Christian Beck dans sa correspondance (André GIDE à Christian BECK, *Corr.*, p. 72). Le questionnaire intitulé *Inchiesta sull'arte e la letteratura* fut publié dans *Le Journal des débats* du 23 novembre 1897. Plusieurs réponses furent publiées dans *La Quinzaine* de novembre 1897 à avril 1898 (« Notice de la Réponse à l'*Inchiesta su l'arte e la letteratura* », *EC*, p. 951-952).

⁶ L'article d'Orvieto sur *Prométhée mal enchaîné* et *Philoctète* est reproduit dans *BAAG*, vol. IX, n° 49, janvier 1981, p. 67-70 et celui sur *L'Immoraliste* dans *BAAG*, n° 24, octobre 1974, p. 47-48.

rencontres des deux cultures et par là même des deux auteurs, qui parfois partageaient les mêmes colonnes.

Toutefois, *Il Marzocco* n'était pas la seule revue s'occupant de Gide et dont les collaborateurs connaissaient Pirandello ou collaboraient avec lui. Pendant ses séjours à Florence au début du XX^e siècle, Gide noue différents liens culturels et amicaux. De 1903 à 1920, ce sont surtout les intellectuels de la revue *Leonardo* qui lisent Gide et le diffusent. Papini, Prezzolini et Borgese s'intéressent à lui sous des angles différents. À peu près à la même époque, Gide établit aussi des contacts avec les collaborateurs de *La Voce*, une autre revue fondée en 1908 par Prezzolini et Papini, dont le dernier numéro sortira en 1916. Ungaretti racontera que « la revue était liée au groupe français des *Cahiers de la Quinzaine* et à celui de la *Nouvelle Revue Française*. Les écrivains qui collaboraient à la *N. R. F.*, Gide, Larbaud, Ghéon, venaient à Florence, et avaient des rapports constants, familiers, avec les principaux collaborateurs de *La Voce*¹ » qui, de son côté, comptait des rédacteurs comme Croce, Prezzolini, Salvemini, Papini, Soffici, D'amico. Claudel, Rolland, Péguy sont présents dans les pages de la revue aussi bien que Gide ; Vannicola y publiera des articles sur lui en 1912 et 1913².

Papini est un autre personnage qui a eu le mérite de diffuser l'œuvre de Gide parmi les intellectuels italiens. Fondateur du *Leonardo* et cofondateur de *La Voce*, Papini était en relations épistolaires avec Gide. C'est à lui qu'on doit en 1920 la première traduction intégrale en italien d'une œuvre gidienne, *Le Prométhée mal enchaîné*, mais déjà, en 1904, *La Voce* avait publié le compte rendu de *Saül* et du *Roi Candaule*, signé G. F. (Gian Falco), nom de plume de Giovanni Papini. Nous reviendrons sur ce lien d'amitié dans les pages suivantes. Pour sa part, Prezzolini, qui avouera que pendant les années de *La Voce*, Pirandello ne comptait pas parmi les collaborateurs, fut le lien entre l'auteur italien et le *Mercure de France* lors de la lecture des *Six personnages*. Il participa à la décade de Pontigny du 14 au 24 août 1922 en représentant l'Italie, comme nous le raconte Gide lui-même³.

¹ UNGARETTI Giuseppe, AMROUCHE Jean, *Propos improvisés*, texte mis au point par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, NRF, 1972, p. 34-35.

² Voir l'index des auteurs dans Giuseppe PREZZOLINI, *La Voce. 1908-1913. Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, con la collaborazione di Emilio Gentile e Vanni Scheiwiller, Milano, Rusconi Editore, 1974, p. 1005-1023.

³ *Jl*, p. 1187-1188. Il ne fut pas le seul : comme on le verra bien pendant les années suivantes se succédèrent Emilio Cecchi (1924), Alessandro Pellegrini (1929), Mario Levasti (1929), Antonio Giuseppe Borgese (déjà depuis 1919) et Giacomo Debenedetti (TOSI Maria José, « Charles Du Bos e l'Italia », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, vol. 3, n° 2, 1973, p. 639, consulté le 06/03/2020 sur <https://www.jstor.org/stable/24300646>) tous différemment liés aux milieux intellectuels de « l'axe Paris-Florence-

Prezzolini remit aux pages de son journal le souvenir de cette « réunion internationale¹ », durant un été français froid et pluvieux où « les rapports personnels² » l'emportèrent sur les « discussions officielles³ » :

Le masque de Gide est le plus significatif et impressionnant. Il a avec lui un petit ami, trop jeune, qu'il présente comme un poète, mais que tous savent être son mignon ; et quand ils vont se baigner ensemble, dans un charmant petit fleuve qui coule tranquillement en rase-mottes à travers ces très beaux prés, tous les laissent seuls⁴.

Prezzolini restera en France pendant cinq ans, de 1925 à 1930, chef de la section presse et ensuite de la section littéraire de l'Institut de Coopération Intellectuelle, sous la direction de Julien Luchaire. Plongé dans la vie internationale, il participa assidûment aux collations, aux déjeuners, aux cocktails, aux bals et aux cérémonies, en faisant la connaissance de tous ceux qui y prenaient part⁵.

Enfin, toujours à Florence, la revue *Solaria* (1926-1934), fondée par Alberto Carocci et axée sur l'autonomie de la culture et de la littérature, valorisait Svevo et Tozzi et faisait connaître les grands romanciers européens, tels que Kafka, Proust, Joyce et, bien sûr, Gide. D'ailleurs, Svevo ainsi que Slataper et Pirandello, sont les auteurs italiens qui avaient été introduits en France grâce à la divulgation et à la traduction de Benjamin Crémieux, lié lui aussi à la revue. En quête d'un équilibre entre tradition et expérimentation, prenant les distances avec le vérisme italien, *Solaria*, dont les collaborateurs s'étaient déclarés partisans de Dostoïevski dès le premier numéro, s'inspirait du modèle de la *NRF*, fondée par Gide, Schlumberger et Ruyters et dont le directeur fut Rivière à partir de 1919, suivi de Paulhan. Le débat sur le renouveau de la littérature italienne et son aspiration à devenir européenne sous l'influence positive de l'exemple français avaient été l'objet de maintes réflexions dans *Solaria* et, par ailleurs, les échanges avec les intellectuels de la *NRF* furent fréquents et importants. Or, la création et la vie de cette revue avaient coïncidé avec les étapes fondamentales de l'affirmation du régime fasciste, même si elle avait gardé toujours son esprit littéraire sans aucune activité d'opposition ou idéologique. Toutefois, à rebours d'une littérature officielle qui célébrait le génie italique et la primauté de l'Italie et de son peuple, les intellectuels solariens du café « Le Giubbe Rosse » étaient profondément convaincus que la

Rome » [qui] semblerait faire « un crochet par Milan » (LEROY Hélène, « La culture française dans *Il Convegno* (Feb. 1920 - Dic. 1939) », dans *Novecento. France-Italie*, « Cahiers du CERCIC », Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, n° 8, 1987, p. 16).

¹ PREZZOLINI Giuseppe, *Diario. 1900-1941*, Milano, Rusconi, 1978, p. 359.

² *Ibid.*, p. 360.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 359.

⁵ PREZZOLINI Giuseppe, « Esco fortunatamente d'Italia », dans *L'italiano inutile. Memorie letterarie di Francia, Italia e America*, Milano, Longanesi, 1953, p. 207-220.

littérature italienne contemporaine demeurait provinciale par rapport à celle de l'Europe, à la source de laquelle il fallait puiser à pleines mains¹. Pour notre sujet de recherche il suffira de citer, entre autres, et juste pour prendre la mesure de l'intense échange culturel italo-français, quelques-unes des livraisons de la revue : en 1926 (année I, n° 3) Giovanni Titta Rosa² publia son *Elogio di Rivière* et Raffaello Franchi l'article « I quaderni di Gide » (année I, n° 5). Au sein d'un numéro publié en hommage à Italo Svevo, Crémieux fit paraître un article sur Svevo (année IV, n°s 3-4) en mars-avril 1929 (il avait déjà publié « Uno scrittore italiano scoperto in Francia », dans *La Fiera Letteraria* du 28 février 1926, et un autre dans la *NRF* du 1^{er} octobre 1928). En 1928 (année III, n°s 7-8), Giansiro Ferrata recensa le *Panorama de la littérature italienne* de Benjamin Crémieux. En 1934 (année IX, vol. 4), il publia « Appunto su *Pages de journal* di André Gide ». En 1927 (année II, n° 6), Leo Ferrero remit à la revue sa critique sur *Diana e la Tuda* de Pirandello et en 1931 (année VI, n°s 7-8) « Lettera a Adriano Tilgher », dont la réponse fut publiée dans les numéros suivants (année VI, n° 9-10). Aldo Capasso, dans le numéro de 1931 (volume VI, n°s 7-8, juillet-août 1931), publia sa critique sur *Œdipe* d'André Gide³. Aldo Capasso, qui avait présenté un mémoire de maîtrise sur Marcel Proust à l'université de Gênes, avait pour sa part déjà fait paraître en 1930 *Un'interpretazione di Gide*, (Soc. Dante Alighieri, Milano)⁴.

La connaissance et la diffusion de la personnalité et de l'œuvre d'André Gide furent favorisées aussi par la parution de recensions dans la presse nationale et par des études spécialisées comme, dans *La Nuova Antologia*, celle de Diego Valeri, *André Gide*, en octobre 1913⁵, *André Gide* d'Adolfo Franci dans *I libri del giorno : Rassegna mensile internazionale* en 1919 et la recension de *La Symphonie pastorale* d'Arrigo Cajumi en 1920, toujours dans *I libri del giorno*, pour n'en citer que quelques-unes à titre d'exemple. Franci fut traducteur de *La Porte étroite* en 1925 et publia en 1940 des pages choisies de Luigi Pirandello (*Pagine*

¹ Voir *Antologia di Solaria*, Enzo SICILIANO (éd.), introduzione di Alberto Carocci, Milano, C. M. Lericci editore, 1958.

² Une publication de Giovanni Battista Rosa, son vrai nom, *Le feste delle stagioni*, est présente, dédicacée et autographiée, dans la bibliothèque de Pirandello. Le livre est publié à Florence aux éditions de *Solaria*. La dédicace est faite à Milan et date d'avril 1928.

³ Pour les articles parus dans *Solaria* voir les index du mémoire de Romina NARDELLI, *Indice informatico di « Solaria »*, Università degli Studi di Trento, anno accademico 1996-1997 disponible sur <http://circe.lett.unitn.it/attivita/tesi/tsolaria.pdf>. Pour approfondir, voir aussi l'article de Manuele MARINONI, « Proust e la narrativa italiana del primo Novecento », *Rivista di Studi italiani*, anno XXXIII, n° 1, giugno 2015, p. 368-404.

⁴ Gide a lu cette étude, comme l'atteste Patrick Pollard. L'auteur en parle à la Petite Dame (*CPD*, t. 1, p. 129, 10 février 1931). Voir POLLARD Patrick, *Répertoire des lectures d'André Gide. III : DIVERS, op. cit.*, p. 101.

⁵ Valeri dédie à Pirandello ses *Fantasie veneziane* en 1934, comme le montre le livre présent dans la bibliothèque pirandellienne.

scelte di Luigi Pirandello, a cura di Adolfo Franci, Milano, Maestretti, « I quaderni de l'Illustrazione del medico »).

1.2.2 La ville de Florence et les Italiens, D'Annunzio, Papini, Vannicola, Ferrero

Entre 1895 et 1950, Gide a séjourné vingt-quatre fois en Italie¹, mais au début c'est la ville de Florence qui a joué pour lui le rôle de lieu d'initiation². Florence était en effet « une véritable capitale culturelle³ » : son aventure italienne y a débuté, entre succès et rejets, et elle reverra Gide encore une dizaine de fois ; c'est le long de cet « axe Florence-Paris⁴ » que Gide a fait donc ses premiers pas en terre italienne. C'est d'ailleurs la « belle Florence, ville d'étude grave, de luxe et de fleurs, surtout sérieuse », théâtre de la rencontre avec Ménélaque, *alias* Oscar Wilde, qu'il célèbre, presque transfigurée, dans *Les Nourritures terrestres*⁵. C'est à Florence qu'il rencontre *de facto* D'Annunzio, Papini, Vannicola, ou indirectement, dans les revues florentines, beaucoup d'autres intellectuels qui, dans ces années qui sont celles de la montée du fascisme, seront, souvent expatriés, les remparts de l'opposition.

Commençons par Gabriele D'Annunzio, qui pourrait être un possible point de contact entre Gide et Pirandello. Gide le rencontre, comme nous venons de le dire, en décembre 1895 à Florence avec Angiolo Orvieto et Roberto Gatteschi ; il le revoit pour un déjeuner chez

¹ Il fit de brefs passages de deux jours (mai 1914) aussi bien que des séjours de trois mois (janvier-avril 1898). La dette envers l'Italie est déjà esquissée dans *Rencontre à Sorrente*, un souvenir de 1937, à l'époque de l'Italie fasciste, mais rédigée en 1944, à l'époque d'une France à peine libérée (*SV*, p. 905-907 et « Notice » par Pierre Masson, p. 1377). Voir MARTIN Claude, *Notes*, dans André GIDE, *À Naples-Reconnaissance à l'Italie*, Cognac, Fata Morgana, 1993, p. 41-42 et la chronologie de Claude MARTIN, *BAAG*, vol. IV, n° 32, octobre 1976, p. 20-21. Carmen SAGGIOMO parle de « passion ininterrompue » dans son article « Gide et la culture italienne comme fondement de l'identité européenne », in DELLA CASA Martina (éd.), *André Gide, l'Européen, avec un texte inédit d'André Gide*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne, 10 », 2019, p. 113.

² Comme le rapporte Alain GOULET (*Giovanni Papini juge d'André Gide. Avec de nombreux inédits d'André Gide, de Giovanni Papini et de plusieurs autres auteurs*, Lyon, Centre d'Études Gidiennes, 1982), selon Jean DELAY (*La Jeunesse d'André Gide*, 2 volumes, Paris, Gallimard, « Vocations », vol. 1, 1956) « les Gide seraient une famille italienne, les Guido, qui vinrent de Florence en France à la fin du XV^e siècle » (p. 55) mais il semble cependant que Gide ignore l'origine florentine de ses ancêtres. Gide se proposa dès 1893 et à maintes reprises (André GIDE à Paul VALÉRY, *Corr.*, p. 187 et André GIDE à Francis JAMMES, *Corr.*, p. 134) d'apprendre l'italien qu'il connaissait un peu ou suffisamment, selon les témoignages, pour comprendre et communiquer. En fait, parfois il dit le connaître assez, parfois ce sont ses interlocuteurs qui attestent, mais à des niveaux différents, ses connaissances et compétences en langue italienne. Dans *À Naples* il remémorera : « À ma grande honte, je sais fort peu, fort mal, l'italien encore aujourd'hui, bien que l'ayant passablement étudié » (p. 984).

³ FOSSA Paola, « André Gide et la revue *La Voce* (1908-1916). Histoire d'un rapport européen », in DELLA CASA Martina (éd.), *André Gide, l'Européen, avec un texte inédit d'André Gide*, *op. cit.*

⁴ FOURNIER-FINOCCHIARO Laura, « Traduction et interprétation des lettres italiennes en France sous le fascisme, entre culture et propagande », *Cahiers d'études italiennes* [en ligne], 28 | 2019, p. 2, mis en ligne le 15/02/2019, consulté le 19/02/2020 sur <http://journals.openedition.org/cei/5271>. L'auteure fait référence dans la note à l'étude monographique éditée par François LIVI dans la *Revue des études italiennes*, « Paris-Florence (1900-1920) : aspects du dialogue culturel », t. 43, n°s 3-4, 1997.

⁵ *Les Nourritures terrestres*, *RRI*, p. 372-374 et p. 379 et suivantes.

Rouché à Paris, le 15 avril 1910¹, et il avoue ne pas avoir une grande estime pour son talent, si bien qu'il aurait voulu refuser de participer au déjeuner. Par-delà tout, D'Annunzio « possédait dans sa bibliothèque les éditions originales des *Nourritures* et de *L'Immoraliste* dédicacées par Gide », comme l'atteste Bosetti, en ajoutant que l'écrivain italien « a sans doute été le premier à tirer parti des suggestions gidiennes² ». Gide, quant à lui, ne dément pas son jugement : les quelques œuvres de D'Annunzio qu'il possédait dans sa bibliothèque, il les vendit lors de son voyage au Congo³. Entre 1910 et 1915, D'Annunzio, poussé par ses créanciers, vit en France⁴ : il est introduit dans les milieux du Tout-Paris par le dandy Boni de Castellane⁵ et par Jacques Rouché, directeur de la Grande Revue, du Théâtre des Arts et de l'Opéra. C'est Robert de Montesquiou, l'autre dandy à scandale, qui lui fait connaître Barrès, à qui il dédie son *Martyre de Saint Sébastien*⁶. Entre-temps, D'Annunzio publie dans les pages du *Marzocco* et du *Leonardo*. Les rapports entre Gide et D'Annunzio, qui ne promettaient rien de bon, atteignent leur apogée lorsque Gian Pietro Lucini, qui, en 1903, fut l'auteur de la première étude sur Gide parue dans la *Rassegna internazionale*⁷, accuse

¹ *Jl*, p. 633-634.

² BOSETTI Gilbert, « Le gidisme en Italie », dans *Novecento. France-Italie*, *op. cit.*, p. 81-82.

³ Voir le *Catalogue de livres et manuscrits provenant de la bibliothèque de M. André Gide*, Paris, Honoré Champion, 1925.

⁴ En 1913 D'Annunzio l'invite à assister à *La Pisanelle*. Cette œuvre fut créée le 12 juin 1913 au Théâtre du Châtelet avec Édouard De Max et Ida Rubinstein.

⁵ Le marquis Boniface de Castellane est un des personnages en vogue de la Belle Époque parisienne, dont le mariage avec une riche, mais laide héritière américaine, Anne Gould, passa à l'histoire à cause du long procès d'annulation demandé au tribunal du Vatican. Ce personnage est cité dans *Feu Mathias Pascal*. Lorsque dans le train loin de chez lui Mathias lit les journaux, juste avant de connaître sa mort présumée, il tombe sur une série de nouvelles parmi lesquelles celle relatant l'achat aux enchères du château de Valençay de la part du marquis de Castellane. En réalité, d'après les *Mémoires* de Boni, il semble que ce château lui soit arrivé en héritage (*op. cit.*, p. 288). D'autres petits détails sur ce personnage piquent notre curiosité : pour obtenir l'annulation de son mariage il fit un voyage à Rome en 1915, dont le récit dans ses *Mémoires* rappelle les rocambolesques aventures de Baraglioul et Fleurissoire à Rome, y compris l'entrevue avec le cardinal Rampolla qui prévoyait la guerre et la défaite de l'Allemagne et qui n'avait pas été élu pape contre Pie X, par le veto de l'Autriche (*op. cit.*, 292-295). Mariano Rampolla del Tindaro est présent dans *Les Caves*. Le cardinal, acolyte du pape Léon XIII, avait partagé la politique du pontife contre l'Autriche, d'un côté, et en faveur du ralliement de l'église française avec la Troisième République, de l'autre, ce que l'extrême droite française et l'Action Française en particulier ne lui pardonnèrent pas en l'accusant de faire partie de la maçonnerie. Boni séjourna à Pau et il conclut sa vie en 1932 dans un appartement avenue Victor-Emmanuel III où il vivait depuis 1921. Une autre coïncidence particulière : comme il le raconte dans *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, en 1950 Gide s'installera pendant plusieurs mois à Juan-les-Pins dans la villa de Florence Gould, femme de Frank Jay Gould, un des neveux d'Anne, riche américaine d'idées socialistes qui pendant plusieurs décennies, entre Paris, Juan-les-Pins et Cannes a tenu un salon où plusieurs artistes et littérateurs se réunissaient et que même pendant l'Occupation fréquentaient des allemands francophiles. Un salon moderne du point de vue des mœurs, car les homosexuels, les lesbiennes et les bisexuels étaient les bienvenus. Une lettre du marquis de Castellane adressée à Gide remonte à l'époque de la mise en scène de *Saül* par Copeau à laquelle Castellane a vraisemblablement assisté.

⁶ Patrick POLLARD indique de manière minutieuse où repérer la présence de D'Annunzio dans les écrits et dans la correspondance gidiens et quels furent les jugements qu'il donna sur les œuvres de l'écrivain italien et sur quelques-uns des spectacles qu'il fit monter à Paris : *La Ville morte, Le Mystère de Saint Sébastien, La Pisanelle, Phèdre* (POLLARD Patrick, *Répertoire des lectures d'André Gide III : DIVERS*, *op. cit.*, p. 103-107).

⁷ La revue était née à Florence, mais la rédaction passe à Rome le 1^{er} novembre 1901. Parmi ses rédacteurs Angiolo Orvieto, Paul Adam, Francis Viélé-Griffin et Remy de Gourmont qui fait allusion à Gide dans une de

D'Annunzio de plagiat en dénonçant certains emprunts aux *Nourritures* dans sa *Laus vitae*¹. Lucini était lié d'amitié avec Pirandello, comme en témoigne une dédicace autographiée sur *Il libro delle imagini terrene* de 1898 dans la bibliothèque pirandellienne : « À l'ami Pirandello avec sincère amitié, G. P. Lucini ». Gide lui-même n'épargne pas les insinuations, plus ou moins voilées, aux imitations illégitimes du « Vate », comme dans l'affaire Vannicola au sein de *La Voce*. De son côté, Pirandello, qui avait partagé avec D'Annunzio les pages de plusieurs revues, notamment *Il Marzocco*, demeurait aux alentours des années vingt un peu en retrait. De manière polémique, il présente D'Annunzio comme un auteur du « style de mots », ce qui suggère un rapport conflictuel, voire une manifestation d'envie pour un auteur qui avait déjà eu un certain succès et dont la renommée surpassait celle de Pirandello, du moins jusqu'en 1921, lors de la mise en scène bouleversante des *Six personnages*². Aucun texte de théâtre de D'Annunzio n'est présent dans la bibliothèque de Pirandello (qui compte d'autres écrits et aucune dédicace). Peu de publications pirandelliennes (théâtre et nouvelles) dans celle de D'Annunzio, où se trouvent aussi une lettre et quatre télégrammes échangés à l'occasion de la représentation de *La Figlia di Iorio* : dans celui de D'Annunzio, Pirandello est défini comme « un magicien pénétrant » pour « [sa] manière de traiter l'âme humaine³ ». Néanmoins, malgré des rapports avec lui toujours ambigus et non sans quelques pointes critiques, Pirandello sollicitera une mise en scène de *La Nave* en 1926, mais ne montera que *La Figlia di Iorio* en 1934, pendant la IV^e réunion du *Convegno* « Volta », dont il était le président. Au-delà des rapports personnels, entre 1919 et 1940, D'Annunzio et Pirandello se trouvent être les deux auteurs italiens les plus traduits en France, avec douze traductions chacun⁴.

Mais revenons à Papini. Nous savons grâce au *Journal* que Gide le rencontra pour la première fois le 2 janvier 1907, à Paris⁵. En fait, un échange épistolaire entre les deux avait déjà commencé en 1903 (il durera jusqu'en 1922) par l'intermédiaire du peintre français Henry de Groux, qui vivait à Florence. Après cette première phase, que Paola Fossa appelle

ses publications. Cette étude a sans doute fait connaître Gide en Italie même à Pirandello qui était lié d'amitié avec Lucini.

¹ ANTONINI Giacomo, « André Gide et l'Italie », dans *Hommage à André Gide*, art. cité, p. 63 et DE TAYE-HENEN Monique, « Un ami italien d'André Gide : Giuseppe Vannicola », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, mars 1965, p. 20-44.

² Voir Paolo PUPPA, « Pirandello vs d'Annunzio », *Archivio d'Annunzio*, vol. 5, octobre 2018, p. 51-59.

³ MARIANO Emilio, « Il teatro di Luigi Pirandello e di Gabriele D'Annunzio » dans *Atti del Congresso internazionale di Studi Pirandelliani, Venezia 2-5 ottobre 1961-Celebrazione del XXV anniversario della morte di Luigi Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 419-438.

⁴ D'après Danièle VALIN, « Bibliographie des traductions françaises de la littérature italienne des 20^e et 21^e siècles (1900-2014) (Romans-Essais-Poésie-Théâtre) », *Chroniques italiennes*, n^{os} 66-67, 2001 (mis à jour en 2015) cité en annexe par Laura FOURNIER-FINOCCHIARO, art. cité.

⁵ *Jl*, p. 545.

celle de l'« enthousiasme¹ », les échanges entre Gide et Papini continuèrent et coïncidèrent avec la parution des premiers numéros de *La Voce*. En 1912, Papini lui envoya son œuvre *Un uomo finito*, en lui demandant un avis et, en 1919, il traduisit *Le Prométhée mal enchaîné*. Dans *Autoritratti e ritratti*², Papini nous a légué son *Ricordo di Gide*, en rappelant le souvenir de sa rencontre avec l'auteur français à la Villa Montmorency, avenue des Sycomores, en lisière de Paris, aussi bien que les autres qui suivirent, principalement à Florence, jusqu'en 1922, date du dernier entretien. Cette ultime rencontre, Gide l'avait demandée, raconte l'auteur italien, car il voulait savoir pourquoi Papini avait accepté d'embrasser l'Église catholique romaine. Il avait, toujours selon la reconstitution de Papini, un carnet où il notait sur deux colonnes les contradictions entre l'Évangile et le catholicisme. Après la conversion de Papini en 1922 à un catholicisme intransigeant, qui le conduira vingt ans après à devenir tertiaire franciscain laïc, le rapport avec celui-ci se détériorera de plus en plus, jusqu'à la dernière tension lors de l'article sur *Œdipe* (« L'Edipo di Gide ») paru dans *Il Corriere della Sera* en 1932³, où « Papini manifeste [...] le caractère profondément réactionnaire de sa pensée », en se ralliant avec l'accusation de « démoniaque qu'avait lancée Massis onze ans auparavant »⁴. Ce rapport aboutit donc à une rupture, à cause non seulement des différents choix en matière de religion, mais aussi des âpres critiques qu'après sa conversion Papini lance contre Gide⁵. Une édition de 1933 de son *Dante vivo* (Firenze, Libreria Editrice Fiorentina) se trouve dans la bibliothèque de Pirandello et lui est dédiée : « À Luigi Pirandello avec tout mon cœur. Giovanni Papini ». Si, comme nous le supposons, la dédicace remonte à l'année de publication de l'essai, la rupture entre Papini et Gide était déjà consommée. Nous ne savons pas si et comment le rapport entre les deux aurait continué sans la brouille unilatérale de la part de Papini, mais l'adhésion au fascisme de celui-ci, sa signature au *Manifeste de la race* en 1938, malgré ses démentis successifs en faveur d'un anti-judaïsme religieux plutôt que d'une discrimination raciale scientifique, auraient peut-être provoqué quand même un éloignement.

Or, il faut aussi ajouter que les pages de *La Voce* ont vu la naissance d'une autre liaison amicale importante : celle avec l'écrivain et violoniste Giuseppe Vannicola, à qui Gide s'était

¹ FOSSA Paola, art. cité, p. 305.

² PAPERINI Giovanni, « Ricordo di Gide », dans *Autoritratti e ritratti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1962, pp. 710-715. Voir aussi GOULET Alain, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, art. cité.

³ Milano, anno 57, n° 60, 10 marzo 1932, p. 3.

⁴ ZOPPI Sergio, « Papini e la Francia », in BAGNOLI Paolo (éd.), *Giovanni Papini, l'uomo impossibile*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 74.

⁵ GOULET Alain, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, art. cité.

lié d'une sincère amitié. Gide reparlera de Vannicola dans son *Journal* le 23 février 1912¹ à la suite d'une lettre de Papini lui peignant l'ami commun pauvre et malade. Il se rendit à Florence en mai 1912 où il se trouva quelques jours après avec Papini, Vannicola, Valery Larbaud et Henri Ghéon. En novembre 1912, à son tour, Vannicola rejoignit Gide à Paris : après cet entretien Gide rentra chez lui à Auteuil et écrivit le dialogue entre Julius et Lafcadio après le crime de celui-ci. Vannicola avait traduit en 1907 *In memoriam Oscar Wilde* de Gide, pour introduire avec une étude/préface sa traduction de la *Ballade de la geôle de Reading*. Et là il faut s'arrêter sur une notation intéressante : une séance de spiritisme aurait eu lieu chez Gide en 1905, en la présence aussi du peintre Théo Van Rysselberghe, pour communiquer avec l'âme de Wilde, dont Vannicola a transcrit le dialogue, comme on peut le lire au sujet de l'artiste éclectique². Le violoniste bénédictin défroqué était féru de spiritisme, selon le récit de Marinetti, ce qui relève d'une mode en vogue à l'époque. Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e, la France avait été la patrie du spiritisme par le biais d'Allan Kardec, dont les pratiques furent critiquées par Barrès et la droite nationaliste. Wilde lui aussi, très superstitieux, aimait les tables tournantes et l'ésotérisme en général, si bien que vingt-trois ans après sa mort on supposa sa présence dans les séances spiritiques londoniennes de la médium Esther Dowden. En Italie, malgré la diffusion mineure de ces pratiques, le Vatican ayant mis les œuvres de Kardec à l'index, D'Annunzio et Marinetti étaient superstitieux, mais curieux de tels phénomènes, alors que Luigi Capuana était un véritable promoteur du spiritisme, dont n'était pas exempt à son tour son ami Pirandello. La bibliothèque de Paleari dans *Feu Mathias Pascal* et l'apparition des personnages en quête d'auteur comme des entités surnaturelles devraient suffire comme exemples. Même Cesare Lombroso assista en 1906 à une séance milanaise de la célèbre médium Eusapia Paladino et, tout en la croyant atteinte d'hystérie, il dut admettre que des choses surnaturelles s'étaient manifestées. En principe, le spiritisme fut considéré comme une pratique utile pour le traitement des maladies mentales.

Malgré une série de projets autour de la personnalité et de l'œuvre de Gide, comme une conférence à Rome en 1909³ au sujet de *Dostoïevsky d'après sa correspondance*, qui eut lieu dans la Salle russe de la Bibliothèque Gogol de la via delle Colonnelle⁴, Vannicola ne traduira

¹ *Jl*, p. 722.

² <https://vannicolagiuseppe.wordpress.com/category/giuseppe-vannicola/>

³ À la date du 2 mars 1909 Gide écrit dans son *Journal* : « départ pour Rome au comble de l'exaltation » (*Jl*, p. 608). Selon la reconstitution de Paola FOSSA la conférence eut lieu le 27 mars 1909. Vannicola l'annonce le jour avant dans un journal local, *La Vita*, et en fait le compte rendu le jour suivant. Les présences que Vannicola énumère dans l'article sont les noms de grandes dames russes. (FONGARO, *op. cit.*, p. 76).

⁴ C'était la première bibliothèque russe en Italie, créée en 1903 et installée en 1907 au 27 de la via delle Colonnelle dans l'atelier de Canova, où elle restera jusqu'en 1969. Après la révolution d'octobre 1917 la bibliothèque devient « circolo letterario artistico russo » (cercle littéraire et artistique russe) où plusieurs

plus rien de son ami français¹, tout en lui restant profondément attaché, à tel point qu'il lui fera part de ses soucis conjugaux lors de sa séparation avec sa femme, comme l'écrit Paola Fossa dans son article². Certes, l'hypothèse que Pirandello ait pu assister en tant que spectateur à cette conférence nous semble vraisemblable, d'autant plus qu'il était un lecteur de Dostoïevski, comme on le verra après, et qu'un certain engouement pour la culture russe s'était emparé des jeunes intellectuels, comme son ami Ojetti ou ceux du *Leonardo*, à commencer par Papini, qui avaient établi des liens de collaboration avec les symbolistes moscovites réunis autour de la revue *Vesy (La Balance)*³. Ce serait une autre possible rencontre des deux auteurs, peu connus encore à l'époque, mais qui reste invérifiable en l'état actuel des connaissances. De toute façon, c'est grâce à Vannicola et à travers les pages de *La Voce* que le milieu intellectuel de la revue connaît André Gide et son écriture. Vannicola publie dans la revue, en 1912, l'article intitulé « André Gide », où il met en relief quelques-unes des caractéristiques gidiennes : « la tendance au déracinement » et « l'attention particulière [...] à la parole⁴ ». Cette dernière plonge l'écriture gidienne dans la dispute littéraire que les collaborateurs de la revue avaient lancée contre « l'esthétisme de Gabriele D'Annunzio », dont l'« écriture [était] perçue comme une falsification de la réalité⁵ », tandis que l'écriture de Gide est une réussite, selon Vannicola, grâce à un « usage anti-esthétisant du langage⁶ ». C'est une distinction qui se rapproche de la différence pirandellienne entre « styles de choses » et « style de mots ».

Les pages de *La Voce* virent aussi apparaître le nom de Gide à l'occasion d'une polémique littéraire que nous avons déjà évoquée : Gide intervint en avril 1913 en envoyant

personnalités de l'ancien empire tsariste se rencontrent. Les membres de la noblesse russe le subventionnent, entre autres la princesse Zinaïda Nikolaïevna Youssoupova, mère du prince qui vit à Paris et fréquente l'hôtel de Vouillemont, dont on a parlé précédemment. Les héritiers des Youssoupoff, les nobles russes et le cercle russe donneront leur appui à Mussolini et au fascisme lors de la Marche sur Rome et au sujet de la politique coloniale. Voir le site

<http://www.russinitalia.it/luoghidettaglio.php?id=94>. Une curiosité qui sera importante dans la suite de notre démarche : lors de ses études à Rome à la fin du XIX^e siècle Pirandello loue une chambre dans la même rue (via delle Colonnate, 9a) d'où il admire le panorama qu'il décrira à travers les yeux de Mathias Pascal. Voir le site <https://www.pirandelloweb.com/roma-e-pirandello/>

Voir aussi ACCATTOLI Agnese, in CAPALDO Mario, D'AMELIA Antonella (éds.), *Rivoluzionari, intellettuali, spie: i russi nei documenti del Ministero degli Esteri italiano*, Dipartimento di Studi Umanistici - Università di Salerno, « Europa Orientalis », Salerno, Vereja Edizioni, 2013.

¹ Il publiera un article au sujet de Giovanni Pascoli dans la *NRF* (IV, n° 41, 1^{er} mai 1912).

² Voir FOSSA Paola, art. cité, et DE TAYE-HENEN Monique, art. cité.

³ ACCATTOLI Agnese, *Le relazioni culturali italo-russe nel periodo prerivoluzionario (1900-1917)*, contribution au colloque « Cantieri di storia X », Sissco, Università di Modena e Reggio Emilia, 18-20 settembre 2019, p. 3, consulté en ligne le 20/10/2021 sur <http://www.sissco.it/wp-content/uploads/2019/07/Accattoli-Le-relazioni-culturali-italo-russe-1900-1917.pdf>

⁴ FOSSA Paola, art. cité, p. 301.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibid.*, p. 302.

une lettre à Prezzolini en faveur de Vannicola, que le critique Gustavo Botta avait accusé de plagiat en visant certains articles qui avaient été publiés dans des revues françaises. D'un ton ironique, Gide non seulement exonéra son ami de la calomnie, mais fit un clin d'œil aux « célèbres pastiches de D'Annunzio¹ » qui « ne scandalis[ai]ent [...] plus personne » et accusa publiquement Fausto Maria Martini d'avoir lui-même plagié son *Retour de l'enfant prodigue*. Martini lui rétorqua dans *La Voce* du 1^{er} mai 1913. La polémique sévit pendant plusieurs semaines, mais Gide ne répondit plus. Détail curieux au sujet de Fausto Maria Martini : entre 1924 et 1927, il publia différentes critiques sur les mises en scène pirandelliennes en Italie qui ont été réunies ensuite en deux recueils². En 1927, recensant *L'Otage* de Claudel, il se souvint du moment où, à vingt ans, il n'arrivait pas à choisir entre *Connaissance de l'Est* de Claudel ou *Saül* de Gide, à la vieille librairie Lux : « [...] avec l'un ou avec l'autre de ces deux poètes en main, j'aurais quand même fait une bonne impression de jeune homme *up to date* avec Papini et Vannicola qui m'attendaient dans la troisième petite salle du café jouxtant la librairie... mon Dieu ! Combien d'années se sont déjà passées !³ ».

Vannicola mourut brutalement, le 10 août 1915, à Capri. En 1922, Gide fut interpellé par le maire de l'île au sujet d'une notice sur Vannicola, pour une publication qui lui permette une sépulture décente⁴. L'intervention de Gide dans les pages de *La Voce* démontre clairement qu'il était présent dans les milieux intellectuels florentins, même si ceux-ci étaient bien limités à l'époque, témoignant aussi que Vannicola a été un autre catalyseur de la diffusion et de la connaissance de Gide en Italie. D'ailleurs, c'est à Papini et aux collaborateurs de *La Voce* que Gide s'était adressé lors du lancement de la *NRF* en 1909, ce qui prouve, à notre avis, la volonté de coopération et l'intérêt réciproque de Gide et des intellectuels italiens.

Enfin, un autre personnage encore s'ajoute aux précédents. En parlant de Gide lecteur, Léon Pierre-Quint écrit qu'« [il] achève quiètement Ferrero dans sa baignoire⁵ ». Il s'agit de Guglielmo Ferrero, dont la lecture est attestée⁶, qui avait été partisan d'une Europe de la fraternité latine unissant les divers pays du vieux continent dans le respect des différences de

¹ André GIDE à Giuseppe PREZZOLINI, *La Voce*, vol. V, n° 16, p. 1058 (17 avril 1913), cité par Paola FOSSA, art. cité, p. 304.

² MARTINI Fausto Maria, *Cronache teatrali 1923*, Firenze, G. Barbèra editore, 1924 e *Cronache del teatro di prosa 1926-1927* (con prefazione dell'autore), Roma, Edizioni dei Dieci Sapientia, 1928.

³ MARTINI Fausto Maria, *Cronache del teatro di prosa 1926-1927*, op. cit., p. 119.

⁴ *Jl*, p. 1174. L'hommage à Vannicola de 1922 se trouve dans *EC*, p. 870-871.

⁵ PIERRE-QUINT Léon, *André Gide. L'homme, sa vie, son œuvre. Entretien avec Gide et ses contemporains*, Paris, Stock, 1952, p. 299.

⁶ « Guglielmo Ferrero, en particulier l'histoire de Rome (*Grandeur et décadence de Rome*, III, Paris, Plon, 1906) », dans POLLARD Patrick, *Répertoire des lectures d'André Gide. III : DIVERS*, op. cit., p. 117. En fait, d'après son *Journal*, Gide lit Ferrero en 1907 au moment où Papini lui rend visite pour la première fois : « Le meilleur moment du jour, c'est une demi-heure dans ma baignoire [...] à achever quiètement le premier chapitre de Ferrero (*Antoine et Cléopâtre*) » (*Jl*, p. 544 et suivantes).

race, de culture et de langue, surtout contre cette première poussée germanophile qui mènera au premier conflit mondial. Il avait une certaine renommée en France parce qu'il avait tenu une série de conférences sur l'histoire de Rome au Collège de France en 1906, avait collaboré avec de prestigieuses revues parisiennes, telles que *La Revue des deux mondes*, *La Revue de Paris* et *La Revue des Revues*, et avait reçu la Légion d'honneur en 1910¹. Or, Ferrero s'appuyait sur l'action culturelle et politique de Julien Luchaire, professeur de langue et littérature italiennes à Grenoble et fondateur en 1908 de l'Institut français de Florence. Le secrétaire général de l'Institut fut Benjamin Crémieux, ami et traducteur de Pirandello, jusqu'à la Première Guerre mondiale, et son directeur de la section musicale fut Romain Rolland. La correspondance entre Larbaud et Gide cite abondamment Luchaire, Crémieux, Papini et Vannicola². À cette époque, grâce à son séjour français, Prezzolini lui aussi était un intermédiaire entre la France et l'Italie, au même titre que Papini, qui lui écrivait en 1907 : « Florence est de plus en plus inhabitable. Il y a, en même temps, Croce et Bergson, Cena, Luchaire - et ils voudraient tous me voir. En revanche je reste dans ma petite maison et je travaille »³. Et nous retrouvons cette ville qui encore une fois apparaît comme le lieu où les rapports franco-italiens se cristallisent, grâce à des intellectuels et des revues soucieux de donner des réponses concrètes à la crise européenne et prônant une Europe moderne et pacifique. En 1913, dans le second numéro de la revue *France-Italie*, créée par Luchaire, Crémieux, qui en était rédacteur en chef, publia la première nouvelle de Pirandello en traduction, *La Lumière d'en face* (*Il lume dell'altra casa*, 1909). À la suite d'une enquête sur la diffusion de la littérature italienne en France, les résultats avaient montré que les expériences contemporaines étaient ignorées, à l'exception de celles de Carducci, Fogazzaro et D'Annunzio. Les vides devaient donc être comblés⁴. Voilà alors une Florence qui vise à la modernisation et à la mobilisation, une ville où le foisonnement des revues témoigne de ce désir d'alliance des sœurs latines et l'encourage. *Il Marzocco*, ainsi que les autres revues florentines, s'en faisaient les promoteurs, en présentant la France et sa littérature comme un

¹ Voir VALSANGIACOMO Nelly, « Nel tempo svizzero di Guglielmo Ferrero », in CEDRONI Lorella (éd.), *Aspetti del realismo politico italiano: Gaetano Mosca e Guglielmo Ferrero*, Ariccia (Roma), *Cronogrammi. Sezione prima. Politica, storia e società*, vol. 13, Aracne editrice, 2013, p. 373-405.

² André GIDE à Valéry LARBAUD, *Corr.*, en particulier les lettres 93 et 94.

³ Lettre du 26 septembre 1907 citée par Monica PACINI, « La diplomazia culturale di Luchaire nella Firenze di primo Novecento », in BIANCHI Roberto, DOGLIANI Patrizia, ZANFI Caterina (éds.), dans *Storicamente.org. Laboratorio di Storia, sezione Dossier: Le relazioni culturali e intellettuali tra Italia e Francia dalla Grande Guerra al Fascismo*, Università di Bologna, Dipartimento di Storia, Culture, Civiltà, Bologna, BraDypUs, n° 14, 2018, p. 1-2. Dans cet article nous avons puisé les informations sur Luchaire et Ferrero et à cet article nous renvoyons pour plus de détails.

⁴ FRABETTI Anna, « Pirandello a Parigi. L'interpretazione del teatro pirandelliano in Francia nei primi anni Venti », art. cité.

exemple à suivre. Pirandello, quant à lui, vivait à Rome mais dédaignait l'image qu'en avait donnée D'Annunzio, tout en se refusant en même temps de reconnaître Florence comme le centre de la culture italienne naissante, au confluent des deux siècles. De plus, il s'opposait à la francisation de la littérature italienne, sans établir une claire distinction entre Stendhal et Bourget, tout en reconsidérant de manière nouvelle le déterminisme scientifique en art à la lumière de Binet, comme le met en évidence Giovanni Macchia¹. Toujours est-il que Pirandello était redevable à la culture française.

Cela dit au sujet de Guglielmo, mais sur qui on reviendra, c'est Leo, son fils, le personnage qui nous intéresse directement en tant que possible point de contact ultérieur. Né à Turin, installé à Florence depuis son enfance, il collabore à *Solaria*, comme critique de théâtre et comme romancier. Son mémoire sur Léonard de Vinci sera publié aux éditions Kra avec une préface de Paul Valéry. Dans un premier temps, Leo passe à Paris de longues périodes pendant son adolescence, mais ensuite il choisit la capitale française comme lieu de son exil volontaire. Depuis sa demeure parisienne, malgré son jeune âge, il fait entendre sa voix de plein droit dans le débat sur la crise du théâtre en Italie, en faisant écho aux analyses de Silvio D'Amico. En effet, il met en évidence que la même crise en France a obtenu des réponses différentes, car le théâtre français se différencie encore du simple divertissement que constitue alors le cinéma, et demeure un art dont on parle dans les salons culturels. Fixé à Paris en 1929, il vit au Quartier Latin chez son ami Franc-Nohain, comédien et décorateur, que Gide cite dans *Si le grain ne meurt*². En 1926, lors de la mise en scène d'une pièce du dramaturge russe Evreïnoff par le Teatro d'Arte de Pirandello à Paris, Nohain s'était exclamé dans un article : « C'est du Pirandelloff³ ». Sous l'influence de Jean-Jacques Bernard, dramaturge français créateur d'un théâtre psychologique, dit « des silences » ou comme le définit l'auteur lui-même de l'inexprimé⁴, qu'il avait connu en fréquentant tous les metteurs en scène du Cartel des Quatre, il s'intéresse en particulier à la Baraque de la Chimère de Gaston Baty. Il aurait bien voulu créer un groupe de la Chimère en Italie, en cherchant la collaboration de Rosso di

¹ MACCHIA Giovanni, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992, p. 26-27.

² *J1*, p. 577 et *J2*, p. 312. GIDE André, *Si le grain ne meurt*, *SV*, p. 251. Au siècle, il s'appelait Maurice Legrand. Gide écrit avoir eu « d'agréables mais inconstants rapports ».

³ NOHAIN Franc, *L'Écho de Paris*, 10 novembre 1926 cité par Anna FRABETTI, *La Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 67.

⁴ Un exemplaire du *Théâtre* de Jean-Jacques BERNARD, publié à Paris par Albin Michel en 1925, est présent dans la bibliothèque de Pirandello avec une dédicace autographiée : « À Luigi Pirandello... si c'est bien lui, son admirateur Jean-Jacques Bernard ».

San Secondo et Pirandello, entre autres, mais ce projet échoua faute de financements¹. C'est grâce à un article paru le 13 octobre 1923 dans *L'Écho de Paris*, intitulé *Tilgher et Pirandello. Un critique italien analyse l'œuvre profonde du dramaturge*, qu'il se fit l'un des porte-parole du Sicilien en France, à côté de Crémieux et avant Mortier, tout en signant en 1925 pour *Il Baretto* de Piero Gobetti un article sur le théâtre français. En Italie, en 1924, Ferrero avait été impliqué, grâce à Pirandello et Silvio D'Amico, dans un autre projet, le Théâtre des Douze (ou des Onze)², qu'il abandonna finalement en tant qu'opposant au fascisme, lorsque Mussolini octroya des subventions au théâtre de Pirandello. À Paris, il côtoie plusieurs personnalités, comme le rapporte Cristina Trincherio, tel que « Benjamin Crémieux qui l'introduit au PEN Club » et « dans la plupart des cénacles où il est un habitué il retrouve Nello Rosselli », l'un des fils d'Amelia Pincherle Rosselli, la grand-mère du futur Alberto Moravia, « et le groupe des antifascistes avec lesquels était en contact son père Guglielmo³ ». Dans une lettre il écrivit :

J'ai déjà rencontré Comisso, Pitoëff, Soupault, Pierre-Quint, Jean [Luchoire], les Nordau, les Paraf, Claude [Franc-Nohain] etc. J'ai connu ci et là (Ah ! J'ai vu aussi les Mercet - maintenant de Gobineau) Marcel Achard, le dramaturge, Boll le décorateur, Gerard Boer, l'écrivain Marcel Restaud etc etc etc. [...]. J'ai déjà pris des accords avec Poquet, J. J. Bernard, Gillet⁴.

Nombreuses sont les connaissances de longue date désormais, comme les Pitoëff qui avaient porté le théâtre de Bernard en tournée en Italie en 1926, dont Ferrero avait évoqué le souvenir

¹ Une partie de la correspondance a été publiée par Anne KORNFIELD, *Lettere europee. Le lettere familiari di Leo Ferrero dal 1919-1933*, Roma, Bulzoni Editore, « Carte e Carteggi del Novecento », n° 4, 1999. Il existe un fonds Leo Ferrero, où se trouve une lettre de Gide à Ferrero du 20 novembre 1929 (LF. Fondo LF/Corrispondenza/SC IV/INS 34/CAM A), auprès de la Fondation Primo Conti, à Fiesole (<https://www.fondazioneprimoconti.org/l-archivio/gli-archivi/leo-ferrero.html>). D'après l'ensemble de sa correspondance, on se rend compte que les liens amicaux et professionnels de Ferrero rayonnaient en toutes directions, vers l'Italie et surtout vers la France, en énumérant la plupart des personnages que nous rencontrerons dans notre reconstitution des rapports culturels et des connaissances communes entre Gide et Pirandello. Par exemple, Primo Conti fut un artiste-peintre ami de Pirandello et Marta Abba, dont il peignit les portraits, à la fin des années vingt. Pirandello le connut par l'intermédiaire de Bontempelli à Viareggio. Chez Conti Pirandello lut son drame *Lazzaro* en 1928. Il était lui aussi en contact avec plusieurs artistes qui côtoyaient nos deux écrivains. Dans la villa Conti à Castiglioncello, près de Livourne, en Toscane, Pirandello, Marta Abba et leurs amis passaient souvent les vacances d'été. De Gide Primo Conti parle dans ses mémoires comme de l'auteur de *La Porte étroite* qui incarna ses sentiments et son déchirement lors de la rupture avec sa bien-aimée Cristabella qui se maria avec un autre homme (CONTI Primo, *La gola del merlo*, mémoire provocate da Gabriel Cacho Millet, Firenze, Sansoni, 1983, p. 113-114).

² Avec Stefano Pirandello (Landi), Orio Vergani, Claudio Argentieri, Antonio Beltramelli, Giovanni Cavicchioli, Massimo Bontempelli, l'actrice Maria Letizia Celli, l'acteur Lamberto Picasso, Giuseppe Prezzolini, Renzo Rendi et le directeur, Luigi Pirandello.

³ TRINCHERO Cristina, « Discussioni e riflessione intorno alle poetiche del teatro tra le due guerre nell'opera di Leo Ferrero Lombroso, "turinois de Paris" », in RESCIA Laura (éd.), *Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze*, Torino, Nuova Trauben, 2019, p. 89.

⁴ Lettre datée « vendredi Épiphanie [1929 ?], citée par Cristina TRINCHERO, « Discussioni e riflessione intorno alle poetiche del teatro tra le due guerre nell'opera di Leo Ferrero Lombroso, "turinois de Paris" », art. cité, p. 89. Trincherio cite la lettre du volume d'Anne KORNFIELD, *Lettere europee. Le lettere familiari di Leo Ferrero dal 1919-1933*, op. cit., p. 84.

dans un article, *Note sui due Pitoëff*, paru dans *Comœdia* du 20 décembre 1926¹. Enfin, il choisira l'exil en France même à cause des refus de plus en plus fréquents de la part des revues qui avaient jusque-là accueilli ses articles : les milieux antifascistes que son père fréquentait et l'origine juive de sa mère, Gina Lombroso, fille de Cesare Lombroso, ont joué sans aucun doute un rôle important dans cette persécution². Après une période de difficultés en Italie, pour ne pas subir les limitations fascistes en 1930 ses parents se réfugièrent en Suisse, d'où ils maintinrent les liens internationaux qu'ils avaient créés, surtout en France et en Angleterre, et en particulier avec les groupes antifascistes. La presse suisse suivit son père Guglielmo dans toutes ses pérégrinations européennes, commenta ses opinions et ses interventions en France et surtout, dès la montée du fascisme, ses rapports avec le régime. Parmi les rédacteurs de *La Gazette de Lausanne* on retrouve ce Maurice Muret, antidreyfusard qui, après des années au *Journal des débats*, où il avait été, au début du siècle, recenseur de Pirandello, avait ensuite collaboré avec le journal suisse lors de la prise de position nettement de droite de ce dernier. Il jugea en particulier les rapports de Guglielmo Ferrero avec le fascisme dans un article paru en 1928, « Guglielmo Ferrero et le pardon de M. Mussolini »³. Son fils Leo, trait d'union entre la France et l'Italie, ami de Crémieux, de Baty et surtout de Georges et Ludmilla Pitoëff qui montèrent en 1936 sa pièce *Angelica*, fit donc connaître l'œuvre de Pirandello⁴, par qui il était apprécié dans sa patrie, et échangea des lettres avec André Gide⁵. Lors de son séjour à Florence avec sa famille, Leo logeait chez le musicien Alberto Franchetti, juif, fils de Raimondo Franchetti et de Louise Sarah Rothschild, et cousin d'Elena Goldsmidt-Franchetti, *alias* Jean Dornis, célèbre critique qui avait introduit le roman pirandellien en France en 1907 et dont on reparlera dans les paragraphes suivants. À Florence, Leo, disait-on, s'était lié à Jean Luchaire, le fils de Julien, ayant participé avec lui à la propagande pacifiste. Malheureusement, les choix futurs de Jean seront tout à fait différents : fusillé, il paiera de sa mort sa collaboration avec le gouvernement de Vichy. Son père Julien

¹ En janvier 1926, Crémieux avait publié dans la même revue un article similaire sur les Pitoëff.

² Il raconte les rapports difficiles de son père avec le régime fasciste dans *Diario di un privilegiato sotto il fascismo*, Torino, Chiantore, 1946.

³ Voir VALSANGIACOMO Nelly, « Nel tempo svizzero di Guglielmo Ferrero », art. cité, p. 377-378.

⁴ D'après les mémoires d'Aniouta Pitoëff, Pirandello avait parlé de Leo Ferrero à Georges et Ludmilla. Ils le connurent enfin pendant une tournée italienne en 1926. (PITOËFF Aniouta, *Ludmilla, ma mère*, op. cit., p. 143-147). Ludmilla, en particulier, était le centre de convergence de plusieurs liens d'amitié au féminin : Sibilla Aleramo, en contact avec la comédienne depuis 1922, Paola Carrara Lombroso, Gina Lombroso Ferrero, Mina Ramponi Serpieri. On dirait tout un réseau féministe aussi.

⁵ Voir TRINCHERO Cristina, « Leo Ferrero (1903-1933): un francesista torinese tra le due guerre », in GENDRE Renato et TRINCHERO Cristina (éds.), *Le Festin de Zoppi. Giornata di studi per Sergio Zoppi in occasione dell'80° compleanno*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2017, p. 101-119. Une de ces lettres est présente, comme on le sait déjà, dans le fonds Leo Ferrero à Fiesole. Une autre est conservée à la BLJD et documente que le rapport entre les deux avait déjà commencé à Florence.

avait inauguré non seulement l'Institut français de Florence, mais aussi l'Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations. Il s'agit là d'une attitude cosmopolite et pacifiste qui ressemble de près à l'engagement de Gide dans les décades de Pontigny, aussi bien qu'à celui dans le Foyer franco-belge. D'ailleurs la SDN, née de l'expérience traumatisante de la Première Guerre mondiale, essaiera de prolonger ce climat de collaboration internationale et d'atteindre l'objectif d'une union pacifique des pays européens que la montée des fascismes et du nazisme, puis la Seconde Guerre mondiale, démoliront. En ce qui concerne les journées pontignaciennes, la collaboration entre Paul Desjardins, le créateur, et le groupe gidien de la *NRF*, remontant à un passé dreyfusard commun, se basa longtemps sur une ouverture internationale, contre-courant de la montée des nationalismes européens des années vingt et trente¹. Il est donc avéré que Julien et Guglielmo, historiens et intellectuels, font accéder Leo à la culture française et aux milieux parisiens. Et ce qui étonne, c'est la récurrence dans tous ces liens d'amitié ou de connaissance d'un substrat culturel juif profondément enraciné, qui remonte aux deux frères Angiolo et Adolfo Orvieto, fondateurs du *Marzocco*. Et si la revue n'a exprimé que rarement dans ses colonnes les origines de leurs créateurs, elle est quand même le produit d'une bourgeoisie florentine riche et cultivée qui, après l'émancipation des juifs de la fin du XIX^e siècle, en Italie, comme dans d'autres pays européens, avait donné ses contributions à la culture nationale grâce au processus d'assimilation : pour ne citer que quelques-unes de ces figures israélites, Alberto Cantoni, oncle des Orvieto, auteur humoriste selon Pirandello, et Alessandro D'Ancona cités à plusieurs reprises dans l'essai sur l'*Humorisme*, Treves et Bemporad, les deux premiers éditeurs de Pirandello².

Mais revenons encore une fois à Leo qui, lors de sa collaboration avec *Solaria*, avait publié l'article « Perché l'Italia abbia una letteratura europea » (« Pour que l'Italie ait une littérature européenne »), qui le désignait comme favorable au mouvement d'eupéanisation de la littérature italienne que le régime fasciste n'appréciait nullement et dans lequel Gide et d'autres auteurs européens devinrent les modèles à suivre pour les eupéanistes, aussi bien que les ennemis à écraser pour les fascistes. Dans son *Panorama de la littérature italienne*

¹ CHAUBET François, « Les décades de Pontigny et la N. R. F », *BAAG*, vol. XXV, n° 116, octobre 1997, p. 349-366 et *Paul Desjardins et les décades de Pontigny. Études, témoignages et documents inédits*, présentation par Anne Heurgon-Desjardins, préface d'André Maurois, Paris, PUF, 1964. Voir aussi *De Pontigny à Cerisy. Un siècle de rencontres intellectuelles*, sous la direction de Claire Paulhan, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2002.

² Pour plus de détails lire BORALEVI Alberto, « Angiolo Orvieto, "Il Marzocco", la società colta ebraica », dans *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e Avanguardia*, atti del seminario di studi, 12-13-14 dicembre 1983, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1985, p. 213-233.

contemporaine, Benjamin Crémieux mentionne deux pièces de Leo Ferrero, *La Chevelure de Bérénice* et *Les Campagnes sans Madone*, en citant leur auteur parmi « les fidèles partisans du théâtre crépusculaire, provincial, intimiste, inspiré en partie par l'exemple de Tchekhov, en partie par le "théâtre du silence français"¹ ». Enfin, c'est Silvio D'Amico qui rappelle encore Leo Ferrero : il évoque la popularité de Georges Pitoëff en Italie, « dont les frontières enfin lui furent [cependant] fermées après avoir représenté une comédie antifasciste de Leo Ferrero² ». Silvio D'Amico, fondateur en Italie de l'Académie d'Art dramatique qui aujourd'hui porte son nom, au début du XX^e siècle, trouva chez Pirandello dramaturge un allié pour prôner ses idées hostiles à l'encontre du réalisme bourgeois sur les scènes et de la primauté du comédien au détriment du texte. Tous les deux étaient partisans du texte théâtral et concevaient la scène et le jeu d'acteur comme une nécessité pratique qui risquait toujours de déformer la pièce écrite. Ami des Pitoëff et de Copeau, connaisseur du théâtre français de son époque, il fut aussi l'un des premiers critiques de Pirandello. Ses articles, où il excella dans la capacité de disséquer l'art du dramaturge en formules denses et lucides, auraient pu inspirer Benjamin Crémieux et Alfred Mortier lors de leurs études sur Pirandello, où D'Amico est à juste titre cité³. Lors de la tournée italienne de l'*Œdipe* gidien en 1932, ayant déjà publié des articles sur les tournées des années précédentes du couple Pitoëff, Silvio D'Amico signa une des critiques parues dans *La Tribuna* du 16 janvier 1932 : tout en louant le génie de la mise en scène de Pitoëff et l'interprétation de sa femme (moins celle de Georges), tout en soulignant aussi la valeur littéraire du texte, il mit en évidence la difficulté de mettre en scène une pièce si peu théâtrale.

1.3 Gide en Italie...

Guglielmo Ferrero, son fils Leo, Julien Luchaire, ainsi que Nino Frank, Gaetano Salvemini, et bien d'autres, en contact avec des confrères français, comme André Malraux, Romain Rolland, Benjamin Crémieux, sont insérés dans le réseau des *fuoriusciti* et des italianisants antifascistes, aussi importants dans notre reconstitution que les intellectuels qui se sont ralliés au parti fasciste, comme Prezzolini, Ungaretti, Bontempelli et, bien sûr,

¹ CRÉMIEUX Benjamin, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Paris, Kra, 1928, p. 285-286.

² D'AMICO Silvio, « I registi del Cartel: Dullin, Jouvet, Baty, Pitoev », in D'AMICO Silvio (éd.), *La regia teatrale*, Roma, Angelo Belardetti editore, 1947, p. 175.

³ Dans l'article lisible en cliquant sur le lien suivant <https://www.pirandelloweb.com/silvio-damico-e-luigi-pirandello-frammenti-di-un-incontro-1918-1936/>, on peut voir une photo de Pirandello et de D'Amico avec la troupe des Pitoëff lors de la mise en scène de *Ce soir, on improvise*, et une autre avec Copeau.

Pirandello. Dans ce contexte les œuvres de Gide s'imposent en Italie après une longue période de lente pénétration¹. Gilbert Bosetti met en garde :

Toute réflexion sur la fortune de Gide en Italie doit prendre appui sur la minutieuse bibliographie critique d'Antoine Fongaro ; toutefois, il ne suffit pas de se baser sur les recensions ni sur la date des traductions pour mesurer son audience auprès de narrateurs transalpins qui le lurent souvent directement en français et qui avaient des raisons variées de ne pas revendiquer ouvertement un tel maître².

Tout commence à peu près en 1903, grâce à Gian Pietro Lucini, qui fit connaître Gide aux Italiens, alors que les traductions n'étaient pas encore nombreuses ou qu'elles demeuraient inachevées jusqu'aux années trente : Arturo Onofri traduisit le premier, mais en partie, *Le Voyage d'Urien* en 1912, Papini *Le Prométhée mal enchaîné* en 1919, Vannicola, à sa mort en 1915, laissa une traduction incomplète de *L'Immoraliste*. Suivront *La Porte étroite*, traduite en 1925, et *Les Caves*, en 1933. Mais ce sont toutes des œuvres qui ne circulaient pas aisément, les intellectuels ayant accès directement aux versions en langue originale³. Depuis les pages de *La Voce* et de *La Nuova Antologia* Vannicola, Onofri et Valeri présentèrent, les premiers, entre 1903 et 1913, la vie et les œuvres d'André Gide⁴.

1.3.1 ... jusqu'à la Première Guerre mondiale

En fait, l'influence de Gide sur les romanciers italiens ne fut pas immédiate, à cause avant tout des difficultés de diffusion et de réception de l'œuvre gidienne et, ensuite, d'une vigoureuse résistance idéologique à sa circulation. En revanche, à long terme, elle fut profonde. Tout d'abord, il faut dire que la diffusion et la reconnaissance des œuvres de Gide en Italie furent aussi lentes qu'en France. Les premières publications gidiennes furent faites à compte d'auteur, diffusées dans des milieux restreints d'amis intellectuels aussi bien à Paris qu'à Florence. Les voyages en Italie et les contacts personnels avec quelques-uns des collaborateurs des revues florentines peuvent être considérés sans aucun doute comme les premiers moyens de propagation et de connaissance de l'œuvre de Gide. Une première phase, si l'on veut, où les réseaux des rapports franco-italiens se tissent sous le signe de la modernisation de la littérature italienne à l'exemple de la française et de la fraternité des peuples. À ce réseau de relations intellectuelles, idéologiques et politiques se rattachent les

¹ Voir à ce propos l'intéressant article, auquel nous nous référons ici, de FOURNIER-FINOCCHIARO Laura, « Traduction et interprétation des lettres italiennes en France sous le fascisme, entre culture et propagande », art. cité.

² BOSETTI Gilbert, « Le gidisme en Italie », dans *Novecento. France-Italie, op. cit.*, p. 71. Nous nous rapporterons à cette fondamentale étude, ainsi qu'au mémoire de maîtrise de Michele BIANCHINI (*André Gide en Italie. Une étude de la réception critique et de la traduction des Faux-Monnayeurs*, mémoire de maîtrise, Université de Bologne, Aristoteleion Panepistimion Thessaloniki, Université de Haute-Alsace, 2013-2014) pour notre reconstitution des rapports entre Gide et les intellectuels italiens.

³ *Ibid.*, p. 71 et p. 137, note n° 1.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

débats littéraires franco-italiens lors de la fondation de la *NRF*, qui deviendra en effet un véritable mythe pour les Italiens. Jusqu'à la Première Guerre mondiale beaucoup de « transplantés » italiens en France, tels que D'Annunzio, Papini, Prezolini, Marinetti, se maintenaient en équilibre entre la culture française d'accueil et leur culture italienne d'origine, tout en créant un terrain fertile d'échanges sur lequel pèse l'ombre de Gide, car il les a tous connus et sur chacun il a aussi exprimé un jugement personnel, comme nous venons de le dire. Pour compléter le cadre, il nous faut évoquer le jugement porté sur Marinetti. La première rencontre, en mars-avril 1905, de Gide avec le chef du futurisme italien ne se place pas sous les meilleurs auspices : Marinetti avait souhaité la participation de Gide à la revue *Poesia*, mais celui-ci n'avait pas donné suite à l'invitation¹. À cette occasion, il écrit que « c'[était] un sot, très riche et très fat, qui n'a[vait] jamais su se réduire au silence² », des mots sévères que Gide reprit dans les *Feuillets*, où il accusa Marinetti de tirer paradoxalement profit « d'une absence de talent qui lui permet[tait] toutes les audaces³ ». Ils se rencontrèrent encore en 1911, après que Marinetti eut fait mettre en scène en 1909 *Le Roi Bombance* au théâtre de l'Œuvre. Gide affirma : « Il fait tout le bruit d'une émeute après qu'il a mis quelques benêts lecteurs dans le sac : Par l'Enfer ! Par le ventre ! (Et voici le *Roi Bombance* !) ». Enfin, « c'est l'homme le plus charmant du monde si j'en excepte d'Annunzio ; » - écrivit Gide - « verveux à la manière italienne qui prend souvent la verbosité pour l'éloquence, le faste pour la richesse, l'agitation pour le mouvement, la fébrilité pour le transport divin⁴ ». Le rapprochement entre les deux auteurs italiens est l'occasion, comme on le voit, de les englober dans un même jugement négatif. Mais une ultérieure rencontre doit être notée : Marinetti s'était lié d'amitié avec Vannicola, qu'il avait connu dans la villa sur le lac de Côme du dramaturge et écrivain Enrico Annibale Butti, égayant avec son violon des nuits consacrées au spiritisme⁵. Nous retrouverons encore Marinetti, en 1934, en uniforme d'académicien italien, à côté de Pirandello, lors de la IV^e réunion du *Convegno* « Volta », dont nous reparlerons.

1.3.2 ...pendant les années vingt

En 1921, l'œuvre de Gide se répandait en Italie sous forme d'anthologie, dans les *Morceaux choisis* que nous avons déjà cités. Ungaretti disait dans une lettre à Paulhan que

¹ Des bribes de correspondance se trouvent à la BLJD.

² *Jl*, p. 443.

³ *Jl*, p. 692.

⁴ *Jl*, p. 692.

⁵ CERIO Edwin, *Vannicola ultimo bohémien d'Italia*, Capri, Le Pagine dell'isola, 1923, p. 19.

Cardarelli les avait lus et aurait voulu les publier en italien dans une traduction confiée à ceux de *La Ronda*¹ avec laquelle il collaborait depuis sa rentrée de Paris. Ce qui paraît un détail inutile, mais nous renseigne par contre sur la diffusion dans les milieux intellectuels des œuvres de Gide et des discussions dont elles étaient le pivot. Et, d'un autre point de vue, Corrado Alvaro écrivait dans *Il Mondo* du 7 juillet 1922 : « Ces jours-ci Jacques Copeau, en reprenant les représentations du *Saül* de Gide, nous a fait remettre sur la table de discussion les *Morceaux choisis* que cet écrivain avait publiés aux éditions de la “Nouvelle Revue Française” et que nous avons lus avec une perplexe admiration² ». Voilà donc que ces *Morceaux choisis* reviennent dans la mémoire de plus d'un, au moment où la pénétration de Gide en Italie est dans une phase délicate : entre acceptation et refus, il existe aussi une zone de perplexité, car, comme le dit Alvaro dans son article, ce nouveau classicisme n'emporte pas toujours l'adhésion. Presque vingt ans après, Gide et Alvaro, chacun à leur tour, feront leur voyage en URSS, l'un en 1936, l'autre en 1934 et en 1937, relatant leurs impressions et leurs expériences en terre communiste et arrivant à des conclusions opposées sur divers aspects. Toutefois, « ils [seront] unis dans la dénonciation de l'uniformité et du conformisme imposés à tout un peuple par un gouvernement despotique, fondé sur la propagande et la délation, sur la répression et la déportation, sur la famine et sur la misère, dans un pays où règne la terreur³ ». Ils feront alors de leurs écrits un moyen de dénonciation, car les deux, « qui apprécient réciproquement leur œuvre romanesque, partagent l'intime conviction que l'écrivain se doit de proposer à ses contemporains [...] un miroir réfléchissant, au double sens du terme, car, note Alvaro, dans son journal, “tout homme est responsable de son temps”⁴ ». À l'époque de *Saül*, l'espace de discussion qu'avait rouvert la mise en scène de Copeau - à laquelle avait assisté Alvaro qui vivait à Paris entre 1921 et 1922 - laisse penser qu'un débat sur Gide était déjà en cours chez de jeunes intellectuels qui côtoyaient Pirandello. Alvaro, on le sait déjà, c'est une des lectures préférées de Gide à la fin de sa vie. Ungaretti, partisan du fascisme et signataire du *Manifeste des intellectuels fascistes*, tout comme Pirandello d'ailleurs, connaissait le dramaturge sicilien et lui écrivait, même si, dans sa correspondance avec Paulhan, il en parle avec un certain dépit, surtout en ce qui concerne les rapports du dramaturge avec le gouvernement de Mussolini. Alvaro, quant à lui, antifasciste signataire du

¹ Jean PAULHAN à Giuseppe UNGARETTI, *Correspondance, op. cit.*, lettre n° 6, p. 37-38 (novembre 1922).

² ALVARO Corrado, in PEDULLÀ Walter et STRATI Mario (éds.), *Scritti dispersi. 1921-1956*, Torino, Bompiani, 1995, p. 12-14.

³ FAITROP-PORTA Anne-Christine, « André Gide et Corrado Alvaro en URSS », in CABIOC'H Serge et MASSON Pierre (éds.), *Gide aux miroirs. Le roman du XX^e siècle. Mélanges offerts à Alain Goulet*, Caen, Presses universitaires de Caen, Centre de recherche « Textes/Histoire/Langages » - Université de Caen Basse-Normandie, 2002, p. 118.

⁴ *Ibidem*.

Manifeste de Benedetto Croce, éloigné par Ojetti du *Corriere della sera* pour des raisons politiques évidentes, fut proche de Pirandello de 1923 jusqu'à sa mort, présenta au public parisien l'œuvre et le tempérament de ce dernier dans deux articles parus dans *Comœdia* en 1926¹, l'interviewa en 1929, prononça différentes conférences sur son œuvre à laquelle il dédia aussi de nombreux articles et rédigea pour finir l'introduction à l'édition définitive des *Novelle per un anno (Nouvelles pour une année)*, dernier hommage à un ami.

En fait, les choses commencèrent à suivre une mauvaise pente à partir des années vingt, au moment où s'imposa la nouvelle réalité italienne : le fascisme. Le lendemain de la prise du pouvoir de Mussolini, aux rapports franco-italiens déjà existants se greffe la gêne que le *Duce* éprouve à l'égard d'un pays que les *fuoriusciti* élisent comme leur patrie d'accueil. En particulier, en 1924, le gouvernement de gauche qui vient de gagner les élections aide les *fuoriusciti* dans la propagande antifasciste et dans des attentats. Les rapports franco-italiens entrent en crise jusqu'en 1927 lorsque les opposants du gouvernement français organisent un groupe de partisans du fascisme visant à raccorder les deux nations jumelles et à diffuser une image positive du régime mussolinien. Parmi eux figurent les italianisants Camille Mallarmé et Alfred Mortier. En effet, c'est pendant tout le *Ventennio* que se manifeste une attitude schizophrénique : d'une part, le parti fasciste promouvait la culture italienne à l'étranger et les auteurs favorables au régime ; de l'autre, les *fuoriusciti* essayaient de mettre à nu le vrai visage du fascisme. En 1932, Mussolini ne fut par exemple nullement content du succès et des honneurs dont Pirandello lui fit part lors de la mise en scène de *Comme tu me veux*, comme il l'écrivit à Marta Abba². En outre, c'est précisément à ce moment où deux forces contraires se contrebalançaient - ouverture de la culture italienne à l'étranger, et surtout à la France, et hostilité du régime aux contributions culturelles venant de l'extérieur - que les signes d'accélération du processus de diffusion des œuvres françaises s'intensifièrent. C'est la période où Gide s'affirmait, avec *La Symphonie pastorale*, *Les Caves du Vatican* et *Corydon*. Ces œuvres paraissaient encore plus scandaleuses en Italie qu'en France, car l'Italie a toujours été un pays profondément catholique et, par conséquent, l'immoralisme cynique et ironique de Gide aussi bien que sa défense de l'homosexualité étaient inacceptables sinon incompréhensibles. En fait, non seulement Gide taquinait la pruderie catholique, mais il commençait à faire parler de lui juste au moment où Mussolini instaurait sa dictature :

¹ Anna FRABETTI en donne le texte et un commentaire introductif dans l'article « Note parigine di Corrado Alvaro sulla letteratura italiana degli anni Venti » consultable en ligne sur Academia

https://www.academia.edu/3467873/Note_parigine_di_Corrado_Alvaro_sulla_letteratura_degli_anni_Venti

² PIRANDELLO Luigi, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., p. 1066 (6 décembre 1932).

subversif, pédéraste puis communiste, c'était vraiment insupportable pour les fascistes. Les critiques ne furent pas uniquement idéologiques, mais le jugement artistique restait fortement conditionné par l'éthique et les choix de fond de l'auteur. Plusieurs critiques le fustigèrent entre 1924 et 1932, et jusqu'au Prix Nobel en 1947 : Corrado Pavolini, entre autres, qui fut le traducteur en italien du *Roi Candaule*¹, ne fut pas du tout clément. De plus, Gide se trouva engagé dans un débat virulent et venimeux avec Massis, qui l'avait pris directement à parti : les intellectuels italiens suivirent avec intérêt ce débat en faveur de Gide ou contre lui. Les milieux catholiques auraient bien voulu le détruire², s'appuyant sur l'article que Giovanni Papini avait rédigé sur *Œdipe* dans *Il Corriere della sera* de mars 1932, mais Gide, Proust et Alain-Fournier étaient désormais devenus des sujets d'autant plus fascinants qu'ils étaient scandaleux. Des revues qui, à l'époque, s'imposaient de plus en plus, telles que *La Ronda*, *Il Convegno*, *Pegaso*, commencèrent à lancer la mode de Gide en présentant à leur public des analyses des œuvres gidiennes. Cela marqua un changement décisif. Comme l'explique bien Michele Bianchini à travers la réception italienne des *Faux-monnayeurs* en 1926, l'œuvre de Gide n'était pas facilement maniable pour les critiques italiens, non seulement à cause de sa variété, qui rendait difficile une vision unitaire, mais aussi parce que Gide, en tant qu'écrivain et intellectuel, occupait un rôle important dans la diffusion de la littérature française et étrangère (notamment l'œuvre de Dostoïevski), par l'intermédiaire de la NRF. La dernière cause, non des moindres, fut aussi l'acte final de condamnation contre l'auteur : sa déclaration en faveur de l'homosexualité dans *Corydon* en 1924. C'est d'ailleurs du monde culturel du catholicisme, incarné par Henri Massis, qu'arrivèrent les critiques les plus acérées contre l'œuvre de Gide, d'autant plus que les déclarations publiques et les choix personnels de l'écrivain français ne passaient pas inaperçues. Pirandello, quant à lui, reste plus ambigu au

¹ Corrado PAVOLINI remémore Pirandello homme de théâtre dans son article « Pirandello alle prove », dans *Atti del Congresso internazionale di Studi Pirandelliani*, op. cit., p. 917-924.

² Le prêtre romain Giuseppe De Luca, chargé de différentes tâches auprès du Saint Siège, collaborateur de la maison d'éditions catholique *Morcelliana* de Brescia et humaniste en contact avec différents intellectuels italiens, comme Papini, Prezzolini, et français, surtout Jacques et Raïssa Maritain, qualifie Gide de moraliste en négatif, non tant en ce qui concerne l'art et l'écriture, qu'il apprécie comme assez originaux, mais pour l'individualisme, les choix de vie et surtout son rapprochement du communisme. Sa correspondance avec Carlo Bo en donne un témoignage (Carlo BO-Giuseppe DE LUCA, *Carteggio, 1932-1961*, Marta BRUSCIA (éd.), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999, p. 12). Dans un autre échange épistolaire, avec l'avocat Fausto Minnelli, un des fondateurs de la susdite maison d'éditions, on peut lire que celui-ci dit avoir agréé l'article de Papini sur l'*Œdipe* de Gide et avoir envisagé Papini lui-même pour une notice sur l'auteur français pour les éditions de la *Morcelliana*. On décidera différemment : Papini s'occupera de rédiger une notice sur Nietzsche, tandis que la présentation de Gide sera confiée à Massis. Cela aura lieu grâce au consensus de De Luca à qui un autre correspondant, Bargellini, avait suggéré Massis au lieu de Bo. (Giuseppe DE LUCA-Fausto MINNELLI, *Carteggio I, 1930-1934*, Marco RONCALLI (éd.), prefazione di Carlo BO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999, p. 211). Les événements que nous avons brièvement esquissés se déroulent entre 1932 et 1933. En 1934 Pirandello connaît lui aussi Giuseppe De Luca, à qui il semble avoir avoué une foi en Dieu exempte de toute intermédiation de l'Église.

sujet de la foi, tout en démolissant dans ses œuvres les ecclésiastiques de tous niveaux. Et à ce sujet, la critique s'est partagée en interprétations diamétralement opposées¹. Vis-à-vis de Gide, les critiques littéraires continuèrent, eux aussi, à être partagées, mais plutôt entre l'admiration pour son style et pour sa langue, d'un côté, et la désapprobation morale, de l'autre. Et lors de la publication des *Faux-Monnayeurs* en 1926 plusieurs perplexités surgirent en Italie, surtout, par exemple, à propos de la forme du roman qu'on essayait de classer. On en parla dans de petites revues mais *Solaria*, par exemple, préféra dédier des réflexions aux *Cahiers d'André Walter*, en laissant tout à fait de côté le roman. Après que Jacques Rivière, dans un article de janvier 1922 paru dans *La Ronda* (« André Gide », IV, janvier 1922), avait présenté son ami Gide comme un créateur, Adolfo Franci lui fit écho dans *Lo Spettatore* (« “La Nouvelle Revue Française” e André Gide », I, n° 2, février 1922) de Rome en présentant Gide « comme le plus significatif écrivain de la “N. R. F.”² ». *Il Baretto* publia un article en 1925 et deux en 1926. Dans le numéro spécial sur la littérature française de 1925 (« André Gide », année II, nos 6-7, 1925), Guglielmo Alberti parla d'un auteur paradoxal qui cherchait à désarçonner le lecteur, comme le rapporte Bosetti, tout en restant classique. En avril 1926, Umberto Morra di Lavriano (« Falso romanzo », année III, n° 4, avril 1926) qualifia les *Faux-Monnayeurs* de « faux roman » et Édouard, de « marionnette » de Gide en accusant, entre autres, l'auteur français d'avoir perdu ses qualités majeures après *Corydon* à cause de l'introduction dans le roman de ses pulsions homosexuelles. En décembre 1926, Santino Caramella (« La giostra dei

¹ Certes, malgré les différentes « lectures », de l'athée à la catholique, que l'on a données de son œuvre, d'après sa *Weltanschauung* (monde infini en nous vs finitude de la réalité et du corps, lumière en nous vs obscurité en-dehors de nous) et à la suite du choix final de funérailles sans honneurs, presque un affront pour le régime fasciste, et de l'incinération et de la dispersion des cendres ou l'inhumation sous un pin à Agrigente, une pratique contre les préceptes catholiques, Pirandello ne démontre pas l'orthodoxie que plusieurs ont voulu retrouver dans ses œuvres. Par contre, le Sicilien eut une série de « rencontres » avec le Vatican, comme le raconte Marco Roncalli dans un article paru dans *La Stampa* en 2017 à l'occasion des cent cinquante ans de la naissance du dramaturge. Déjà le transport de ses cendres de Rome à Agrigente fut des plus rocambolesques et n'eût pas abouti à la satisfaction des suprêmes volontés de l'auteur sans l'intervention de Mgr Montini, le futur pape Paul VI. Cependant, ce n'était pas la première fois que Pirandello avait des contacts avec le Vatican : en 1918 pour tenter de faire libérer son fils Stefano, prisonnier de guerre ; en 1934 quand la *Civiltà cattolica*, la revue des jésuites, accuse Pirandello de nihilisme et d'anticléricalisme. On craint que ses livres ne soient mis à l'*Index*. Silvio D'Amico interpelle Mgr Montini et il en a l'assurance que l'œuvre de Pirandello ne sera pas prohibée. Quelques mois plus tard, le dramaturge recevra le Prix Nobel. C'est la même année où Pirandello rencontre chez lui le prêtre Giuseppe De Luca. Il s'ensuit que Minnelli est chargé de faire paraître une présentation de Pirandello aux éditions de la *Morcelliana*, dont l'auteur choisi sera Silvio D'Amico, malgré ses réserves. Il s'ensuit aussi que De Luca engage Pirandello dans un projet éditorial qui prévoirait la publication d'un volume d'entretiens avec Pirandello sur Dieu. Malheureusement, ce projet échoua à cause de la mort de Pirandello en 1936. L'attitude du Vatican semble excessivement indulgente envers Pirandello, si on la compare avec celle qui condamna l'œuvre entière de Gide en 1951 sous le pontificat de Pie XII. L'allégeance de Pirandello au fascisme et sa renommée mondiale comme dramaturge lié au régime ont-elles joué un rôle dans cette clémence ? Faut-il par contre voir là une tendance de Mgr Montini à donner de moins en moins d'importance à l'*Index*, d'autant plus que ce fut lui en 1966 qui le supprima à la suite des réformes du Concile Vatican II ? Nous reviendrons sur ce sujet à la fin du chapitre 7.

² BOSETTI, Gilbert, « Le gidisme en Italie », dans *Novecento. France-Italie, op. cit.*, p. 73.

pugni », année III, n° 12, décembre 1926) donna un jugement moral sur l'œuvre de Gide dont se souviendra même Sergio Solmi, en 1930, lors de son essai (« Saggio su André Gide », *La Cultura*, année XI, n° 9, septembre 1930) visant à une interprétation globale de l'écrivain français : pour lui, ce dernier était seulement un grand auteur d'essais et d'ouvrages autobiographiques, ce qui l'empêchait d'être un bon romancier. Enfin, Solmi souhaita que l'on suivît encore, comme à l'époque des *Nourritures*, les préceptes de Gide.

Pour les commentateurs de l'œuvre gidienne de cette période, Gide est vu comme le pédagogue qui montre à ses lecteurs la possibilité d'une vie toujours renouvelée, d'une jeunesse toujours vive dans la part la plus intime de l'être. Mais ce désir de Solmi de suivre les préceptes de Gide se brisera contre la vision déçue et désenchantée de la vie, qui est aussi, dans une certaine mesure, le miroir d'une activité intellectuelle caractérisée par la prudence vis-à-vis du regard du régime¹.

Mais avant d'approcher les années trente, Ungaretti, en 1925, avec son article « André Gide » paru dans *Il Convegno* à Milan, Raffaello Franchi dans *Solaria* à Florence et dans *L'Ambrosiano* à Milan, Ferdinando Neri avec deux articles toujours dans *L'Ambrosiano*, continuèrent d'élargir le cercle des intellectuels italiens lecteurs de Gide dans un espace géo-littéraire regroupant, entre la fin des années vingt et le début des années trente, Florence, Rome et Milan². Sur quelques-uns de ces articles, on reviendra encore dans la suite de ces paragraphes.

1.3.3 ... les années trente et après

Or, malgré la consécration de Gide en Italie grâce aux « solariens » Giansiro Ferrata, Aldo Capasso et Alberto Consiglio, la situation ne va pas beaucoup changer dans les années suivantes.

Bien que la diffusion de son œuvre subisse un certain ralentissement, dû surtout aux événements historiques, dont la Guerre au début des années quarante en est le dernier et le plus bouleversant, pendant les années trente la traduction des œuvres de Gide augmente sensiblement. Antoine Fongaro dresse une liste des traductions suivantes à la page 30 de son ouvrage : *L'École des femmes* en 1930, *Isabelle* et *Les Caves du Vatican* en 1933, et *La Porte Étroite* en 1936. Dans ces années, paraissent aussi deux études importantes pour l'ampleur de leurs réflexions : [celle] de Sergio Solmi, intitulée *Saggio su André Gide* (*La Cultura*, a. 9, septembre 1930, p. 744-759) et l'autre de Aldo Capasso dont le titre est *Poesia di Gide* (*La Nuova Italia*, a. 2, n° 4, 20 avril 1931, p. 136-142). Mais pendant la première moitié des années trente, « la résistance contre Gide continue à se manifester » dans les mêmes modalités. Il faut attendre 1935 pour pouvoir observer un changement dans les réactions critiques, dû moins à l'adhésion de Gide au communisme, qui alimente les oppositions et les passions, qu'à l'arrivée d'une nouvelle génération de critiques tels Carlo Bo, Vigorelli et Mario Bonfantini, pour lesquels l'œuvre de Gide représente déjà un classique³.

Parmi les détracteurs de Gide, on trouve la revue conservatrice *Latinité*, qui lance une enquête en 1931. Ceux qui répondent considèrent « l'influence de Gide dans la péninsule [...] très

¹ BIANCHINI Michele, mémoire cité, p. 89.

² BOSETTI Gilbert, « Le gidisme en Italie », dans *Novecento. France-Italie*, op. cit., p. 73.

³ BIANCHINI Michele, mémoire cité, p. 89. C'est l'auteur qui souligne. Les lettres de Vigorelli à Gide le témoignent.

faible à cette époque » ; en particulier « [elle] est jugée nulle par Luigi Tonelli, stérile par Corrado Pavolini, dangereuse par Lorenzo Gigli et Guido Manacorda qui s'en prend au pédéraste, peu visible par Pietro Mignosi¹ ». L'esthétique de Benedetto Croce entrava aussi la diffusion de Gide en tant qu'homme et artiste², et Mario Praz, pour sa part, le définit un « hermaphrodite moral », indigne de son étude sur la *Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*³.

Une revue à faible tirage mais qui contribua en revanche à la diffusion de l'œuvre de Gide, surtout à partir de la publication de *L'École des femmes*, est *Pegaso*, fondée par Ugo Ojetti en 1929, dont la publication dura jusqu'en 1933 et dont les collaborateurs furent Alvaro, Cecchi, Comisso, Moravia, Palazzeschi et Bontempelli. En particulier, le personnage de Robert fut l'objet d'une série d'articles qui le consacrèrent comme un personnage représentatif de la littérature française. Les réactions du milieu catholique du *Frontespizio*, quant à elles, continuèrent d'être plus ou moins virulentes, surtout celles de Manacorda contre l'immoralisme homosexuel, pédophile et narcissique de Gide, mais d'autres, tels que Carlo Bo et Mario Luzi, se détachèrent des positions rétrogrades du *Frontespizio* pour donner des jugements plus équilibrés et déjà en 1937 Alessandro Pellegrini avec un essai sur Gide le fit entrer dans le panthéon des auteurs classiques⁴. Certes, comme le dit Bosetti, « nous devons avoir à l'esprit que les préventions morales rendent difficiles les professions de foi en sa faveur et que son influence se manifeste nécessairement par des chemins détournés⁵ » ou, ajoutons-nous, décalés dans le temps. Certains écrivains italiens évoluèrent dans leur position par rapport aux œuvres gidiennes d'un accueil neutre à une véritable influence réciproque, comme par exemple Giuseppe Antonio Borgese dans son roman *Rubè*, comme on le verra. D'autres écrivains, tels D'Annunzio, Moravia, Vittorini, Comisso, Puccini et Pirandello, dont Bosetti trace les choix thématiques en commun avec Gide et les influences toujours hypothétiques, mais indéniables, entrèrent en symbiose, plus ou moins consciemment, avec l'écrivain français, mais selon des modalités différentes. À la fin de son étude, Bosetti affirme

¹ BOSETTI Gilbert, « Le gidisme en Italie », dans *Novecento. France-Italie, op. cit.*, p. 75.

² C'est la diffusion de l'œuvre de Gide dans le domaine littéraire qui en fut peut-être limitée. Et à ce sujet il faut rappeler que Croce fut à plusieurs reprises antagoniste de Pirandello. Toutefois, du point de vue politique, le rapport Gide-Croce présente d'autres aspects qui indiquent une personnalité que Gide estimait, comme l'écrivit Antonini (*Hommage 1951*, p. 63) et comme l'affirma Gide lui-même en 1950 dans son *À Naples (BAAG, vol. XXXII, p. 15)*. Voir à ce propos, POLLARD Patrick, *Répertoire des lectures d'André Gide. III : DIVERS, op. cit.*, p. 103. Une lettre de 1944 atteste la reconnaissance de Gide et de son entourage envers Croce, véritable rempart contre le fascisme et le nazisme pendant la Seconde Guerre mondiale.

³ BOSETTI Gilbert, « Le gidisme en Italie », dans *Novecento. France-Italie, op. cit.*, p. 80-81.

⁴ *Ibid.*, p. 75-77.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

que le gidisme, en tant que « disponibilité de l'être » et « variété du dire¹ », survit à Gide lui-même. Malgré la censure fasciste et les attaques catholiques, Debenedetti en 1944 rattachera à son « Gide retrouvé » la recherche d'un nouvel homme sur les ruines de la guerre et en 1947, Oreste del Buono commencera ses traductions systématiques de l'œuvre gidienne. D'ailleurs, en pleine dictature fasciste et sous l'Occupation nazie, Gide avait laissé, même dans ses moments de silence, des points de repères à tous ceux qui auraient aimé enfreindre les conventions bourgeoises et les contraintes liberticides. Sa manière était excessivement provocante et ouverte pour un régime autoritaire se basant sur les restrictions de la liberté mais, couvant sous les cendres, a préparé la floraison d'une nouvelle génération. Si le gidisme reste latent en Italie et éclate après la chute du fascisme, le soi-disant pirandellisme marquera par contre en France le déclin du dramaturge après une période de grands succès, comme nous le précisons dans le chapitre suivant. Peu à peu Gide trouve sa place, aussi bien chez les critiques italiens qu'européens. C'est après 1945, selon Bianchini, que l'œuvre de Gide est enfin lue par le grand public italien, ce que démontre l'augmentation des traductions (de 8 éditions avant 1944, on passe à 54 éditions ou rééditions au cours de la période 1944-1963, sans compter les éditions en français vendues en Italie, les fragments, les préfaces)². Le débat sur la littérature française, sur la *NRF* et sur Gide, où se faisaient entendre de nombreuses voix réprobatrices, continua d'enflammer les revues et les opinions pendant les années trente et quarante, jusqu'à la fin du régime fasciste et de la guerre, pour s'acheminer enfin, notamment grâce au Prix Nobel, vers la reconnaissance officielle aussi bien de la part des lecteurs, de plus en plus nombreux, que de la critique littéraire, malgré la relégation par l'Église des œuvres de Gide dans *l'Index librorum prohibitorum*.

Toutefois, c'est toujours pendant la phase de réception et par là même d'acceptation d'un auteur à l'étranger qu'il est possible d'entrevoir et d'analyser les contradictions et les idiosyncrasies qu'une écriture nouvelle et innovante impliquent. L'étude de Carmen Saggiomo sur la réception des *Caves* en Italie offre ainsi une autre possible voie de confrontation entre les deux auteurs, en particulier, grâce à l'interprétation qu'Enea Balmas a donnée de Gide et de sa conception de la liberté. Gide choisit la sincérité tout en sachant que celle-ci peut limiter la liberté même au moment où, par exemple, l'on voulait choisir de ne pas être sincère. Selon Balmas, pour éviter la rigidité du masque de la liberté, Gide opte pour la disponibilité, qui permet la libre mais protéiforme adhésion aux changements des événements et des situations. La disponibilité évite toute cristallisation due à la sincérité, dit Saggiomo en

¹ *Ibid.*, p. 135.

² BIANCHINI Michele, mémoire cité, p. 91-92.

commentant Balmas, jusqu'à la condition extrême de l'acte gratuit. Et alors l'homme découvre que la liberté n'est qu'une illusion et que sa vie est gouvernée par des forces dont il ignore l'origine. Cela ressemble de manière significative, affirme Balmas, à la vie comme « enorme pupazzata », un éclatant jeu de fantoches, que Pirandello indique dans une lettre à sa sœur Lina le 31 octobre 1886¹.

¹ D'autres détails importants peuvent être puisés dans l'essai de Carmen SAGGIOMO, *La fortuna italiana delle Caves du Vatican di André Gide*, Ariccia (RM), Aracne editore, 2015. Comme le cite SAGGIOMO aux pages 173-176 de son étude, Antonella CIOCE a donné sa contribution sur la confrontation entre Gide et Pirandello (*Realtà romanzesca e dissimulazione ironica. Luigi Pirandello e André Gide, op. cit.*).

CHAPITRE 2

LA FRANCE, TERRE D'ACCUEIL ET DE SUCCÈS

2.1 Pirandello en France...

La période de l'entre-deux-guerres, marquée par les investissements du régime pour promouvoir la culture italienne à l'étranger dans un sens politique profasciste, par la présence de *fuorusciti* antifascistes qui tentent de transmettre une image alternative de l'Italie, et par le développement des études italiennes françaises, a permis de faire évoluer les centres d'intérêt du public français italophile. [...]. On remarque par ailleurs que les promoteurs de la culture italienne, malgré la présence d'un réseau antifasciste important dans l'hexagone, tendent globalement à favoriser la pénétration en France d'auteurs favorables au régime et la diffusion des nouveaux mythes culturels produits par la propagande de Mussolini. Les italophiles et les italianistes ont surtout compris qu'ils avaient un rôle important à jouer par le biais de la littérature pour le rapprochement franco-italien et le maintien du dialogue dans un contexte de froid diplomatique et politique. D'un point de vue strictement culturel, la période de l'entre-deux-guerres a favorisé les perspectives d'études franco-italiennes, mais elle a aussi inauguré une meilleure connaissance et reconnaissance de l'originalité des productions transalpines, y compris les plus récentes¹.

Et Pirandello entre de droit dans le nombre de ces « productions transalpines », dont l'originalité est appréciée en France. En fait, les premiers contacts avec la littérature française pour Pirandello arrivèrent directement à Rome et par le biais d'un cénacle littéraire, celui des poètes *crepuscolari* romains, Corazzini, Fausto Maria Martini, Alberto Tarchiani et Tito Marrone. Celui-ci était un Sicilien transplanté à Rome en raison de la profession de son père, professeur de littérature française à l'université « La Sapienza ». Cette profession ouvrit en même temps les portes de la littérature symboliste française et belge non seulement aux *crepuscolari*, mais aussi au groupe des Siciliens, Rosso di San Secondo, Lucio D'Ambra et Luigi Pirandello à qui Marrone s'était adressé pour réaliser ses projets de dramaturge. Pirandello l'a transposé dans un des personnages du roman *Son mari* (1911)². Mais à quelle époque remonte alors la diffusion en France de ses œuvres et de sa pensée ? La réponse est vite formulée : entre les années vingt et trente, il s'impose à l'attention de la culture française, d'abord en tant qu'auteur de nouvelles et romancier, même si cette première veine artistique sera bientôt tarie en France, ensuite comme dramaturge, ce qui sera la clé de son succès aussi bien que du refus de la part du public français, au nom d'un prétendu « pirandellisme » sclérosant. Cependant, le début des rapports entre Pirandello et la France remontent à une époque précédente, lorsque Pirandello se faisait le partisan de « l'originalité ou de la

¹ FOURNIER-FINOCCHIARO Laura, art. cité, p. 10.

² COMBERIATI Daniele, *I cenacoli letterari nella Roma di inizio Novecento nel romanzo "Suo marito"*, in VAN DES BOSSCHE B., JANSEN M. et DUPRÈ N. (éds.), *Illusione e affabulazione in Pirandello e nel modernismo europeo*, Firenze, Cesati, 2013, p. 109-118.

supériorité des œuvres italiennes » contre « les imitateurs des choses de France (parmi lesquels surtout D'Annunzio)¹ ».

- Les premières parutions

2.1.1 ... à travers des articles et des amis : Orvieto, Cena, Aleramo, Mortier

C'est dans une lettre envoyée de Rome et datée du 15 janvier 1905, à cet Angiolo Orvieto, dont Gide se souviendra en 1950 dans *À Naples*, que Pirandello envoya le résumé que Giovanni Cena, rédacteur en chef de *La Nuova Antologia*, avait rédigé d'un article de Maurice Muret. Celui-ci, qui quelques années plus tard suivra de près les rapports tendus de Guglielmo Ferrero expatrié en Suisse avec le régime fasciste, avait publié dans *Le Journal des débats politiques et littéraires* du 7 janvier 1905, sous la rubrique « Notes de littérature étrangère », l'article « Un humoriste italien : M. Luigi Pirandello »². Orvieto et Cena étaient très proches de Pirandello, amis depuis longtemps, comme en témoignent les lettres qu'ils se sont échangées aussi bien que les dédicaces autographes dans la bibliothèque de la via Bosio. Dans la lettre dont il est question, Pirandello souhaite que *Il Marzocco* - revue avec laquelle il collaborera jusqu'en 1911 - puisse publier l'article de Muret dans la section *Marginalia*. Muret lui-même avait déjà fait paraître, continue Pirandello, une brève présentation de *Feu Mathias Pascal* dans *La Renaissance latine* de décembre 1904, où il informait ses lecteurs de la publication du roman en Italie aux éditions de *La Nuova Antologia*³. La traduction française par Henry Bigot ne paraîtra d'ailleurs dans *La Revue de Paris* qu'en 1910. Déjà, dans l'article de 1904, Muret avait cité deux recueils de nouvelles portant les titres de *Bouffonneries de la vie et de la mort* et *Nouvelles du monde*, ainsi qu'un roman, *Chacun son tour*. Dans l'article de 1905, il avait indiqué deux autres nouvelles : *Le Mari de ma femme* et *le Châle noir*, la seconde étant utilisée comme illustration de la philosophie et de l'écriture pirandelliennes. Les remarques sur ces citations visent à mettre en relief le fait que Muret aide à la circulation des ouvrages pirandelliens et par là même à la connaissance de Pirandello avant que les traductions officielles ne soient imprimées, ces nouvelles et le roman en question n'étant pas encore connus à l'époque en traduction. Dans la même lettre de 1905 à Angiolo Orvieto, Pirandello rapporte que *La Renaissance Latine*, de son côté, va accueillir dans ses pages quelques-unes de ses nouvelles déjà parues dans *Il Marzocco*, traduites par Hélène Doüesnel. En fait, la nouvelle *Quand'ero matto*, parue elle aussi dans *Il Marzocco*, traduite avec le titre

¹ GIUDICE Gaspare, *op. cit.*, p. 207-208.

² Voir <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4818074/f2.item.zoom>

³ Voir <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80163s/f633.image> - La lettre de Pirandello à Orvieto se trouve dans le volume Luigi PIRANDELLO, *Carteggi inediti*, *op. cit.*, p. 321-322.

Quand j'étais fou toujours par Hélène Doüesnel, ne fut publiée dans *La Revue hebdomadaire* que le 8 novembre 1913¹. De l'autre versant des Alpes, *La Nuova Antologia* du 16 janvier 1905, dans la section « Tra Libri e Riviste », fait paraître l'article, signé Nemi, (pseudonyme sous lequel se cache Sibilla Aleramo)² « Luigi Pirandello giudicato in Francia » (« Luigi Pirandello jugé en France »)³. Se rapportant à cet article de Maurice Muret, « Un humoriste italien : M. Luigi Pirandello », paru dans les *Débats* du 7 janvier, Nemi-Aleramo se demande pourquoi les manifestations littéraires originales italiennes sont remarquées à l'étranger avant de l'être dans la patrie. L'article présente Pirandello comme un écrivain humoriste et fait le compte rendu de sa vie et de quelques-uns de ses ouvrages. Quelques mois auparavant, en mai 1904, un autre article sur Pirandello avait paru en France : *Nouvelles de Pirandello*, publié dans la revue *Critique internationale* et rédigé par François ou Francesco Gaeta⁴. Or, ces premières présentations de Pirandello ouvrent la voie à Crémieux qui en deviendra le chantre officiel au moment où il fera publier le premier article rédigé en français sur le théâtre de Pirandello, dans *La Revue de France*, le 15 août 1922. C'est dans cet écrit qu'il expliquera de manière assez claire l'humorisme pirandellien, *Un, personne et cent mille* et quelques-unes des pièces de Pirandello, outre, bien sûr, *Feu Mathias Pascal*. Il s'ensuit que les milieux intellectuels connaissent Pirandello comme humoriste avant de le connaître comme dramaturge, peut-être en même temps qu'écrivain de nouvelles et de romans. Cela permettra de rapprocher Gide et Pirandello au moins du point de vue de la poétique humoristique que les deux ont mis en place dans leurs ouvrages, toutes différences gardées, en puisant souvent aux mêmes sources philosophiques et littéraires. De plus, ce qui nous a fait réfléchir, c'est que Pirandello, dans son essai sur l'*Humorisme*, affirme que l'ironie, c'est-à-dire la force grâce à laquelle l'auteur arrive à dominer la matière, transforme la matière même en une éternelle

¹ Voir LO VECCHIO-MUSTI Manlio, *Bibliografia di Pirandello* [1940], Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1952, « traduzioni straniere », p. 239-247. Voilà cette traduction :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k405997q/f210.image>

² Selon les compléments de FONGARO publiés en 2003 [(*Bibliographie de Gide en Italie (1895-1963)*. Nouvelle édition, Institut français de Florence, 2000)] Nemi serait Alfredo Grilli, auteur de trois articles dans *La Nuova Antologia* en 1903 d'après Renzo FRATTAROLO, *Dizionario degli scrittori italiani contemporanei pseudonimi (1900-1975)*, Ravenna, Longo, 1975. Or, plusieurs articles et études sur *La Nuova Antologia* et son contexte historique confirment par contre qu'il s'agit d'un pseudonyme de Sibilla Aleramo. D'autres part, Alfredo Grilli a vraiment publié dans différentes revues italiennes sous divers pseudonymes, dont Angelo Nenni.

³ Voir <http://nuovaantologia.it/wp-content/uploads/2017/05/img001-5.jpg>

⁴ Cet article est cité par Jacques MISAN MONTEFIORE, « Pirandello in Francia (1904-1923). Gli inizi di una straordinaria fortuna », in LAURETTA Enzo (éd.), *Pirandello e l'Europa*, Lecce, Manni, 2001, p. 312, note n° 2. Il s'agit d'un poète italien, auteur aussi de l'essai *L'Italie littéraire aujourd'hui*, publié toujours en 1904 par la *Bibliothèque Internationale* qui deviendra la maison d'éditions Sansot, dont le fondateur était Edward Sansot-Orlan, directeur aussi de la revue *Critique internationale*, dont le rédacteur en chef était Roger Le Brun et le secrétaire Filippo Tommaso Marinetti. Deux volumes de Gaeta, dont un avec dédicace, sont présents dans la bibliothèque de Pirandello. Il fut lié d'amitié avec Benedetto Croce, qui publia ses œuvres posthumes. Personnage à la conduite bizarre, il passa à l'histoire pour son antisémitisme. Il mourut suicide le jour après la mort de sa mère en 1927.

parodie, une farce transcendante, des concepts qu'il emprunte à Tieck et à Friedrich Schlegel. Cette conception de la farce transcendante fait penser à la sottise gidienne, ce qui se relie aux réflexions de Gide sur l'ironie romantique et sur *Don Quichotte*. On reparlera de ces implications littéraires et textuelles, mais pour l'instant procédons dans notre reconstitution.

Marta Felicina Faccio, dite Rina Faccio, *alias* Sibilla Aleramo, *alias* Nemi, est une personnalité des plus intéressantes de l'époque, une des premières féministes italiennes, dont l'histoire douloureuse s'impose aux consciences grâce au roman *Una donna* publié en 1906. La mère étant toujours absente à cause d'une maladie mentale qui la retenait dans une maison de fous et qui la poussa à une tentative de suicide, Rina grandit à côté de son père selon des principes d'indépendance et d'athéisme assez modernes pour l'époque. Malheureusement, la mentalité dans laquelle elle était plongée ne lui donna pas d'issue : après avoir été violée, selon la loi de l'époque, elle dut se soumettre au mariage censé être réparateur, qui se transformera finalement en un cauchemar de violence familiale et de misère humaine. Le tout avec le consentement de son père, par qui elle fut déçue, d'autant plus qu'elle avait découvert la liaison extraconjugale de celui-ci pendant la maladie de sa mère. Le fruit du viol avorté, elle donna naissance à un autre enfant, qu'à la fin de cette longue période de détresse elle dut abandonner au moment même où elle décida de quitter le foyer familial pour une nouvelle vie. C'est à Rome, grâce à Giovanni Cena, que Sibilla Aleramo naît et prend la place de la femme violée et de la mère sans enfant, car, malgré tous ses efforts, elle ne put renouer avec son fils que trente ans après. À sa parution, le roman *Una donna* fut bien accueilli, en particulier Pirandello en fit une critique très enthousiaste. Dans la bibliothèque de la via Bosio, quatre volumes de Sibilla Aleramo, tous avec dédicace autographe, racontent le rapport de reconnaissance et d'estime qui lia les deux, comme le met en évidence Morgani¹. À Rome, avec Cena, elle anime un des principaux salons littéraires de la capitale, où Sibilla connaît Pirandello. Après la rupture avec Cena, la brève liaison avec Lina Poletti, qui deviendra ensuite la maîtresse d'Eleonora Duse, et la nouvelle liaison avec Vincenzo Cardarelli, en 1911, elle va vivre à Florence et collabore avec *La Voce*. Comme toujours, elle fréquente le monde littéraire, italien et étranger : Slataper, Papini, ami de Cena, Valery Larbaud, André Gide. Dans le recueil d'articles *Andando e stando*, elle esquisse brièvement sa rencontre avec ce

¹ MORGANI Silvia, « Echi di contemporaneità nella biblioteca di Pirandello: letture, referenti ed entourage "minori" », in BALDASSARRI Guido, DI IASIO Valeria, FERRONI Giovanni, PIETROBON Ester (éds.), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII Congresso dell'ADI, Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), Roma ADI editore, 2016, p. 5-6, consulté le 24/02/2020 sur [I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. - ADI - Associazione degli Italianisti](#)

dernier. Après avoir assisté à une conférence de Larbaud, elle se rapproche du conférencier pour le remercier d'une copie de son livre que Jacques Rivière, directeur de la *NRF*, lui a fait avoir avec une dédicace de Larbaud en italien. Larbaud, très timide, lui rappelle qu'ils se sont déjà rencontrés dix ans auparavant à Florence, chez Lapi, par le biais de Papini, et qu'il était en compagnie de Gide. Aleramo se souvient bien de Gide, mais elle dit ne pas avoir retenu le nom de celui qui l'accompagnait¹. Papini avait été aussi son amant, un de ces nombreux amants qui jalonnent son existence de vagabondages, toujours à la recherche de quelqu'un qui l'aime et d'un lieu définitif où vivre. En 1949, à l'occasion des quatre-vingts ans de Gide, Cardarelli, directeur de *La Fiera letteraria*, lui demanda quelques lignes sur l'auteur français. Elle les écrivit en rappelant le souvenir de la rencontre de 1912 par l'intermédiaire de Papini et en rapportant aussi un échange de répliques avec Gide. N'ayant pas apprécié *Les Nourritures terrestres*, elle s'était adressée à Gide en disant : « Voilà un livre qui n'est pas parmi ceux que je voudrais écrire ». Avec un coup d'œil étrange, Gide lui répondit : « Moi aussi... Même parce que désormais je l'ai écrit² ». Enfin, le jour du décès de Gide, elle dira ne pas l'avoir aimé³. Elle résida aussi à Paris à plusieurs reprises, entre 1913 et 1914 chez les Mortier, en 1922 chez les Luchaire, fréquentant les personnalités, les salons et les cercles de l'époque : Stefan Zweig, connu en 1907 grâce à l'écrivaine suédoise Ellen Key, retrouvé dans le milieu du *Mercure de France* par l'intermédiaire de l'ami commun Léon Bazalgette, traducteur de Walt Whitman, avec Paul Claudel, Charles Péguy, Paul Valéry, Émile Verhaeren. Et encore Gabriele D'Annunzio, qui ne l'aimait pas beaucoup. Dans son salon, Madame Aurel, la femme d'Alfred Mortier, lui avait présenté Auguste Rodin, Marguerite Rachilde, Guillaume Apollinaire, Anna de Noailles, Colette, Natalie Clifford Barney, l'américaine en liaison sentimentale avec Lucie Delarue-Mardrus, dont le salon était fréquenté par Romaine Brooks, l'artiste-peintre lesbienne qui fut maîtresse de D'Annunzio. Elle revit Benjamin Crémieux, qu'elle avait fréquenté à Florence, et sa femme⁴. Chez eux, en 1928, elle

¹ ALERAMO Sibilla, *Andando e stando*, [1921], Rita Guerricchio (éd.), Milano, Feltrinelli, 1997, p. 222. Le récit en français se trouve dans ALERAMO Sibilla, *Joies d'occasion*, traduit par Yvonne-Marthe Lenoir, préface de Valéry Larbaud, Paris, Nouvelles Éditions Latines, édition italienne 1930, 1933.

² ALERAMO Sibilla, *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, con un ricordo di Fausta Cialente e una cronologia della vita dell'autrice, scelta e cura di Alba Morino, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 254.

³ *Ibid.*, p. 278.

⁴ ALERAMO Sibilla, *Orsa minore. Note di taccuino e altre ancora*, [1938], Anna Folli (éd.), Milano, Feltrinelli, « Le comete », 2002, p. 23-24. Un coup d'œil aux correspondants et aux livres dédicacés et autographiés de sa bibliothèque donne une idée des rapports, des amitiés et des connaissances que nous n'avons reconstitués que partiellement. Voir ZANCAN Marina et PIPITONE Cristina (éds.), *L'archivio Sibilla Aleramo. Guida alla consultazione*, Fondazione Istituto Gramsci onlus, Roma, Newprint, 2006. On peut aussi consulter le site www.fondazionegramsci.org

rencontrera Fausto, le fils de Pirandello¹. Elle fréquente aussi l'Institut de Coopération Internationale de Luchaire, Louise Weiss et Paola Masino. Or, si en Italie elle était en contact avec Luigi Pirandello, recenseur enthousiaste de son premier roman, à Paris, elle pourrait bien avoir croisé André Gide en diverses occasions : Bazalgette est le traducteur de Whitman sur lequel s'appuie *Corydon*, le *Mercure de France* est un lieu gidien dont les collaborateurs sont tous liés à lui, Benjamin Crémieux est un lien essentiel entre les deux auteurs et Natalie Clifford Barney est la maîtresse de Lucie Delarue, une liaison que la Muse de Mardrus commence après la lecture de *L'Immoraliste*. Même en France, le roman d'Aleramo *Une femme* avait été apprécié : Anatole France l'avait recensé positivement, en le recommandant à Calmann-Lévy, qui le publia en 1908, dans la traduction de Pierre-Paul Plan. Le reste de sa production, en Italie comme en France, fut moins appréciée, mais sa conduite sexuelle scandaleuse pour l'époque, ses nombreuses liaisons amoureuses dont les détails, parfois piquants, qui transparaissaient dans quelques-unes de ses pages, rendaient un écho assourdissant de la vie de cette écrivaine², possible trait d'union entre les deux cultures et les deux auteurs. Encore une anecdote avant de quitter l'histoire de Sibilla Aleramo : la maison romaine de via Flaminia qu'elle partageait avec Cena était un point de rencontre que fréquentaient, entre autres, des intellectuels tels que Pirandello, Salvemini et Gorki, comme le met en évidence une note critique dans la correspondance avec Angiolo Orvieto, envoyée de Rome et datée du 2 décembre 1906³. C'est la lettre où Pirandello plaide, en son propre nom et au nom de Cena, auprès de l'ami florentin éditeur, la publication du roman *Una donna* de Sibilla Aleramo. Pirandello appartenait au même milieu, mais Gorki ?

Or, au lendemain de la révolution de 1905, l'auteur russe vécut en exil à Capri, de 1906 à 1913. Ugo Ojetti, qui l'avait connu à Florence en 1907, se rendit par la suite en Russie en établissant ainsi des contacts avec cette culture si éloignée. Grâce à Gorki, quelques-unes des nouvelles de Pirandello furent traduites en russe et connues en URSS⁴. Un volume de Gorki, *Souvenirs de ma vie littéraire*, traduit en français et édité en 1923 aux Éditions du Sagittaire, chez Simon Kra, est présent dans la bibliothèque de Pirandello⁵. Comme l'affirme Accattoli, une véritable rencontre de cultures avait eu lieu entre Italie et Russie en territoire italien grâce à la révolution de 1905 et à la diffusion du futurisme et des Ballets russes de Diaghilev, mais

¹ ALERAMO Sibilla, *Diario di una donna*, op. cit., p. 388.

² Voir <http://www.letteraturadimenticata.it/Aleramo.htm>

³ PIRANDELLO Luigi, *Carteggi inediti*, op. cit., p. 342, note n° 3.

⁴ ACCATTOLI Agnese, *Le relazioni culturali italo-russe nel periodo prerivoluzionario (1900-1917)*, art. en ligne cité, p. 3-4.

⁵ Dans le roman *On tourne*, dont la première version de 1916 fut traduite en France en 1925, année de la seconde version italienne, Pirandello est conscient de l'existence des deux communautés russes dont on a parlé dans notre étude, celle de Paris, et celle de Capri, car le personnage de Vera Nestoroff a vécu entre les deux.

c'est par l'intermédiaire de Paris, capitale culturelle de l'époque, que cela avait été possible¹. À Paris « Gide met [...] au point une nouvelle version² » de sa *Proserpine*, « marquée par l'engouement pour les Ballets russes, auquel l'écrivain, entraîné par ses amis, notamment Ghéon et Rivière, avait cédé avec enthousiasme³ » en leur consacrant aussi « un article dans la *N. R. F.* de juillet 1909⁴ ». C'est grâce aux Ballets que Gide connaîtra Ida Rubinstein, pour qui il traduira *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare et à qui il recommandera Copeau pour la mise en scène de *Perséphone*, en 1933. En Italie, c'est à Rome que les artistes russes et les italiens se côtoyaient, grâce au « circolo russo » et à la bibliothèque Gogol et grâce à Olga Resnevič Signorelli⁵, qui était en contact avec Papini, Prezzolini et les collaborateurs de *La Voce*, et qui animait l'un des salons les plus raffinés dans son appartement de la via XX Settembre, près de Porta Pia. Des soirées musicales étaient organisées, auxquelles participaient Marinetti, Borgese, Bragaglia, Cena qui y amenait Eleonora Duse, destinée à se lier d'amitié avec la maîtresse de la maison. Celle-ci, dans la vie de tous les jours, était médecin. Parmi ses patients figurait la princesse Youssoupova, rescapée de Russie après le meurtre de Raspoutine par son fils qui vivait en revanche à Paris et que nous avons retrouvé parmi les convives des soirées à l'hôtel de Vouillemont. Pirandello fréquentait aussi bien le salon d'Olga Signorelli à Rome⁶ que l'hôtel de Vouillemont à Paris, comme nous l'avons déjà vu. C'est justement à cette époque, en 1903 précisément, que Gide eut l'idée d'adapter *Malva*, une nouvelle de Gorki, qui demeura l'un de ses projets de théâtre inachevés⁷. Plus tard, il envisagea la collaboration avec Igor Stravinsky, qui était présent à Rome au début du siècle⁸. Il ne faut pas oublier que lors de son voyage en URSS, ce sera pour commémorer Gorki que

¹ ACCATTOLI Agnese, *Le relazioni culturali italo-russe nel periodo prerivoluzionario (1900-1917)*, art. en ligne cité, p. 6-7.

² CLAUDE Jean, « Notice de Perséphone », *RR2*, p. 1307.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, note n° 3.

⁵ Voir GARETTO Elda et RIZZI Daniela (éds.), *Archivio russo-italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, Dipartimento di Studi linguistici e letterari, "Europa orientalis" Università di Salerno, Avellino, Poligrafica Ruggiero, 2010.

⁶ Des échanges ont eu lieu entre les deux : une dédicace de Pirandello à « l'amie Ol'ga avec dévotion » de 1925 et lors de la remise du Prix Nobel en 1934 Ol'ga Signorelli envoie un télégramme à Pirandello. Paola Masino dans une lettre à ses parents parle des Signorelli avec Pirandello et Pitoëff le 15 mars 1930. Elle les fréquente à Paris. En particulier, c'est après avoir assisté à une représentation de *La vie que je t'ai donnée* à la présence de Pirandello que Masino cite le couple italo-russe. (MASINO Paola, *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*, Maria Vittoria VITTORI (éd.), Milano, Rusconi, 1995, p. 36-37).

⁷ André GIDE à Raymond BONHEUR (3 ou 4 mai 1903), citée par Jean CLAUDE, *André Gide et le théâtre*, 2 volumes, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », vol. 1, p. 60.

⁸ Gide est en Italie au printemps 1908 et passe par Sorrente après le Mont Cassin pour aller voir Christian Beck, comme le rappelle Pierre MASSON (« Christian Beck », *BAAG*, vol. XXI, n° 97, janvier 1993, p. 63). Dans « Rencontre à Sorrente » (*SV*, p. 905-907) pendant un autre séjour, en 1937 cette fois-ci, Gide remémore Gorki qui y avait séjourné. Le couvent bénédictin du Mont Cassin est cité dans « À Naples » : c'est grâce à Vannicola que Gide l'avait connu. Il reviendra en Italie l'année suivante, en 1909, pour la conférence sur Dostoïevski que Vannicola a organisée à Rome.

Gide se rendra à Moscou, même si son retour marquera la rupture définitive avec le stalinisme et le communisme¹.

Encore selon Léon Pierre-Quint, « à Paris », Gide participait aux « discussions dans les cénacles symbolistes, et [au] banquet de Paul Adam, [au] banquet de la *Phalange*, [...] à la droite de son directeur, Jean Royère », il rencontrait « les écrivains étrangers célèbres de passage dans la capitale² ». Cette dernière affirmation nous encourageant dans notre démarche, c'est encore une fois surtout sur les données vérifiables qu'il faut nous appuyer pour chercher des points de contact. Tout en fouillant, un détail a retenu notre attention : *La Phalange*, revue active de 1906 à 1939, à laquelle par exemple participait D'Annunzio, accueillait dans ses pages Gide aussi, qui en parle dans une lettre de 1909 à Jean Schlumberger : « [o]n vous verra ce soir au banquet de *La Phalange*, n'est-ce pas ? 8h, Café Cardinal. Ghéon y sera³ ». C'est encore en 1909 que Gide y écrivit, en réponse à une enquête que la revue avait lancée en 1908 sur le nationalisme et la littérature⁴. Plusieurs années plus tard, en 1937, ce sera la revue (n° 18 du 15 mai) où Alfred Mortier publiera un extrait de sa conférence inédite sur Pirandello⁵. Nous introduisons ainsi un autre personnage : Alfred Mortier, un important point de contact. Celui-ci est l'auteur des réflexions suivantes sur Pirandello : « On le joue sur trois théâtres à la fois, fait sans précédent pour un auteur étranger ; c'est une furie, un engouement, une mode, une manie⁶ ». D'ailleurs, Mortier lui-même fut « entraîné par cette "furie"⁷ » lors de la rédaction de la chronique d'*Henri IV*. En fait, Mortier avait rencontré Pirandello à Milan en avril 1924 et c'est ainsi qu'il se souvient de cet artiste dans ses *Études italiennes* de 1930, dont nous avons consulté une copie autographe de la main de l'auteur, à l'adresse de Lionello Fiumi à la Bibliothèque Civique de Vérone :

Il m'a confié comment naissait en lui l'œuvre d'art. Eh bien ! Pirandello est un *onirique*, un homme hanté, possédé par ses personnages ; ce sont eux qui l'envahissent, l'obsèdent, finissent par lui mettre la plume à la main et le contraignent à écrire, lui dictent ce que leurs passions leur suggèrent. Ils finissent par vivre dans sa cervelle, et mènent hors de lui une existence réelle, insistante, hallucinante, séparée de leur auteur.

¹ Pour plus de détails voir :

<http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=926> et <https://www.makarenko.it/maksim-gorkij-a-capri-e-sorrento-non-soltanto-esilio-e-ragioni-di-salute/>

² PIERRE-QUINT Léon, *op. cit.*, p. 296.

³ André GIDE à Jean SCHLUMBERGER, *Corr.*, p. 161 (jeudi, 11 février 1909) ; voir aussi *J1*, p. 588.

⁴ *EC*, p. 176, p. 192, p. 195 et encore p. 204 et p. 215.

⁵ Anna FRABETTI en donne un compte-rendu critique dans son article « Une conférence inédite d'Alfred Mortier sur Luigi Pirandello » consultable en ligne sur Academia :

https://www.academia.edu/3467894/Une_conf%C3%A9rence_in%C3%A9dite_dAlfred_Mortier_sur_Luigi_Pirandello

⁶ MORTIER Alfred, *Quinze ans de théâtre 1917-1932*, Paris, Albert Messein, 1933, p. 279.

⁷ WEISS Auréliu, *Le théâtre de Luigi Pirandello dans le mouvement dramatique contemporain*, essai, Paris, Librairie 73, 73 Boulevard Saint-Michel, 1964, p. 9-10.

Ce sont bien des « personnages en quête d'auteur » comme dans sa célèbre comédie qui n'est, on le voit, au fond, qu'un chapitre personnel, autobiographique pour ainsi dire¹.

De passage à Rome en 1917, Mortier avait assisté à la première représentation de *Il piacere dell'onestà* (*La Volupté de l'honneur*) et il s'était aperçu immédiatement de la grandeur de ce dramaturge qui, dix ans après, aurait à son actif plus de trente comédies, plus de trois cents nouvelles, une dizaine de romans et une brève production poétique, quoique moins connue. Et pour mieux définir la vision pirandellienne Mortier renvoie à l'essai sur l'*Humorisme* comme tentative lucide et réussie de systématisation de cette vision, à quoi s'ajoute la connaissance de la philosophie allemande, évoquant Kant, Hegel et Goethe, non moins que les expériences personnelles. Mortier se concentre sur la version pirandellienne de l'humour, en la disséquant afin de bien l'expliquer. Les contemporains de Mortier (et de Pirandello) avaient donc pu connaître l'œuvre du Sicilien, en en dégageant sa vision de la vie et de l'art. La même qu'Auréliu Weiss résume brièvement :

Ce pessimisme réjouit [...] est bien celui que Jean Dornis et Maurice Muret définissaient il y a un demi-siècle, au début de l'activité littéraire de Pirandello, en ces termes : « [...] il s'agit de raconter joyeusement des choses lugubres et lugubrement des choses joyeuses » (Jean Dornis : *Le roman italien contemporain* ; Maurice Muret : *La littérature italienne d'aujourd'hui*)².

Muret, on le connaît déjà ; quant à Jean Dornis, on reviendra sur lui dans les prochains paragraphes. Cependant, en analysant bien, on se rend compte que les détails se révèlent d'autant plus précieux qu'ils ne sont pas aussitôt visibles. Car dans les colonnes de la *Phalange*, on retrouve une connaissance commune de Gide et Pirandello, Pasquale Marino Piazzolla, qui y participait lui aussi. Arrivé à Paris en 1931, étudiant en philosophie à la Sorbonne, secrétaire et bibliothécaire de la Società Dante Alighieri, il se passionna pour la lyrique symboliste de Mallarmé et se lia d'amitié avec Valéry et Gide. Lui aussi s'imposa au public parisien en 1936 grâce à un essai sur le dramaturge sicilien intitulé *Pirandello et la tragédie*³. Cet essai parut dans la revue de Combelle *Arts et Idées*, une année après la mort de Pirandello⁴. Ce huitième numéro de 1937 est introduit par une lettre-appel d'André Gide pour

¹ MORTIER Alfred, *Études italiennes*, Paris, Albert Messein, 1930, p. 257. Un autre article est celui de François REBOUL, « De Pirandello au pirandellisme », *Études italiennes*, nouvelle série, t. 1, n° 2, avril-juin 1931.

² WEISS Auréliu, *op. cit.*, p. 10-11. MURET Maurice, *La littérature italienne d'aujourd'hui*, Paris, Librairie académique Didier Perrin et Cie, 1906 : aux pages 162-176 le chapitre XI - HUMORISTES ITALIENS : MM. LUIGI PIRANDELLO et ALFREDO PANZINI, c'est une reprise de l'article de 1905 où Muret cite le recueil *Beffe della morte e della vita* (*Farces de la vie et de la mort*) ; *Il turno* (*Chacun son tour*), *Feu Mathias Pascal* et deux nouvelles, *La Peur du sommeil*, où il est question d'un marchand de pantins, et *L'Antique Bon Dieu*.

³ Pour plus de détails, voir MARTIN Claude et YOSHII Akio (éds.), *La Phalange. Table et index (1906-1914)*, introduction par Pierre Masson, Publications AAAG, 2014 et GOGIBU Vincent (éd.), *Correspondance Gide-Royère*, lettres échangées entre 1907 et 1934, 53 lettres au total, dont 18 de Gide, Paris, Éditions du Clown Lyrique, 2008.

⁴ *Arts et Idées*, n° 8, avril 1937, p. 11-14. Voir <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5691889r/f11.image>

que les lecteurs apprécient la revue, exempte de toute visée politique et vouée à une conception de l'art sans étiquette¹.

2.1.2 ... à travers les romans

À côté de cette constellation d'articles, les romans de Pirandello s'imposent petit à petit en traduction. Comme nous le disions plus haut, *Feu Mathias Pascal* avait été traduit en France par Henry Bigot en 1910. Federico Vittore Nardelli, dans sa biographie de l'auteur, validée par Pirandello lui-même et qui s'intitule *Pirandello. L'uomo segreto*², raconte que Bigot, professeur de lycée à Tunis, ayant déjà traduit l'*Esthétique* de Benedetto Croce, envoya d'Afrique une lettre à Pirandello en lui proposant de traduire le roman. En fait, celui-ci étant encore en ébauche, le traducteur fit confiance à l'auteur et le roman fut traduit au fur et à mesure que l'auteur le rédigeait. Bigot aurait bien voulu faire publier sa traduction dans *La Revue de Paris* et il en avait déjà obtenu la permission du directeur de la revue, Ganderax. Matilde Serao, qui voulait que son dernier roman paraisse avant celui de Pirandello dans *La Revue de Paris*, l'emporta. L'anecdote relatée est riche en détails. Finalement, Pirandello dut accepter et son roman traduit fut publié plus tard dans l'*Écho de Paris* d'abord en feuillets et enfin en volume. En réalité, d'après Manlio Lo Vecchio-Musti³, *Feu Mathias Pascal* parut dans le *Journal de Genève* (22 juillet-7 septembre 1910) et ensuite à Paris, aux éditions Calmann-Lévy, toujours en 1910⁴. D'autres romans furent publiés en France, dont les dates de parution nous intéressent de près, puisqu'ils ont pu faire partie des lectures ou des connaissances de Gide en raison de certains thèmes qui se retrouvent aussi bien dans ces ouvrages pirandelliens que dans une partie de la production gidienne des années vingt et trente. En particulier, il s'agit des romans *On tourne*⁵, *L'esclusa (L'Exclue)*⁶, *Un, personne et*

¹ *Ibid.*, p. 2.

² NARDELLI Federico Vittore, *Pirandello. L'uomo segreto*, [1932], Milano, Bompiani, 1986. La biographie était sortie en 1932 aux éditions Mondadori. C'est depuis Paris qu'en 1931 Pirandello s'accorde avec Nardelli pour la publication. Le volume fut traduit de l'italien par A. E. Guillaume, Paris, NRF, Gallimard, collection « Les contemporains vus de près », 2^e série, n° 2, 1937.

³ Voir LO VECCHIO-MUSTI Manlio, *Bibliografia di Pirandello*, *op. cit.*

⁴ Il faut remarquer qu'une version cinématographique de *Feu Mathias Pascal*, réalisée en 1925 par Marcel L'Herbier, est considéré comme un chef d'œuvre du cinéma des années vingt. Mathias Pascal fut joué par Ivan Mosjoukine. Une photo de 1925 de Pirandello avec le réalisateur et le comédien à Paris se trouve dans ZAPPULLA MUSCARÀ Sarah et ZAPPULLA Enzo (éds.), *I Pirandello. La famiglia e l'epoca per immagini*, Catania, La Cantinella. Edizioni dell'Istituto di Storia della Spettacolo Siciliano, « Fata Morgana », 2013, p. 163. C'est l'époque de la tournée parisienne du Teatro d'Arte, avec Lamberto Picasso et Marta Abba, et des *Sei personaggi in cerca d'autore*. Il semble que Gide n'ait vu ni la pièce, ni le film qui paraîtra en 1926. Pour le répertoire des pièces théâtrales auxquelles Gide a assisté voir Jean CLAUDE, *André Gide et le théâtre*, *op. cit.*, vol. 2, p. 443-452, et pour les films, TOLTON Cameron, « André Gide et le cinéma », *BAAG*, vol. XXIII, n° 107, juillet 1995, p. 377-409.

⁵ Traduction par C. de Laverrière, Paris, aux éditions du « Sagittaire » (Kra), 1925.

⁶ Traduction par Yvonne-Marthe Lenoir, *La Revue de France*, 1^{er} aout-15 septembre 1927, Paris, Kra, 1928.

cent mille¹. Une rapide notation éditoriale est intéressante : les deux premiers romans furent publiés par les éditions Kra qui, dans la collection dirigée par Léon Pierre-Quint, fit paraître aussi des recueils de nouvelles en traduction. Le dernier roman a été édité par la NRF. Après une certaine date, les éditions Kra, qui avaient introduit en France non seulement Pirandello, mais aussi Gorki, Unamuno, Mann, Hamsun, seront acquises par la NRF. Même le sort de ces maisons d'éditions est donc un possible point de contact ou de convergence, si mouvant soit-il, unissant le destin de nos deux auteurs.

2.1.3 ... à travers les premières traductions des nouvelles

Avant que Benjamin Crémieux ne réunisse en recueils une partie, quoique exigüe, des nouvelles de l'Agrigentain, quelques-uns de ces brefs récits avaient paru dans différentes revues. Comme on l'a déjà dit, *Il lume dell'altra casa* (*La Lumière d'en face*), la première nouvelle de Pirandello traduite par Crémieux dans la revue *France-Italie*, remonte à 1913, et à la même époque *Quand'ero matto* (*Quand j'étais fou*), traduite par Hélène Doüesnel, dans *La Revue hebdomadaire*. D'autres nouvelles ont paru séparément : *L'altro figlio* (*L'autre fils*), traduit par Benjamin Crémieux, dans *La Revue de France* du 15 juillet 1925 ; *La morta e la viva* (*La Vivante et la morte*), traduit par C. de Laverrière, dans la *Revue Européenne* du 1^{er} novembre 1925 ; *Lontano* (*L'Étranger*), traduit par Benjamin Crémieux, dans *Annales* du 1^{er} et du 15 janvier 1928 ; *Un ritratto* (*Un Portrait*), traduit par C. de Laverrière, dans *Le Correspondant* du 10 septembre 1929 ; *Tutto per bene* (*Tout pour le mieux*), traduit par C. de Laverrière, dans *Le Correspondant* du 10 avril 1930 ; *La camera in attesa* (*L'Attente*), traduit par Henri Bédarida, dans *La Revue hebdomadaire* du 11 juillet 1931 ; *La marchesina Mimi* [*Servitù*], traduit par Madame Claudius-Jacquet, dans *La Revue de France* du 15 janvier 1933 ; *Il Signore della Nave* (*Le Seigneur de la Nef*) et *La rosa* (*La Rose*), traduit par Madame Claudius-Jacquet, dans *La Revue de France* du 15 août 1933².

En fait, déjà en 1912 Crémieux faisait de son mieux pour promouvoir et faire connaître Pirandello. Ce sont deux lettres de la correspondance entre Valéry Larbaud et Jacques Copeau qui nous l'apprennent. Larbaud se trouve en Italie, à Florence, au 16 de Lung'Arno Acciajoli. Il se déplace entre Noël et le Jour de l'An à Livourne. C'est de là qu'il écrit à Copeau, le jour de Noël :

¹ Traduction par Louise Servicen, Paris, NRF (Gallimard), 1930.

² LO VECCHIO-MUSTI Manlio, *Bibliografia di Pirandello*, op. cit. - C. de Laverrière et Madame Claudius-Jacquet sont les pseudonymes de la même personne, Andrée Françoise Caroline Jacquet de La Verryère, connue comme Andrée Viollis, écrivaine et journaliste.

Le secrétaire de l'Institut français de Florence, Benjamin Crémieux, m'a fait lire trois nouvelles de Luigi Pirandello (un contemporain) qu'il a traduites récemment, et qu'il désirerait *placer* dans des revues françaises. L'une d'elles est très bonne, à mon avis du moins. Si vous pensez que *La NRF* pourrait la publier, je demanderais à Crémieux de vous l'envoyer ; vous décideriez. Je ne sais pas quels honoraires le traducteur demanderait¹.

La réponse n'arrivera que quelques lettres plus tard, le 15 janvier 1913 :

Je ne sais que vous répondre au sujet de la nouvelle de Pirandello traduite par Benjamin Crémieux. Même excellente, je ne suis pas sûr de pouvoir la publier, faute de place. Dites toujours à Crémieux de me l'envoyer. Si *La NRF* ne peut la prendre, on tâchera de la lui caser ailleurs².

Copeau aura dû en parler avec Gide qui était à Paris en ce moment-là, Larbaud lui envoyant ses amitiés dans la lettre précédente. S'agit-il d'une initiative de Copeau ou d'une décision commune ? Ou bien faut-il voir là une décision imposée par Gide ? On sait bien que, quoiqu'il se soit mis en retrait en octroyant la direction de la *NRF* à ses amis, il restait toujours en coulisse, ce qui nous est suggéré de surcroît par un souvenir de Jules Romains :

Je dois dire que je n'ai point la preuve de ce qu'il faut bien appeler une certaine perfidie. C'est plutôt une affaire d'impression. J'eus constamment l'impression que l'attitude de Gide envers les jeunes [écrivains] était plus habile que sincère. Par exemple, bien qu'il ait été pendant de longues années le principal inspirateur de la Revue (N. R. F.) et le contrôleur de ses sommaires, il n'en assumait jamais la direction avouée, qui échut successivement à Jacques Copeau, à Jacques Rivière et plus tard à Jean Paulhan³.

- La renommée et le déclin

2.1.4 ... à travers les traductions et l'action de promotion de Crémieux et Comnène

Cependant, c'est surtout grâce à Benjamin Crémieux que l'œuvre de Pirandello est connue en France, non pas seulement les nouvelles et les pièces théâtrales, mais aussi sa conception de l'humorisme, grâce à l'article de 1922, qu'on a déjà cité et sur lequel on reviendra. Et nous arrivons enfin aux années vingt et trente, période pendant laquelle Crémieux fit connaître diverses nouvelles et pièces de l'auteur italien aux lecteurs français. Avant sa mort en 1944, en déportation, à cause de son origine juive et de son rôle dans la Résistance, il publia trois recueils de nouvelles : en 1923 (même année que la création par les Pitoëff des *Six personnages à la Comédie des Champs-Élysées*) *Il libretto rosso (Le Livret rouge)*⁴. En 1926, un bref recueil de nouvelles, *Ignare (Ignorantes)*, paraît dans la traduction

¹ Jacques COPEAU-Valery LARBAUD, *Correspondance (1911-1932)*, suivie d'une conférence de Valery Larbaud au Vieux-Colombier, édition critique par Amélie Auzoux, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 86-87. C'est l'auteur qui souligne.

² *Ibid.*, p. 90.

³ ROMAINS Jules, « André Gide », dans *Amitiés et rencontres*, Paris, Flammarion, 1970, p. 59.

⁴ Contenant : *Le Livret rouge, Le Devoir du médecin, L'illustre disparu, La Lumière d'en face* (la première nouvelle traduite par Crémieux), *Dessus et dessous* (Librairie Stock, collection « Les contemporains »).

par C. de Laverrière¹. Crémieux reprend ses traductions en 1928 avec *Vieille Sicile*² et enfin, en 1942, les *Nouvelles humoristiques*³. Pour l'époque qui nous intéresse, il faut encore citer un autre recueil : en 1934 Mme Claudius-Jacquet donne un choix de dix nouvelles, sous le titre *Le Seigneur de la Nef*⁴.

En ce qui concerne le théâtre, avant la publication du *Théâtre complet* par Gallimard entre 1950 et 1959, les traductions des pièces de Pirandello en français ont été destinées à la mise en scène. Or, dans l'édition Gallimard les traducteurs officiels se trouvent finalement être au nombre de quatre : Benjamin Crémieux, Marie-Anne Comnène, Louise Servicen et Camille Mallarmé, mais d'autres restent hors de cette édition. Crémieux est le traducteur de 14 pièces, Comnène de 22, Servicen, traductrice aussi de Thomas Mann en France, de 5, et Camille Mallarmé d'une seule pièce. Une autre, *Lazare*, est publiée sous les noms de Crémieux et de Comnène⁵. Et Crémieux fut aussi une sorte de caisse de résonance pour son ami italien : lors de la traduction de *Chacun sa vérité*, en 1924, Crémieux s'était servi de *L'Intransigeant* pour trouver le meilleur titre en le demandant aux lecteurs. Même si les réponses furent trois cent vingt-sept et que Crémieux ne changea pas de titre, le spectacle était quand même lancé auprès du public⁶. Tous ces recueils et ces pièces théâtrales suffisent largement à démontrer, si cela était encore nécessaire, que Pirandello a été introduit en France principalement par Benjamin Crémieux et par sa femme Marie-Anne Comnène. D'ailleurs, une série d'éléments témoigne des rapports directs que le couple entretient avec l'auteur italien.

Premièrement, la bibliothèque pirandellienne : s'y trouvent sept romans de Comnène (*Rose Colonna*, *Violette Marinier*, *Le Bonheur*, *L'Ange de Midi*, *Été*, *Arabelle*, *Arabelle/Femme*, toutes éditions Gallimard - les deux premières éditions de la NRF -

¹ Contenant : *Ignorantes*, *Bonheur*, *Safranette*. (Éditions du Sagittaire - Kra).

² Contenant : *Avant-propos* (par le traducteur), *Chante-L'Épître*, *In corpore vili*, *L'autre fils*, *L'Étranger*, *Une Invitation à dîner*, *Carnet de l'auteur-biographie* (par Pirandello). Livre paru encore aux éditions Kra.

³ Contenant : *Pour lire Pirandello* (par le traducteur), *Bibliographie* (par le traducteur), *Pour lire les « Nouvelles Humoristiques »* (par le traducteur), *La Tragédie d'un personnage*, *La Caisse en réserve*, *La Lumière d'en face*, *Berceuse*, *L'Esprit malin*, *Le Mari de ma Femme*, *La Souricière*, *Madame Frola et Monsieur Ponza*, *son gendre*, *Quelques sujets de réflexion*. (Éditions Sorlot, collection « les chefs d'œuvre » sous la direction de Julien Luchaire).

⁴ Le recueil comprend : *Le Seigneur de la Nef*, *Tout pour le mieux*, *Le Voyageur*, *Quelqu'un est mort dans l'hôtel*, *Madame Frola et Monsieur Ponza*, *son gendre*, *La Lumière d'en face*, *La Rose*, *Pallino et Mimi*, *La Vivante et la Morte*, *Un portrait*. (Éditions Stock).

⁵ BARIDON Silvio F., « A proposito di alcune traduzioni francesi di Pirandello », dans *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani*, op. cit., p. 99-155. Voir aussi HERMETET Anne-Rachel, « Retraduction et réception : les nouvelles de Pirandello », in KAHN Robert et SETH Catriona (éds.), *Retraduction*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010.

⁶ FRABETTI Anna, *Le Magicien italien...*, op. cit., p. 193.

respectivement de 1930, 1931, 1932, 1934, 1936) avec dédicace, une pour chaque exemplaire, à Pirandello. *Rose Colonna* : « Pour le grand Pirandello cette “Rose Colonna” fille de *Nostra Terra* et de *Notre Désespoir* avec l’admiration, le respect, et l’affection de Marie-Anne Comnène » ; *Violette Marinier* : « Pour le grand Pirandello en hommage de fidèle amitié et d’admiration. Marie-Anne Comnène » ; *Le Bonheur* : « Au grand Luigi Pirandello avec l’admiration et l’amitié fidèle de Marie-Anne Comnène » ; *L’Ange de Midi* : « Au grand Luigi Pirandello en fidèle admiration et fidèle amitié. Marie-Anne Comnène » ; *Été* : « Au grand Luigi Pirandello avec l’admiration et l’amitié de Marie-Anne Comnène » ; *Arabelle* : « Au grand Luigi Pirandello, avec l’admiration et l’amitié de Marie-Anne Comnène » ; *Arabelle/Femme* : « À Luigi Pirandello en hommage d’admiration et d’amitié. Marie-Anne Comnène ». Et on y trouve aussi, certes, des œuvres de Crémieux : *Le Premier de la classe*, (Paris, Grasset, 1921, dédicace : « à Luigi Pirandello son admirateur et son ami, Benjamin Crémieux »), *XX siècle*, (Paris, *Nouvelle Revue Française*, 1924, dédicace : « à Luigi Pirandello avec la grande affection de B. Crémieux »), *Henri IV et la dramaturgie de Luigi Pirandello*, (Paris, Gallimard, 1928, dédicace : « Pour Luigi Pirandello d’un cœur fidèle, B. Crémieux »), *Littérature italienne*, (Paris, Kra, 1928, dédicace : « à Pirandello avec la grande affection de B. Crémieux »).

Deuxièmement, les traces de rapports directs : il faut rappeler, par exemple, que la *Postface* du recueil de nouvelles *Vieille Sicile*, traduites par Crémieux, est une lettre autobiographique de Pirandello à son traducteur, intitulée « Carnet de l’auteur. Biographie », et que Barbina a aussi publié dans son essai une lettre inédite de Crémieux à Pirandello retrouvée dans sa bibliothèque. En réponse à un télégramme de Pirandello, Crémieux lui parle de *Comme tu me veux* dans la mise en scène de Baty. Crémieux suit les répétitions en racontant quelques aspects (les décors, le jeu des acteurs) et le tient au courant de quelques contre-temps (l’entr’acte *Café-Tabac* d’Amiel que Baty s’obstine à vouloir et qui pourrait quand même attirer des spectateurs peu pirandelliens, ce qui aiderait somme toute, à une époque de crise des théâtres). Pirandello est attendu à Paris pour la générale, fixée le 7 novembre. La clôture de la lettre démontre bien que les rapports personnels entre les deux sont assez familiers, car Crémieux quitte son « cher ami » en écrivant : « Marie-Anne et Francis vont très bien et moi-même ces vacances m’ont remis sur pied. Nous t’envoyons tous

trois nos pensées les plus affectueuses. Une accolade de ton B. Crémieux. Mille choses à Stefano et à Fausto¹ ».

Ensuite, les collaborations : en 1925 Crémieux travaille à quatre mains avec Pitoëff à la mise en scène d'*Henri IV*, dont le script est un tapuscrit de la traduction de Crémieux sur lequel les deux ont laissé plusieurs notations. Grâce à ce document, on peut se rendre compte des transformations linguistiques (langue de moins en moins littéraire et plus ouverte à l'oralité, à la pratique orale de la scène) que le texte monté a subies de la part de Crémieux, surtout par rapport à la version publiée par Gallimard. Dans ce rapport à deux, il faut ajouter la présence de l'auteur : comme le démontre bien Anna Frabetti², *Henri IV* peut être considéré comme un excellent exemple d'interaction entre metteur en scène, traducteur et auteur. De plus, le jeu des rôles change et l'année suivante Pirandello devient metteur en scène de la seule pièce de Crémieux : *Qui si balla (Ici l'on danse)*, à l'affiche du Teatro d'Arte en 1926, même si aucun succès ne s'ensuit pour Crémieux dramaturge³.

Certes, c'est un moment de grâce pour notre reconstitution où les deux grands amis de Pirandello, Crémieux et Pitoëff, collaboraient à la scène en cette même année, 1925, où le dramaturge italien arrivait à Paris avec sa troupe pour faire connaître *Les Six personnages* en version originale et avec l'interprétation de sa muse, Marta Abba. En même temps, Marcel L'Herbier s'accordait avec l'auteur pour la réalisation d'une première version cinématographique de *Feu Mathias Pascal* qui eut un bon succès auprès du public. Pirandello était déjà connu, même si la phase descendante de sa renommée parisienne allait bientôt commencer.

Enfin les souvenirs : dans *I nuovi marmi*, Giovanni Titta Rosa présente Crémieux en racontant son travail acharné et enthousiaste d'italianisant dans son bureau au Quai d'Orsay, encombré de livres et journaux italiens pour être toujours au courant. Il parlait italien avec un accent toscan, car il avait longtemps vécu à Florence avec Julien Luchaire, où il avait connu les collaborateurs de la revue *La Voce*, Prezzolini, Papini, Slataper. En 1926, Crémieux fit connaître Svevo en France en le comparant à Proust. Il l'avait connu en 1924, mais c'est seulement deux ans après, sous le patronage de Valery Larbaud et de James Joyce, qu'il fut invité à un colloque où il allait présenter Svevo aux Français. L'un des organisateurs de ce

¹ BARBINA Alfredo, *La Biblioteca di Luigi Pirandello*, op. cit., p. 181

² FRABETTI Anna, *Le Magicien italien...*, op. cit., p. 10-11 et p. 123-131.

³ *Ibid.*, p. 76-84.

colloque, Carlo Linati, collaborateur du *Convegno*, remercia Crémieux et sa femme pour avoir « révélé » Pirandello¹, qui avait baptisé la revue et y collaborait lui aussi.

2.1.5 ...à travers les différentes mises en scène : Dullin, Pitoëff et les autres

Cependant, on le sait bien, c'est sur les planches que Pirandello s'imposa en France auprès du grand public. La liste des réalisations et des metteurs en scène qui les ont créées est elle aussi connue² : on n'y insistera que pour préciser, autant que possible, les nuances de l'atmosphère culturelle dans laquelle Pirandello est reçu à Paris qui est aussi celle dans laquelle Gide vivait³. C'est le 20 décembre 1922, au Théâtre de l'Atelier, que le public français découvrit pour la première fois une pièce de Pirandello grâce à la mise en scène par Dullin de la *Volupté de l'honneur*, mais c'est le 10 avril 1923 que *Six personnages en quête d'auteur*, monté par les Pitoëff à la Comédie des Champs-Élysées, offre à Pirandello dramaturge un succès éclatant. En évoquant cette première des *Six personnages*, Pierre Brisson, dans son *Théâtre des années folles*, souligne que l'arrivée de ces figures lugubres, presque spectrales, sortant d'un ascenseur, fit prendre conscience au public et aux critiques qu'un théâtre contemporain venait de naître avec lequel il faudrait dorénavant se confronter⁴. Dans sa biographie, Giudice⁵ reconstitue cette époque de la carrière de Pirandello et de la mise en scène des *Six personnages* entre le refus de Copeau, les hésitations de Jacques Hébertot, directeur de la Comédie des Champs-Élysées, et l'enthousiasme insistant de Pitoëff. Entré à la répétition générale dans l'anonymat, Pirandello fut finalement étonné par la création du Russe⁶. Il avait télégraphié à sa fille Lietta le 5 avril 1923, cinq jours avant la première, en annonçant l'attente générale pour cette mise en scène et les invitations qu'il avait reçues : par *La Revue des deux mondes*, par la *NRF*, par la société « des Auteurs » et « Gens de Lettres » et par Madame Aurel dans son célèbre salon⁷. En fait, à côté de Benjamin

¹ Voir ROSA Giovanni Titta, *I nuovi marmi*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1965, p. 120-123 (VIII).

² « De 1922 à 1935, douze créations de pièces pirandelliennes alternent sur les scènes parisiennes », (FRABETTI Anna, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 14).

³ Nous nous référons ici surtout à Bernard DORT, « Pirandello et la dramaturgie française contemporaine », dans *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani*, *op. cit.*, p. 51-73. La bibliographie, aussi bien ancienne que moderne, sur ce sujet, est très étendue, dont notamment : BRISSON Pierre, *Le Théâtre des années folles*, Genève, Éditions du Milieu du Monde, 1943 ; LELIÈVRE Renée, *Le Théâtre dramatique italien en France (1855-1940)*, Paris, Armand Colin, 1959 ; BISHOP Thomas, *Pirandello and the French Theater*, New York University Press, 1960 ; FRABETTI Anna, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, pour ne citer que les travaux que nous avons consultés et utilisés, même s'ils ne concernent que de biais notre sujet.

⁴ BRISSON Pierre, *Le Théâtre des années folles*, *op. cit.*, p. 34-35.

⁵ GIUDICE Gaspare, *op. cit.*, p. 367-375.

⁶ Voir aussi PITOËFF Georges, *Notre théâtre*, textes et documents réunis par J. de Rigault, Paris, Librairie Bonaparte, 1949 et PITOËFF Aniouta, *Ludmilla, ma mère*, *op. cit.*

⁷ Quelques photos documentent aussi les célébrations en son honneur au *Figaro*, à la SACD et à la Société de gens de lettres en 1934, vraisemblablement après la remise du Prix Nobel. Voir ZAPPULLA MUSCARÀ Sarah et ZAPPULLA Enzo (éds.), *I Pirandello. La famiglia e l'epoca per immagini*, *op. cit.*, p. 156.

Crémieux et en collaboration avec lui, Pitoëff fut l'autre grand médiateur de Pirandello en France, il ne faut pas l'oublier, non seulement pour les quatre retentissantes mises en scène (*Six personnages en quête d'auteur*, *Henri IV*, *Comme ci ou comme ça*, *Ce soir, on improvise*), mais aussi pour une série d'articles, interviews et hommages qui, de 1923 à 1936, accompagnèrent son travail de comédien et metteur en scène et firent connaître en même temps Pirandello au public français. Par exemple, le 17 avril 1923, *Le Quotidien* publie « M. Georges Pitoëff nous parle de la pièce qu'il joue ». Nous en citons un passage un peu long, mais qui contient différents points de réflexion que Gide ne manquera pas de reprendre à son tour :

« La nature se sert de l'imagination humaine pour continuer sur un plan plus élevé son travail de création », dit le Père. Ces six personnages sont la création de cette imagination humaine. Et le conflit éclate par la rencontre de cette création. Précisons : de ces six personnages avec les hommes, créatures de la Nature. Évidemment, pour nous, nous sommes les êtres réels ; tandis qu'eux ne sont que la fiction. C'est nous qui entendons ainsi les choses. Mais pour les personnages c'est le contraire : ce sont eux qui sont immuables, éternels dans leur réalité impalpable, alors que les hommes ne touchent et ne respirent qu'une réalité destinée à un changement perpétuel : une réalité fugace et passagère, une « illusion de réalité dans la comédie vide de l'existence ». Qui est plus réel ? Qui est réel ? L'homme ou sa création ? Shakespeare ou Hamlet ? Dieu a créé Shakespeare, Shakespeare a créé Hamlet ; or, la réalité de l'existence de Shakespeare n'existe plus ; la réalité de celle d'Hamlet est éternelle. Voilà le conflit. À cette idée dominatrice de l'œuvre de Pirandello s'ajoutent, en se multipliant, de petites et de grandes sources d'idées, de sentiments, de grotesque, de rires et de larmes, englobant dans leur structure philosophique les diverses faces de l'existence humaine [...]¹.

Et Pirandello, pour sa part, subit lui aussi l'influence de ce metteur en scène qui lui avait paru insensé tout d'abord, mais qui à la fin marquera la seconde version des *Six personnages*, celle de 1925 où les Personnages n'entrent plus, comme en 1921, des coulisses comme les Acteurs, mais du fond de la salle, et où l'emploi et le dosage de l'éclairage dans les didascalies semblent empruntés à la mise en scène parisienne de 1923². L'interaction entre Pirandello, Pitoëff et Crémieux agira de plus en plus profondément sur le script d'*Henri IV*, qui est un travail à quatre mains du metteur en scène et de Crémieux, et sur les deux autres mises en scène du Russe, *Comme ci (ou comme ça)* et *Ce soir, on improvise*. De 1923 à 1935, il est lié de sincère amitié avec le dramaturge italien qui sera une présence fréquente dans le foyer des comédiens russes, malgré les moments de rupture et les divergences³. Lors des premiers spectacles de Pitoëff à Paris, les avis sur le travail du comédien et régisseur furent diamétralement opposés : celui de Jean Schlumberger, dans la *NRF* du 1^{er} juillet 1922, fut

¹ Cité par GIRET Noëlle (éd.), *Georges Pitoëff, le régisseur idéal*, anthologie des textes de Georges Pitoëff, Paris, Actes Sud, 2001, p. 53-54. Ces considérations suivent d'un an le renoncement de la part de Gide à continuer la traduction de *Hamlet* dont il n'avait envoyé à Pitoëff que le premier acte. Pitoëff continua d'utiliser la traduction d'Eugène Morand et Marcel Schowb que Gide n'aimait pas du tout.

² ORSINI François, *Pirandello e la Francia. Uno stupendo esempio d'interscambio culturale*, Verona, Bonaccorso Editore, 2009, p. 160 et FRABETTI Anna, *Le Magicien italien...*, op. cit., p. 160-161.

³ Nous renvoyons aux chapitres très détaillés de l'essai d'Anna FRABETTI *Le Magicien italien...* (op. cit.) pour une analyse plus approfondie.

enthousiaste, saluant un théâtre novateur ; celui d'Antoine, qui sera un grand détracteur du théâtre « pauvre » du Russe et de son « esthétique du haillon », fut sur-le-champ négatif, car le tempérament de Pitoëff était, selon Antoine, éloigné de celui des Français. Gide ne pouvait pas ignorer ces jugements, d'autant plus que leurs auteurs étaient proches de lui. De plus, comme nous l'avons déjà remarqué, Pitoëff réfléchissait sur son art et sur Pirandello déjà en 1925¹, en focalisant son attention sur « les discordances, les constantes ruptures de ton de ses pièces, le passage incessant du rire aux larmes² », comme il l'écrira dans *Notre Théâtre* en 1949. Déjà Brisson, en recensant *Les Six personnages*, en 1923, avait écrit : « une pièce captivante, une sorte de farce hoffmannesque hallucinante, et par endroits, franchement joyeuse³ », ce qui est, selon nous, une définition de l'humorisme. D'ailleurs, Pirandello lui-même résumait pour la presse française toute sa théorisation dans l'article intitulé « En confidence » publié dans *Le Temps*⁴ du 20 juillet 1925.

À l'époque de la mise en scène des *Six personnages*, Pirandello avait reçu, comme nous venons de le dire, plusieurs invitations, mais il nous faut maintenant apporter quelques précisions sur celles qu'il avait annoncées à sa fille. La Société des Gens de Lettres (SGDL) avait créé en son sein une œuvre philanthropique, encore aujourd'hui existante, le Denier des veuves de la SGDL, dont la présidente fut Madame Jean Dornis de 1922 à 1928 ; autrement dit, à l'époque du succès des *Six personnages*, elle l'était déjà. Derrière le pseudonyme masculin se cache Elena Goldschmidt-Franchetti, une femme d'origine juive, dont on a déjà parlé à propos de Luchaire et Ferrero, épouse du riche banquier juif Guillaume Beer, née à Florence mais qui vivait à Paris, écrivaine et critique de littérature française aussi bien que de littérature italienne, auteure notamment des trois volumes *La Poésie italienne contemporaine* (1898), *Le Théâtre italien contemporain* (1904) et *Le Roman italien contemporain* (1907). Dans ce dernier, il est question de Pirandello. L'invitation dont parle l'auteur italien à sa fille, était-ce Jean Dornis qui la lui adressa, étant donné qu'elle avait écrit sur l'œuvre de Pirandello en 1907 ? Probablement Pirandello devait-il savoir de qui il s'agissait, car en 1899, le numéro du 7 mai du *Marzocco* publiait en même temps un article de Pirandello, *L'azione parlata*, où il donnait un jugement négatif sur le théâtre de D'Annunzio, et dans la rubrique « Letterati

¹ PITOËFF Georges, « Réponse à l'enquête de Léonard-Lacour sur la mise en scène en France et à l'étranger », *Comœdia*, 16-17 août 1925 et « De la mise en scène », *Le Temps*, 24 août 1925 cités par Anna FRABETTI, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 104, note n° 68.

² PITOËFF Gorges, *Notre théâtre*, *op. cit.*, p. 46-47.

³ BRISSON Pierre, *Annales*, 23 avril 1923, cité par Anna FRABETTI, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 170.

⁴ C'est Claudio VICENTINI qui parle de cet entretien dans son *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, comme nous le fait savoir Anna FRABETTI dans son *Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 102 et note n. 58.

francesi a Firenze », une brève notice bio-bibliographique de Jean Dornis, en dévoilant son identité féminine. Les femmes ne présidaient plus la SGDL, mais au début du XX^e siècle elles avaient recommencé à accéder à la société, même si elles n'étaient encore impliquées que dans la gestion du Denier des veuves. Elle connut personnellement D'Annunzio, avec qui elle était en correspondance et sur qui elle rédigea une étude critique en 1925. Jean Dornis admirait Leconte de Lisle, à qui elle dédia des biographies et des études. Elle fréquentait son salon tous les samedis et parfois le lundi c'était elle qui recevait les amis de Leconte chez elle, rue des Mathurins. C'est dans son pavillon des Voisins, situé dans le parc du château de Voisins, que Leconte de Lisle mourut en 1894. Or, Leconte de Lisle, issu du creuset du *Parnasse contemporain* et père spirituel des futurs symbolistes mallarméens et mardistes, était un des parnassiens que Gide et Pierre Louÿs admiraient, dont ils lisaient les traductions du grec et du latin à l'époque de leurs débuts littéraires symbolistes. En ce qui concerne Gide, un détail mérite d'être relevé : Leconte de Lisle était le cousin de Marc de la Nux, le professeur de piano du jeune Gide, qui lui inspira le personnage de La Pérouse.

Il faut, de surcroît, s'arrêter un instant sur *Le Roman italien contemporain*, qui présente un panorama de la littérature italienne jusqu'aux dix premières années du XX^e siècle : dans un cadre traditionnel qui va de Manzoni à D'Annunzio en passant par Verga, Capuana, De Roberto, Deledda et Serao, Pirandello est inséré dans le groupe des « humoristes et symbolistes » avec Panzini, Cantoni et Ojetti. D'autres rubriques s'ensuivent : dans les « tendances féministes » y figurent Sibilla Aleramo et plusieurs pages sur le féminisme d'*Une femme*, et dans les « préoccupations sociales » on retrouve Vanicola (avec un seul « n »), Cena et la revue *La Nuova Antologia*. C'est le contexte que nous avons essayé de reconstituer jusque-là et dans lequel est plongé Pirandello, encore aux débuts de sa carrière, surtout à l'étranger, dont le rire n'est plus le « rire philosophique » de Panzini, mais un « rire macabre », et dont le pessimisme n'est pas septentrional, mais, transplanté en Sicile, devient un pessimisme gai. Cette caractéristique de l'auteur se dégage de quelques-uns des recueils des nouvelles, tels que *Blanches et Noires*, *Récits du monde*, *Les Farces de la vie et de la mort* où il a esquissé « des silhouettes, dont le parti pris caricatural, enferme de la vérité, voire du sentiment¹ ». Dornis continue :

Certes, Pirandello est d'avis que le spectacle du monde est lugubre. Il pense que : « Dieu est resté en arrière ». Mais, dans le même temps, tout comme Panzini, il demeure le fils des mères italiennes qui ont

¹ DORNIS Jean, *Le Roman italien contemporain*, Paris, Société d'Éditions littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorff, 1907, p. 230.

cru avec ferveur. C'est pourquoi, à la minute même où il se livre à son doute, Pirandello affirme que la science ne remplacera pas la foi¹.

Dornis insiste surtout sur l'histoire de Mathias Pascal, « un livre humoristique », mais avec diverses imprécisions dans l'intrigue, (Mathias Pascal ne tente pas de se noyer volontairement, ni ne réussit à se sauver de l'eau du fleuve par la rive opposée ; ce n'est pas un louis resté dans sa poche qu'il joue au casino, mais une somme de cinq cents lires destinée aux funérailles de sa mère ; il n'a pas de chien à immatriculer, car il rêve d'en avoir un mais il en est empêché par sa situation d'anonymat par rapport à la loi ; en outre, il ne fait aucun faux en écritures publiques, car c'est exactement ce qui ne lui permet pas de vivre librement sa deuxième existence). Ces imprécisions témoignent d'une connaissance superficielle et de seconde-main des œuvres de l'auteur. Le long paragraphe sur l'écrivain sicilien se conclut sur la présentation de deux nouvelles brièvement racontées, *La première nuit* et *Lointain*. Ce volume de Jean Dornis est présent dans la bibliothèque de Pirandello. Autre détail qui mérite d'être souligné, dans le chapitre des tendances féministes, Dornis présente plusieurs femmes, presque toutes juives ou liées au monde juif, antifascistes, parfois sous pseudonyme : Amelia Pincherle Rosselli, juive et antifasciste, collaboratrice du *Marzocco* et écrivaine ; la marquise Maria Majocchi Plattis, écrivaine et journaliste, maîtresse d'Angiolo Orvieto, sous le pseudonyme de Yolanda ; Beatrice Speraz, écrivaine, sous le pseudonyme masculin de Bruno Sperani, qui en secondes noces avait épousé un aristocrate juif triestin ; Neera, alias Anna Maria Radius Zuccari, écrivaine et collaboratrice, entre autres, du *Marzocco* ; Madame Cordelia, écrivaine, pseudonyme sous lequel se cache Virginia Tedeschi, femme de l'éditeur juif Giuseppe Treves ; Paola Lombroso-Carrara et Gina Lombroso-Ferrero, la tante et la mère de Leo Ferrero, deux écrivaines et savantes, Gina étant aussi médecin, de famille juive, influencées par les idées socialistes, d'émancipation des classes ouvrières et de lutte pour le droit de vote aux femmes de la révolutionnaire Anna Kulichoff, une russe d'origine juive naturalisée italienne, journaliste et médecin, parmi les fondateurs du Parti Socialiste en Italie² et qui influença aussi les premières batailles féministes de Sibilla Aleramo et ses écrits sur le sujet³. C'est un panorama de femmes engagées mais minoritaires, qui écrivent sous pseudonyme (parfois masculin) ou qui, issues d'une famille cultivée, exercent leurs pensées et répandent leurs idées sous le patronage de leur identité familiale et dans un contexte culturel souvent juif.

¹ *Ibidem*.

² Voir <http://www.treccani.it/enciclopedia/anna-kuliscioff/>, <http://www.russini0'talia.it/dettaglio.php?id=950>

³ ALERAMO Sibilla, *La donna e il femminismo. Scritti 1897-1910*, Bruna Conti (éd.), Roma, Editori Riuniti, 1978.

Pour en revenir aux *Six personnages*, Giudice reconstitue aussi l'accueil du public et des différents critiques tels que, entre autres, Pierre Veber, Pierre Brisson¹, Louis Gillet, Émile Henriot, et des hommes de théâtre tels qu'Antoine et Lugné-Poë². Les jugements ne furent pas unanimes, mais le succès fut éclatant³. Anna Frabetti raconte comment les Pitoëff avaient rencontré le théâtre de Pirandello indirectement, au travers du théâtre futuriste qu'ils avaient connu à Genève grâce à la troupe « Art et Action », présentée comme un « laboratoire de théâtre pour l'affirmation et la défense d'œuvres modernes », fondé et animé de 1919 à 1939 par Édouard Autant et Louise Lara, la même qui mit en scène en 1921 *Philoctète* d'André Gide⁴. En octobre 1924, c'est de nouveau le tour de Dullin qui monta *Chacun sa vérité* et la pièce en un acte *L'Imbécile*. Autant de succès auprès du public et de bons accueils critiques, surtout en ce qui concerne les deux dernières mises en scène. Le 19 novembre 1924, *La Giara* (*La Jarre*), mise en musique par Alfredo Casella, disciple de Stravinsky, fut montée au Théâtre des Champs-Élysées⁵. En février 1925, Pitoëff réalisa *Henri IV*, qui fut pourtant moins apprécié et, toujours en 1925 (le 15 février), Madame Simone⁶ présenta *Vestire gli ignudi* (*Vêtir ceux qui sont nus*) à la Renaissance⁷, mais aussi *Le Brevet*. En juillet 1925, la troupe italienne, dirigée par Pirandello lui-même, vint à Paris pour y jouer *Six personnages*, *Henri IV* et la *Volupté de l'honneur*, avec Ruggero Ruggeri et Marta Abba, ce qui conduisit à opposer presque immédiatement l'interprétation et le jeu des Français d'un côté et les originaux, tels que l'auteur les avait voulus, de l'autre côté. Et les cris d'enthousiasme d'Alfred Mortier en 1925 (« Pirandello *for ever* ? Aimez-vous Pirandello ? Il est partout, à l'Atelier, à la Renaissance, au Théâtre des Arts. Il est joué dans trois théâtres à la fois, fait

¹ *Au hasard des soirées*, un volume d'articles de théâtre de Brisson parus au *Temps*, est présent dans la bibliothèque de Pirandello. Dans la revue *Le Temps*, il s'occupera de la chronique dramatique de 1925 à 1934, date à laquelle il deviendra le directeur du *Figaro*. Dans son *Journal* Gide dit avoir lu Brisson à deux reprises.

² Voir aussi MISAN MONTEFIORE Jacques, « Pirandello in Francia (1904-1923). Gli inizi di una straordinaria fortuna », art. cité, p. 309. Dans son *Magicien italien...*, Anna FRABETTI rapporte les plus saillants. Celui de Brisson : « J'ai entendu le drame de Sardou et la comédie de Pirandello au cours de deux soirées consécutives. J'ai franchi de la sorte, en vingt-quatre heures, une étape de cinquante ans. C'est un bond qui porte à réfléchir. D'une part, voilà le théâtre tel que le concevaient nos grands-pères ; d'autre part, voici l'ouvrage contemporain le plus neuf et le plus hardi » (p. 165) ; celui de Gillet : « Il y a du magicien chez M. Pirandello » (p. 167) et encore celui de Jane Catulle-Mendès qui compare Pirandello à Lenormand avec « un humour à la Bernard Shaw et une fantaisie quasi shakespearienne » (p. 169), celui de Gérard d'Houville qui qualifie les paroles de Pirandello de « miroirs multiples, [de] reflets, finissant par devenir fantômes » (p. 171).

³ GIUDICE Gaspare, *op. cit.*, p. 367-375.

⁴ FRABETTI Anna, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 89-95. Voir aussi CORVIN Michel (éd.), *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres : le laboratoire Art et Action*, Lausanne, éditions L'Âge d'Homme, 1974.

⁵ Rolf de Maré, directeur des Ballets suédois, sous conseil d'Érik Satie, chargea Casella de composer les partitions pour un ballet de folklore italien qu'il fallait mettre en scène à Paris à côté du *Tricorno* de De Falla. Le ballet fut créé par Jan Borlin, danseur et chorégraphe des Ballets suédois qui avait rejoint Pirandello en Italie avec Casella. De Chirico réalisa les décors. (GIUDICE Gaspare, *op. cit.*, p. 411-412).

⁶ Pauline Benda, cousine de Julien, comédienne et femme de lettres fut aussi l'épouse de Charles Le Bargy.

⁷ Paul Souday en donnera un jugement très sévère. Il fut un des détracteurs de Pirandello. En 1927 aux éditions Kra il fit paraître son *André Gide*.

sans précédent pour un auteur étranger : c'est une furie, un engoûment, une mode, une manie. Mais qu'importe si cette mode est justifiée par le talent ?¹ ») étaient alors compréhensibles, car en fait la saison 1924-1925 à Paris avait proposé la mise en scène de six comédies de Pirandello, parfois en contemporain. Voilà pourquoi, bien que cela fit désormais quelques années que l'on mettait en scène l'auteur sicilien et que l'on parlait de sa vision de l'art et de la vie, autant que de ses pièces, toutefois, et comme par réaction à cette « mode », déjà à la même époque, la renommée de Pirandello commença à diminuer. Divers détracteurs s'attaquèrent au cérébralisme de l'auteur italien, une polémique qui pourrait être due à son adhésion au fascisme de Mussolini ; parmi les admirateurs, néanmoins, il y avait des intellectuels et des hommes de théâtre comme Crémieux et Lugné-Poë. Mortier rend déjà compte de cette dépréciation des œuvres de Pirandello, même s'il affirme : « Et je connais quinze autres pièces de lui non traduites qui ne ressemblent pas à celles-ci² ». En 1926, encore Pitoëff mit en scène *Comme ci (ou comme ça)* au Théâtre des Arts et Dullin *Tout pour le mieux*. En 1928, au Théâtre de Grenelle, les comédiens de la Croix Nivert montèrent *Comme avant, mieux qu'avant* dans la traduction de P. L. Menard avec Paulette Pax dans le rôle de Fulvia Gelli et la même année 1928 il faut remarquer une mise en scène bruxelloise de *Comme avant, mieux qu'avant* par Ferdinand Crommelynck qui par la suite, surtout pendant les années de la Seconde Guerre mondiale, monta au Théâtre des Galeries à Bruxelles, dont il fut le directeur, d'autres travaux pirandelliens³. Ce n'est pas une mise en scène parisienne, mais ce spectacle en territoire francophone aura sans aucun doute eu son retentissement, d'autant plus qu'une ressemblance thématique et d'atmosphère existe entre le dramaturge belge et le sicilien, comme on le verra au cinquième chapitre. Le 13 mars 1930, c'est le tour de *La Vie que je t'ai donnée* par la Compagnie de la Petite Scène, texte monté par Xavier de Courville, à la salle Iéna avec Marie-Ange Rivain dans le rôle de Donna Anna Luna, et le 18 novembre 1931 le public parisien assista au théâtre Saint-Georges à *L'uomo, la bestia e la virtù (L'Homme, la bête et la vertu)* mise en scène par Max Maurey et joué en français par Marta Abba dans le rôle de la Signora Perella. Les versions parisiennes de *Comme avant, mieux qu'avant*, *La Vie que je t'ai donnée* et *L'Homme, la bête et la vertu* marquèrent de manière évidente le déclin de la gloire de Pirandello en France. Le 8 novembre 1932, Baty mit en scène au Théâtre Montparnasse *Comme tu me veux*, avec Marguerite Jamois dans le rôle de

¹ MORTIER Alfred, *Quinze ans de théâtre 1917-1932*, op. cit., p. 279.

² *Ibidem*. Il fait référence à *Chacun sa vérité*, *Six personnages, Vêtir ceux qui sont nus* et *Henri IV*, en général aux pièces que le public parisien connaissait déjà.

³ VAN NUFFEL Robert, « Pirandello nel Belgio », dans *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani*, op. cit., p. 248-249.

l'Inconnue, qui sembla changer le sort des pièces pirandelliennes mises en scène à Paris, grâce aussi à un moment d'accalmie dans les relations politiques entre le gouvernement mussolinien et la France, marquées par un sentiment de fraternité latine contre l'ennemi nazi. Cette situation ne dura que jusqu'en 1935. Et c'est en 1935 que Pitoëff créa *Ce soir, on improvise* au Théâtre des Mathurins et le représenta à l'occasion de la Légion d'Honneur et du Prix Nobel devant l'auteur italien présent dans la salle, à qui Dullin rendit hommage à la fin de la soirée, après que les comédiennes, les comédiens et les metteurs en scène qui avaient fait vivre des pièces pirandelliennes avaient défilé sur la rampe. Jusqu'en 1936, chaque saison théâtrale parisienne afficha malgré tout au moins une pièce de Pirandello au programme¹. En 1937, un an après la mort de Pirandello, la mise en scène de *Chacun sa vérité* à la Comédie Française le consacra un « classique », mais l'histoire avait suivi un autre penchant au niveau des rapports internationaux entre les deux nations sœurs².

2.1.6 ... à travers les œuvres de critique et de réflexion sur la littérature italienne :

Dornis et Crémieux

L'activité de montage de ses pièces relève, bien sûr, d'un certain débat autour de Pirandello, ne fût-ce que pour le critiquer, mais la diffusion de sa pensée et de son œuvre eut lieu aussi par l'intermédiaire des réflexions érudites et académiques sur la littérature italienne contemporaine et sur la nouveauté de la production de Pirandello dans le cadre de la modernité. En effet, certaines réflexions révèlent d'autres possibles points de contacts et d'influence, d'autant plus que c'est Crémieux qui en est l'auteur. Dans l'étude de 1922, tout en prenant ses distances avec l'interprétation d'Adriano Tilgher, que Mallarmé partage, en revanche, Crémieux présente l'humorisme pirandellien de la sorte :

¹ BISHOP Thomas, *op. cit.*, p. 5-10.

² En fait, avant de quitter le sujet de la pénétration de Pirandello en France, il faut mettre en évidence l'activité d'un acteur et chansonnier, Auguste Marie Wistiaux, connu comme Auguste Mévisto. Celui-ci dirigea avec son frère Jules, comédien lui aussi, le théâtre de la Bodinière entre 1906 et 1909. Or, le catalogue de la BNF affiche parmi les nouvelles acquisitions le fonds Mévisto. Dans les notices visibles en ligne on apprend que Mévisto avait projeté des spectacles, jamais réalisés, tirés de quelques nouvelles de Pirandello. *Intimes* (publiée en Italie en 1902 puis dans le recueil *Bianche e nere* en 1904 et encore en 1905), *La petite madone* (publiée dans *Il Corriere della sera* en 1913), *Servitude* (publiée avant dans *Il Corriere della sera* en 1914 et ensuite dans le recueil *E domani, lunedì* en 1917), *Surprises de la science* (publiée dans *Il Marzocco* en 1905 et reprise dans le recueil *Erma bifronte* en 1906), *La Tragédie d'un personnage* (publiée dans *Il Corriere della sera* en 1911 et ensuite dans le recueil *La trappola* en 1915) *Soit à aucun, soit à un seul* (publiée en 1911, recueillie dans *La trappola* en 1915 et devenue comédie en 1929). D'après le catalogue, les dates de ces manuscrits sont incertaines, mais sans aucun doute antérieures à la mort de Mévisto, survenue en 1927. Cela signifie qu'après la Première Guerre mondiale et pendant les années vingt, des nouvelles de Pirandello arrivèrent en France (en italien, ou peut-être en traduction) avant les versions françaises officielles (*Servitude* en 1933 et *La Tragédie d'un personnage* en 1942). C'est un sujet qui mériterait d'être approfondi ayant accès au fonds et en analysant les manuscrits.

Au point du départ du pirandellisme, il y a, comme dans tout art humoristique, une dissociation des sentiments. Par humour, il faut entendre ici [...] cette vue double du réel qui discerne sous chaque sentiment la présence de son contraire, sous les larmes le rire et le comique sous le drame¹.

Une dissociation des sentiments qui se double d'une dissociation de personnalité :

Très vite, l'humour de Pirandello s'est spécialisé dans une variété particulière de dissociation des sentiments : la dissociation de la personnalité. Tout son théâtre, dans la diversité de ses scénarios, n'est qu'une série d'études de ce genre [...]. La personnalité d'un homme, c'est quelque chose, c'est cent mille choses, et ce n'est rien. Un roman que Pirandello annonce depuis dix ans et qui doit paraître l'hiver prochain s'intitule, conformément à cette théorie : *Un, personne, cent mille*. À n'en pas douter, en effet, chacun de nous est quelqu'un, il a la conscience d'être quelqu'un de parfaitement précis et caractérisé ; mais ce quelqu'un qu'il a conscience d'être, l'est-il réellement ? Chacune des personnes auxquelles il a affaire se forme de lui une image précise, mais différente, et, qu'il le veuille ou non, tout individu moule sa personnalité sur l'idée que se fait d'elle chacun de ses interlocuteurs [...]. Le drame naîtra soit du refus de l'individu à renoncer à ce qu'il se figure sa vraie personnalité, soit du conflit entre la personnalité qu'il imagine lui-même et celle que les autres lui attribuent, soit du conflit social provoqué par la volonté de l'individu d'agir comme il le prétend, et non pas comme le lui imposent sa situation et les circonstances, soit enfin du heurt entre elles de deux ou trois de ses personnalités placées en porte-à-faux².

D'où le concept de marionnettes et de masques :

Mais, même à ne considérer que le simple jeu de l'intelligence, on voit toute l'originalité et toute l'ingéniosité de ce théâtre de marionnettes humaines. *Maschere nude*, masques nus, tel est le titre général que lui a donné Pirandello. Le masque, c'est la personnalité dont chacun de nous s'affuble ; la nudité, c'est le dépouillement de nous-mêmes que la vie, la société plus souvent encore que le hasard nous infligent³.

Ce qui nous fait penser à *Feu Mathias Pascal*, que Crémieux avait cité en début d'étude en 1922, et aux *Avertissements sur les scrupules de la fantaisie*, qui closent le roman à partir de la réimpression de 1921⁴. La dernière citation est en fait tirée d'un article de 1923, réélaboration de celui de 1922, publié au moment de la représentation des *Six personnages*. Ces « marionnettes humaines » ne s'éloignent pas de la critique qu'André Antoine adressait dans une lettre du 24 octobre 1893 au comédien Charles Le Bargy, en lui demandant de se faire intermédiaire entre l'auteur, François de Curel, et le metteur en scène, afin de tirer au clair certaines perplexités suscitées par le personnage. Les comédiens ne savent rien des pièces qu'ils doivent monter, dit-il dans la lettre, car ils doivent se borner à les jouer en interprétant

le mieux possible des personnages dont la conception leur échappe ; ils sont en réalité des mannequins, des marionnettes plus ou moins perfectionnées, suivant leur talent, et que l'auteur habille et agite à sa

¹ CRÉMIEUX Benjamin, « Le théâtre de Luigi Pirandello », *La Revue de France*, n° 13, 1^{er} juillet 1922, p. 853-854.

² *Ibid.*, p. 854-855. Crémieux annonce donc un roman, dont il explique les contenus philosophiques, qui ne sera publié qu'en 1926.

³ CRÉMIEUX Benjamin, « Portraits d'écrivains étrangers. Luigi Pirandello », *Revue politique et littéraire. Revue Bleue*, n° 10, 19 mai 1923, p. 338.

⁴ Après la première édition de 1908, le roman avait été réédité en 1910 et en 1918 avec quelques retouches.

fantaisie [...]. L'idéal absolu de l'acteur doit être de devenir un clavier, un instrument merveilleusement accordé, dont l'auteur jouera à son gré¹.

Il suffit de remplacer par l'auteur le metteur en scène, comme le suggère Roberto Alonge, pour avoir une double opposition : comédien vs auteur et comédien vs metteur en scène. La situation décrite dans la lettre est tout à fait pirandellienne. Et Gide connaissait bien Antoine qu'il avait désigné en 1898 comme possible metteur en scène de son *Saül*. Même si son projet avait échoué après la première lecture du texte, Gide aurait bien pu être conscient de la conception des comédiens-marionnettes qu'Antoine avait formulée cinq ans auparavant, anticipant Gordon Craig et son *Über-Marionette* de 1907. Ces quelques notations nous permettent en passant d'esquisser le cadre artistique dans lequel le théâtre de Pirandello s'impose en France et frôle la sensibilité de Gide.

En ce qui concerne Crémieux, les mêmes concepts qu'il avait expliqués en 1922 et en 1923 seront repris en 1928 lors de la parution aux éditions Kra de son *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, dont nous avons consulté une copie autographiée par l'auteur à la Bibliothèque Civique de Vérone (fond Lionello Fiumi, celui-ci étant le destinataire de la dédicace). Le volume de Crémieux est dédié « À Julien Luchaire qui m'ouvrit les portes d'Italie en souvenir des beaux jours de Florence ». Luchaire, on le connaît bien : c'était le directeur de l'Institut français à Florence à l'époque où Crémieux en était le secrétaire. Gide est cité deux fois : à la page 150, Crémieux le rapproche de D'Annunzio en affirmant : « Non pas un "disponible" par doctrine comme André Gide, mais un disponible instinctif, prêt à s'ouvrir à tout [...] ». La seconde référence se trouve à la page 197 : « C'est à travers les études de la *Voce* que le mouvement littéraire mondial a pénétré en Italie : de Poë à Whitman, de Hardy à Kipling, de Tolstoï à Dostoïevski, de Kleist à Hofmannsthal, de Rimbaud et de Claudel à Péguy, Gide, Romain Rolland ». Le chapitre X de l'étude s'intitule *L'Humorisme, Luigi Pirandello et le renouveau théâtral* et donne un aperçu du théâtre italien de l'époque, pour en arriver finalement à définir l'humorisme pirandellien. Le long chapitre essaie de préciser le cadre du théâtre contemporain ou précédant celui de Pirandello et en particulier des auteurs « grotesques » qui l'annoncent.

[...] Un des plus intelligents critiques dramatiques italiens, Silvio D'Amico, a baptisé du nom de « théâtre des Fantoques » les produits hybrides de la tragédie et de la farce dénommés « grotesques ». En fait, l'un des moyens favoris employés par les dramaturges nouveaux a été de mettre en relief le côté « automate » de l'humanité. [...]. Même quand l'état-civil des personnages est révélé complètement, le

¹ ALONGE Roberto, « Pirandello e il laboratorio teatrale europeo », in LAURETTA Enzo (éd.), *Pirandello e l'Europa*, op. cit., p. 30-31. La *Lettre à M. Le Bargy* citée se trouve dans André ANTOINE, *Le Théâtre Libre. Saison 1893-1894*, Verneau, Paris, s. d. [1893], p. 21-22.

jeu du « grotesque » consiste à nous montrer l'antithèse ou la différence entre les gestes sociaux que font ces personnages et les gestes authentiques qu'ils ont envie de faire¹.

Plusieurs exemples sont tirés du théâtre de Rosso di San Secondo², de Luigi Antonelli et de Luigi Chiarelli, tous contemporains de Pirandello : dans *Masque et Visage* de Chiarelli, le héros, « manquant de courage pour tuer sa femme coupable, comme il avait déclaré d'avant qu'il le ferait, exige du moins que sa femme parte pour l'étranger et il se vante d'avoir commis le crime, d'avoir sacrifié au préjugé social de l'honneur. C'est une marionnette en révolte contre les fils qui le [*sic*] guident, mais qui n'ose pas les briser pour se retrouver lui-même, *homme*, avant le dénouement³ ». Il faut souligner que l'image de la marionnette était apparue dans quelques-unes des critiques publiées lors des représentations des comédies pirandelliennes et d'ailleurs, l'image de la « marionnette en révolte » aussi bien que celle des « marionnettes humaines » permettront d'établir une comparaison avec certains personnages gidien : on reviendra là-dessus dans les chapitres suivants. Voilà encore la définition de grotesque que Crémieux invoque :

L'essentiel du « grotesque », dans tous les cas, réside dans un dédoublement du drame, dans la juxtaposition de deux plans qui ne coïncident pas, l'un dramatique, l'autre critique. Cet effet d'humour agit sur le spectateur informé de la non-concordance des deux plans dans la mesure où le commentaire critique réussit à caricaturer les effets du drame au fur et à mesure qu'ils se produisent sans en arrêter, ni en obnubiler le déroulement⁴.

Ces deux plans, le dramatique et le critique, ne sont pas sans rappeler la technique de la mise en abyme et le méta-roman ; de plus, l'humour pirandellien entraîne des nuances qui se retrouvent plus ou moins dans l'ironie gidienne. Crémieux, en connaisseur averti du dramaturge italien, explique ainsi l'humour :

L'humour, selon Pirandello, ou bien jaillit de la vision particulière de l'observateur, ou bien se trouve inclus dans le sujet même qui donne lieu à l'observation. Mais dans l'un et l'autre cas, il se justifie de la même manière, sa nature profonde est identique. Il y a *vision humoristique* quand en présence d'un acte spontané, l'observateur, au lieu d'enregistrer purement et simplement cet acte, le juge. Il y a *sujet humoristique* toutes les fois qu'au milieu d'un acte spontané, il y a intervention du jugement, en d'autres termes toutes les fois qu'un homme s'arrête de *vivre* (c'est-à-dire de suivre son instinct, sa passion, son animalité) pour *se regarder vivre* (c'est-à-dire pour envisager la forme de sa vie, la juger, exercer son humanité)⁵.

D'où découlent des pages denses sur la coexistence de la vie et de la forme chez les individus :

¹ CRÉMIEUX Benjamin, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, op. cit., p. 264.

² *Marionette che passione !*, sa meilleure réussite théâtrale, fut traduit en français par Alfred Mortier sous le titre de *Passion de Fantoches*. Rosso di San Secondo était ami de Pirandello.

³ CRÉMIEUX Benjamin, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, op. cit., p. 264-265. C'est l'auteur qui souligne.

⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁵ *Ibid.*, p. 272.

Prendre conscience de la vie, penser sa vie, c'est lui donner une forme, la fixer dans une forme, en dessiner une image réelle ou illusoire, peu importe, mais la vie coule, coule sans arrêt ; aucune forme ne peut l'emprisonner. Tout le mal vient de là : l'homme se fixe dans une forme, la vie ne se fixe jamais¹.

Que peut donc l'homme contre son existence tiraillée entre la vie et la forme ?

Certes, l'homme peut ruser avec sa destinée ; Pirandello envisage différentes ruses : renoncer à donner forme à sa vie, s'abandonner au flux vital, à l'instinct (attitude féminine) ; adopter une forme fixe et se tenir hors de la vie (attitude masculine) ; ou enfin (attitude idéale), parvenir à unifier le rythme de la vie et celui de la conscience qu'on en prend, créer à chaque minute une forme nouvelle où fixer la vie, une forme qu'on briserait à peine achevée².

Cependant l'appel de la vie, continue d'expliquer Crémieux, ferait briser la forme la plus solide et la vie la plus débridée ne pourrait pas éviter de se figer dans une forme. « Cette dualité de la forme et de la vie », que Tilgher a transformée en un système sclérosé, « aboutit à la théorie pirandellienne de l'humour, à la fois si personnelle et si proche des principaux courants de la pensée contemporaine : mobilisme bergsonien, inconscientisme freudien, relativisme d'Einstein, subjectivisme de Proust³ ».

Pourrait-on voir ici une source d'inspiration pour Gide ? Rien ne nous l'empêche. Même si en l'état de nos connaissances, Gide n'a pas lu cet essai, ce qui nous semble au demeurant improbable, il en a sans doute parlé avec Crémieux qui collaborait à la *NRF* et qui le côtoyait de près. À l'époque des *Six personnages*, traduit par Crémieux, « [m]algré l'accueil cordial que le comité de lecture de la *N. R. F.* accorda à la pièce, Crémieux avait déjà essuyé plusieurs refus lorsque Pitoëff finit par consentir à la monter⁴ ». Mais en 1928, Pirandello était connu et, de plus, la même année, Crémieux écrivit « André Gide et l'art du roman » au sein d'un « hommage à André Gide » publié dans la revue *Le Capitole*, en établissant une longue comparaison entre *Les Faux-Monnayeurs* et *Six personnages en quête d'auteur*.

« On trouve dans les *Faux-Monnayeurs* bien des traits de ressemblance avec les *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello. Mais le point de départ n'est pas le même. Pirandello a écrit le drame de la création artistique, le drame des fantômes qui rôdent dans l'esprit d'un créateur, impuissants à se réaliser, — à cause de leur trop grande, de leur trop complexe vitalité, — sans une simplification, une mise en forme imposée par le dramaturge. Mise en forme qui sera précisément une pétrification, une immobilisation à jamais de cette vie riche de tous les possibles. Nous sommes là au nœud même de la pensée pirandellienne : la vie ne peut se manifester qu'enfermée dans une forme et à peine mise en forme, elle la brise et continue à couler, avide d'une forme nouvelle. La vie ne peut se fixer d'une façon stable que mutilée dans une œuvre d'art ou dans l'idée fixe d'un fou. Gide, lui, ne peut même pas se satisfaire de la forme prise à un moment donné par la vie ; il veut imaginer les autres formes qu'elle aurait pu revêtir à ce même moment ; il veut l'incliner (« en perversisseur ») dans un sens autre que celui de la pente où elle glissait, l'aider sans cesse à se redresser, à s'évader, à se renouer. « La règle de l'artiste doit être, non point de s'en tenir aux propositions de la nature, mais de ne lui proposer rien qu'elle ne puisse, qu'elle ne doive bientôt imiter. » Tous les possibles, ou plus exactement tous les probables, voilà la

¹ *Ibid.*, p. 277.

² *Ibid.*, p. 277-278.

³ *Ibid.*, p. 279.

⁴ EUSTIS Alvin, *Marcel Arland, Benjamin Crémieux, Ramon Fernandez*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1961, p. 80.

matière du roman. « Lafcadio par exemple essaierait en vain de nouer des fils ; il y aurait des personnages inutiles, des gestes inefficaces, des propos inopérants et l'action ne s'engagerait pas. » *Aussi bien un événement n'est-il jamais « un » : il se multiplie de toutes les interprétations qui en sont données. Le roman qui rapportera ces diverses interprétations sera plus riche que la vie, en lui restant strictement fidèle* : « Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence. Je voudrais que, dans le récit qu'ils en feront, ces événements apparaissent légèrement déformés. » (*Journal des Faux-Monnayeurs*)¹.

En 1934, Crémieux écrira encore trois articles parus dans la revue *Candide* dont le titre est tout simplement « Gide ». Celui-ci les appréciera tellement qu'il félicitera le critique de la *NRF* d'avoir compris que la « non-conformité sexuelle » est la « première clef » pour l'interprétation de son œuvre². Dans un passage, Crémieux compare encore Gide à Pirandello :

La disponibilité, c'est pour lui la foi dans l'avenir, la volonté de briser toutes les contraintes qui ont entravé son enfance et son adolescence. Exactement l'inverse de Proust, exclu de l'avenir par sa maladie, et qui ne peut miser que sur le passé et son instrument, la mémoire. Mais qu'il s'agisse de Gide, de Proust ou, vers le même temps, de Pirandello, un postulat commun les rassemble, à savoir que la personnalité est une illusion, que l'homme est une succession d'instantanés et de possibilités. Postulat très probablement faux, mais qui, en détruisant les « caractères », les « types », fondement de tout l'art psychologique d'Occident, a renouvelé la matière littéraire, en particulier la matière du roman et du drame et fait à l'inconscient (avant même le freudisme), à la sexualité et à l'ambivalence des sentiments (déjà mises en valeur par Dostoïevski), une part qui leur avait été injustement refusée. Tous les excès psychanalytiques ou autres ne sauraient faire oublier cet élargissement et cet approfondissement dans la connaissance de l'homme. Ce qui rend à la fois plus critiquable et plus séduisante que celle de Proust ou de Pirandello l'attitude de Gide, c'est qu'il ne se borne pas à étudier les choses en psychologue, qu'il en tire des règles de conduite³.

Le premier de ces trois articles est aussi un témoignage pour nous. C'est le récit de la première rencontre « œnogastronomique », comme nous serions tenté de la définir, de Crémieux avec Gide dans une « *antica trattoria toscane* » :

Je me souviens comme d'hier de ma première rencontre avec André Gide. C'était à Florence, en 1910 ou 11, et Valéry Larbaud qui finissait son *Barnabooth* dans un hôtel du Lung'arno Acciajoli, avait combiné un déjeuner en commun chez Paoli⁴.

C'est à partir de cette date et, bien sûr, de la ville de Florence, que cette entrevue conviviale deviendra amitié et ensuite collaboration littéraire, appelée à durer plus de trente ans, jusqu'à l'horrible fin de Crémieux au camp de Buchenwald. Crémieux est cité à plusieurs reprises dans le *Journal* et la bibliothèque de Gide nous permet même d'ajouter d'autres documents attestant cette liaison amicale : un exemplaire du *XX^e siècle* porte la dédicace de Crémieux lui-

¹ Frank LESTRINGANT, dans sa biographie de Gide (*André Gide l'inquisiteur, op. cit.*, t. 2, p. 405), cite le volume du *Capitole* contenant l'article de Benjamin Crémieux et renvoie à la comparaison avec les *Six personnages* de Pirandello, avec Dostoïevski, avec Proust. Voici le lien pour lire l'article en entier : <http://www.gidiana.net/Capitoleindex.htm#cremieux>

² Voir *BAAAG*, vol. XXXVI, n° 159, juillet 2008, p. 353 et suivantes.

³ *Ibid.*, p. 358-359.

⁴ *Ibid.*, p. 354.

même et date d'octobre 1924. Le livre n'est pas découronné. Le volume est dédié : « À André Gide dont je m'étais un peu détourné et vers qui je reviens avec plus d'admiration et d'amitié. B. Crémieux, octobre 24¹ ». Simple coïncidence, peut-être, mais c'est le même volume que l'on trouve dédié dans la bibliothèque de Pirandello. Cela ne fait que renforcer notre supposition : Crémieux fut vraisemblablement le principal lien et en même temps le carrefour d'autres échanges entre les deux auteurs.

2.2 Le rôle de la NRF

Par conséquent, si la NRF a joué un rôle dans la rencontre entre Gide et Pirandello, c'est assurément grâce à Crémieux, dont la collaboration au sein de la revue est largement documentée. Selon Catherine Helbert, « [s]'il écrit dans un nombre considérable de périodiques de l'époque c'est à la NRF qu'il est associé de la façon la plus remarquable et la plus constante de 1920 à 1940² ». Comme l'écrit Cerisier, « Crémieux, ami de Larbaud depuis 1912, apparaît bientôt au sommaire, avec notamment, en 1920, un tonitruant article sur l'état des lettres italiennes : “Dans la vie intellectuelle de l'Europe, la littérature italienne ne joue aucun rôle actif et fécondant”³ ». Ou encore : « Gide et Paulhan applaudissent. Rivière acquiesce : “À prendre ; c'est une bonne recrue”⁴ ». Crémieux dirigeait alors le bureau italien du Ministère des Affaires Étrangères. Admirateur de Proust, il donna, de 1919 à 1925, près de cent cinquante notes sur les lettres italiennes, le roman français et les spectacles. Traducteur de Pirandello, il connaissait bien le théâtre, continue Cerisier. Et par l'intermédiaire de Crémieux Pirandello connaissait la NRF et ses collaborateurs : il se peut qu'il ait connu Jacques Rivière, dont un livre, *Aimée* (Éditions de la NRF, 1922), est présent dans sa bibliothèque. Comme le souligne Jean-Michel Wittmann⁵, celui-ci avait repris en 1919 le débat sur la décadence et le classicisme, dont Gide était le grand défenseur, contre Bourget, Barrès et Maurras. La NRF est donc un autre possible espace de rencontres entre Gide et Pirandello, sinon réelles, vis-à-vis, du moins littéraires et par là même, une source d'influences, d'idées et de postures. Le 1^{er} janvier 1923, la revue publie un numéro en

¹ Voir <http://www.fondation-catherine-gide.org/images/les-archives/rouen/presentation-bibliotheque-andre-gide.pdf>. Nous ignorons les raisons de ce détournement.

² HELBERT Catherine, « Benjamin Crémieux : un critique de la NRF », dans *La Place de la NRF dans la vie littéraire du XX^e siècle : 1908-1943*. « Les entretiens de la Fondation des Treilles », Paris, Gallimard, NRF, 2009, p. 339.

³ CERISIER Alban, *Une histoire de La NRF*, Paris, Gallimard, NRF, 2009, p. 267-268.

⁴ *Ibidem*.

⁵ WITTMANN Jean-Michel, « Les Faux-Monnayeurs, roman “touffe”, ou le dépassement de l'antinomie décadence/classicisme », *R. H. L. F.*, 2010/1 (vol. 110), p. 129-138. Pour une plus ample perspective à ce sujet, voir WITTMANN Jean-Michel, *Gide politique. Essai sur Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Classiques Garnier, 2011 et les contributions réunies dans *André Gide, l'Européen*, op. cit.

hommage à Marcel Proust que Rivière et Crémieux avaient fait connaître et apprécier, même en Italie, en donnant naissance au débat européen sur le roman. Au numéro spécial participa, entre autres, Gide lui-même, qui s'était repenti, mais trop tard, d'avoir refusé *La Recherche* aux éditions de la NRF. Ce type de rencontre pourrait avoir eu lieu virtuellement à travers les échanges et les débats qui enflammèrent certaines revues italiennes au sujet de Proust, de Gide et de sa revue. En Italie, c'est le mythe de la NRF qui éclate, la « revue de Gide » comme on l'appelait, déjà à partir de 1923 : ce mythe connut son apogée à l'époque de *Solaria*, grâce à Leo Ferrero et Arturo Loria. Ferrero, d'un côté, établit des contacts avec les éditions Kra (maison d'édition à travers laquelle Crémieux, comme on l'a déjà vu, fit connaître Pirandello à la France) et *Les Nouvelles littéraires* que Crémieux ouvrit à Comisso. Arturo Loria, de l'autre, était entré en contact à Paris avec Prezzolini, dont Pirandello appréciait beaucoup les capacités d'écrivain, comme en témoigne son recueil de nouvelles, *La scuola di ballo*, présent dans la bibliothèque pirandellienne et dont la dédicace montre bien que l'écrivain sicilien l'avait encouragé et aidé¹. En 1925, *Il Baretto* se consacra à la culture française contemporaine et au triomphe de la NRF² : il s'agit là d'un embrayeur, sans aucun doute, pour la diffusion à l'étranger des idées et des personnes qui lançaient à l'époque le nouveau visage de la littérature française, mais il ne faut pas non plus sous-évaluer le rôle que l'équipe gidienne de la NRF joua lors de la création des décades de Pontigny qui, après l'interruption due à la Grande Guerre, reprirent grâce à Gide, à Du Bos et aux collaborateurs de la revue, en ouvrant les portes de l'abbaye à d'importantes personnalités européennes de la culture et de la littérature³. Il ne faut pas oublier non plus que Gide « a toujours entretenu un rapport ambivalent avec la revue », tiraillé entre l'objectif commun de tous les collaborateurs qui s'étaient associés - ce qui lui offrait un large public - et la crainte que « le son de sa voix unique [ne se perde] dans le chœur de toutes celles qui rempliss[ai]ent les sommaires⁴ ».

Certes, ce qui étonne, au fil de nos recherches, c'est que pendant la longue période de collaboration de Crémieux avec la NRF, ce dernier n'ait publié aucun article sur Pirandello ou sur son œuvre, alors qu'en 1928, Crémieux lançait Italo Svevo depuis les pages de la revue

¹ MORGANI Silvia, art. en ligne cité, p. 8-9.

² Pour plus de détails consulter BOSETTI Gilbert, « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la N. R. F. », dans *L'entre-deux-guerres face à la francophonie fasciste, Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, t. 98, n° 1, 1986, p. 383-432.

³ Voir la livraison du BAAG entièrement dédiée à Pontigny (vol. XXV, n° 116, octobre 1997).

⁴ KOFFEMAN Maaïke, « “Une voix dans un chœur risque de n'être point entendue”. André Gide et *La Nouvelle Revue Française*. 1908-1914 », in WITTMANN Jean-Michel (éd.), *Gide ou l'identité en question*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 145. Voir aussi *L'Esprit NRF 1908-1940*, édition établie et présentée par Pierre Hebey, Paris, Gallimard, 1990.

gidiennne. De son côté, Pirandello ne pouvait pas ignorer Gide et son entourage, ne fût-ce qu'en raison de la familiarité qui existait entre le dramaturge et le couple Crémieux-Comnène.

CHAPITRE 3

LA DIPLOMATIE MONDAINE ET INTELLECTUELLE FRANCO-ITALIENNE

3.1 D'autres amitiés et connaissances en commun

Si Dullin, Baty et surtout Pitoëff ont dédié une partie de leur carrière théâtrale à Pirandello, si Crémieux l'a traduit et Lugné-Poë l'a admiré, la question se pose de savoir ce que Gide pensait réellement de lui et s'il l'avait lu. A-t-il assisté à des représentations ? Sinon directs, les possibles contacts entre les deux ont-ils eu lieu à travers des connaissances communes ? La collaboration artistique et l'amitié avec Georges et Ludmilla Pitoëff et avec Benjamin Crémieux, pourraient-elles être le début d'une « fréquentation » de l'auteur sicilien, plus ou moins cachée ? Et pourquoi cachée ? Il est certain que les femmes et les hommes de lettres et de théâtre dont nous avons parlé jusqu'ici fréquentaient assidûment les deux auteurs : les lettres à Marta Abba et les réponses de celle-ci au Maître¹, par exemple, sont jalonnées de références aux Pitoëff, aux Crémieux et à Baty. En particulier, les époux Pitoëff comme les Crémieux ont établi avec Pirandello des rapports tellement familiers, qu'ils vont l'accueillir à sa descente du train chaque fois qu'il arrive à Paris ou le ramènent à la gare lors de son départ, et que pendant les séjours parisiens plus longs, Pirandello passe avec eux les moments quotidiens et les fêtes. D'autres lettres, comme par exemple celles entre Marie-Anne Comnène et Italo Svevo, rapportent quelques informations intéressantes : le salon des Crémieux est le lieu d'où a commencé à se répandre la fortune de Svevo en France, dont Benjamin Crémieux fut l'artisan, car c'est à 1926 que remontent les premières tentatives de faire connaître le romancier italien à Paris. Or, dans ce salon une seule photo agaçait Svevo, d'après son propre aveu, celle de Pirandello à qui il avait envoyé un exemplaire de son roman *La Coscienza de Zeno*, sans obtenir aucune réponse. D'autre part, en avril 1926, Marie-Anne Comnène lui avait écrit qu'elle allait partir avec son mari pour Milan pour assister à la représentation de *Qui si balla*, le drame de Crémieux mis en scène par la troupe de Pirandello².

¹ ABBA Marta, *Caro Maestro... Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di Pietro Frassica, Milano, Mursia, 1994.

² SVEVO Italo, *Carteggio con James Joyce, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie-Anne Comnène, Eugenio Montale, Valerio Jahier*, Bruno Mier (éd.), Varese, Dall'Oglio editore, 1965. Marta Abba, Lamberto Picasso, Piero Carnabuci parmi les comédiens impliqués.

Comme nous l'avons maintes fois dit, à l'exception de Copeau et de Jouvet, Pirandello eut des rapports de collaboration avec Dullin, Pitoëff et Baty¹, les fondateurs en 1927 du Cartel des Quatre, liés à des degrés divers à l'auteur italien. Dullin fut son premier metteur en scène français avec la *Volupté de l'honneur*, traduit par Camille Mallarmé. Celle-ci était la nièce du poète et l'épouse de Paolo Orano, l'un des animateurs de la revue *Ariel* fondée, entre autres, par Pirandello. Un exemplaire de *La Casa seca* (1917), un roman de Camille Mallarmé, est dédié : « À Luigi Pirandello, avec mon admiration. Camille Mallarmé. Roma, 13 avril 1922 ». Or, avant que Pirandello ne soit popularisé par son traducteur attitré, Benjamin Crémieux, la diffusion de son œuvre avait commencé auprès des salons italianisants, comme en témoignent les souvenirs autobiographiques de Camille Mallarmé elle-même. Elle rappelle les visites à Hélène et Philippe Berthelot, à Pierre de Nolhac, à Marie et Henri de Régner, à André Chaumeix, à Colette, à Lucie Delarue-Mardrus, à André Maurois, à Edmond Jaloux, à Charles Du Bos, à Alfred Mortier² et à sa femme, Madame Aurel, dans le salon de laquelle Mallarmé tint une conférence la veille de la première représentation de *La Volupté de l'honneur*, en décembre 1922. Ces liens et ces lieux de rencontre s'ajoutent à la promotion de Pirandello en Italie, par le biais de son mari, Paolo Orano. Enfin, il faut citer un article écrit par Camille Mallarmé en 1922, - mais paru seulement en juin 1923 dans la *Revue Européenne*³, presque un an après la première étude de Crémieux sur *L'umorismo* de Pirandello.

Or, toutes les personnes citées sont liées de manière plus ou moins étroite à Gide : il est temps de les présenter mieux.

3.1.1 De la diplomatie aux planches : Philippe et Hélène Berthelot, Marie Kalff et Henri-René Lenormand

Philippe Berthelot était le secrétaire général du Ministère des Affaires Étrangères, et son amitié avec Gide remonte à 1896. Il était aussi ami avec Paul Claudel et Saint-John Perse,

¹ Dans la bibliothèque de Pirandello on trouve deux livres de Gaston Baty, le programme théâtral du Théâtre Montparnasse, saison 1933-1934 et G. Baty - R. Chavance, *Vie de l'art théâtral*, Paris, Librairie Plon, 1932, dédié : « au maître Luigi Pirandello admiratif, confiant et cordial hommage ; Gaston Baty et René Chavance ».

² Une publication de Mortier est présente dans la bibliothèque de Pirandello : *Essai sur les manuscrits et la Bibliographie de Ruzzante*, sans date mais avec dédicace autographiée : « à Luigi Pirandello en admiration et sympathie. A. Mortier ».

³ FRABETTI Anna, *Le Magicien italien...*, op. cit., p. 26-27. L'article de Camille MALLARMÉ est le suivant : MALLARMÉ Camille, « Les Siciliens. II ; Luigi Pirandello », *Revue Européenne*, juin 1923, p. 80-89.

dont il favorisa les carrières diplomatiques. C'est lui qui, déjà secrétaire du Quai d'Orsay, avait présidé à la création en France en 1921 du PEN Club, association dont fait aussi partie Guglielmo Ferrero et dont nous approfondirons le rôle dans les pages suivantes. Gide relate dans son *Journal* plusieurs dîners avec les Berthelot, à partir de 1906¹. C'est à Berthelot qu'il demandera quelques conseils au sujet des représentations du *Roi Candaulé* à Cracovie en 1907² ; en 1915, Gide esquisse des portraits du couple, en exprimant parfois un sentiment de malaise, voire de gêne, à leur égard³. Berthelot fut l'un des diplomates humanistes de la Troisième République, entre le début du XX^e siècle et la fin de la Première Guerre mondiale, entre l'enthousiasme de la Belle Époque, l'affaire Dreyfus, l'illusion de la Der des Ders et le rêve de la paix et de l'union européenne supranationale que les projets politiques de Clemenceau et Briand essayaient de réaliser grâce au traité de Versailles et à la création de la SDN⁴. Il fréquentait le monde aristocratique parisien, surtout celui des nobles roumains comme Constantin de Brancovan et ses deux sœurs, Anna de Noailles et Hélène de Chimay, aussi bien que la princesse Bibesco. De ce monde faisait partie aussi Hélène Soutzo, qui était très proche de Proust qui l'adorait, et qui était la femme de Paul Morand. Les Morand accompagnaient souvent les Berthelot dans leurs engagements mondains où ils rencontraient, entre autres, Cocteau, Schwob, Colette, Boni de Castellane, Natalie Burney, Joséphine Baker⁵. La femme de Philippe Berthelot, Hélène Linder Berthelot, entretenait une correspondance avec Marie Kalff, comédienne épouse de Henri-René Lenormand : celle-ci sera la mère des *Six personnages* sous la direction de Pitoëff, en 1923. Elle fera partie aussi de l'*Hommage à Pirandello*, en 1935. Son mari lui avait fait découvrir Claudel qu'elle avait commencé à jouer à partir de 1910. Elle en sera l'interprète principale⁶. Une question se pose pour nous : pourquoi Pirandello, dans sa lettre à Marta Abba, cite-t-il justement Gide en le comparant à Claudel ? Nous savons que la correspondance Gide-Claudé est en bonne partie l'histoire d'une tentative, manquée, de conversion, et que les positions religieuses et doctrinales des deux auteurs français sont diamétralement opposées. Or, Pirandello semble être plus ou moins

¹ *Jl*, p. 522-523.

² *Jl*, p. 568.

³ *Jl*, p. 902-904.

⁴ SERRA Maurizio, « Riflessioni su Paul Morand diplomatico », in ZOPPELARI Anna (éd.), *Prospero*, Speciale Atti del Convegno internazionale « Paul Morand letterato e viaggiatore », Trieste, EUT (Edizioni Università di Trieste), 2007 et SERRA Maurizio, *L'inquilino del Quai d'Orsay. Philippe Berthelot e l'Italia*, Palermo, Sellerio editore, 2002.

⁵ Daria GALATERIA reconstitue un événement : Pirandello assistait en décembre 1930 à un spectacle de Joséphine Baker pendant lequel celle-ci lui adressa la parole (GALATERIA Daria, *Entre nous. Incontri di scrittori italiani e francesi del Novecento*, con un testo di Alain Elkann, Palermo, Sellerio editore, 2002, p. 79). Paola MASINO en parle elle aussi dans une lettre à ses parents du 17 décembre 1930 (MASINO Paola, *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*, op. cit., p. 41).

⁶ Voir https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Personne=50683

au courant de l'amitié de Gide et Claudel et au moment où Marta Abba lui demande un conseil sur la pièce claudélienne, la comparaison avec Gide s'impose presque spontanément. Toutefois, si la thèse de la spontanéité n'était pas assez solide, on pourrait même supposer que Pirandello en avait déjà parlé à sa muse. Quoiqu'il en soit, entre les lignes, il semble prendre parti en faveur de Gide non seulement en tant qu'auteur, mais aussi, tout en l'opposant à Claudel, en tant qu'homme. Or, dans une lettre du 31 janvier 1909 à propos de la possible mise en scène par Armand Bour de *La Jeune Fille Violaine* à l'Athénée, Gide écrit à Claudel que la comédienne Marie Kalff souhaiterait jouer le rôle de Violaine. Il dit aussi n'avoir jamais vue Kalff jouer, mais que celle-ci l'a ému avec tout son zèle pendant les deux visites qu'elle lui a rendues pour obtenir son intervention auprès de l'auteur¹. Claudel répond, le 18 février 1909, en renonçant à la mise en scène et en remerciant les organisateurs, monsieur Lenormand, mademoiselle Kalff et monsieur Bour². Gide écrit à Marie Kalff à la même date pour lui communiquer le refus de Claudel et le regret de voir différée cette opportunité³. Dans une lettre précédente (vendredi 29 mai 1908) à Jean Schlumberger, Gide dit que cette même Marie Kalff avait récité quelques-uns de ses vers, peut-être à la célèbre Closerie des Lilas, à Montparnasse, et renvoie au chapitre que son mari, Henri-René Lenormand, lui dédie dans ses *Confessions d'un auteur dramatique*⁴. Or, quel est le rôle de cette comédienne ? Elle devient l'intermédiaire, plus ou moins à son insu, parmi plusieurs personnages de l'époque qui ont des contacts avec Gide et Pirandello, dont notamment son mari⁵. En fait, dans la bibliothèque de Pirandello, on trouve aussi le *Théâtre complet* en deux volumes (Paris, G. Crès, 1921-1922)

¹ Paul CLAUDEL à André GIDE, *Corr.*, lettre 41, p. 97-98.

² *Ibid.*, lettre 42, p. 98-99.

³ La lettre est rapportée par Jean CLAUDE, « Gide et Lugné-Poe », *BAAG*, vol. VII, n° 41, janvier 1979, p. 34.

⁴ André GIDE à Jean SCHLUMBERGER, *Corr.*, p. 122-123. Voir LENORMAND Henri-René, *Confessions d'un auteur dramatique*, Paris, Albin Michel, 2 tomes, 1949, t. 1, p. 178-205.

⁵ La dernière lettre de Marie Kalff-Lenormand à Gide dont on a connaissance se situe entre 1936 et 1937, c'est-à-dire après la publication du *Retour de l'U. R. S. S.*, ce qui témoigne d'un lien qui dura longtemps. Les premiers échanges par courrier remontent, d'ailleurs, au printemps 1908 lorsque Gide écrit à la comédienne pour s'excuser d'avoir raté l'occasion de la revoir. Cela nous permet de dire qu'ils se connaissaient déjà à cette époque. Le 18 février 1909 il lui écrit de nouveau pour lui communiquer la réponse négative de Claudel. De sa part, Marie Kalff était en correspondance avec Pirandello aussi. Les réponses de celui-ci documentent que la comédienne postulait pour que le dramaturge intervienne auprès des metteurs en scène (dans un premier temps Baty, finalement Dullin) de *Chacun sa vérité* pour obtenir le rôle de la Signora Frola. À la fin de chaque lettre les salutations finales de Pirandello sont adressées à Lenormand aussi. D'ailleurs, elle était connue comme comédienne des pièces de son mari. Le 23 octobre 1924 *Chacun sa vérité* fut enfin représentée au théâtre de l'Atelier. « Gaston Baty et Charles Dullin s'étaient disputé l'honneur de la monter. Dullin l'emporta et se réserva le rôle de Laudisi » (PIROUÉ Georges, *op. cit.*, p. 186). Le rôle de la Signora Frola, Dullin le donna à sa femme, Marcelle Jeannot Dullin. Comme le raconte Anna FRABETTI, Crémieux et Dullin jouèrent le rôle d'intermédiaires en expliquant les raisons, d'ordre pratique et économique, du choix de Dullin. Marie Kalff, quant à elle, monta une polémique en publiant un article dans *Comœdia* du 4 mai 1924. FRABETTI rapporte la lettre où Crémieux explique ces raisons. (*op. cit.*, p. 195, note n° 6). Le rapport avec Pirandello fut lui aussi de longue durée, la comédienne ayant été présente, comme on le sait, lors du gala organisé par Pitoëff en janvier 1935.

d'Henri-René Lenormand, auteur, comédien et metteur en scène. Les livres sont dédiés : « À Luigi Pirandello, comme au plus... (?) génie dramatique de son temps, cet humble et reconnaissant hommage d'un "auteur en quête d'auteurs" ». H. R. Lenormand ». Il s'agit d'un des plus importants parmi les auteurs du Cartel des Quatre et de la culture française de l'entre-deux-guerres. Partisan de la psychanalyse freudienne, qu'il avait découverte en Suisse, et de sa diffusion en France (en 1921, Payot publie la première traduction de Freud), il avait porté sur la scène française le rêve et l'inconscient, sous l'influence de Freud et de Strindberg. Il faut ajouter que c'était l'auteur dramatique préféré des Pitoëff, qui mirent en scène cinq de ses pièces (*Le Temps est un songe*, *Les Ratés*, *Le Mangeur de rêves*, *Le Lâche*, *La Folle du ciel*). Or, la poétique onirique de Lenormand avait trouvé une expression concrète sur la scène par les Pitoëff, non sans influencer les visions pirandelliennes des *Six personnages*¹. D'ailleurs, Lenormand était lui aussi grand connaisseur et admirateur de Pirandello. Et, même s'il l'a précédé dans l'exploitation des thématiques et techniques théâtrales et méta-théâtrales, tout en s'inspirant selon ses propres aveux de François de Curel, considéré comme l'Ibsen français, c'est Lenormand lui-même qui cite le Sicilien dans ses *Confessions d'un auteur dramatique*. La production de Lenormand côtoie de près celle de Pirandello et elle a sans aucun doute aidé à la circulation en France d'un des plus grands dramaturges du XX^e siècle. Nous savons que Gide, qui d'ailleurs cite les *Confessions* à Schlumberger, donne dans *Prétextes* un jugement mitigé sur le théâtre de François de Curel où selon lui, l'excellente exposition des idées l'emporterait sur les personnages et leurs actions². Quatre volumes du *Théâtre complet* de François de Curel (1919) sont présents dans la bibliothèque de Pirandello.

3.1.2 Le beau monde parisien au féminin : Colette, Madame Aurel, Lucie Delarue-Mardrus

Dans le même milieu des comédiens et des théâtres parisiens, Colette aura pu connaître les pièces de Pirandello et croiser l'auteur lui-même aux débuts de sa carrière française. Elle écrira un article, pas trop flatteur, sur *Ce soir, on improvise*, mais seulement en 1935, alors que Pirandello était déjà Prix Nobel. La personnalité protéiforme de Colette, ses mariages usants et controversés, ses liaisons lesbiennes éclatantes et scandaleuses l'ont accompagnée tout au long d'une carrière où elle a essayé plusieurs rôles : la femme mariée, la maîtresse, l'écrivaine, l'actrice, la Claudine en chair et en os que Paris a connue, aimée, voire imitée.

¹ Voir KRYNSKI Wladimir, « Pirandello e Lenormand. Rottura della mimesi e "crepuscolo del teatro" », dans *Il paradigma inquieto. Pirandello e la spazio comparativo della modernità*, traduzione e cura di Corrado Donati, Napoli, ESI, 1988, p. 277.

² D'après quelques lettres, le dramaturge a lu les œuvres de Gide qu'il semble apprécier.

Elle apparaît comme une femme du monde, fréquentant la bonne société de la capitale. Or, l'un des hauts-lieux des Années folles parisiennes est le salon de Madame Aurel, au siècle Aurélie de Faucamberge, épouse en secondes noces d'Alfred Mortier. Dans le salon qu'elle tenait à son domicile, au 20 rue du Printemps, elle recevait nombre d'artistes, entre autres Cocteau, Jacob, et surtout Sibilla Aleramo, Lucie Delarue-Mardrus, Anna de Noailles, Colette. Celle-ci y était présente, selon la reconstitution de Daria Galateria, lors d'une rencontre que Madame Aurel avait organisée un « après-midi brumeux du dernier avant-guerre¹ » avec le futuriste Alberto Viviani, qui avait collaboré avec la revue *Lacerba*, fondée elle aussi par Papini. Viviani ne connaissait pas Colette, mais y trouva Gide qu'il avait déjà rencontré. Gide et Colette se sont donc côtoyés, au-delà d'autres contacts attestés entre les deux, et avant que Crémieux n'introduise l'écrivaine à la *NRF*, dans le même salon d'où, d'après les témoignages de Camille Mallarmé, on faisait connaître Pirandello et son théâtre à Paris². Colette a sans aucun doute traversé plusieurs milieux théâtraux parisiens ; elle a joué dans les pantomimes et pièces organisées par Natalie Clifford Burney, à son domicile à Neuilly, dont une de Pierre Louÿs, ainsi que dans d'autres spectacles à côté de Caroline Otero et Liane de Pougy, maîtresse de Natalie. Colette a joué aussi bien en travesti qu'en femme, mais cette fois-ci en couple avec sa maîtresse, la marquise Mathilde de Morny, déguisée en homme, sous le pseudonyme de Missy, dont le baiser avec Colette, lors de la mise en scène du *Rêve d'Égypte* au Moulin Rouge en 1907, provoqua l'interruption des représentations³.

Nous venons de citer une autre femme à scandale, Lucie Delarue-Mardrus, qui est doublement liée à Gide : en tant qu'écrivaine, car elle rédige un essai sur *L'Immoraliste*, paru dans *La Revue Blanche* (tome XXVIII, mai-août 1902) et en tant que première femme du docteur Mardrus, traducteur des *Mille et une nuits*, dont un tome est dédié à Gide. Dédicataire à son tour de *Bethsabé*, elle est présente avec Mardrus non seulement dans la vie de Gide⁴, qui se rend souvent à la Roseraie, la demeure du couple en style Shéhérazade, mais dans l'intertexte de *Saül*, comme nous l'avons écrit⁵, en tant que muse de Mardrus et maîtresse de Natalie Clifford Barney, elle aussi parmi les fréquentations parisiennes de Sibilla Aleramo et de Colette.

¹ GALATERIA Daria, *op. cit.*, p. 92.

² Gide et Madame Aurel avaient eu des échanges épistolaires dès 1909.

³ Pour plus de détails voir <http://www.amisdecolette.fr/colette-sur-scene/> ; voir aussi LUCEY Michael, *Never Say I : Sexuality and the First Person in Colette, Gide, and Proust*, Durham and London, Duke University Press, 2006.

⁴ Il existe des lettres que'elle envoya à Gide de 1903 à 1937.

⁵ LONGO Marco, *Le triangle en travesti: le pièces giovanili di André Gide. Analisi e prospettive*, prefazione di Maria Teresa Puleio, Firenze, Olschki, 2006.

Or, nous supposons que Pirandello fréquentait directement ou indirectement ce monde lors de ses séjours à Paris et qu'il a probablement côtoyé ces personnes et leurs histoires. Quant à Gide, c'est un monde qui le guette et qu'il guette, sans jamais le faire glisser complètement dans ses œuvres, même si la destinataire de *Bethsabé* ainsi que Sara Keller dans *Geneviève*, juive et animée par un sentiment saphique¹, pourraient brièvement mais intensément résumer - mais on aura le temps d'approfondir ce point - ces minorités que la poussée raciste, xénophobe et homophobe de l'entre-deux-guerres avait marginalisées et allait exposer aux persécutions nazies.

3.1.3 Les amis « ennemis » : Régnier et Du Bos

Henri de Régnier, habitué des mardis de Mallarmé, fut aussi influencé par Leconte de Lisle et José Maria de Heredia, dont il épousa la seconde fille, Marie de Heredia. Celle-ci ne fut jamais fidèle à son mari et parmi ses amants, on compte D'Annunzio et surtout Pierre Louÿs, père naturel de son fils, paraît-il, et mari de sa sœur. Elle écrivait sous le pseudonyme de Gérard d'Houville et sous ce nom de plume, elle a publié différents articles sur les premières représentations de Pirandello à Paris, entre 1922 et 1923². Régnier avait bien accueilli *Les Cahiers d'André Walter* et Gide, de son côté, lui avait dédié son *Voyage d'Urien*, mais Régnier fut profondément blessé par la recension féroce de *La Double Maîtresse* par Gide et, dénigrant dans une lettre *L'Immoraliste*, il s'éloigna de son camarade qui, de son côté, aurait bien espéré une réconciliation au nom de leur ancienne amitié. Des tentatives furent faites en ce sens, dont une invitation à collaborer avec la NRF, mais désormais les positions étaient inconciliables, d'autant plus que Gide décida de se débarrasser des livres de Régnier lors de la vente de sa bibliothèque pour financer son voyage au Congo ; à quoi Régnier répondit par l'envoi ironique, comme le relate Pierre Lachasse, de ses *Proses datées*, ainsi dédicacées : « À André Gide pour sa prochaine vente », et surtout avec diverses critiques négatives, à côté de celles de Massis, aux œuvres gidiennes³.

¹ Dans la « Notice de Geneviève » (RR2, p. 1338-1346) David H. WALKER suppose que le modèle de Geneviève a pu être, du moins en partie, Alix Guillain, compagne de Bernard Groethuysen, femme émancipée et membre militant du P. C. F., avec qui Gide eut des conversations sur le marxisme et le trotskisme. En 1930 elle suivit Groethuysen au moment où celui-ci quitta l'Allemagne en signe de protestation contre les persécutions des nazis. Ils s'installèrent à Paris rue Campagne-Première qui sera le domicile des Keller et de Geneviève dans la troisième partie supprimée. Toutefois, Alix était extrêmement intransigente pour l'idée de femme moderne que Gide voulait peindre.

² Voir FRABETTI Anna, « Pirandello a Parigi. L'interpretazione del teatro pirandelliano in Francia nei primi anni Venti », art. cité, et surtout *Le Magicien italien...*, op. cit.

³ Henri DE RÉGNIER à Francis JAMMES, *Correspondance (1893-1936)*, édition de Pierre Lachasse, Paris, Classiques Garnier, 2014.

La longue amitié qui lia Charles Du Bos à André Gide ne déclina qu'en 1929, lorsque Du Bos se convertit au catholicisme¹. La même année, il publiait *Dialogue avec André Gide*, qui témoignait de cette relation amicale, dont il nous reste aussi la correspondance². Tout jeune, en 1903, Du Bos plongea dans l'atmosphère effervescente de Florence et entretint des rapports avec les milieux snobs de Carlo Placci et Vernon Lee aussi bien qu'avec les intellectuels italiens de *Solaria*. Imbues de philosophie bergsonienne, ses *Approximations*, préfacées par André Maurois, sont des études critiques basées sur la recherche de l'essence. Collaborateur de la *NRF*, il anima les décades de Pontigny jusqu'en 1934, en choisissant les invités avec Gide. Il devint un organisateur indispensable de ces réunions littéraires, car il était capable de parler plusieurs langues étrangères et de charmer son auditoire avec son éloquence et ses citations. Parmi ses invités : Prezzolini, Cecchi, Pellegrini, entre autres, et, en 1929, Borgese, qui intervint sur la longue question de la crise du roman italien, sujet repris par Debenedetti, habitué lui aussi des décades pontignaciennes³, dans son *Il Romanzo del Novecento*, qui a été l'une des premières études établissant un parallèle, sinon une confrontation, entre Gide et Pirandello, comme nous l'avons souligné dans l'introduction. Or, ce qui nous étonne, c'est que Pirandello ne figure pas, du moins d'après nos recherches, parmi les invités de Pontigny, alors qu'il l'avait été en revanche au moins deux fois aux congrès du PEN Club, où il n'est pas certain que Gide, animateur des décades, ait lui-même pris part.

C'est par l'intermédiaire de Borgese que Du Bos fut invité, en tant que conférencier, lors d'une activité organisée par la revue milanaise *Il Convegno*. L'invitation lui fut adressée par Enzo Ferrieri, fondateur de la revue « baptisée » par Pirandello, collaborateur ainsi que Unamuno, Valeri, Cecchi, Saba, Montale, Ungaretti, Rilke, Valéry, Prezzolini, Borgese, Crémieux, Thibaudet, Marcel, De Chirico⁴. À ce sujet, dans une note de son intéressante étude,

¹ TOSI Maria José, « Charles Du Bos e l'Italia », art. cité, p. 615-687.

² DEBARD Clara, « L'échange épistolaire : Charles Du Bos et André Gide », *Littérature*, 2006/1, n° 141, Paris, Armand Colin, p. 55-67, consulté le 15/03/2020 sur <https://www.cairn.info/revue-litterature-2006-1-page-55.htm>. *Lettes de Charles Du Bos et réponses d'André Gide*, introduction par Juliette Du Bos, Paris, Éditions Corrèa, 1950 et « 36 lettres inédites d'André Gide, Charles et Juliette Du Bos », présentées par Béatrice Didier, dans *Charles du Bos, inédits de Charles du Bos et d'André Gide*, sous la direction de Dominique Bourel et Hubert Juin, Paris, Fac Éditions France/Culture, 1985, p. 111-172.

³ Voir *André Gide : correspondance avec Paul Desjardins, Jacques Heurgon et Annie Heurgon-Desjardins*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Masson, postface par Édith Heurgon, Paris, Éditions des Cendres, 2011, p. 168.

⁴ Hélène LEROY n'indique même pas en passant Pirandello, parmi les collaborateurs italiens, probablement en raison de la nature de sa contribution centrée exclusivement sur le versant français. Dans une note par contre elle rend compte d'une anecdote de l'histoire de la revue : « Particulièrement intéressé par le théâtre, Enzo Ferrieri avant de fonder en 1926 un ciné-club qui connut plus de succès, avait essayé, en 1924, de créer "Il Piccolo teatro d'arte del Convegno" qui signa même une convention avec le "Teatro dei Dodici" de Pirandello à Rome, mais qui fut un échec sur le plan financier et critique. Il dut y renoncer l'année suivante. Dès lors, le cercle, jusqu'à la cessation de ses activités en 1935, se limitera à inviter des spectacles répondant à son esthétique théâtrale » (LEROY Hélène, art. cité, note n° 7, p. 55). Le ciné-club qu'on vient de citer projeta le 13 mars 1929 la version

Tosi écrit :

En feuilletant le recueil du *Convegno*, dans la chronique mensuelle on lit ainsi : « Dimanche 8 novembre 1925, à 21h, pour l'inauguration de la vie littéraire du Circolo, Charles Du Bos parla, à la présence aussi de plusieurs congressistes étrangers, de l'œuvre d'André Gide, précédé d'Enzo Ferrieri qui, à l'ouverture de la IV^e saison du Circolo, remémora l'histoire des cinq premières années du *Convegno* »¹.

Une notation qui indique un autre possible lieu de rencontre et de connaissance de Gide et Pirandello, en terre italienne cette fois-ci. En ce qui concerne Du Bos, dans son *Journal*, il avoue son incapacité d'écrire un roman faute d'imagination créatrice. Un sentiment que Gide partage - ajoute Tosi. Voilà pourquoi, tout en projetant une œuvre sur le modèle des écrivains russes, il n'avait réussi à rédiger que *Les Faux-Monnayeurs*, c'est-à-dire des personnages en quête d'auteur - affirme-t-il encore - tandis que Du Bos parle de « cure d'amaigrissement » des personnages gidiens².

3.1.4 Chaumeix, Jaloux et les maisons d'éditions

D'autres personnages cités par Camille Mallarmé nous aident à recréer ce réseau de connaissances et fréquentations, littéraires, journalistiques et parfois amicales, dans lequel Gide et Pirandello ont vécu et qui a véhiculé, par le biais de la presse, tantôt spécialisée, tantôt de vulgarisation, leur écriture et leur vision du monde.

André Chaumeix entra en 1900 au *Journal des débats*, dont il devint rédacteur en chef en 1905, c'est-à-dire au moment où paraissait l'article de Muret dont on a parlé précédemment. Il collabora ensuite à des journaux, tels que *La Gazette des Beaux-Arts* et *Le Gaulois*, où il fut chargé de la rubrique littéraire, *La Revue de Paris*, qu'il dirigea à partir de 1920, *Le Figaro*, dont il fut rédacteur en chef de 1926 à 1930, *La Revue des deux mondes*, où il tint la rubrique littéraire avant d'en prendre la direction en 1937. Comme l'atteste le

intégrale de *Feu Mathias Pascal* de Marcel L'Herbier (*ibid.*, p. 50). Leroy indique encore (*ibid.*, p. 51), parmi les pièces françaises représentées, *Simoun* et *Les Ratés* d'Henri-René Lenormand (1924 et 1925), *Il cuore degli altri* de Gabriel Marcel (1930), *Les Propos interrompus* d'Henri Ghéon (25 novembre 1931), *Il poeta e l'uccellino* (traduction par Enzo Ferrieri) de Francis Jammes (30 novembre 1933). Plusieurs conférences sur des sujets français, dont deux sur Gide sont répertoriées : « André Gide » le 8 novembre 1925 et « André Gide et le Cinéma » le 11 juin 1928 (*ibid.*, p. 48) et autant de conférenciers de langue française parmi lesquels Valéry, Gillet, Du Bos, Maurois, Crémieux, Benda (*ibid.*, p. 47). La bibliothèque du Cercle était elle aussi riche en ouvrages français (Gide y était avec *Incidences* et *Les Faux-Monnayeurs*) mais aussi en divers numéros de la *NRF* (*ibid.*, p. 28-31 et p. 36-39). Il existe aussi un compte-rendu des *Caves du Vatican* par Prezzolini de 1922, outre l'article sur Gide par Ungaretti de 1925 (*ibid.*, p. 23 et p. 19). La revue aussi bien que le Cercle culturel que Ferrieri créa étaient vraiment un creuset de nouveautés et un carrefour de rencontres.

¹ *Ibid.*, p. 641, note n° 1.

² TOSI Maria José, « Du Bos e l'Italia », art. cité, p. 640. Voir aussi DU BOS Charles, *Journal 1920-1925*, préface et avant-propos de Louis Mouton, Paris, Buchet/Chastel, 2003. En particulier, une référence à Pirandello est lisible le 21 mai 1923 : « C'est ainsi que l'autre soir la pièce de Pirandello, si elle a intéressé mon esprit, m'a laissé dans un état de calme excessif » (*ibid.*, p. 398).

Journal en janvier 1910¹, Gide présenta Copeau à Chaumeix et profita de cette rencontre parce qu'il avait su que Chaumeix écrivait volontiers un article sur *La Porte Étroite* dans *Les Débats*.

Autour d'Henri de Régnier et de Charles Du Bos, un autre écrivain, essayiste et critique s'impose à notre attention : Edmond Jaloux. Lié aux deux premiers, en particulier entre 1908 et 1911, dans le « club des longues moustaches » qui se réunissait à Venise auprès du café Florian, Jaloux avait commencé sa carrière de critique avant ces dates, avec une série d'articles enthousiastes qui, à la fin du siècle précédent, avaient été un tremplin pour des auteurs encore inconnus à l'époque, comme Gide, Proust et Valéry. On pourrait même dire qu'il fut le premier qui reconnut la grandeur et déclara l'importance de Gide pour la littérature de la première moitié du XX^e siècle, dès leur première rencontre à Marseille chez lui en 1896. Gide avait conscience que Jaloux lui avait reconnu une valeur énorme en un moment où personne ne le faisait et le remercia en lui dédiant trente ans après *L'École des femmes*, qui porte en exergue : « À Edmond Jaloux en amical souvenir de nos conversations de 1896 ». Pendant vingt ans, il publia ses articles et recensions notamment dans la revue *Nouvelles Littéraires*, fondée par la maison d'éditions Larousse et dirigée par Maurice Martin du Gard, cousin de Roger, qui, dans ses *Mémoires*, avait présenté la vie intellectuelle entre les années vingt et quarante où Gide avait sa place lui aussi. Jaloux publia en outre dans d'autres revues, prononça plusieurs conférences sur Blake, Mann, Proust, Rilke, en France et à l'étranger, devenant ainsi un critique très en vogue de l'entre-deux-guerres et participant à la vie culturelle et littéraire française. La promotion de plusieurs auteurs français, tels que Radiguet, Giraudoux, Montherlant, s'accompagnait à la révélation auprès du public national de plusieurs écrivains étrangers comme Rilke, Woolf, Mansfield. Directeur du catalogue des éditions Stock, Jaloux devint tellement célèbre et reconnu que deux autres éditeurs, Émile-Paul et Bernard Grasset, le chargèrent de la direction d'une collection, qui porta son nom, afin de sélectionner pour eux les meilleurs romanciers à publier². La maison d'éditions Émile-Paul Frères, une de celles qui refuseront de collaborer pendant l'Occupation, publia, en 1911, *Les Mystères de Jeanne D'Arc* de Charles Péguy, en 1913, *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier,

¹ *Jl*, p. 627-628.

² KOLBERT Jack, « Edmond Jaloux and His Contemporaries », *The French Review*, vol. 31, n° 4, 1958, p. 283-291, consulté le 23/04/2020 sur www.jstor.org/stable/384165 et du même auteur, *Edmond Jaloux et sa critique littéraire*, précédé d'une préface d'André Maurois de l'Académie Française, Genève-Paris, Librairie Droz-Librairie Minard, 1962. Voir aussi BASCH Sophie, *Edmond Jaloux et Jean Cassou, dioscures du cosmopolitisme* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2016, disponible sur [Microsoft Word - basch19112016 \(arllfb.be\)](http://Microsoft Word - basch19112016 (arllfb.be))

déjà paru en feuilleton à la *NRF*, toujours en 1913, la *Colline inspirée* de Barrès, qui y fit sortir de nombreux essais pendant plusieurs années, et en 1919, la réédition du *Voyage d'Urien* de Gide. Émile-Paul créa avec Maurice Martin du Gard une nouvelle revue, *Les écrits nouveaux* : Edmond Jaloux fit partie du comité de rédaction avec, entre autres, Larbaud, et Gide y publia, ainsi que D'Annunzio, Gillet, Gorki et tant d'autres que nous avons rencontrés au cours de notre reconstitution. Élisabeth Van Rysselberghe, en qualité de traductrice de Keats en collaboration avec Charles Du Bos, y prenait part. Cette revue devint en 1922 la *Revue européenne*, dans laquelle Camille Mallarmé allait publier son article sur Pirandello. À partir de 1924, Jaloux prit la direction littéraire de la maison Émile-Paul.

Bernard Grasset est l'éditeur à qui Gide laissa involontairement la publication du premier volume de la *Recherche* proustienne, un choix dont il eut à se repentir énormément, comme en témoigne sa correspondance avec Proust. Grasset semble aussi être lié à Pirandello, car quatre de ses volumes sont présents dans la bibliothèque pirandellienne : *Remarques sur l'action* (1928), *La chose littéraire* (1929), *Psychologie de l'immortalité* (1929), *Remarques sur le bonheur* (1931). Les deux premiers sont publiés par la librairie Gallimard, les deux derniers par la librairie Gallimard aux éditions de la *NRF*. Le premier tome est dédié : « À Luigi Pirandello, avec mon admiration fraternelle. Bernard Grasset ». Benjamin Crémieux, lui aussi, était lié à Grasset, qui fut son éditeur lors de la publication de son roman *Le Premier de la classe*, en 1921.

3.1.5 Les admirateurs : Maurois, Prezolini, Romains, Ghéon

André Maurois fut un ami de Gide et un témoin de la vie et de l'œuvre de cet écrivain, à travers au moins deux essais, *Études littéraires* en 1947, et *De Gide à Sartre* en 1965. Dans le premier, où Gide est présenté à côté de Valéry, Proust, Bergson, Péguy, Mauriac, Romains et Martin du Gard, Maurois relate dans son style à mi-chemin entre biographie et roman sa première rencontre avec Gide à Pontigny, après la guerre de 1914, les journées passées dans l'abbaye et les entretiens suivants à Cuverville. Il participa par ailleurs à la décade de Pontigny en août 1922, celle-là même où Prezolini avait représenté l'Italie, comme le rapporte le *Journal* gidien¹. Maurois semble avoir été présent avec Crémieux et Pirandello lui-même aux répétitions de la *Vie que je t'ai donnée*, le 15 mars 1930, d'après un témoignage de Paola Masino². Il était sans aucun doute en contact avec Pirandello, car c'est lui qui l'écrit dans *Choses nues*. Il s'agit d'une chronique de 1930, qui s'intitule « Luigi Pirandello » :

¹ *Jl*, p. 1187.

² GALATERIA Daria, *op. cit.*, p. 79.

Traversant Paris, il me demande de venir le voir dans son hôtel, parce que j'ai publié un long article sur *Six personnages en quête d'auteur*. Près de lui une jeune femme, actrice italienne qui est son interprète et, je crois, sa compagne. Je trouve l'homme d'une douceur tragique. Quand il dit : « c'est terrible... », on sent qu'il évoque un souvenir précis et douloureux.

- Vous avez très bien décrit, me dit-il, quelque chose que vous appelez le pirandellisme... À la vérité, je n'ai jamais eu de système... Seulement, dès l'école, j'ai été obsédé par cette idée que l'unité de la personne n'est pas une peinture vraie de l'homme. Nous jouons un personnage pour certains êtres, un autre pour d'autres... C'est si vrai que nous souffrons souvent de nous trouver entre deux amis ; il faut renvoyer l'un des deux pour atteindre à un équilibre temporaire ; autrement, nous devrions jouer en même temps deux rôles contradictoires... Tout enfant, j'étais ainsi... déchiré... multiple.

« Mentais-je à mes amis ? Mais non. Nous ne pouvons *tout* dire au moment où nous l'éprouvons. Ce serait la folie... C'est très exactement la folie. Le fou est le seul homme sincère ; il accueille toutes les images, toutes les passions qui se présentent... Beaucoup de fugues conjugales sont dues à l'impossibilité de continuer à jouer un rôle qui pourtant avait été accepté de bonne foi. Un homme s'est (pour une certaine femme) drapé dans une fausse vertu ; il doit s'évader... Il ne peut qu'en recommençant la vie avec une autre femme, pour laquelle il jouera un autre rôle qui, à ce moment, lui convient mieux.

« Qu'il y ait, au-delà de tous ces personnages, un moi unique à rejoindre, illusion !... Comme c'en est une de croire qu'un pays puisse "trouver son équilibre"... Équilibre et vie sont contradictoires. Vie, c'est changement. Dès que le mouvement se ralentit, l'être vieillit. Quand le mouvement cesse, c'est la mort. Seule l'œuvre d'art est fixée. L'œuvre d'art est hors de la vie et c'est pourquoi elle échappe à l'artiste. Elle est un instant de lui, instant qui demeure alors que l'artiste s'éloigne. L'art est un effort pour fixer le personnage. » Un silence, puis il murmure : - L'univers, c'est un effort pour être. Pour être quoi ? Peut-être Dieu¹.

Quant à Jules Romains, que nous venons juste de citer, il pourrait être un lien ultérieur entre les deux : même si l'unanimité est profondément « contraire à l'idée d'isolement de l'individu² », dont les œuvres pirandelliennes sont porteuses, en 1924, Romains dédie à Pirandello une pièce en un acte, *La Scintillante*, « qu'il m'avait dit goûter », affirme-t-il³, présente dans la bibliothèque pirandellienne, ainsi qu'un exemplaire des *Hommes de bonne volonté*. *Crime de Quinette*, de 1932, signé par l'auteur en hommage à l'écrivain italien. Pirandello parle de l'auteur français dans une lettre à Ojetti de 1924, où il écrit à son ami Ugo, à propos de la formation du Théâtre des Douze et de Jules Romains comme dramaturge prévu au programme⁴. Ils s'étaient rencontrés à Paris : en fait, c'est à janvier 1931 que remonte, d'après la correspondance avec Marta Abba⁵, un petit-déjeuner avec Romains. Assis « dans un restaurant italien de la rue Pierre-Charron⁶ », les deux s'étaient accordés sur un projet à quatre mains : chacun travaillerait à un sujet « méditerranéen⁷ » à soumettre au jugement de l'autre. Pour garantir l'inspiration méditerranéenne, la musique de scène devrait être dominée par les sardanes, des danses populaires catalanes, que tous les deux aimaient bien. Ne vivant

¹ MAUROIS André, *Choses nues. Chroniques*. Paris, Gallimard, 1963, p. 40-41. C'est l'auteur qui souligne.

² WEISS Auréliu, *op. cit.*, p. 76.

³ ROMAINS Jules, « Pirandello », dans *Amitiés et rencontres*, *op. cit.*, p. 64. La dédicace exacte est la suivante : « A Luigi Pirandello cette petite pièce qu'il m'a dit aimer » (ROMAINS Jules, *Pièces en un acte*, Paris, Gallimard, NRF, 1930). La pièce avait été montée pour la première fois le 7 octobre 1924 à la Comédie des Champs-Élysées.

⁴ PIRANDELLO Luigi, *Carteggi inediti*, *op. cit.*, p. 88-89.

⁵ PIRANDELLO Luigi, *Lettere a Marta Abba*, *op. cit.*

⁶ ROMAINS Jules, « Pirandello », art. cité, p. 65.

⁷ *Ibid.*

pas dans la même ville et les contacts étant plutôt difficiles, ils finirent par « renoncer au projet¹ », même s'ils ne manquèrent pas de se revoir à Paris et à Rome, en 1934, lors de la IV^e réunion du *Convegno* « Volta » que Pirandello présidait².

Des rapports entre Gide et Romains, une intense correspondance nous donne un témoignage détaillé, où l'opposition entre individualisme et unanimisme rejaillit, semblable à un fil rouge imaginaire propre à relier Gide et Pirandello sur la ligne thématique de la solitude de l'être humain³. L'amitié entre Gide et Romains est ancienne et remonte déjà à 1909 lorsque, dans un article de la *NRF* sur la *Vie Unanime*, Gide loue le livre « d'où se dégage une acceptable et noble philosophie », ce qui le pousse à intégrer Romains dans le groupe de la revue, comme le démontre un déjeuner pour l'occasion, le 2 janvier 1909, avec Verhaeren, Copeau, Philippe, Ruyters et Ghéon⁴. Romains est présent non seulement dans la correspondance, mais aussi dans le *Journal*⁵, et en 1930 toujours, Gide le rencontre avec Martin du Gard, Maurois et Schlumberger⁶. Gide lui aussi est présent parmi les souvenirs de Romains à l'intérieur de ce même recueil d'*Amitiés et rencontres*, dans un article juxtaposé à celui qu'il a dédié à Pirandello⁷.

Enfin, un autre auteur a sa place dans les étagères de la via Bosio à Rome : Henri Ghéon, dont *Le Comédien et la Grâce*, (Plon-Nourrit, 1925) est dédié : « À Luigi Pirandello..., cette œuvre de foi avec l'admiration de Henry Ghéon ». Il est vrai qu'en 1925, les rapports entre Gide et Ghéon étaient presque inexistantes, mais Vangeon *alias* Ghéon avait continué à collaborer avec la *NRF* jusqu'à peu près 1924. De plus, même s'ils ne se fréquentaient plus, l'affection qui les liait perdura encore au moins jusqu'à la mort de Madeleine, en 1938.

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*. Ces anecdotes sont aussi rapportées par Daria GALATERIA, *op. cit.*, p. 68-69.

³ Voir *Correspondance André Gide-Jules Romains : l'individu et l'unanime*, par Claude Martin, avec une présentation de Jean D'Ormesson, Cahiers Jules Romains 1, Paris, Flammarion, 1976.

⁴ *EC*, p. 158-159 et « Notice », p. 1019.

⁵ Le 31 janvier 1929 Gide donne un jugement favorable à l'adaptation de *Volpone* par Zweig et Romains (*J2*, p. 116-117).

⁶ *J2*, p. 179-180 (9 janvier 1930). Entre 1929 et 1930 Romains est l'un des écrivains qui adhèrent au projet visant à la création du Film Parlant Français qui était censé devenir un autre prolongement de la *NRF*, mais qui n'aboutit à rien. Marc Allégret en est le moteur et André Gide essaie d'assouvir ses désirs grâce à ses amitiés et à son influence. Plusieurs voyages de Marc à Berlin en compagnie de Gide, pour s'accorder avec la société que Reinhardt créait en même temps, ont lieu pendant ces années. (DUROSAY Daniel, « Le Film Parlant Français. F. P. F. et N. R. F. : l'Eldorado du cinéma », *BAAG*, n° 98, avril 1993, p. 263-285).

⁷ ROMAINS Jules, « Gide », dans *Amitiés et rencontres*, *op. cit.*, p. 56-63. Un autre article-souvenir, « Consécration de Gide », écrit à l'occasion du Prix Nobel, se trouve dans Jules ROMAINS, *Saints de notre calendrier*, Paris, Flammarion, 1952, p. 197-202.

3.1.6 Les historiens : Gillet, Nolhac et l'ombre de Dante

Parmi les volumes de la bibliothèque pirandellienne, on trouve encore trois livres dédiés par Louis Gillet, historien et critique d'art et de littérature, chroniqueur littéraire de *La Revue des deux mondes*, où il avait déjà publié l'article « Un humoriste sicilien, Luigi Pirandello », en janvier 1923. Il s'agit des *Lectures étrangères* (I^{ère} série, Paris, Plon-Nourrit, 1924 - dédicace : « à Monsieur Luigi Pirandello, hommage d'admiration, Louis Gillet »), et des *Lectures étrangères* (II^{ème} série, Paris, Librairie Plon, 1925, - dédicace : « à Luigi Pirandello, en "souvenir" de Chaalis, où soupire l'ombre du Tasse, son ami dévoué et plein d'admiration, Louis Gillet 22 mai 1925 »). Enfin, le troisième volume s'intitule *Shakespeare*, (Paris, B. Grasset, 1931, - dédicace : « à son Ecc. Monsieur Luigi Pirandello, au grand homme de Théâtre qui nous a rendu les surprises du Songe d'une Nuit d'été et les tragiques délires d'Othello et de Lear, son admirateur et son ami Louis Gillet 27.1.31 »). En juillet 1928 Gillet fut aussi l'auteur d'un autre article, « Pirandello ou le Sicilien », paru dans *Le Gaulois*.

Dans une lettre à Marta Abba datant du 21 décembre 1932, après s'être établi 37, rue de La Pérouse, Pirandello écrit avoir rencontré Louis Gillet pour un déjeuner. En se référant à la critique pirandellienne, Auréliu Weiss rapporte quelques passages du critique :

Louis Gillet a noté dans son étude sur le roman de Pirandello : « *Quelqu'un, personne, cent mille hommes*, la sensation particulière qu'on éprouve au contact de l'œuvre pirandellienne. Il a bien fait ressortir cette impression d'absurde, cette sensation de cloche pneumatique, cette situation où rien n'a plus de contenu réel, où l'on se tâte, où votre corps vous apparaît soudain comme une close en l'air, flottante, dérisoire »¹.

De plus, Weiss fait cette considération à propos de Gillet et de son étude sur Pirandello :

Pirandello a banni de ses pièces les caractères, fondements et piliers du drame traditionnel. Louis Gillet s'était bien aperçu de quelque chose de cet ordre dans son article cité sur Pirandello : « Cette vision de l'âme comme une matière mobile, un flot changeant de phénomènes, comme une chose fuyante, fluide, éparse, en état d'infini devenir, cette idée d'une conscience liquide, ondoyante, sans bords fixes n'ayant même pas de courant certain ni de lit défini, *cette notion est là à l'antipode de l'idée classique du caractère* : dans l'art classique, tout se tient »².

Gillet fut aussi l'auteur de l'article critique accompagnant la traduction gidienne de quelques pages d'*Arden de Feversham*, parue en 1933 dans *Cahiers du Sud*. Or, avant de passer outre, un autre nom doit être repris et lié à Gillet : Pierre de Nolhac. Historien et spécialiste de Pétrarque, il avait étudié aussi à l'École française de Rome. Rentré dans sa patrie, il travailla à la Bibliothèque Nationale de France et fut le conservateur du musée de Versailles jusqu'en 1920, date à laquelle il devint le directeur du musée Jacquemart-André, situé au boulevard Haussmann. Il s'agissait de l'hôtel particulier du riche banquier Édouard André et de sa

¹ WEISS Auréliu, *op. cit.*, p. 28-29.

² *Ibid.*, p. 48. C'est l'auteur qui souligne.

femme Nélie Jacquemart. Restée veuve, madame Jacquemart-André acheta en 1902, dans l'Oise, à quelques kilomètres de Paris, une riche demeure à l'histoire très ancienne, afin de pouvoir abriter toutes les riches et innombrables collections dont elle était la propriétaire. À sa mort, en 1912, elle légua à l'Institut de France toutes ses collections, l'hôtel de boulevard Haussmann et le domaine de l'abbaye de Chaalis, qui dès lors deviendra le musée Jacquemart-André de Chaalis. Or, dans une de ses dédicaces à Pirandello, citée plus haut, Gillet écrit en 1925 : « en “souvenir” de Chaalis, où soupire l'ombre du Tasse ». À l'époque, Nolhac était le directeur du musée Jacquemart-André de boulevard Haussmann et au même moment, Gillet avait été chargé de l'abbaye de Chaalis. Celui-ci avait publié en 1914 un article, premier guide et premier catalogue des richesses du musée¹, qui sera suivi en 1933 d'un guide-sommaire des monuments et des collections². C'est à Pierre de Nolhac que

[I]e traducteur des *Mille et Une Nuits*, Joseph Charles Mardrus, [...] dédie l'un des volumes en 1902 et le surnomme « le sultan de Versailles » ; le nom des autres dédicataires, Mallarmé, Anatole France, Heredia, Gide, Lucie Delarue, Maeterlinck, Henri de Régnier, Pierre Louÿs, les orientalistes Sylvain Lévi et Hartwig-Derembourg, Remy de Gourmont, Montesquiou, Marcel Schwob, Félix Fénéon, restitue le milieu littéraire que fréquente Nolhac³.

Après deux échecs, celui-ci fut enfin élu à l'Académie Française en 1922, grâce au soutien de Barrès. Nolhac et Gillet furent en rapport avec Mussolini et le gouvernement fasciste dans le but de rapprocher la France et l'Italie⁴. L'abbaye-mère de Pontigny prônait à la même époque un rapprochement similaire, mais au nom des valeurs européennes et de la fraternité des peuples. Et « l'ombre du Tasse », évoquée dans la dédicace de Gillet ? Avant tout, c'est une référence historique, car le Tasse séjourna à l'abbaye de Chaalis, comme l'indique le site du monument⁵. De plus, il s'agit aussi selon nous d'une référence au voyage que le poète-courtisan italien entreprit à la suite du cardinal d'Este, en 1571, et aux rapports entre la cour de France et les cours italiennes, dont Nolhac s'était occupé dans ses travaux sur la Renaissance italienne et surtout dans *Il Viaggio in Italia di Enrico III, Re di Francia, e le*

¹ GILLET Louis, « Le Musée Jacquemart-André à Chaalis », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, vol. XXXV, n° 1, 1914, p. 321-336, consulté en ligne le 22/04/2020 :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57814099/f388.image>.

² GILLET Louis, *Abbaye de Chaalis et Musée Jacquemart-André : Notice et guide sommaire des monuments, des collections et de la promenade du Désert*, Paris, Bulloz, 3^e édition, 1933.

³ BAJOU Thierry, *Pierre de Nolhac*, notice sur le site de l'INHA :

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/nolhac-pierre-de.html>

⁴*Ibidem*. En 1934 Nolhac, italoophile sympathisant du fascisme et de Mussolini, fonda le Comité France-Italie et une revue, *Le Front latin*, pour créer une solidarité des pays latins méditerranéens. Cette entreprise fut interrompue par sa mort en janvier 1936, moins d'un an avant Pirandello. Voir à ce sujet POUPAULT Christophe, « Les voyages d'hommes de lettres en Italie fasciste. Espoir du rapprochement franco-italien et culture de la latinité », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2009/4 (n° 104), p. 67-79, consulté le 19/12/2020 sur <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2009-4-page-67.htm> et FOURNIER-FINOCCHIARO, art. cité.

⁵ Voir <http://www.chaalis.fr/fr/ecrivains>

Feste a Venezia, Ferrara, Mantova, Torino (Turin, L. Roux, 1890), en collaboration avec Angelo Solerti, un spécialiste du Tasse. Tout comme Gide¹, Pirandello s'était laissé séduire par la lecture du poème *Jérusalem délivrée* en méditant sur l'amour entre Rinaldo et Armida, qui se manifeste par le biais des miroirs du château, ainsi que sur le rôle d'intermédiaire essentiel de l'image reflétée. Rien n'empêche d'y voir un clin d'œil à la folie, vraie ou présumée, qui le fit retenir dans un asile psychiatrique pendant sept ans. Quoi qu'il en soit, Pierre de Nolhac, célèbre pour avoir retrouvé et publié un autographe inédit du *Canzoniere* de Pétrarque, joue un rôle très actif parmi les sympathisants du fascisme et de

« l'alliance latine », défendue par le Comité France-Italie dans sa revue *France-Italie* ainsi que dans la revue *Dante* publiée par la société Dante Alighieri, dont les articles sont souvent très complaisants envers le régime fasciste².

La société de diffusion de la langue et de la culture italienne fut bien l'un des instruments que le régime utilisa pour prôner chez les Italiens qui vivaient à Paris le culte du fascisme et de la latinité, dans une perspective de plus en plus nationaliste et antisémite. Les partisans de la « panlatinité », tels que Guglielmo Ferrero, prônaient au début la renaissance des civilisations latines et méditerranéennes en décadence pour faire face aux pays d'origine germanique, mais c'est à Guglielmo Ferrero, en tant que membre du PEN Club français créé par Berthelot, que l'on doit l'exclusion du PEN Club allemand nazifié, en vertu des principes d'apolitisme qui inspirent l'association. Toutefois,

[m]ême si la panlatinité renvoie à l'idée d'un dépassement des frontières nationales en faveur d'une entité supranationale - une sorte de nouvel Empire romain -, la plupart de ses adeptes sont aussi et surtout des partisans du nationalisme français ou italien, tels que Charles Maurras ou Gabriele D'Annunzio. Ces thuriféraires de la latinité construisent un véritable mythe moderne, selon lequel tous les pays « latins » partagent une même culture, dérivée de l'héritage gréco-romain. D'autres partisans de la panlatinité, tels que Paul Adam, mobilisent même la notion de race « latine » ou « méditerranéenne »³.

À partir de ce constat, on assistera à la création de véritables mythes qui seront à la base de la glorification de la soi-disant action civilisatrice d'un fascisme italien qui aurait bien voulu bâtir un nouvel empire romain, à l'instar de l'ancien, reliant dans le sentiment de la latinité non seulement les peuples à l'origine latine commune, mais aussi ceux qui avaient fait partie

¹ Il semble que Gide ait eu accès à Tasse par le biais de Goethe et de sa pièce *Torquato Tasso* qu'il cite dans son *Projet de conférence pour Berlin* (EC, p. 663) et à laquelle il se rapporte lorsque dans son *Journal* il exalte le jardin Landon en citant d'autres jardins qu'il a visités ou dont il a lu les merveilles. Dans celui de Dornbourg il revoit Goethe « y composant l'*Iphigénie* ; le Tasse à Este, entre les deux Éléonore » (JI, p. 403). Entouré de deux femmes, Éléonore d'Este, sœur du duc qui l'accueille et maîtresse secrète du poète, et la poétesse de cour Éléonore Sanvitale, le poète compose sa *Jérusalem délivrée*, mais doit abandonner la cour d'Alphonse II d'Este pour un asile à cause de ses excès de folie. Le personnage d'Armida pourrait bien relever de la fréquentation des Ballets russes de Diaghilev, dont l'un des premiers en 1909 est *Le Pavillon d'Armide*.

² FOURNIER-FINOCCHIARO Laura, art. cité, p. 5.

³ GILADI Amotz, « La revue *Dante* de Lionello Fiumi. Promotion des échanges franco-italiens et extension de la "latinité" vers d'autres cultures », *Cahiers de la Méditerranée* [en ligne], 95 | 2017, mis en ligne le 15/06/2018, consulté le 16/04/2020 sur <http://journals.openedition.org/cdlm/8951>.

du vieux domaine, même s'ils étaient d'une origine différente. Mais pour n'en rester qu'à la France, le renforcement de la fraternité latine, *via* des rapports franco-italiens, est l'objectif de la politique fasciste même à travers des organes culturels et littéraires, comme la Società Dante Alighieri, et des intellectuels qui vont vivre à Paris à ces fins, tels que Lionello Fiumi. Installé dans la capitale française de 1925 à 1940, secrétaire de la Società Dante Alighieri, lié d'amitié, entre autres, avec Alfred Mortier et Pierre de Nolhac, sur lequel il écrivit un livre, *Un grande amico dell'Italia: Pierre de Nolhac* (1934), Fiumi fonda la revue bilingue, *Dante. Revue de culture latine*. La revue est publiée de 1932 à 1940 et parmi les nombreux collaborateurs, on retrouve quelques-uns des personnages de notre reconstitution¹ : Sibilla Aleramo, Alfred Mortier, Gabriele D'Annunzio, Massimo Bontempelli, Aldo Capasso, Arrigo Cajumi, Paul Hazard, Filippo Tommaso Marinetti, Paul Valéry, Paolo Orano, Corrado Pavolini, Pierre de Nolhac et Luigi Pirandello². Il faut remarquer aussi que Dante devint lui aussi l'objet d'une lecture biaisée qui le transforma en « prophète » des valeurs fascistes³. Cette interprétation tendancieuse du poète florentin et de ses œuvres, censées contenir des prémonitions de la grandeur du fascisme, s'appuie sur une rhétorique de régime qui utilisa tous les moyens de communication, y compris le nouveau-né septième art. En 1921, le film *La mirabile visione*, une reconstitution, assez colossale pour l'époque, de la vie et de certains passages des principales œuvres du poète, devint un instrument de propagande fasciste⁴. Prônant la nécessité d'une restauration de la ligne de continuité avec le passé,

[c]e phénomène de « retour à l'ordre », qui marque la vie culturelle de l'entre-deux-guerres, aussi bien en France qu'en Italie, se développe surtout à partir de la Grande Guerre, pendant laquelle les créateurs d'avant-garde sont appelés à servir leur pays à la fois sur les champs de bataille et dans leur production intellectuelle. Face à cette exigence de contribuer à l'effort de guerre par le renforcement de l'identité nationale, une partie des avant-gardes françaises et italiennes opte pour un retour aux valeurs classiques et « latines », préconisé depuis longtemps par des intellectuels conservateurs comme Charles Maurras⁵.

On connaît bien le sentiment d'étouffement de Gide face à ces nationalismes. Avant cette phase, Fiumi avait publié une série de volumes sur la littérature italienne qui pourraient constituer, comme pour Crémieux et Mortier, d'autres points de contact entre Gide et

¹ CONTÒ Agostino, « Marino Moretti e Lionello Fiumi tra Italia e Francia », *Revue des études italiennes*, 2002, consulté en ligne le 08/03/2021 sur

https://www.academia.edu/42972189/Marino_Moretti_e_Lionello_Fiumi_tra_Italia_e_Francia

² Parmi les collaborateurs Gianna MANZINI, qui avait participé aussi à *Solaria*, dont le roman *Tempo innamorato*, paru en 1928, attira l'attention d'André Gide, si bien que l'écrivain lui avait envoyé une lettre par l'intermédiaire de l'éditeur, comme elle le raconte à travers le souvenir « Sopra una fotografia dei funerali di Gide », dans *Album di ritratti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1964, p. 17-20.

³ ALBERTINI Stefano, « Dante in camicia nera: uso e abuso del divino poeta nell'Italia fascista », *The Italianist*, vol. 16, n° 1, 1996, p. 117-142, consulté en ligne le 29/12/2021 sur <https://doi.org/10.1179/ita.1996.16.1.117>

⁴ Le film, réalisé par Luigi Sapelli, a été récemment restauré à partir de deux copies italiennes et d'une française. Voir <https://www.ilcinemamuto.it/betatest/la-mirabile-visione-scheda/>

⁵ GILADI Amotz, art. en ligne cité.

Pirandello : *Anthologie de la poésie italienne contemporaine* (1928), *Littérature italienne* (1929), *La cultura italiana in Francia* (1929), *Anthologie des narrateurs italiens contemporains* (1931). En 1929, dans *Le Figaro*, il fit paraître l'article « Le théâtre italien contemporain », où il esquisse un portrait intéressant de Pirandello et de sa poétique :

Il suffira de dire que, comme autrefois dans sa prose narrative, le grand Sicilien est parti d'un humour très personnel exercé sur son milieu natal et que, petit à petit, il a remplacé sa vision humoristique des choses et des passions humaines par un choix de sujets très humoristiques en eux-mêmes, de sujets qui aboutissent au tragique non plus par l'action, par le choc des faits, mais par la conscience, par la connaissance que les personnages prennent de la fatalité. C'est dans ce sens que, même avec tous ses défauts, sa hantise de certains thèmes, certains développements d'un cérébralisme trop mécanique, il a réussi à créer des personnages bien vrais, greffant sur un tronc régionaliste et typiquement italien une frondaison de vie bien universelle¹.

Il écrira aussi en 1934 un volume sur la poésie de Jules Supervielle, dont les capacités poétiques avaient déjà été remarquées par Valéry et par Gide, et qui fut en contact avec Jacques Rivière et les collaborateurs de la *NRF*, avec lesquels il maintiendra des rapports d'estime et d'amitié. Un des collaborateurs de Pierre de Nolhac, André Pératé, qui lui succéda en 1920 comme conservateur en chef du musée de Versailles, fut un des traducteurs de la *Divine Comédie* en 1923. Auteur en 1895, avec Georges Goyau et Paul Fabre de l'ouvrage *Le Vatican, les papes et la civilisation, le gouvernement central de l'Église*, il collabora avec le peintre Maurice Denis, qui illustra deux autres œuvres religieuses, de François d'Assise, qu'il avait traduites de l'italien. Maurice Denis avait aussi illustré la traduction par Henry Cochin de la *Vita Nova* de Dante en 1907 (Paris, Le livre contemporain). Illustrateur du *Voyage d'Urien*, en 1893, Denis fut lié d'amitié avec André Gide, comme en témoigne leur correspondance. Dans l'introduction au volume de cette correspondance, Pierre Masson et Carina Schäfer racontent qu'un soir de 1898, ils se rencontrèrent par hasard sur une place à Rome et Gide se proposa comme guide pour faire découvrir à son ami des lieux qu'il connaissait mieux que lui². Henry Cochin avait collaboré avec André Pératé à une série de publications sur Dante. À considérer toutes ces relations, deux éléments retiennent notre attention : le nom de Pératé et une phrase dans le carnet de notes de Lafcadio. Pératé, qui, anagrammé devient Pétera(t) avec un petit ajout graphique, c'est dans les *Caves* le nom de famille de Véronique, Marguerite et Arnica, les trois sœurs qui sont les épouses respectives d'Anthime Armand-Dubois, de Julius de Baraglioul et d'Amédée Fleurissoire. Le carnet de

¹ Cité par Anna FRABETTI, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 76, note n° 73. Le régionalisme d'origine vériste, tel l'insularité en tant qu'état d'isolement, sont des arguments que Crémieux avait déjà abordés pour présenter et définir l'œuvre de Pirandello. D'autres le feront, tels que Puglionisi, Fiumi, Gramsci et Sciascia, qui créera le terme de « sicità ».

² André GIDE à Maurice DENIS, *Corr.*, p. 15-29.

notes de Lafcadio comporte la phrase : « QUI INCOMINCIA IL LIBRO DELLA NOVA ESIGENZA E DELLA SUPREMA VIRTU », qui fait écho au début de la *Vita nova* :

En cette partie du livre de ma mémoire, avant laquelle peu de chose se pourrait lire, se trouve une rubrique, qui dit : INCIPIT VITA NOVA. Sous cette rubrique je trouve écrites les paroles que mon dessin est de reproduire en ce petit livre ; et, sinon toutes, au moins leur sens¹.

Si l'on se rapporte à un aveu de Gide dans son *Journal*, le 26 août 1938², plusieurs années après celles qui nous concernent dans cette reconstitution des faits, Dante serait le seul des auteurs italiens qui ait vraiment marqué sa formation de jeunesse, plus que Shakespeare et autant que l'Évangile. Cette influence assumée serait liée, d'après Alain Goulet, à Madeleine et à la peur de la sensualité et des débordements charnels. Ce n'est pas non plus un hasard, toujours selon Goulet, si diverses citations de la *Divine Comédie* tissent l'écriture des *Cahiers d'André Walter* et de *La Porte Étroite*, et si l'aveu de 1938 suit immédiatement la mort de Madeleine³. En fait, une phrase avec laquelle Alissa conclut une de ses lettres à Jérôme, « *Hic incipit amor Dei*⁴ », semble paraphraser le commencement de l'ouvrage de Dante que Gide relisait pendant la rédaction de *La Porte étroite* et que citait dans la première version Daniel, le prototype de Jérôme. Nous pouvons ajouter que Dante pourrait être parvenu à l'imaginaire gidien par d'autres voies. Les illustrations de Blake de la *Divine Comédie* et les illustrations de Denis de la *Vita Nova* pourraient être les plus directes :

Ainsi, la traduction d'Henry Cochin nous paraît celle qui a marqué le plus le tournant de la lecture de la *Vita nova* de Dante. Il s'agit d'une traduction faite au moment où la *Vita nova* a déjà connu de nombreuses traductions (pas seulement en français) et qui est porteuse de valeurs et thématiques partagées par l'art et la littérature. Pensons à l'Art nouveau et aux préraphaélites : Dante Gabriele Rossetti traduit l'œuvre à la fin du XIX^e siècle avec les illustrations de Paul Evelyn [Alighieri, 1899], en un premier moment, avant de s'en charger personnellement pour l'édition de 1904. L'idée d'un « renouveau » diffusé touche l'art, la musique et la littérature, qui vont récupérer ce texte de jeunesse du poète, presque pour y dénicher un message plus pur et ingénu, par rapport à l'approche plus structurellement philosophique de la *Comédie*. La métaphore pourrait se prolonger également sur le fil du *stilnovo*, d'une *arte nova*, de la *nova indagine*, des expressions et des pistes que les intellectuels du début du XX^e siècle empruntaient dans le sillage de la *Vita nova*. C'est dans ce même tournant du siècle que les études sur le rêve et le songe prennent une importance particulière, grâce au dédoublement de la discipline par Freud et par de nombreux chercheurs européens. Si le désir et les rêves humains faisaient de plus en plus l'objet d'une tractation scientifique et univoque, le petit livre de Dante était capable de transmettre, avec sa simplicité, la genuïté d'un amour de jeunesse, l'intransigeance des visions extrêmes, l'utopie de sentiments hauts à l'échelle de toute la société⁵.

¹ ALIGHIERI Dante, *Vita Nova*, traduite de l'italien par Henry Cochin, illustrations par Maurice Denis, Paris, Le livre contemporain, 1907, p. 2.

² *J2*, p. 616-617.

³ GOULET Alain, « L'Italie d'André Gide », art. cité, p. 109-110. Une tentative de traduire la *Vita nova* est notée dans le *Journal* en 1893 (*J1*, p. 172) ainsi que la lecture de la *Vita nova* en même temps que *Werther* pendant la rédaction de *La Porte Étroite* (*J1*, p. 466).

⁴ *La Porte étroite*, *RR1*, p. 876. Voir p. 1443, note n° 4.

⁵ COLLANI Tania, « Représenter le nouveau : la modernité dans les traductions françaises de la *Vita nova* de Dante », dans *Między Oryginałem a Przekładem*, 2019, n° 3, 45, p. 51-52, consulté le 14/07/2020 sur <https://doi.org/10.12797/MOaP.25.2019.45.02>. C'est l'auteure qui souligne.

Une autre source, indirecte cette fois-ci, pourrait se rattacher au poète allemand Rilke, que Gide connut personnellement et avec qui il entretint une correspondance épistolaire. À ce sujet, il nous faut jeter un coup d'œil au *Journal* de l'abbé Mugnier, le « confesseur du Tout-Paris », qui fréquentait les salons de la vie mondaine parisienne, les déjeuners et les dîners, dont il ne négligeait aucune entrevue ou scène remarquables, en rapportant aussi les moindres nouvelles, voire les commérages. D'après ses souvenirs du 4 mai 1931, la princesse Thurn-und-Taxis s'était liée de profonde amitié avec Rilke en l'accueillant dans sa demeure de Duino, où le poète fut inspiré pour la première des *Élégies à Duino*, l'un de ses chefs d'œuvre. L'abbé Mugnier nous raconte aussi que durant ce séjour à Duino, elle forma le projet de traduire la *Vita Nova* de Dante à quatre mains¹. Qu'ils l'aient fait ou pas, il reste que dans *Les Caves* la photo que Julius de Baraglioul observe sur l'étagère de Lafcadio, à côté de *Moll Flanders* et des *Novelle* de Lasca, représente Lafcadio enfant à Duino, en juillet 1886. Gide parlera dans son *Journal des Élégies de Duino* en 1933, en notant que Rilke lui avait montré le carnet de ses *Élégies* à la Villa Montmorency.

Enfin, dans *La Revue de synthèse littéraire* où Benjamin Crémieux publiait en 1909 l'article sur le roman italien contemporain, dont il a été question, l'historien Louis Réau publiait un article intitulé « Les Études dantesques en France (1909) ». Il y présentait une traduction, celle d'Henry Cochin, illustrée par Maurice Denis, parue en 1907, et deux ouvrages sur le poète italien : l'essai de Maurice Paléologue, *Dante : essai sur son caractère et son génie*, et la biographie de Pierre Gauthiez, *Dante : essai sur sa vie d'après l'œuvre et les documents*. Les deux ont paru en 1909. Le 3 août 1909, *Le Figaro* fit paraître un article, « Le Maître de la Colère et du Sourire », présentant au grand public l'essai de Maurice Paléologue², signé par Lucie Félix-Faure-Goyau, essayiste qui avait elle aussi écrit sur les femmes dans l'œuvre de Dante et sur la condition de la femme en général. L'année suivante, le professeur Paul Hazard fera dans *La Revue pédagogique* le compte-rendu de l'essai de Paléologue à côté de celui sur la biographie rédigée par Gauthiez signé Ernest Dupuy. Bref, entre 1909 et 1910, il était question de Dante partout, et pas seulement dans les revues spécialisées.

¹ MUGNIER Arthur, *Mondanità e religione. Diario 1879-1939*, a cura di Marcel Billot, prefazione di Ghislain de Diesbach, note di Jean d'Hendecourt, edizione italiana a cura di Piero Ferrero, Torino, Einaudi, 1992, p. 423-424 et dans la version originale : *Journal de l'abbé Mugnier, 1879-1939*, texte établi par Marcel Billot, préface de Ghislain de Diesbach, notes de Jean d'Hendecourt, Paris, collection « Le Temps retrouvé », Mercure de France, 1985, p. 527-528.

² <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k288539h/f1.item.zoom>

Tout cela, avant que le fascisme - ajoutons-nous encore - ne se l'approprie pour une distorsion idéologique et politique. En tant que professeur de stylistique à l'université, comme en tant que spécialiste de littérature italienne, Pirandello connaissait très bien Dante, sujet d'un des cours universitaires qu'il suivit lorsqu'il était étudiant : il le plaçait parmi les plus grands écrivains au « style de choses », si bien que la *Divine Comédie* fut le sujet de trois essais qu'il publia en qualité d'académicien. De plus, la présence de Dante a été relevée parmi les sources pirandelliennes à plusieurs niveaux. Au niveau stylistique, ses lettres et ses œuvres, surtout les poésies de jeunesse, sont souvent truffées d'expressions et tournures linguistiques du poète florentin ; au niveau critique, plusieurs articles, dont quelques-uns parus dans *Il Marzocco*, renvoient à Dante. Après l'avoir fait dans l'essai sur l'*Humorisme*, c'est sur Dante que Pirandello entra de nouveau en polémique avec Benedetto Croce, qui avait démoli le poème d'Alighieri dans le volume *La poesia di Dante* paru en 1921. La critique pirandellienne a bien montré que Dante est présent à des degrés divers dans certaines œuvres de fiction (romans et nouvelles surtout) et dans certaines comédies, mais il est difficile de croire, à notre avis, que son adhésion au fascisme ait pu déterminer chez lui une révision de la figure historique et de la valeur poétique du poète italien¹.

3.2 Encore des liens entre les deux

Les renvois à Tasse et à Dante nous suggèrent d'explorer le chemin de la littérature à côté de celui des rencontres réelles, ce qui nous mènera vers une série de confrontations de nos deux auteurs avec des passeurs à différents niveaux : d'autres auteurs qui ont eu la fonction d'influences, de sources, de simples lectures, dont les empreintes sont difficiles à cerner. Il n'est toutefois pas encore temps de laisser ce domaine, car il faut encore révéler d'autres points de contact possibles entre les deux auteurs ou du moins, des amitiés et quelques connaissances en commun, qui aident à mieux définir le cadre dans lequel Gide et Pirandello vivent et opèrent. Voilà ce que l'on sait en l'état actuel de la question.

¹ Nous nous rapportons ici à FAUSTINI Giuseppe, « Presenze dantesche in Pirandello », et SANGUINETTI KATZ Giuliana, « Echi danteschi in una novella e in una commedia di Pirandello », in ALESSIO Antonio et SANGUINETTI KATZ Giuliana (éds.), *Le fonti di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1996, p. 55-71 et p. 73-86. Voir aussi BONORA Ettore, « Pirandello studioso di Dante », CUDINI Piero, « Pirandello e Croce: a proposito di Dante » e BOLOGNESE Giuseppe, « Premesse filologiche e istanze stilistiche di Pirandello dantista » in GIOVANNELLI Paola Daniela (éd.), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo editore, 1982, p. 89-102 ; p. 103-114 ; p. 115-121. L'influence dantesque est abordée de biais à travers la mystique chrétienne de Saint Bonaventure par Umberto ARTIOLI dans son intéressant *L'officina segreta di Pirandello* (Laterza, Roma-Bari, 1989). Une dernière publication qui continue à enquêter dans le sillon des influences dantesques est celle de Michela MASTRODONATO, *Pirandello e l'ossessione dantesca. Uno, nessuno e centomila riscrittura allegorica della Commedia*, Roma, Carocci, 2021.

3.2.1 L'ami romain de Larbaud : Puccini

Encore une fois, la bibliothèque de la via Bosio est notre point de départ, car s'y trouvent quelques-uns des livres d'un jeune écrivain italien, Mario Puccini. Les volumes, deux recueils de nouvelles et deux romans, sont dédicacés et autographiés. *La viottola*, nouvelle de 1912, contient la dédicace suivante : « À Luigi Pirandello, Maître et Ami - avec affection et dévouement. M. Puccini » ; *Ritratti e Interni* de 1935 est ainsi dédié : « À mon cher et grand maître Pirandello avec la confiance qu'il aime ces récits, son fidèle et dévoué Mario Puccini ». Les deux romans : *Ritratto d'adolescente* de 1932 est signé de la sorte : « À Luigi Pirandello, maître, son vieux et fidèle Mario Puccini » et *Il soldato Cola* de 1935 : « À Luigi Pirandello, son fidèle et dévoué Puccini ». À l'exception des nouvelles, les trois publications datent du début des années trente, mais toutes montrent un rapport d'affection et d'admiration réitéré dans les dédicaces. Comme le suggère Alberto Cellotto dans son blog de lecture, auquel nous empruntons toutes les informations sur cet auteur presque oublié aujourd'hui¹, Puccini fut un hispaniste reconnu, un critique et un romancier. Il collabora lui aussi avec la revue *Dante* que nous venons de citer. Comme critique, il publia en Espagne l'essai *De D'Annunzio a Pirandello*, qui n'a été traduit en italien qu'en 2007². Selon Carlo Santulli, il s'est occupé de l'œuvre de Gide³. Il était sans aucun doute proche de Valery Larbaud qui, à maintes reprises, l'évoque dans son *Journal* comme une compagnie amicale et stable de ses séjours romains. Nous en rapportons quelques-unes. En 1932 : « *Sped[ito] : nulla ; Ric[evuto] : 4 livres (deux italiens, dont "La Prigione" de Mario Puccini, dédié à André Gide⁴ »*. Et la même année : « Déjeuner excellent chez Mario et Sandra Puccini ; ensuite visites de Corrado Alvaro et le fils de Luigi Pirandello⁵ ». D'ailleurs, Puccini en 1930 avait écrit dans son mélange d'essais et de pensées, *Avventure di un lettore*, le chapitre « Saluto a Larbaud », en racontant le voyage qu'ils avaient fait ensemble en août 1924 jusqu'à Recanati, patrie de Leopardi. Ungaretti, dans une lettre à Paulhan, le définit pour sa part comme « l'ami italien de Valery Larbaud ainsi » que comme un « écrivain de valeur » qui a raconté à Bontempelli que l'éditeur Kra

¹ Voir <https://librobreve.blogspot.com/2011/10/il-soldato-cola-di-mario-puccini-un.html>

² PUCCINI Mario, *Saggi letterari. Da D'Annunzio a Pirandello*, introduzione di Giovanni Ricciotti, ritraduzioni del testo spagnolo *De D'Annunzio a Pirandello*, Editorial Sempere, Valencia, 1927 a cura di Francisco José Díaz, revisione, annotazione e integrazione del testo a cura di Carlo Santulli e Marco R. Capelli, Ostra Vetera (Ancona), Fondazione Rosellini per la letteratura popolare, 2007.

³ D'autres informations que nous utilisons ici pour reconstituer l'image de cet écrivain sont présentes dans la revue en ligne <http://www.progettobabele.it/Consiglilettura/mpuccini.php>. FONGARO dans l'édition mise à jour de sa bibliographie (p. 5-6) indique divers articles sur Gide, qui s'ajoutent à ceux déjà répertoriés, rédigés par Puccini et parus dans *Il Resto del Carlino* et *La Letteratura e la Vita*.

⁴ LARBAUD Valery, *D'Annecy à Corfou. Journal 1931-1932*, édition établie et annotée par Claire Paulhan et Patrick Fréchet, Paris, Éditions Claire Paulhan / Éditions du Limon, 1998, p. 94.

⁵ *Ibid.*, p. 193.

avait refusé son livre, mais que la *NRF* l'avait accepté¹. Son roman le plus important, *Il soldato Cola*, publié la première fois en 1927, apprécié de Thomas Mann dans cette version, est le récit d'un soldat quelconque dans la boue des tranchées de la Première Guerre mondiale. L'édition de 1935, selon les notations de Cellotto, serait la version revue et corrigée avec la dédicace au *Duce*. Or, toujours grâce à une suggestion d'Alberto Cellotto, il suffit de donner un coup d'œil à la correspondance de cet auteur pour comprendre qu'à l'époque, il participait au dialogue culturel européen : parmi ses correspondants figurent Valery Larbaud, bien sûr, Thomas Mann, Giovanni Papini, Miguel de Unamuno, Luigi Pirandello, et nous ne citons ici que ceux que nous avons déjà rencontrés dans notre reconstitution. Mais parmi eux, on compte aussi, et c'est le plus étonnant, Gide lui-même ! En fait, dix lettres de Gide à Puccini sont recensées dans le catalogue, dont neuf ont fait l'objet d'une publication en 1982². Cellotto nous donne une autre indication fondamentale : l'existence d'un fonds Mario Puccini. Une lecture attentive du catalogue du fonds, établi par Gloria Manghetti et Aurora Savelli, et publié sur le site du Gabinetto Vieusseux³, nous donne la certitude que Mario Puccini a été une amitié en commun pour les deux Prix Nobel, et par là même un autre lien possible entre Gide et Pirandello.

3.2.2 Le Tout-Paris : l'abbé Mugnier et les salons parisiens

Il est possible de retrouver d'autres traces d'éventuelles rencontres entre Gide et Pirandello en fouillant encore dans le *Journal* de l'abbé Mugnier, que nous avons déjà mentionné, où toutes les personnalités que nous avons essayé de suivre sont citées, qu'il les ait rencontrées ou qu'il parle d'elles indirectement. Homme d'église aussi bien qu'homme de monde, associant souvent les soins mondains à ceux de l'âme et faisant parler de lui par ses mots d'esprit, l'abbé Mugnier rencontra André Gide plusieurs fois et en différentes occasions, eu égard aux nombreuses citations dans son *Journal*. Gide, de son côté, l'évoque rarement, bien qu'il soit fasciné notamment par la finesse de ses saillies, comme nous le fait savoir aussi la Petite Dame :

L'esprit plus brillant que l'habit - on recousait sa cape trouée pendant qu'il dînait - l'abbé Mugnier est bien vite de toutes les soirées chez la comtesse de Castries et la princesse Marthe Bibesco qui deviendront ses « nièces » choisies et légataires, chez la comtesse Greffulhe, la princesse Soutzo, la comtesse Anna de Noailles ou encore dans le célèbre salon de Jeanne Mühlfeld, la veuve de l'ancien secrétaire de *La Revue Blanche*, fréquenté entre autres par Gide et Valéry qui surnomment l'hôtesse « la Sorcière ». C'est dans

¹ Jean PAULHAN à Giuseppe UNGARETTI, *Correspondance*, *op. cit.*, lettre n° 22 ([février 1926]), p. 61-62.

² SALKIN-SBIROLI Lynn, « E Gide rispose a Mario Puccini (con un carteggio inedito) », *Micromégas*, a. IX, n°s 1-2, n. s., gennaio-agosto 1982, pp. 247-266, voir aussi *BAAG*, vol. XII, n° 64, octobre 1984, p. 638.

³ Voir <https://www.vieusseux.it/inventari/puccini.pdf>

ces milieux où les Académies côtoient les avant-gardes, en politique comme en littérature, que l'abbé Mugnier va faire de nombreuses rencontres qu'il verse presque chaque soir dans son *Journal*¹.

Le « confesseur des duchesses » côtoya Cocteau, la princesse Bibesco lui lisant *Les Nourritures terrestres*, et bien sûr Gide lui-même, en 1918 et, ensuite, en d'autres situations conviviales, avec Bernard Berenson et Edith Wharton. On parlait religion, notamment à propos de la conversion de Jammes sous l'influence de Claudel, on commentait l'éducation puritaine de Gide et sa réaction individualiste, on argumentait sur ses idées au sujet de l'Évangile et de l'Église. L'abbé commença à lire d'autres œuvres gidiennes, comme *La Porte étroite*. Ils continuèrent de s'entrecroiser en 1919 pour ne se revoir qu'en 1922, même si Gide faisait désormais partie des salons que l'abbé fréquentait, grâce aux œuvres qu'il ne cessait de publier : *La Symphonie pastorale*, *Si le grain ne meurt* et surtout *Corydon*. Les médisances et les mots d'esprit se répandant partout, l'abbé en enregistrerait quelques-unes : ceux d'Anna de Noailles, d'Henri Massis et de Paul Valéry lui-même, qui n'arrivait pas à comprendre l'orientation homosexuelle de son ami. C'était l'époque de la mise en scène par Copeau du *Saül* gidien au Vieux-Colombier. Différentes facettes du caractère de Gide se dégagent des notations remplissant le *Journal* de l'abbé, qui rapporte aussi toutes les rumeurs que ses choix et ses œuvres suscitaient dans le beau monde de la capitale. Il s'agissait des principaux salons nobles et de la riche bourgeoisie du faubourg Saint-Germain des années vingt et trente : la comtesse de Castries, la princesse Bibesco, la princesse Soutzo, épouse de Paul Morand, qui avec son mari court toujours après le couple Berthelot, la princesse Greffulhe, née Elisabeth Caraman-Chimay, modèle de la duchesse de Guermantes et cousine de Robert de Montesquiou, la comtesse Anna de Noailles. C'est dans un immeuble sis au numéro 3 de rue Georges-Ville, dans le XVI^e arrondissement, que Jeanne Mühlfeld tenait son salon, fréquenté par Paul Valéry, Jean Cocteau, André Gide, François Mauriac et bien d'autres². Il faut encore mentionner les salons de Marie de Rohant-Chabot, princesse Lucien Murat, et de la baronne de Brimont : ce sont là des noms qui reviennent pour la plupart d'entre eux à différents

¹ Cité d'après le site <http://e-gide.blogspot.com/2013/02/au-fil-du-journal-de-labbe-mugnier-13.html> où les extraits du *Journal* sont tirés du *Journal de l'abbé Mugnier, 1879-1939, op. cit.*

² Pour une vision d'ensemble en perspective chronologique sur les rapports entre France et Italie voir MODOT Jean, *Souvenirs italiens à Paris*, Edilivres, 2014. Boni de Castellane confirme ces fréquentations, bien que le salon de Mme Mühlfeld n'ait plus beaucoup d'influence : « On voit cependant défiler chez elle les Henri Régner, André Gide, Paul Valéry, Jacques Blanche et autres rois de la littérature moderne, ainsi que quelques hommes d'État ». André Gide et ses amis avaient en commun avec Boni de Castellane le même peintre : Jacques-Émile Blanche qui réalisa en fait un portrait de Boni (*Mémoires de Boni de Castellane. 1867-1932, op. cit.*, p. 387). Mme Mühlfeld, déjà veuve à l'époque, semble avoir été très attirée par Boni qui était un véritable tombeur de femmes. D'après Copeau, dans ce salon D'Annunzio aurait affirmé que « [p]our éprouver [son] courage [il s'était donné lui-même] un coup de poignard dans la cuisse » (COPEAU Jacques, *Journal*, 22 mai-2 juin 1910, vol. I, p. 480), ce qui rappelle, comme l'évoque Patrick POLLARD, « de façon curieuse les *punte* que se donne Lafcadio à la même époque » (POLLARD Patrick, *Répertoire des lectures d'André Gide. III : DIVERS, op. cit.*, p. 106).

endroits et à différents moments de sa vie dans le *Journal* de Gide. C'est auprès de ces mondains que les cultures française et européenne s'entrecroisent et s'imposent. Or, grâce à Daria Galateria¹, nous sommes tombé sur un passage du *Journal* de l'abbé Mugnier où il est question d'une rencontre avec Pirandello. La scène a lieu le 14 juillet 1925, l'abbé se rend en auto à Val Flory chez les Blumenthal² avec Paul Valéry et Julien Benda ; Pirandello les rejoint et sur la terrasse, il converse longuement avec l'abbé. Voilà le récit de cette rencontre :

Nous arrivons. Viennent successivement Pirandello, Ruggero son interprète et pendant le déjeuner Mme Bernstein. Le repas fini, on revient à la terrasse, et je cause avec Pirandello. Un peu de barbe en pointe au menton et une moustache grise, avec des parties blondes, jaunies peut-être par le cigare. Il a été, m'a-t-il dit, professeur à Rome, pendant vingt-huit ans. Il m'a parlé du mouvement et de la forme. La forme est la mort. « L'angoisse qu'on éprouve devant un cadavre, c'est ce qu'on éprouve aussi devant une œuvre d'art mais la mort a revêtu une forme belle et partant immortelle ». Tout ce qui est mort est contre Dieu, disait-il encore. J'ai demandé à Pirandello si la philosophie l'avait conduit à l'art dramatique. Il m'a répondu qu'il y était venu par l'image. Pirandello nous a dit qu'il était d'origine grecque, d'Agrigente. Son nom est grec, « l'ange de feu ». Il a été question de la mythologie. Un mythe, dit-il, c'est la passion humaine qui, au contact de la terre, provoque un phénomène naturel³.

Cette anecdote nous a fait penser à d'autres possibles occasions de rencontre entre les deux, eu égard aux nombreux milieux mondains qui accueillait l'abbé Arthur Mugnier. C'est, à notre avis, dans ces milieux, avec ou sans la présence de Gide, que Pirandello aura entendu parler de l'auteur et du scandale qui le précédait toujours ; c'est dans ces milieux encore qu'il aura pu se faire une idée sur le rapport entre Gide et Claudel qu'il semble sous-entendre dans la lettre à Marta Abba citée au début.

3.2.3 *Le belliqueux : Ungaretti*

Une autre amitié encore mérite d'être évoquée : Giuseppe Ungaretti, intellectuel italien qui, pendant les années vingt à Paris, joua lui aussi le rôle de médiateur entre la culture italienne et la française dans un premier temps, puis entre le fascisme et l'*intelligentsia* parisienne. En

¹ GALATERIA Daria, *op. cit.*, p. 63.

² Le château se trouve dans le département d'Yvelines en Ile-de-France. D'après quelques sites qui racontent son histoire on peut remarquer qu'en 1896 le bâtiment passe du ministre Théophile Delcassé au comte Bobrinski, issu de la branche bâtarde de la famille impériale russe, descendant de l'union illégitime entre Catherine II et Grigori Orlov. Bobrinski est toujours en Russie en raison de ses charges politiques de sénateur à la Douma et de ministre de l'agriculture. Il vend alors l'immeuble en 1898 au riche industriel et négociant en peaux Willy Blumenthal. Décomposant son nom, il baptise l'endroit Val Flory, *Blumen* signifiant en allemand fleurs et *Tal* signifiant val, vallée. En mécène philanthrope, Blumenthal crée une société collective de logements à bon marché qui fait construire une cité-jardin à Épinay-sur-Seine pour les ouvriers des tanneries qu'il possède tout près de sa résidence. La cité s'élargit pendant les années suivantes grâce à la construction d'autres pavillons et redouble à Marly-le-Roi. C'est à Val Flory que Mathilde et Willy Blumenthal accueillait le beau monde littéraire et artistique parisien et étranger. Quelques-uns des détails font penser à *Robert ou l'Intérêt général* de Gide. Pour plus d'informations cliquer sur les liens suivants [Cité-jardins Blumenthal - Cités Jardins \(citesjardins-idf.fr\)](#), [Internat d'Excellence de Marly-le-Roi - Histoire du site \(ac-versailles.fr\)](#) et [Marly-le-Roi - CHÂTEAU DU VAL FLORY : La maison existe déjà en 1683 puisqu'elle apparaît sur le terrier, et appartient à Pierre Milon, écuyer, conseiller, secrétaire du Roi, Maison et Couronne de... - Carte postale ancienne et vue d'Hier et Aujourd'hui - Geneanet](#)

³ *Journal de l'abbé Mugnier, 1879-1939, op. cit.*, p. 459.

1924, il commença à collaborer avec la revue *Commerce*, à côté des fondateurs et directeurs Léon-Paul Fargue, Valery Larbaud, Paul Valéry et la princesse Marguerite Caetani, mais aussi de grands intellectuels cosmopolites, tels que Jean Paulhan, rédacteur en chef de la *NRF*, Saint-John Perse, Thomas Stearn Eliot, Bernard Grøethuysen, Benjamin Crémieux, André Gide¹. Il collabora ensuite avec la revue *Don Quichotte. Quotidien d'action latine* d'inspiration socialiste, ayant aussi des contacts avec les revues italiennes et leurs collaborateurs, Papini, Prezzolini, Soffici. C'est dans une lettre à ce dernier qu'Ungaretti cite deux artistes à son avis méritoires, son ancien ami Guillaume Apollinaire, qu'il avait retrouvé mort chez lui à cause de la fièvre espagnole, et André Gide. En particulier, il donne de celui-ci deux définitions : « équilibriste incomparable » et auteur d'un art « miraculeux ». La première ouvre la lettre à Soffici². La correspondance avec Jean Paulhan est riche en références à la vie intellectuelle parisienne, aux livraisons de la *NRF* et à Gide, dont Ungaretti apparaît être un défenseur et un lecteur enthousiaste³. Dans une de ces lettres, Ungaretti dit avoir commencé un article sur Gide, celui qui parut sous le titre « André Gide », dans *Il Convegno*⁴, la revue milanaise à laquelle collaborait Charles Du Bos et que Pirandello avait inaugurée. Il est en contact avec le dramaturge italien, mais dans les lettres à Paulhan, il semble qu'Ungaretti n'ait pas une grande considération pour son art et son entreprise théâtrale :

Le Théâtre de Pirandello va financièrement mal. Plusieurs centaines de milliers de francs ont été déjà englouties. Le public n'est presque formé que de billets de faveur. D'ailleurs il n'a rien donné d'étonnant - à part les *6 personnages en quête d'auteur*, que l'on connaissait depuis quelque temps⁵,

écrit-il, en ajoutant l'échec du ballet *La Mort de Niobé* (scénario et musique de Savinio, décors de De Chirico), donné toujours au Théâtre d'Art de Pirandello, le 14 mai 1925. Un ton dépité - dirait-on - propre à celui qui communique une catastrophe prévisible, d'autant plus que dans d'autres lettres, Pirandello est présenté comme un intouchable, protégé par les fascistes. Ce jugement, à notre avis excessif, pourrait bien avoir été dicté plutôt par la dispute avec Bontempelli, événement mondain reliant Ungaretti et Pirandello, qui éclatera l'année

¹ CONTI Eleonora, « Ungaretti, mediatore culturale di *Commerce* », *Intersezioni*, a. XXII, n° 1, aprile 2002, p. 89-108.

² « Pittura cosmopolita », *Il Nuovo Paese*, 16 gennaio 1923. Ces informations se trouvent dans Eleonora CONTI, *Ungaretti giornalista del « Don Quichotte »*. *Letteratura e politica tra Francia e Italia*, article consulté en ligne le 12/11/2021 sur <https://boll900.it/2003-i/W-bol2/Conti/Contitesto.html#35> et auquel renvoie aussi Laura FOURNIER-FINOCCHIARO, art. cité.

³ Giuseppe UNGARETTI à Jean PAULHAN, *Correspondance, op. cit.*, par exemple les lettres n° 6, p. 37-38 (novembre 1922) ; n° 12, p. 47 (19 mars [1925]) ; n° 83, p. 149-150 ([début août 1928]).

⁴ *Ibid.*, lettre n° 14, p. 49 (fin mars 1925). Le numéro de *Il Convegno* est celui de 1925, IV, n° 4, p. 177-181, comme l'écrit Eleonora CONTI, *Ungaretti giornalista del « Don Quichotte »*. *Letteratura e politica tra Francia e Italia*, art. cité.

⁵ Giuseppe UNGARETTI à Jean PAULHAN, *Correspondance, op. cit.*, lettre n° 18, p. 53-54 ([vers le 16 mars 1925]).

suivante. En fait, en raison d'une polémique journalistique motivée par des questions littéraires et par quelques médisances, en 1926, Ungaretti défie en duel Massimo Bontempelli, ami fraternel de Pirandello¹ ; qui plus est, le duel a lieu dans le jardin de la villa de Pirandello à Rome. Le duel n'entendait pas, paraît-il, causer la mort de quelqu'un, mais juste réparer de manière légère un tort subi : à la première blessure non grave, l'affrontement était censé se terminer. C'est ce qui se passa en fait : blessé à l'avant-bras, Ungaretti mit fin au duel et se réconcilia avec son adversaire².

3.2.4 La révélation : Masino

Dans *Album di vestiti*, une biographie construite à partir de l'exploration de sa garde-robe publiée pour la première fois en 2015³, Paola Masino raconte les rencontres de toute sa vie. Pirandello et Gide y figurent eux aussi. Amie de Massimo Bontempelli, elle vécut entre 1929 et 1931 à Paris, et dans la capitale française, avec ou sans Bontempelli, elle fut souvent à côté du Maître. Par exemple, le 17 décembre 1930 elle écrivait dans son journal qu'elle allait acheter le sapin et les guirlandes pour passer les fêtes de Noël chez Pirandello en compagnie de Nino et Pasquarosa Bertolotti, un couple d'artistes-peintres que l'écrivain italien avait accueilli dans un cabinet de la via Antonio Bosio⁴. Masino et Bontempelli étaient liés à Pirandello d'une profonde amitié, tant en France qu'en Italie, si bien qu'après leur retour dans leur patrie, en 1931, ils passaient les vacances avec Pirandello : une série de photographies qui ont immortalisé cette amitié montrent Pirandello à côté de Marta Abba, Chicco Pavolini et

¹ C'est Bontempelli qui prononcera le 17 janvier 1937 la commémoration intitulée « Pirandello o del candore » à l'Académie Royale d'Italie à Rome (BONTEMPELLI Massimo, *Sette discorsi. Pirandello. Leopardi. D'Annunzio. Verga. L'aretino. Scarlatti. Verdi*, Milano, Bompiani, 1943).

² Avait-il parlé mal de Pirandello ? Oui, c'est Ungaretti qui l'avoue, en ajoutant qu'il avait parlé mal de trois quarts de la littérature italienne. S'agissait-il de la vraie motivation de la dispute qui dégénéra en duel ? C'est un aspect qui reste moins défini. D'après Ungaretti, ses détracteurs n'hésitèrent pas à l'attaquer sur des aspects de son travail de fonctionnaire du Ministère qui n'avaient rien à voir avec la querelle littéraire. Voir Giuseppe UNGARETTI à Jean PAULHAN, *Correspondance, op. cit.*, les lettres n° 43, p. 84-85 ([fin août 1926]) ; n° 66, p. 120-122 ([novembre-décembre 1927]). Curieusement, dans *Les Faux-Monnayeurs*, à la fin de la soirée à la Taverne du Panthéon, il est question d'un duel. Dans la fiction on acclame un duel entre Olivier, qui a failli gifler Dhurmer, et celui-ci qui, par contre, continue de s'écrier que le jeune Molinier ne l'a pas touché. Et de Brousses qui conclut : « – Laissez-le tranquille [...]. On ne peut pas forcer les gens à se battre malgré eux ». (*Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 398). On pourrait bien y voir la transposition d'un des épisodes de la fin du XIX^e siècle qui jalonna l'amitié entre Gide et Beck. Ce dernier épouse la femme de son ami Gérardy après en avoir eu un enfant et s'être installé à Florence où « il envisage de provoquer Gérardy en duel en prenant Gide comme témoin » (MASSON Pierre, « Christian Beck », *BAAG*, « André Gide et ses amis belges : I. Les amitiés symbolistes 1891-1914 », vol. XXI, n° 27, janvier 1993, p. 59). Dans *Feu Mathias Pascal* aussi il est question d'un duel. Adrien, défié par un peintre espagnol, est prêt à se battre par jalousie envers Adrienne, la femme dont il était tombé amoureux. Malheureusement, faute d'identité, il ne peut même pas trouver de parrains. C'est le dernier événement qui le pousse au faux suicide pour récupérer la vie de Mathias.

³ MASINO Paola, *Album di vestiti*, con un'introduzione di Marinella Mascia Galateria, Roma, Elliot, 2015.

⁴ MASINO Paola, *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*, Maria Vittoria Vittori (éd.), Milano, Rusconi, 1995, p. 42.

Silvio D'Amico¹. Ils furent à ses côtés dans les moments importants de sa vie et même dans les plus difficiles. Ses ennemis politiques parmi les fascistes, tels Farinacci et Corradini, lui mettant les bâtons dans les roues, surtout en ce qui concernait la mise en scène de son théâtre, peu de *capocomici* étaient en fait disposés à monter ses pièces, ce qui le poussait à voyager à l'étranger et à passer de longues périodes à Berlin et à Paris. En 1933, ils s'embarquèrent avec lui vers l'Argentine pour la première mondiale de *Quando si è qualcuno (Quand on est quelqu'un)*². Lors du Prix Nobel, Pirandello rentra en Italie sans que le gouvernement de Mussolini ne lui rende les honneurs qui lui étaient dus. Massimo et Paola allèrent le chercher à la gare, et ce n'est que quelques jours plus tard que Bontempelli organisa un dîner pour fêter le prix. Plusieurs convives désertèrent. Les rapports avec le régime n'étaient plus ceux du début du Théâtre des Onze, mais Mussolini le reçut quand même comme un homme qui pouvait honorer l'Italie fasciste. Pirandello, quant à lui, voulait compléter son projet de théâtre national, mais la mort l'en empêcha et ses volontés testamentaires furent considérées comme le dernier outrage embarrassant pour le fascisme³.

Mais revenons aux débuts : Paola raconte dans son journal sa première rencontre avec Pirandello. Ella avait seize ans et « avai[t] écrit un drame intitulé *Le tre Marie [Les trois Marie]*, dont les personnages n'étaient que trois femmes Marie, Marthe et Madeleine. Marie la mère, Marthe la sœur et Madeleine la femme d'un grand homme, [...] “un génie” qui n'apparaît jamais sur la scène mais qui la remplit de lui, en déterminant l'action à travers les discours des trois femmes différemment amoureuses, conditionnées et soumises à lui⁴ ». Elle le présenta à Ruggero Ruggeri et à Alda Borrelli, interrompant leurs répétitions, mais les deux refusèrent gentiment. Son père lui conseilla enfin d'en parler à Pirandello. Il l'accompagna au théâtre « Argentina » où dans le foyer Pirandello discutait avec Lucio D'Ambra, un grand ami du père de Paola. Celui-ci s'éloigna avec D'Ambra et laissa sa fille et Pirandello tout seuls. Pirandello écouta avec attention et répondit :

¹ Voir ZAPPULLA MUSCARÀ Sarah et ZAPPULLA Enzo (éds.), *I Pirandello. La famiglia e l'epoca per immagini*, op. cit.

² Voir BERNARDINI NAPOLETANO Francesca (éd.), *L'Archivio di Paola Masino. Inventario*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Direzione generale per gli archivi, 2004, Casa editrice Università La Sapienza, 2004.

³ Lire à ce propos la reconstitution des rapports de Pirandello avec Mussolini et le fascisme dans Gaspare GIUDICE, op. cit., p. 411-464 et, entre autres, Elio PROVIDENTI, *Pirandello impolitico. Dal radicalismo al fascismo*, Roma, Salerno Editrice, 2000. Ce dernier donne un cadre intéressant de l'Italie des Savoie et de Giolitti qui sera le terrain propice au fascisme. De l'autre côté, dans son article « Il fascista Pirandello contro l'arte fascista (con inediti di Pirandello) » (*Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria*, XLI, 1, 2017, p. 187-196) Piero MELI parle d'un Pirandello fasciste convaincu, même à l'égard des milices, et sans prébendes sénatoriales mais contre l'art fasciste tel que Mussolini le concevait. Voir du même auteur, *Pirandello. « Io sono fascista »*, Caltanissetta, Sciascia Editore, 2021.

⁴ MASINO Paola, *Io, Massimo e gli altri*, op. cit., p. 21.

Tu es courageuse [...]. Si tu avais su écrire ce que tu m'as raconté, tu serais un génie. Mais je suis sûr que tu n'as pas su l'écrire. C'est déjà beaucoup que tu l'aies pensé. Et je veux te démontrer que je suis du moins aussi courageux que toi. Je le lis et, s'il n'y a pas trop de fautes théâtrales, je te le fais représenter¹.

Quand ils se rencontrèrent de nouveau et par hasard à Paris, Pirandello, la désignant de son index, lui dit : « Tu es celle des *Trois Marie* !² », et il se lança dans l'analyse critique de cette pièce acte par acte, comme s'il l'avait apprise par cœur. Ce fut le début de leur amitié.

Le duel que nous avons brièvement rappelé au paragraphe précédent nous impose d'approfondir encore au sujet de Paola Masino. Très proche de Pirandello, presque une disciple, Paola est une amie, comme l'était Bontempelli son copain à l'égard du Maître et comme le démontre aussi un exemplaire présent dans la bibliothèque de la via Bosio de son roman *Periferia*, adressé à Pirandello avec dédicace autographe³. Son amour pour Bontempelli, plus âgé de trente ans, marié et père d'un enfant, avait convaincu ses parents de l'envoyer vivre à Paris, à la fin des années vingt. C'était aussi le meilleur choix pour une jeune fille qui avait envisagé de devenir écrivaine, la capitale française étant une étape obligée pour une telle carrière. Elle était seule dans une ville inconnue et décida alors de travailler au Bureau International de Coopération Intellectuelle ainsi que comme secrétaire de rédaction auprès de la revue *L'Europe Nouvelle*, plutôt que d'étudier ou de ne rien faire en attendant l'inspiration. Cependant, elle se plaignait de ce travail, qui ne lui laissait pas le temps pour écrire, mais qui lui donnait l'occasion de croiser plusieurs artistes et intellectuels, italiens : Frank, Leo Ferrero, De Pisis, les dioscures, De Chirico et Savinio, Moravia, Comisso et Pirandello, mais aussi français et étrangers : Maurois, Gómez de la Serna, Ludwig, Gide, Valéry, Crémieux et Louise Weiss, fondatrice de la revue pour laquelle elle travaillait⁴. Ces deux derniers créent pour elle un pont qui l'introduisit dans le monde des lettres françaises, le véritable objectif pour les aspirants écrivains⁵. Les lettres qu'elle adresse à ses parents et à Bontempelli témoignent d'espoirs, de difficultés, et foisonnent de récits mais surtout de rencontres. Dans une lettre à ses parents, sans date, mais probablement rédigée un « lundi » de 1929, elle écrit : « Ce soir, je vais chez les Crémieux, où il y a un dîner en hommage à

¹ *Ibid.*, p. 24-25.

² *Ibid.*, p. 36, note n° 5.

³ MORGANI Silvia, art. en ligne cité, p. 5. La dédicace récitait : « À Luigi Pirandello avec beaucoup d'affection mais très peureuse. Paola la vertueuse. Bologne, 15 mai 1933 ».

⁴ Louise Weiss, écrivaine féministe et pacifiste, fut une journaliste de *L'Europe Nouvelle* et fondatrice de l'École de la paix, partisane de l'idée de l'Europe unie. Elle fut en contact épistolaire avec Gide au sujet des conférences de l'École de la Paix aux alentours des années 1930-1934. En 1979 elle prononça le discours introduisant Simone Veil comme première présidente élue du Parlement européen.

⁵ Voir BERNARDINI NAPOLETANO Francesca (éd.), *L'Archivio di Paola Masino. Inventario, op. cit.*

Pirandello, il y aura Gide, Valery [sic], et tous les grands noms de la littérature française¹ ». Benjamin Crémieux, secrétaire du PEN Club français à l'époque, confirme, d'après le témoignage de Masino, son rôle de lien entre les deux écrivains et, qui plus est, au sein du PEN Club, un élément important pour la suite de notre étude.

De manière fort inattendue et au beau milieu de nos recherches, cette trace supplémentaire a fait dévier notre enquête vers une découverte propre à confirmer que notre hypothèse de départ n'était pas si absurde, d'autant plus que, comme nous venons de le démontrer, les occasions de rencontres réelles entre les deux furent tellement nombreuses, dans un cadre historique et culturel cosmopolite, que les deux grands intellectuels et hommes de lettres pouvaient difficilement s'éviter. Dès le départ, il nous avait semblé tout à fait invraisemblable qu'ils ne se soient jamais trouvés vis-à-vis et qu'ils n'aient jamais échangé d'opinions, d'idées, de points de vue. En fait, le souvenir de Piazzolla qui a fait déclencher notre analyse nous a poussé à penser différemment. La lettre de Masino, tout en confirmant les aveux que Gide aurait faits à Piazzolla, nous donne enfin la certitude de cette entrevue. De plus, étant donné que c'était chez Crémieux que cette rencontre avait eu lieu, toute notre reconstitution précédente et le rôle de Crémieux nous autorisent à penser qu'il y en eut d'autres. Ce que nous ne saurons pas, faute de documentation précise, c'est la profondeur et l'effet de cette relation. Peut-être pourra-t-on le deviner en suivant un autre chemin, celui de la littérature que nous avons commencé d'esquisser, c'est-à-dire celui des rencontres « virtuelles », qui pourraient elles-mêmes être une conséquence des entrevues réelles. On se rendra compte que ce parcours est lui aussi jalonné de plusieurs occasions littéraires en commun, qui croisent parfois les personnages et les lieux que nous avons reconstitués jusque-là.

Quelques réflexions en guise de conclusion de la première partie

Pirandello, c'est lui-même qui l'avoue dans une interview à Giulio Caprin, n'était pas bibliophile et n'attachait pas grand prix à la possession des livres, car, affirmait-il, « dans un livre ce qui compte, c'est l'esprit, s'il y en a un. Le reste ce n'est que du papier encombrant² », ce même papier qui, du temps de sa jeunesse, l'avait quand même suivi dans ses déplacements d'étudiant d'Agrigente à Rome, de Rome à Bonn et de retour en Sicile. Et même Corrado Alvaro, décrivant dans la préface aux *Nouvelles pour une année* la bibliothèque du cabinet de

¹ Cité par Beatrice SICA, « Parigi 1929-1931 e oltre », in MANETTI Beatrice (éd.), *Paola Masino*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016, p. 112.

² D'après l'article en ligne *Luigi Pirandello e le biblioteche* consultable au lien suivant <https://www.pirandelloweb.com/luigi-pirandello-e-le-biblioteche/>

la via Bosio, insiste sur le hasard des placements dans cette bibliothèque et sur le désordre qui y régnait. Dans ce chaos livresque de l'âge adulte, d'où certains livres qui devraient y être sont absents de manière inexplicable, une pléthore de publications, parfois mineures, des années trente et quarante, sont présentes, parfois sans aucun signe de lecture, parfois même pas ouvertes. Selon Barbina, qui dans sa *Biblioteca di Pirandello* s'est demandé pourquoi tous ces livres accumulés n'avaient parfois pas été lus, Pirandello, qui était désormais à l'apogée de sa carrière, intellectuel « officialisé », c'est-à-dire reconnu par le fascisme, et qui allait se voir decerner le Prix Nobel, recevait chez lui des hommages et des requêtes de reconnaissance, tous dédicacés et autographiés. Quelques-uns révèlent aussi des liens personnels d'estime et d'affection. C'est le cas, en ce qui concerne notre recherche, de Paola Masino, Sibilla Aleramo et Arturo Loria. La bibliothèque de Pirandello était un amas de livres, comme le dit Barbina, que l'écrivain n'avait ni le temps, ni l'envie de ranger sur les étagères selon un ordre raisonnable¹. De son côté, Gide ne s'est pas montré plus intéressé que Pirandello par la présence matérielle des livres qu'il lisait et recueillait chez lui, si bien qu'il vendit sa bibliothèque de la Villa Montmorency à la veille de son voyage au Congo, afin de le financer, vente qui fit scandale chez ses contemporains, surtout chez ceux qui, comme Henri de Régner, se virent livrés au plus offrant². Mais il se libéra aussi, il faut le dire, des éditions rares de ses œuvres. Et même si Gide n'élimina en général que les publications des amis d'autrefois, avec qui les liens s'étaient désormais distendus, c'est une attitude qui met en évidence le manque d'attachement à la matérialité du livre (certains l'accusèrent, en revanche, d'être plutôt attaché à l'argent). Certes, si l'on ajoute que lors des déménagements, du vivant et après la mort de l'auteur, des pertes se sont sans aucun doute produites, comme ce fut le cas pour la bibliothèque de Pirandello après la mort de celui-ci, il est possible que plusieurs traces de rapports, de liens, d'amitiés se soient à jamais effacées, même partiellement, ce qui ne permet pas de tout dire ni de reconstituer les faits, mais seulement de formuler des hypothèses.

Si le réseau des nombreuses connaissances en commun n'était pas suffisant à justifier une rencontre organisée³, il reste à savoir où et quand Gide a pu offrir à Pirandello la copie

¹ La reconstitution que nous avons esquissée est beaucoup plus détaillée dans l'article de Silvia MORGANI, art. en ligne cité.

² Il le dit clairement dans la préface qu'il rédige pour le *Catalogue de livres et manuscrits provenant de la bibliothèque de M. André Gide*, op. cit. La vente eut lieu les lundi 27 et mardi 28 avril 1925.

³ Dans le catalogue des manuscrits et lettres de l'« Istituto di Studi Pirandelliani » de via Bosio à Rome, emplacement de la bibliothèque du dramaturge dans la villa où il habita jusqu'à sa mort, plus d'un nom, parmi ceux que nous avons rencontrés dans les trois premiers chapitres, fait partie de son courrier privé ou institutionnel. Les correspondants, destinataires ou expéditeurs, sont nombreux. Par exemple, on retrouve une carte de Gillet à Bemporad, l'éditeur de Pirandello. Dans la correspondance variée, entre plusieurs autres, Crémieux et le PEN Club, Dullin, Godoy et *La Phalange*, Luchaire, Mortier, Puccini, Reinhardt, Soupault (qui

autographe et dédicacée de son *Œdipe*, qui fut publié dans *Commerce* en automne 1930 et dans la *NRF* en février 1931. Il se pourrait que Gide ait rencontré Pirandello en 1932, au moment où l'auteur italien s'était rendu à Paris pour assister à la mise en scène de *Comme tu me veux* par Gaston Baty (date prévue de la générale, selon la lettre de Crémieux, le 7 novembre). À cette occasion, Gide aurait pu lui offrir l'exemplaire de son *Œdipe*, mis en scène par Pitoëff la même année et qui avait été représenté lors d'une tournée européenne¹. Certes, l'hypothèse que derrière cette rencontre, il y ait tout simplement une ou plusieurs journées ou soirées en famille chez les Pitoëff ou chez les Crémieux est vraisemblable, d'autant plus que Pirandello vivait à Paris en 1931, d'où il écrivait à Marta Abba. Néanmoins, faute de documentation, il faut se contenter de supputations. La date de la première représentation romaine d'*Œdipe* au théâtre « Quirino » est le 14 janvier 1932². Le 11 mai 1932, la pièce fut montée par Gustav Hartung, élève de Max Reinhardt : ce dernier avait mis en scène les *Six personnages* en allemand à Berlin, en 1923. Ainsi, lorsque Pirandello est à Paris pour la première représentation de *Comme tu me veux*, l'*Œdipe* de Gide est mis en scène à Rome, par Pitoëff, et à Darmstadt, par un élève de Reinhardt. Si nous excluons qu'ils se soient trouvés à Darmstadt en mai 1932³, se peut-il qu'une rencontre ait eu lieu dans la capitale italienne ? D'après une lettre à Roger Martin du Gard du 12 février 1932, il semble

écrit sur une feuille avec en-tête des éditions Kra), Anna Laetitia Pecci-Blunt. À l'époque du Convegno « Volta » : Crommelynck, Maeterlinck, Romains, Antoine, Lugné-Poe. On peut consulter à ce propos les archives en ligne : ARCHIVIO-LP-online.pdf (studiodiluigipirandello.it)

¹ Anvers 10 décembre 1931, Bruxelles 18 décembre 1931, et puis en janvier 1932 à Rome, Zurich, Lausanne et Genève, Lyon pour rentrer à Paris le 18 février où il fut monté au théâtre de l'Avenue, compte rendu par Crémieux dans la *NRF* d'avril 1932.

² CLAUDE Jean, *André Gide et le théâtre*, *op. cit.*, t. 1, p. 132, note n° 2. La pièce fut représentée avec *Le Miracle de Saint Antoine* de Maeterlinck. Les autres dates italiennes sont le 19 janvier au théâtre « Chiarella » de Turin et le 22 janvier au théâtre « Manzoni » de Milan.

³ D'après la *Correspondance générale* Gide avait annoncé à Roger Martin du Gard et Dorothy Bussy qu'il irait suivre les dernières répétitions, mais à la fin il décida autrement. Gide resta en France pour des raisons de santé même s'il dut se rendre à Montpellier pour l'enterrement de son oncle Charles le 17 janvier. Une première hypothèse de voyage au Maroc au mois de mars avec Robert Levesque n'a pas de suite. Le 4 mai 1932 il partit finalement pour le Maroc à travers l'Espagne. Il sera à Berlin fin mai. À Darmstadt en juin. Encore à Berlin en août et fin octobre-début novembre. (MASSON Pierre, « Les Voyages d'André Gide : chronologie sommaire », *BAAG*, vol. XII, n° 61, janvier 1984, p. 95-105). Certes, à Berlin la présence de Pirandello, qui y avait vécu entre 1928 et 1930, c'est-à-dire pendant la rédaction de *Ce soir, on improvise* et sa mise en scène par Hans Carl Müller en janvier 1930, devait être très vive encore à l'époque. Elle est documentée par une lettre à Guido Salvini du 30 mars 1930, comme le rapporte Anna Frabetti (*Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 119, note n° 105). D'après les lettres à Marta Abba, à la fin de 1930 Pirandello est à Paris d'où il écrit à sa muse, malgré quelques déplacements à Berlin. Au début de 1931 il vit encore à Paris, avenue Victor-Emmanuel III, où il résida jusqu'en juillet 1931. Depuis le 1^{er} août il déménagea rue La Pérouse, mais il était encore dans la capitale française jusqu'en février 1932 quand il rentra à Rome en mars. De nouveau à Paris en novembre 1932 jusqu'à la fin du mois et en février-mars 1933 quand il retrouva Crémieux « converti », c'est-à-dire que son ami et traducteur était revenu sur ses pas et s'était déclaré prêt à travailler de nouveau exclusivement pour Pirandello après s'être éloigné, mais l'atmosphère parisienne était déprimée et la vie culturelle et théâtrale avait sensiblement changé. (FRABETTI Anna, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 251). D'autres passages en Allemagne figurent dans le sommaire chronologique : à Wiesbaden avec Ida Rubinstein en février 1933, à Berlin avec Malraux en janvier 1934, à Karlsbad du 18 au 28 juillet 1934.

que Gide ne se soit pas rendu à Rome à cette occasion, car il écrit : « Le succès de la représentation a été nul à Rome et à Zurich, assez chaud à Lausanne et à Genève, complet et “trionphal” (m’a téléphoné Pitoëff) à Lyon¹ ». Cette hypothèse est confirmée par des lettres qu’il envoie en janvier depuis la France, d’après sa *Correspondance générale*, et par la chronologie des voyages dressée par Pierre Masson². Rien, à notre connaissance, ne nous permet d’apporter plus de précisions sur ces détails, mais il est évident qu’entre 1931 et 1932, des possibilités de rencontres se sont présentées et qu’en 1932, les deux auteurs ont eu au moins deux occasions de se voir et de se parler. Pour Gide, c’était le bon moment pour un hommage. Et cela après la rencontre de 1929 que Masino raconte à ses parents, qui était peut-être la première de beaucoup d’autres. *Œdipe* marque en fait pour Gide le retour au théâtre après le *Saül* de Copeau et des années de silence. Ainsi, même si le genre théâtral n’était pas le domaine où il aurait voulu s’imposer, on pourrait supposer que la présence d’un grand dramaturge à l’apogée de sa carrière ait stimulé l’amour propre d’un auteur qui avait à peu près le même âge et qui, à l’époque, se voyait enfin reconnu comme un grand romancier. D’ailleurs, même en rédigeant *Œdipe*, Gide pense déjà à faire du « théâtre moderne », qui n’empruntera plus ses sujets à l’antiquité grecque et à la Bible, mais à l’actualité, avec des personnages contemporains des spectateurs. Ce désir de modernité aboutira, quelques années après et à la suite de maintes vicissitudes, à *Robert ou l’Intérêt général* qui, entre analyse sociale et introspection psychologique, entre apologie du communisme et reflet de la crise de la société capitaliste et chrétienne, demeure une œuvre hybride, une « pièce mal fichue³ », qui contient néanmoins les soucis politiques, sociaux et humains appelés à revenir dans les œuvres gidiennes des années trente et quarante⁴. Quoi qu’il en soit, c’est *Œdipe* que Gide offre à Pirandello, ce qui pourrait s’expliquer aussi en raison du metteur en scène. En fait, il ne faut pas oublier que Pitoëff était le plus important des metteurs en scène français de Pirandello et, selon nous, un médiateur fondamental entre les deux. Une curiosité mérite d’être soulignée : lors des spectacles parisiens de l’*Œdipe* gidien, Pitoëff laissa dans le programme la présentation qu’il avait rédigée pour le public belge « un peu lourd ». Gide n’était pas d’accord, car, à son avis, cette sorte de préface ne convenait pas aux Parisiens : il s’agissait d’une lettre adressée au metteur en scène, où Gide indiquait le mélange de bouffon

¹ André GIDE à Roger MARTIN DU GARD, *Corr.*, p. 500. D’après Jean-Claude, « malgré l’invitation pressante de Pitoëff », dont témoignent « un télégramme et une carte, inédits, probablement [du] 8 février 1932 », Gide ne se rendit pas à Lyon, tandis qu’il avait assisté à une ou plusieurs représentations à Anvers en décembre 1931.

² MASSON Pierre, « Les Voyages d’André Gide : chronologie sommaire », art. cité.

³ MARTIN Claude, « Histoire d’une pièce mal fichue. La Petite Dame et *Robert ou l’Intérêt général* », *Revue des Lettres Modernes. André Gide*, n° 4, 1974, p. 133-158.

⁴ CLAUDE Jean, « Notice de *Robert ou l’Intérêt général* », *RR2*, p. 1353-1361.

et tragique dans son drame et invitait les spectateurs à s'esclaffer là où le texte l'admettait, ou le suggérait. Jacqueline Jomaron, qui révèle ce détail, observe que peu de spectateurs s'esclaffèrent et que la critique parisienne fut tranchante¹. Nous pensons, pour notre part, que le mélange de bouffon et de tragique sied à la conception de l'humorisme pirandellien et que c'est la piste qui pourrait dévoiler pourquoi Gide donna en cadeau ce livre à Pirandello.

En fait, notre enquête n'est pas allée plus loin pour l'instant que l'année 1932, à moins qu'on ne suppose un décalage d'un ou deux ans, ce qui nous projette entre 1933 et 1934. On pourrait alors imaginer que Gide a offert son *Œdipe* pendant les célébrations parisiennes pour le Prix Nobel décerné à Pirandello, ou bien suivre d'autres pistes et d'autres rencontres. Deux hommes de théâtre entrent alors en jeu, André Barsacq et Jacques Copeau. Après avoir travaillé pour les décors et les costumes à deux pièces d'Henri Ghéon en 1932, Barsacq est invité par Copeau au Mai musical florentin en 1933, en tant que décorateur et costumier du *Mystère de Santa Uliva*. C'est à la fin d'une des représentations « dans le cloître de Santa Croce » que Copeau et Barsacq rencontrent Pirandello, comme Barsacq lui-même le raconte : un « petit homme à barbiche blanche se précipit[a] vers Copeau, les yeux embués d'émotion, tant il était touché par la grâce et la beauté du spectacle. C'était Pirandello avec qui nous passâmes le reste de la soirée [...]»². Une photo de 1933, déjà citée, atteste cette fréquentation entre Pirandello et Copeau, un lien qui se maintiendra encore l'année suivante lorsque, en octobre 1934, Pirandello sera le président de la IV^e réunion du *Convegno* « Volta », qui rassemble à Rome un nombre considérable d'écrivains, de metteurs en scène, d'architectes, de directeurs administratifs étrangers pour examiner les nouvelles orientations européennes, proposer des solutions pour la crise du secteur et évaluer le rôle de l'État dans la gestion des théâtres. Copeau, invité en tant que conférencier, ne sera pas présent à cause d'une mise en scène, sa communication étant lue par Silvio D'Amico.

Gide, quant à lui, ne sera même pas invité, ce dont on reparlera dans les chapitres suivants, même si en mai 1934 s'était conclue sa collaboration avec Igor Stravinsky et Ida Rubinstein concernant la mise en scène, par Copeau, de sa *Perséphone*, avec les décors et les costumes d'André Barsacq. D'ailleurs, Copeau était un ami ou du moins une relation de longue date, alors que Barsacq faisait partie des connaissances plus récentes. En fait, en février 1934, Gide était en Italie, à Syracuse, où il revit les lieux du rapt de Perséphone et

¹ JOMARON Jacqueline, *Georges Pitoëff metteur en scène*, publié avec le concours de l'Université de Paris-X Nanterre, Lausanne, Éditions de l'Âge d'Homme, 1979, p. 219.

² BARSACQ Jean-Louis, *Place Dancourt. La vie, l'œuvre et l'Atelier d'André Barsacq*, Paris, Gallimard, NRF, 2005, p. 92. En 1938 Barsacq mettra en scène *Chacun sa vérité* et en 1950 *Henri IV*. Il sera aussi le traducteur des *Géants de la montagne*.

écrivit *Geneviève*, dont il imaginait aussi une version théâtrale¹. Il remonta jusqu'à Rome au printemps. En juin, il était en Italie du Nord. Il se rendit de nouveau à Rome l'année suivante, en janvier 1935, avec Robert Levesque, comme le racontera après coup Giuseppe Ungaretti, son guide dans ce séjour romain jusqu'à Civitavecchia². Copeau participa au Mai musical florentin l'année suivante, dans le cadre des manifestations franco-italiennes destinées à célébrer l'accord Mussolini-Laval, en vertu duquel la France laissait libre cours à l'expansion italienne en Éthiopie. À cette occasion, il monta le drame *Savonarola*, selon lui lourd et médiocre, dont l'auteur, Rino Alessi, était un ami de jeunesse de Mussolini. Le Mai florentin sera petit à petit absorbé dans le système théâtral du régime, qui entendait élargir de plus en plus le public des représentations, surtout en plein air, et perdra toute autonomie en 1938-39, avec la promulgation des lois raciales et après le pacte d'acier³. Pirandello était déjà décédé et Gide ne manqua pas d'exprimer son indignation face au nazisme allemand et au fascisme italien.

Qu'il ait offert ce livre en cadeau peut, certes, être interprété à plusieurs niveaux : une manifestation d'estime, le partage d'une certaine conception du drame moderne, quoique par l'intermédiaire d'un metteur en scène commun, la volonté de se faire connaître et surtout de faire connaître sa dernière pièce à un dramaturge affirmé, le désir d'être reconnu et estimé et de se voir ouvrir de nouvelles voies. Aucune de ces raisons n'exclut les autres, bien sûr. Il reste toujours à comprendre l'indifférence que les deux auteurs se sont inspirée malgré tout : tout simplement question de caractère de l'un et/ou de l'autre, manque d'empathie, peut-être ? C'est possible, d'autant plus que les deux artistes avaient un caractère exigeant, parfois difficile, qui pouvait aller jusqu'au conflit. Influence négative d'une certaine conception du théâtre et du travail du dramaturge ? Ou bien la faute incombait-elle aux auteurs auxquels Pirandello était toujours comparé ? C'est possible, quoique réducteur. Faut-il aussi incriminer un certain chauvinisme de Pirandello, attaché à défendre la supériorité italienne, surtout avant que la notoriété ne l'imposât dans plusieurs affiches théâtrales parisiennes ?

Faute de témoignages ultérieurs, il ne reste qu'une notation d'ordre éditorial, mais qui pourrait encore une fois constituer un point de rencontre : comme nous l'avons rappelé en introduction, en 1933, Silvio Tissi fit paraître la seconde édition de son étude sur *Pirandello*,

¹ CLAUDE Jean, *André Gide et le théâtre*, op. cit., vol. 1, p. 152-155.

² Pour les détails des voyages de Gide, voir Pierre MASSON, « Les Voyages d'André Gide : chronologie sommaire », art. cité.

³ Voir à ce propos COPEAU Jacques, *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, textes établis, présentés et annotés par Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, NRF, « Pratique du théâtre », 2019.

Ibsen, Shakespeare, Tolstoj, Shaw... al microscopio psicanalitico, augmentée de deux chapitres dédiés à Gide. La première avait eu un certain retentissement dans les milieux intellectuels¹. La seconde semble avoir influencé Pirandello, comme l'indique Bosetti : nous y reviendrons au cinquième chapitre. De fait, comme nous l'avons dit dans l'introduction, Tissi est présent dans la bibliothèque de Pirandello avec un volume de 1920 sur l'ironie chez Leopardi. On peut alors affirmer qu'en 1933, Gide et Pirandello se sont rencontrés, du moins métaphoriquement, dans la même étude qui visait à donner de leur œuvre une lecture psychanalytique.

Au-delà du niveau purement personnel, ce qui par contre apparaît bien clair, c'est qu'entre les deux siècles, jusqu'au premier conflit mondial et pendant les Années folles, les deux auteurs ont œuvré dans un contexte d'ouverture au monde juif et de collaboration avec les forces qui dans la société italienne, aussi bien que dans la française, présidaient à la culture (revues, maisons d'éditions, activités intellectuelles). Dans les réflexions développées par Gide dans ses articles de 1909, réunis sous le titre de « Nationalisme et Littérature (à propos d'une enquête de *La Phalange*) », et dans son *Journal* en 1914 et en 1931², celui-ci parle de la place et du rôle d'une littérature juive en France, en réponse à une querelle qui superposait l'épithète « national » à celle d'« exclusif », au détriment de l'aspect humain et par là même universel que toute littérature véhicule et, de plus, dans un contexte qui laissait entrevoir des revendications nationalistes de plus en plus pressantes. Mais il s'agit, somme toute, encore d'un contexte cosmopolite que les deux écrivains ont contribué à ancrer, comme l'écrit Sophie Basch :

Le XIX^e siècle qui a inventé le comparatisme nationalise les littératures comme il multiplie les frontières. Le cosmopolitisme devient l'objet d'une fronde à forts relents antisémites après la guerre de 1870. *Le Mercure de France* a beau multiplier les chroniques sur les littératures étrangères, *La Revue Blanche* lui emboîter le pas, le Théâtre de l'Œuvre représenter les Scandinaves, l'étranger est vraiment étranger, la cote du cosmopolitisme est au plus bas, l'heure au repli. Le sursaut qui intervient après la Grande Guerre est d'autant plus remarquable. [...] Le climat est réactivé avec militantisme. Dans le premier tiers du XX^e siècle, les acteurs du cosmopolitisme sont des avocats dont l'énergie nécessite des moyens précis qui orienteront différemment l'histoire littéraire³.

Basch indique, entre autres, des traducteurs et des critiques comme Valéry Larbaud et Benjamin Crémieux, Charles Du Bos, Edmond Jaloux et Jean Cassou, ce qui confirme que c'est exactement le cadre culturel que nous avons retrouvé au fur et à mesure que notre travail de reconstitution historique avançait. Il est vrai, d'autre part, comme l'observe Frank Lestringant, que Gide, en dépit de sa polémique anti-barrésienne, avait fait montre en 1914

¹ BOSETTI Gilbert, « Le gidisme en Italie », dans *Novecento. France-Italie, op. cit.*, p. 90.

² « Nationalisme et Littérature », *EC*, p. 176-180, p. 192-195 et p. 195-199 ; *J1* p. 763-764 et *J2*, p. 260.

³ BASCH Sophie, art. en ligne cité, p. 2.

d'un antisémitisme bourgeois, en s'opposant aux considérations sur la supériorité de la race juive exprimées par son confrère Léon Blum. En réponse à ce dernier, Gide avait développé l'idée selon laquelle la littérature juive avait corrompu la française et qu'il fallait en conséquence discriminer les écrivains juifs des français, montrant « [e]n matière de littérature, [...] un "nationalisme intégral", attaché à défendre la pureté de la langue et militant pour une conception étroite du classicisme¹ ». Cet antisémitisme gidien, néanmoins, « n'est pas tant le sien propre que celui de son milieu, de sa famille et de ses proches² ». En effet, certains éléments ponctuels, comme le mélange dans l'opinion publique entre juifs et protestants, les fiançailles de Marcel Drouin avec une lithuanienne juive, les retouches frauduleuses au portrait de Léon Blum que Maurras et Massis n'hésitent pas à utiliser à leurs fins en 1936 lors de la victoire du Front Populaire, n'empêcheront finalement pas Gide de raconter l'émancipation anti-bourgeoise de Geneviève et la transgression des tabous sexuels (homosexualité, rapports sexuels entre mineurs et adultes et enfants hors mariage), en posant la question juive à travers les personnages de Sara Keller et de sa famille, avant l'indignation contre les persécutions nazies³.

Quant aux intellectuels, au-delà de la pléthore de personnes que Gide et Pirandello ont connus, fréquentés ou tout simplement côtoyés, les deux auteurs n'ont pas manqué de soutenir des femmes qui s'approchaient, non sans difficultés, de la vie publique en tant qu'écrivaines. Gide, quant à lui, n'a jamais rejeté les milieux et les intellectuels homosexuels qu'il a souvent fréquentés sans rien cacher de lui-même. Aucune anecdote en ce sens ne peut être attribuée à Pirandello, qui semble un homme tolérant et ouvert pour l'époque. Certes, son intérêt pour les valeurs fascistes pourrait en partie expliquer la distance entre les deux auteurs, d'autant plus que Gide fut la cible de critiques virulentes en tant qu'homosexuel, que communiste et qu'écrivain. Un choix politique comme l'adhésion de Pirandello au régime fasciste, dans une lettre à Mussolini publique et retentissante le lendemain du meurtre de Matteotti, même avec toutes les atténuations possibles, représentait entre les années vingt et trente une prise de position bien nette propre à faire diverger les chemins, à séparer les personnes, surtout si en vue, et à faire combattre sur deux fronts opposés. Que Pirandello ait vu dans le parti fasciste une réalisation de certaines déceptions du *Risorgimento*, qu'il ait partagé les valeurs du fascisme et l'action de Mussolini bien avant le délit Matteotti, qu'il ait cherché chez

¹ LESTRINGANT Frank, « André Gide, la littérature et les Juifs », in WITTMANN Jean-Michel (éd.), *Gide ou l'identité en question, op. cit.*, p. 214.

² *Ibid.*, p. 216.

³ *Ibid.*, p. 227 et suivantes.

Mussolini un soutien à son projet théâtral, qu'il ait perçu vers la fin de sa vie sur sa personne même les restrictions de la liberté que le régime imposait au point de déchirer finalement la carte du parti, ce sont tous des faits que ses biographes, anciens et modernes, ont établis. Force est de constater qu'il ne pouvait pas ignorer les attitudes et les actions liberticides que le parti fasciste avait mis en place, à commencer par le meurtre politique de Giacomo Matteotti. De son côté, Gide prenait à la même époque ses distances avec tous les nationalismes, aussi bien du point de vue artistique que politique. Son rejet des positions maurassiennes, barrésiennes et bourgetiennes prend son sens dans le contexte des interprétations du classicisme, mis en balance avec les tendances modernistes, mais aussi dans celui d'une défense des minorités (intellectuelles, raciales, sexuelles) que le nationalisme étouffait. « Il y a, et il y aura toujours, en France (sinon sous la pressante menace d'un danger commun) division et partis ; c'est-à-dire dialogue. Grâce à quoi, le bel équilibre de notre culture : équilibre dans la diversité. [...]. Mais malheur aux temps où l'autre serait réduit au silence ! », affirmera-t-il en 1943¹. Il ne cessera de défendre sa position en faveur de l'individu, que les intérêts communs ne peuvent jamais écraser. Il le fera en plein essor des régimes totalitaires, défendant l'idée que les minorités auraient pu être considérées comme une richesse contribuant à l'équilibre social, toutes gênantes qu'elles aient pu paraître aux esprits intolérants. Il le redira jusqu'à la fin de sa vie, lors de ses quatre-vingts ans. Il l'affirmera fortement : « chacun a plus de valeur que tous² », tout en stigmatisant le fascisme.

Les groupes fascistes étaient rassemblés autour de commandements tels que « credere, ubbidire, combattere » qui couvraient les murs en Italie et obscurcissaient la conscience des hommes. Nous avons vu les résultats désastreux de cette renonciation de l'individualité et ses effets [...]³.

La définition de « a-historique » que Yaffa Wolfman donne de la littérature gidienne, notamment par rapport à Sartre défini comme « trans-historique », est selon nous convaincante, ce qui n'exclut pas, de la part de Gide, les mises en garde contre les excès d'une mauvaise interprétation du nihilisme nietzschéen et d'un sur-homme qui devient un

¹ *J2*, p. 902.

² « Avoir 80 ans » (traduit en anglais par Dorothy Bussy, traduit de l'anglais par Nicole Ameille), *BAAG*, vol. XXXIX, n° 169, janvier 2011, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 14. Dans « Rencontre à Sorrente » de 1944 ce slogan fasciste avait été déjà cité dans ce souvenir de 1937 en Italie, à propos du rapport entre M. Caccioppoli, professeur de l'Université de Naples, et ses élèves : « Entre eux et nous, un fossé profond a été creusé, me dit-il. Plus aucun contact n'est possible. Nous parlons à des sourds. Ils n'ont d'oreille que pour des mots d'ordre. Le slogan "Credere-Obbedire-Combattere" les dispense et tient quittes de toute réflexion, de toute recherche, de tout effort. Sans plus de curiosité, leur esprit s'en remet à d'autres pour penser et se repose dans la paresse. Oui, c'est cela qu'on a fait d'eux : des paresseux ; intellectuellement s'entend, car ce n'est plus que des corps qu'on exerce ; des corps sans cerveau. Et pas un d'eux ne se rend compte de sa misère et du peu de chose que devient l'homme ainsi réduit. Le grand ennemi, pour eux, le premier, c'est l'intelligence. Que va devenir, avec de tels enfants, des fils ainsi formés, ainsi déformés, l'Italie ? On leur inculque, il est vrai, l'amour de la patrie ; mais qu'est-ce que cette patrie, toute en membres et sans plus rien de ce qui la rendait belle, de ce qui nous la faisait chérir ? » (*SV*, p. 906-907).

prédateur voire un dictateur face à ses semblables, comme le Strouvilhou des *Faux-Monnayeurs*. Quoique délibérément éloignée de l'actualité, l'écriture gidienne n'est pas pour autant moins éthique : elle l'est même davantage, car l'artiste, selon Gide, accomplit son œuvre en s'opposant à tout régime restrictif (famille, État, idéologies) et en bâtissant la ville où règnent l'examen critique, l'individualité et un humanisme que son *Thésée* illustrera à merveille¹. Ce sont deux positions idéologiques diamétralement opposées que celles de Gide et Pirandello : sans empêcher un sentiment réciproque d'estime artistique, elles ne permettraient guère un rapprochement plus étroit. D'une hypothèse à l'autre, tout en reconstituant le cadre vraisemblable où les vies de ces deux auteurs se sont croisées, nous glissons toutefois dans le domaine des hypothèses invérifiables, faute de documents écrits et par-delà les faits que nous avons essayé de remettre en ordre et d'interpréter.

¹ WOLFMAN Yaffa, « L'Écriture face à la dictature et au racisme dans l'œuvre d'André Gide », *BAAG*, vol. XXII, n° 101, janvier 1994, p. 103-113.

DEUXIÈME PARTIE

DE L'*HUMORISME* ET DE SES SOURCES LECTURES ET INFLUENCES COMMUNES

La vie, soit on la vit, soit on l'écrit. Moi, je ne l'ai jamais vécue qu'en l'écrivant¹.

En général, je porte plus attention à ce qui est différent de moi qu'à ce qui me confirme dans mes tendances².

Les belles certitudes d'antan sont envolées, [le roman] n'a plus qu'une vérité relative à se mettre sous la dent. Bergson lui propose l'intuition, Freud l'inconscient, Einstein la relativité, Pirandello lui a enseigné qu'il y a plusieurs vérités et Gide lui recommande de tout essayer. C'est, en gros, ce que la société d'après-guerre fait et ce que chaque romancier décrit³.

¹ Luigi PIRANDELLO à Ugo OJETTI, *Carteggi inediti*, op. cit., p. 82 (10 octobre 1921).

² « Avoir 80 ans », art. cité, p. 13.

³ FAVETON Pierre, *Les années 20*, Paris, Éditions Messidor/Temps Actuels, 1982, p. 159.

CHAPITRE 4

LA PERCEPTION DE LA COMÉDIE DE LA VIE

4.1 L'humorisme, les passeurs

Au carrefour de diverses amitiés en commun, et surtout par le biais de Crémieux et Pitoëff, Gide doit avoir connu non seulement l'œuvre traduite de Pirandello, mais, à notre avis, les idées de l'essai sur l'*Humorisme. Essence, caractères et matière de l'humorisme* (publié en Italie en 1908 et réédité en 1920) : certaines réflexions pirandelliennes sur des écrivains, qu'il qualifie d'ironiques ou d'humoristiques, se retrouvent en effet chez Gide, en particulier celles qui concernent des auteurs-inspireurs ou des ouvrages-balises, que l'on nous passe le terme, qui ont pu jouer le rôle de « passeurs ». Gide réfléchissait sur les mêmes auteurs et les mêmes œuvres et dans les tomes du *Journal* ces noms et ces titres reviennent à plusieurs reprises. Il est impossible et surtout inutile de systématiser toutes ces réflexions en les classant selon un ordre chronologique ou de nationalité : nous avons beau nous proposer une organisation unique, il nous a fallu en revanche suivre les implications que chaque auteur ou ouvrage amorce dans la production des deux écrivains, la coïncidence étant un surprenant trait-d'union entre les deux.

Tout d'abord, d'où vient l'humorisme pirandellien que nous avons illustré dans les paragraphes précédents à l'aide des études de Crémieux et de Mortier, catalyseurs de la réception en France de cette vision de la vie et de l'art ? Notre démarche, dans cette partie, s'appuiera directement sur l'essai de Pirandello qui nous permettra de comparer certaines convergences avec Gide, même si rien ne prouve absolument que celui-ci ait lu cet essai, ni en italien, ni en traduction. Le contexte culturel que nous avons essayé de reconstituer, où Crémieux et Mortier sont les plus importants parmi les porte-parole du dramaturge italien et les exégètes de sa conception du « sentiment du contraire », nous permettent d'imaginer, non sans une marge d'incertitude, que Gide connaissait cette conception et par là même son auteur, ne fût-ce que par l'intermédiaire de deux hommes qui connaissaient Pirandello personnellement.

Commençons par Mortier. Pour expliquer la conception pirandellienne de l'humorisme, celui-ci part de la distinction que M. Fernand Baldensperger avait proposée à l'occasion de sa

leçon d'ouverture à l'Université de Nancy, publiée en 1900 sous le titre *Les Définitions de l'humour*. Si

[à] la fin du XVII^e siècle l'humour [c'est] dans la conversation une plaisanterie moins fine que l'esprit, mais plus imprévue, plus spontanée, plus révélatrice du tempérament même de l'homme, [tandis que] dans la littérature [c'est] une verve plus drue, plus concrète que l'invention comique, mais moins raisonnée¹,

par contre la définition romantique allemande, en particulier, selon Baldensperger, celle d'Eichendorff et de Jean-Paul Richter, est celle qui correspond le mieux à la vision de Pirandello.

L'âme moderne consciente à la fois de l'Infini qui est en elle, et des limitations qu'elle rencontre autour d'elle, se réfugie dans l'humour qui est l'indice de ce conflit entre l'idéal immanent et la réalité invincible².

Et Pirandello, ce qui ne surprend pas, pour essayer de définir la signification de son humorisme, commence son essai en reprenant ces mêmes *Définitions de l'humour* de Baldensperger citées, mais d'après une publication de 1907 (*Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette). Au passage, il faut dire que Gide cite encore un extrait de Baldensperger, tiré de son étude de littérature comparée *Goethe en France* de 1904, dans un article paru dans *Nouveaux Prétextes* sur la réédition de 1908 (la première ayant paru entre 1897 et 1900 aux éditions de *La Revue Blanche*) des *Conversations de Goethe avec Eckermann* par Léon Blum³. Il faut aussi ajouter que le professeur Baldensperger fonda en 1921 avec le professeur Paul Hazard la *Revue de littérature comparée*, et que celui-ci fut un des intellectuels français italophiles qui, dans l'entre-deux-guerres, fut un apologiste du fascisme et de son chef⁴. Nous retrouvons ce professeur dans un souvenir de Jacques Copeau associé à Pirandello. Revenant avec Copeau des États-Unis à bord du Savoie, Baldensperger s'exclame : « La malédiction prononcée par Pirandello contre la machine, réputée souveraine aux États-Unis, et qui serait un jour amenée à se détruire elle-même, aurait-elle son effet ?⁵ ». C'est une anecdote, certes, et sans aucune importance, mais encore une fois, hasard ou coïncidence, ce seront Gide et Schlumberger ainsi que ses deux filles qui accueilleront leurs amis à leur retour, quoique avec un retard de quelques heures.

¹ MORTIER Alfred, *Études italiennes*, *op. cit.*, p. 252.

² *Ibidem*.

³ « Léon Blum : "Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann" », *EC*, p. 185-187.

⁴ FOURNIER-FINOCCHIARO Laura, art. cité, p. 4-5.

⁵ COPEAU Jacques, *Registres IV. Les Registres du Vieux Colombier, deuxième partie, America*, textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, documentation, notes et index de Norman Paul, préface et notices de Pascal Copeau, dessins et plans de Louis Jouvét et Lucien Aguetand, Paris, Gallimard, *NRF*, « Pratique du théâtre », 1984, p. 487 et p. 608, notes n° 33 et n° 34.

Or, étant donné que Pirandello « humoriste » a été, selon notre reconstitution précédente, connu en France avant même le dramaturge, c'est à partir de l'humorisme, *alias* le « sentiment du contraire », que nous essaierons d'analyser en parallèle tous les auteurs et toutes les idées qui jalonnent les réflexions de Pirandello et de Gide.

4.2 Don Quichotte entre Cervantès et Unamuno : du sentiment tragique de la vie à la folie

Cervantès et Dostoïevski : deux auteurs du passé qui ont indiqué aux modernes la voie vers la révolution du roman. Gide et Pirandello, deux modernes, leur doivent beaucoup, car ils ont lu, analysé et médité profondément non seulement les œuvres, mais la philosophie et la vision artistique dont étaient pétries ces mêmes œuvres. Qu'il s'agisse de sources ou non, il est indéniable que les deux ont suivi, chacun pour son compte, un parcours de réflexion et d'assimilation de Cervantès et de Dostoïevski. Gide réfléchit sur Cervantès à plusieurs reprises en portant sur l'auteur castillan maints jugements, dont témoignent le *Journal* et la correspondance. En 1930, avec Molière et Pascal, Cervantès apparaît à Gide comme un auteur capable d'ironie envers lui-même, ce dont est dépourvu par contre Bourget, auteur « grave » et non « sérieux », dont il se démarque surtout en ce qui concerne la technique de composition des *Faux-Monnayeurs*¹. En 1932, il met Cervantès à côté de Molière et de Rabelais comme un grand comique, dont le « rire est générosité² ». En 1936, dans son *Retour de l'U.R.S.S.*, il range Cervantès parmi les auteurs anticonformistes, qui « nage[nt] à contre-courant », comme Dante, Ibsen, Gogol, dont la société de son temps avait besoin³. En 1905, il conçut aussi l'idée d'une adaptation théâtrale d'une nouvelle tirée de *Don Quichotte, Le Curieux malavisé*. C'est l'époque qui suit la mise en scène de son *Candaule*, dont la nouvelle de Cervantès rappelle l'histoire, axée sur le triangle. Cependant, le projet est mis de côté. Il le reprendra en 1921, pour l'abandonner ensuite définitivement⁴. Gide semble avoir lu le roman de Cervantès pendant sa jeunesse, quoique aucune date ne l'atteste, mais il le cite souvent dans son *Journal*, dans ses essais sur Montaigne, dans *Ainsi soit-il*, donc tout au long de sa vie. Dans *Suivant*

¹ *J2*, p. 208-210. Gide n'a indiqué que « le significatif », « le décisif », « l'indispensable » en demandant toujours la « collaboration du lecteur » intelligent. Bourget, quant à lui, étire le récit, donnant la possibilité à ses lecteurs, qui sont moyens et paresseux, de plus de contact avec les personnages qui s'enfoncent dans la réalité. C'est ce qui lui « fait sentir quel succès [il] aura[it] pu remporter avec [ses] *Faux-Monnayeurs* » (*J2*, p. 209)

² *J2*, p. 370.

³ *Retour de l'U.R.S.S.*, (chapitre V), *SV*, p. 779.

⁴ Il en parle à Maria Van Rysselberghe entre juin et août 1921 (*CPD*, t. 1, p. 81-82 et p. 92-93). En juin 1921 il fait référence au *Curieux* dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* en l'indiquant comme la dernière étape à atteindre avant la rédaction de son roman (*RR2*, p. 534).

Montaigne, en 1929, il exprime même son regret que Montaigne soit mort en 1592, quelques années avant la parution de *Don Quichotte* en 1605, en s'exclamant : « Ce livre était écrit pour lui [...]. Mais c'est le propre de ce grand livre (j'entends celui de Cervantès) de se jouer en chacun de nous : en aucun plus éloquemment qu'en Montaigne. C'est aux dépens de don Quichotte que, peu à peu, grandit en lui Sancho Pança¹ ». Et encore dans *Ainsi soit-il* il revient là-dessus à propos de Molière qu'il défendait non pas pour le rire qu'il pourrait provoquer (Gide avoue que Molière ne le fait pas rire), mais pour la langue et les autres vertus qui en font un auteur excellent. Il en reconnaît la grandeur, qui le classe parmi les maîtres de la littérature mondiale, mais pour des raisons autres que le rire :

M'accusant moi-même, je reconnus que j'avais pu rester insensible jusqu'à ces dernières années à l'autorité de Cervantès, par exemple ; mais que si je l'admire aujourd'hui à l'égal des plus grands, encore dois-je convenir qu'il ne me fait pas *rire*, et que cela m'était complètement égal et ne diminuait en rien, à mes yeux, ses mérites insignes. Il fallait donc que cette œuvre, pour durer, présentât, en plus de sa *vis comica*, d'autres vertus ; et je soutenais que c'était précisément le cas pour Molière, pour Aristophane, pour Plaute et pour Rabelais².

De son côté, Pirandello cite Cervantès et son héros, qui sont l'emblème du « sentiment du contraire », au même titre que Dostoïevski et son *Crime et Châtiment*, justement dans l'essai sur l'*Humorisme*, bien que cette étude ne soit que l'aboutissement d'une longue fréquentation avec l'écrivain espagnol. Celui-ci est présent dans certaines lettres de 1886-1887 à son père et sera l'objet, avant tout, d'un article publié en 1905, qui par la suite fera partie intégrante de l'essai. En 1923, Pirandello concevra aussi un projet inachevé de traduction de *Don Quichotte* pour les éditions Mondadori³. Pour résumer l'interprétation pirandellienne de *Don Quichotte* dans l'essai sur l'*Humorisme*, nous proposons la schématisation de Barbina en trois points : 1. Cervantès est au centre de l'analyse du roman à la place du héros ; 2. Cervantès est considéré comme l'emblème du dédoublement ; 3. Cervantès est le point de départ de la théorie pirandellienne du personnage telle qu'il la déploiera dans les *Six personnages*⁴. D'après ces données de départ, on peut selon nous affirmer que Cervantès et son *Quichotte* ont influencé la spéculation artistique et la production

¹ « Suivant Montaigne », *EC*, p. 696.

² *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, *SV*, p. 1020.

³ BARBINA Alfredo, « L'ombra nera del gentiluomo della Mancha », dans *L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*, Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani, Roma, Bulzoni editore, 2012, p. 77-84. L'article sur Cervantès avait été demandé par Cesare Augusto Fratta, rédacteur en chef du quotidien de Turin *Il Momento*, pour le troisième centenaire de la publication de la première partie de *Don Quichotte*. Fratta était lié à Adolfo Orvieto, le frère de Angiolo, et cofondateur du *Marzocco*. « C'est, dit Barbina, l'entourage des amitiés Roma-Firenze ». À la même date, 1905, et pour la même occasion, les trois cents ans du *Quichotte*, Miguel De Unamuno publiait son œuvre capitale *Vida de Don Quijote y Sancho*, son commentaire au roman de Cervantès, souligne BARBINA (p. 81). Voir aussi SCHEEL Hans Ludwig, « *Don Quijote visto da Luigi Pirandello e da Manuel de Unamuno* », in GIOVANNELLI Paola Daniela (éd.), *Pirandello saggista, op. cit.*, p. 351-363.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

littéraire de Gide et Pirandello. On peut encore aller plus loin, en affirmant que ces deux auteurs sont liés à l'œuvre et à la *Weltanschauung* cervantines par un intermédiaire - Miguel de Unamuno - qui se révèle être un autre lien entre les deux auteurs. Et là, une étrange coïncidence nous a frappé. Nous avons déjà indiqué que la rue La Pérouse a été le dernier domicile de Pirandello à Paris. Or, au 2 de cette rue parisienne, entre 1925 et 1926, Miguel de Unamuno avait vécu en exil, après l'instauration de la dictature de Primo de Ribera. Gide connaissait Unamuno, du moins l'œuvre de l'écrivain espagnol¹. Il en parle à Claudel. Dans une lettre du 14 mars 1916, adressée à Gide depuis Rome², Claudel dit ne pas connaître encore Unamuno mais affirme que l'extrait de la *Semaine littéraire* que Gide lui a envoyé lui inspire un sentiment de méfiance. L'interprétation du catholicisme propre à Unamuno le fait ressembler, selon Claudel, à un protestant ou, ce qui est pire, à un moderniste, car il sépare la foi de la raison. D'autres penseurs, écrit-il encore, seront mieux qualifiés pour le présenter au public. La lettre de Gide n'existe plus, mais les pages de son *Journal* remplissent le vide. Gide raconte avoir demandé à Claudel de préfacier un livre de Unamuno que la NRF allait publier, la traduction française du *Sentiment tragique de la vie*. Gide se déclare en désaccord avec le jugement sévère de Claudel, en rétorquant que l'hérésie, protestante et moderniste à la fois, que celui-ci retrouve chez Unamuno n'est que le produit de son interprétation excessivement orthodoxe des Écritures³. Il faut dire que ce jugement si intransigeant de la part de Claudel est sans doute dû aussi à toute une atmosphère moralisatrice, dont l'encyclique *Pascendi*, promulguée par le pape Pie X en 1907 et condamnant la modernité dans toutes ses formes, n'était qu'une des manifestations. Or, de 1923 à 1928, aux éditions Kra, dont nous avons déjà parlé, plusieurs œuvres de Unamuno furent publiées sous la direction de Léon Pierre-Quint, dont une, *Trois nouvelles exemplaires et un prologue*, préfacée par Valery Larbaud. La même maison d'édition fit sortir quelques-uns des romans et des recueils de nouvelles de Pirandello : *On tourne, L'Exclue, Ignorantes, Vieille Sicile*.

Unamuno, quant à lui, fut tout à fait surpris par les ressemblances frappantes entre son œuvre et celle de Pirandello, dont il parle dans son article *Pirandello y yo* de 1923. Ayant connu tard la production pirandellienne, il n'estime pas qu'il s'agisse d'influence réciproque

¹ Même si pour Gide, comme pour Pirandello, on ne parle pas d'une véritable influence mais d'un climat culturel commun, il n'en demeure pas moins vrai que des coïncidences existent, surtout en ce qui concerne la technique du journal qui explique la construction du roman. Voir à ce propos BATCHELOR Richard Ernest, « Gide et Unamuno : Sotie ou Nivola ? », *Nottingham French Studies*, mai 1970, p. 44-53 et VAUTHIER Bénédicte, « Miguel de Unamuno y André Gide ante el espejo », *Cátedra Miguel de Unamuno. Cuadernos*, vol. 37, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 91-111, consulté en ligne le 21/02/2020 sur <http://www.jstor.org/stable/45369017>

² Paul CLAUDEL à André GIDE, *Corr.*, lettre n° 170, p. 234-235.

³ *Jl*, p. 939.

ni d'imitation, mais plutôt d'une coïncidence qui a permis à deux esprits similaires de s'exprimer à l'unisson. De plus, comme le met en évidence Leonardo Sciascia, l'hypotexte commun entre les *Six personnages* de Pirandello et *Brouillard* de Unamuno, que Tilgher avait remarqué, est précisément *Don Quichotte* de Cervantès : une intuition que l'on doit à Américo Castro dans son *Cervantes y Pirandello* de 1924. Les personnages donquichottesques vivent leur double existence de personnages littéraires, de l'histoire cervantine, et de personnages réels, hors de l'histoire cervantine, qui se commentent ou regardent leurs aventures se dérouler dans l'œuvre littéraire en train d'être imprimée. Ainsi, Sancho Pança s'étonne comme devant un fait surnaturel lorsque le fils de Bartholomée Carrasco lui raconte que Cide Hamete, un auteur maure, est en train de faire éditer *L'ingénieux gentilhomme Don Quichotte de la Mancha* où l'écuyer est un des personnages. La fantaisie de Cervantès devient, comme le dit Sciascia, problématique et dramatique chez Unamuno et Pirandello. C'est en fait non pas un jeu d'illusion, mais le drame du personnage qui cherche son auteur et son identité¹.

Quoi qu'il en soit, dans son *Sentiment tragique de la vie*, Unamuno met en conclusion de son essai le titre : « Don Quichotte dans la tragi-comédie européenne contemporaine » et il s'identifie au chevalier errant de Cervantès en tant que héros de la modernité qui apparaît ridicule et fou non seulement à la société qui l'entoure et le met aux marges, mais aussi à lui-même. Cette relecture moderne de l'*hidalgo* est l'emblème de l'homme contemporain face à la perte des valeurs religieuses et à l'affirmation d'un savoir de plus en plus scientifique, qui donne à l'existence humaine un seul sens possible : une farce tragique privée de tout réconfort divin, où toute vérité est instable, où le doute règne incontesté, une condition humaine que Pirandello avait décrite de manière similaire en 1893 dans l'article « Arte e coscienza d'oggi ». Mais il faut ajouter un autre élément : Pirandello et Unamuno se sont connus personnellement, car ils se sont rencontrés à Paris, pendant l'exil de Don Miguel, au troisième Congrès International du PEN Club, le 28 juin 1925. Unamuno est l'invité d'honneur. Parmi les autres invités Valéry, Duhamel, Joyce et Pirandello². Il se rencontreront une autre fois, la dernière, à Lisbonne, en 1935, mais avant cette date une autre rencontre avait eu lieu : le 22 novembre 1927 la troupe de Pirandello met en scène au Teatro Biondo de Palerme *Un vero uomo*, pièce tirée par Gilberto Beccari de la nouvelle paradoxale de Unamuno *Nada menos que todo un hombre*³. Quelques mots sur l'intrigue de ce qui pourrait bien être une pièce pirandellienne et

¹ SCIASCIA Leonardo, « Con Cervantes », dans *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 1996, p. 137-143.

² GONZÁLES MARTÍN Vicente, « Pirandello e il pirandellismo nella letteratura spagnola », in LAURETTA Enzo (éd.), *Pirandello e L'Europa, op. cit.*, p. 48.

³ D'AMICO Alessandro, TINTERRI Alessandro, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, Palermo, Sellerio editore, 1987, p. 260.

ressemble par endroits au *Berretto a sonagli* (*Le Bonnet de fou*) : Alexandre fait interner dans une maison de fous sa femme Julie pour un adultère qu'elle n'a pas commis en réalité, mais qu'elle avoue pour attirer l'attention de son mari qui est toujours froid à son égard. Devant les autres, elle doit être considérée folle. À la fin, Alexandre ramènera Julie chez eux pour la voir mourir dans ses bras et il se donnera la mort lui aussi. On reviendra là-dessus pour évaluer les possibles influences de ces « rencontres » sur l'écriture gidienne. Une précision encore : Pirandello sera de nouveau présent au Congrès du PEN Club parisien qui eut lieu l'année suivante, entre le 21 et le 23 février 1926, de nouveau à côté de James Joyce, les deux auteurs présidant différentes séances de la réunion¹.

Or, avant de quitter la littérature espagnole, il faut ajouter qu'à ce congrès du PEN Club Gide pouvait lui aussi être présent. Après la Première Guerre mondiale, ce club avait été créé en Angleterre afin de faire la promotion d'une alliance pacifique des intellectuels (poètes, dramaturges, essayistes, romanciers et éditeurs) par John Galsworthy, un auteur que Gide lisait, car dans *Souvenirs de la Cour d'Assises* il cite une réplique tirée de la pièce *Justice*. De plus, lié de profonde amitié à Joseph Conrad, dont Gide traduisit *Typhoon* et diffusa l'œuvre, Galsworthy fut sollicité par la NRF, lors de l'*Hommage à Conrad*, paru en décembre 1924. En France le Club avait été animé depuis 1921 par un certain nombre d'écrivains, tels qu'Anatole France, qui le présida de 1921 à 1924, Paul Valéry, de 1924 à 1934, et Jules Romains, de 1934 à 1939. Jusqu'à Jean Schlumberger, un des cofondateurs de la NRF, qui le présida de 1946 à 1951. C'est pendant sa charge de secrétaire du PEN Club durant la Seconde Guerre mondiale que Benjamin Crémieux, impliqué dans une série d'actions humanitaires pour le sauvetage de réfugiés venant de l'Europe centrale, fut arrêté et déporté, son appartement séquestré et ses affaires personnelles et ses documents dispersés. C'est chez les Crémieux que pendant un dîner pour les membres du PEN Club français, comme le raconte Giovanni Comisso, afin de célébrer la traduction française de la *Coscienza di Zeno*, on parle de Pirandello devant Svevo et Joyce² ; c'est encore chez les Crémieux que Gide est présent à un dîner en hommage à Pirandello, comme nous le savons d'après la correspondance de Paola Masino. Il ne faut pas oublier en effet que chez les Crémieux, Pirandello était une présence-

¹ Voir CHIRCOP Karl, « Tempo e memoria nell'epifania di Joyce e Pirandello », dans *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, atti del XVII Congresso A. I. P. I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006, Pubblicazioni dell'Associazione Internazionale Professori d'Italiano, vol III : Narrativa del Novecento e degli anni Duemila, 2009.

² L'anecdote est rapportée par Giovanni COMISSO dans *La Fiera Letteraria* du 25 mars 1928 (« A Parigi con Svevo e Joyce »).

absence quotidienne. Quant à Gide, était-il lui aussi un animateur du PEN Club, ou tout simplement un spectateur ?

4.3 Dostoïevski, Bourget et Barrès, en quête d'une nouvelle idée de roman : entre esthétique et politique

Que Gide ait été l'un des plus fervents estimateurs de Dostoïevski, cela fait partie de l'histoire de la critique littéraire : plusieurs articles, dont la sixième « Lettre à Angèle », citent l'écrivain russe et établissent une comparaison avec d'autres auteurs, son *Journal* est parsemé de renvois, mais surtout son essai, *Dostoïevsky*, suivant l'orthographe de l'époque, est un des jalons de la diffusion de l'œuvre de l'écrivain russe en France et en Europe¹. Pirandello n'est pas moins conscient que Gide de la puissance littéraire et philosophique de Dostoïevski, dont la connaissance s'était répandue en Italie grâce à la diffusion, dès 1886, de l'essai *Le Roman russe* de Melchior de Vogüé. C'est la fréquentation à Rome de Capuana, De Roberto, Ojetti, Mântica, Fleres qui le mit en contact avec l'auteur russe. Pirandello retrouvait ses amis le dimanche chez le sicilien Ugo Fleres² et avec eux il lança aussi la revue *Ariel*, qui fut active du 18 décembre 1897 au 5 juin 1898³.

Or, chez Pirandello, la lecture de Dostoïevski se lie à celle de deux autres auteurs. Le 8 août 1897, Giulian Dorpelli publie dans la *Rassegna Settimanale Universale* une critique négative du roman *Spasimo* de Federico De Roberto :

Il est évident qu'en composant son roman, il a tenu en compte non pas deux modèles, mais deux auteurs : Bourget et Dostoïevski. Voici longtemps qu'il préfère le premier parmi tous au détriment de sa propre personnalité ; c'est de lui qui dérive dans ses romans ce goût pour l'enquête psychologique, aride parfois, parfois presque fébrile, et la tendance (très puissante dans ce roman) à peindre des types et des milieux du

¹ Le rapport avec Dostoïevski commence très tôt en 1890, selon *Le Subjectif*, aussi bien avec la lecture du premier roman, *Krotkaïa* que des essais critiques de Melchior de Vogüé. Ensuite d'autres romans, tels que *Crime et châtiment* en 1891, *Humiliés et offensés* en 1893, *Les Frères Karamazov* et *L'Idiot* en 1896, puis en 1899 *Les Possédés* qu'il cite dans la sixième « Lettre à Angèle » et encore *L'Adolescent*, *L'Éternel Mari* et la correspondance traduite par Bienstock. Enfin, *L'Esprit souterrain*, *Les Pauvres Gens*, *Les Souvenirs de la maison des morts*. Toutes ces lectures se concrétisent dans les six conférences au Vieux-Colombier et dans son *Dostoïevsky* qui les recueille. Voir, entre autres, SAGGIOMO Carmen, *Gide face à Dostoïevski. Par-delà le mariage du Bien et du Mal*, préface de Pierre Masson, Montpellier, Publications de l'AAAG, 2018. La préface de Masson trace en quelques pages les lignes fondamentales du rapport Gide-Dostoïevski que Saggiomo approfondit dans son essai. Pour les romans lus par Gide, voir COTNAM Jacques, *Le Subjectif*, art. cité.

² D'autres lieux de rencontre qui font la topographie culturelle de la capitale italienne entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e sont la « troisième petite salle » du Caffé Aragno, sur via del Corso, et le Caffé Bussi, qui se trouvait via Veneto. Pirandello, quant à lui, n'aimait pas beaucoup, disait-il, la mondanité des lieux publics en préférant les rendez-vous chez Fleres, sinon des promenades avec un de ses amis, le soir pour se dégourdir. Dans le cercle Pirandello-Fleres Giovanni Cena et Sibilla Aleramo, sa copine, n'étaient jamais présents, car ils avaient leur cercle à eux. Voir ARDIZZONE Maria Cristina, « Metabolizzazioni letterarie: da Cena a Pirandello », in ELLI Enrico et LANGELLA Giuseppe (éds.), *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, Milano, Vita e Pensiero. Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 2000, p. 327-362.

³ Le titre renvoyait à *La Tempête* de Shakespeare et, à l'instar du lutin de Caliban, à l'esprit libre et sincère de l'art. Les pseudonymes des rédacteurs étaient eux aussi tirés du drame shakespearien. Le programme était, surtout sous l'impulsion de Pirandello, profondément contraire à la rhétorique ampoulée de D'Annunzio.

monde cosmopolite. [...]. En général je crois que la publication de ce roman ne fera pas augmenter la renommée de De Roberto [...]¹.

Sous pseudonyme, Pirandello se montre critique à l'égard de De Roberto et de la « dépendance » littéraire de celui-ci par rapport à Bourget, mais c'est aussi la première référence de Pirandello à Dostoïevski². De Roberto s'était occupé pour la première fois de Bourget en 1884 dans un article, « Psicologia contemporanea », paru dans le *Fanfulla della Domenica* (Rome, 12 octobre 1884). En 1890, il avait connu et fréquenté Bourget en Sicile, durant le séjour à Palerme de ce dernier. C'est depuis Palerme que Bourget écrit à Gide pour le remercier des *Cahiers d'André Walter* et pour lui faire part de quelques objections, en indiquant le « faire naturel » de Balzac comme méthode pour l'art du roman et *Le Jardin de Bérénice* de Barrès comme exemple³. Dans la *Biblioteca di Luigi Pirandello*, en citant les nombreux noms d'auteurs français présents dans la bibliothèque personnelle de l'auteur, Barbina dit que celui de Bourget rappelle la nouvelle pirandellienne *Le dodici lettere* (*Les Douze lettres*), où l'auteur italien se moque clairement de certaines pages de la *Physiologie de l'Amour moderne*, volume qui malheureusement n'est pas présent sur les étagères de son bureau. Nous serons en revanche amené à revenir sur ces douze lettres dans notre analyse intertextuelle. Gide, de son côté, lit tout jeune la *Physiologie*, comme en témoigne son *Subjectif*⁴. Quelques références aux romans de Bourget sont également présentes dans l'article de Pirandello, « Arte e coscienza d'oggi » ; d'autres références le sont dans quelques-unes des critiques aux œuvres de De Roberto, comme le note Barbina. Un an après la critique à De Roberto, le 15 janvier 1898 dans *Rassegna della letteratura francese*, Pirandello est aux prises avec la lecture des *Déracinés* de Barrès, où il retrouve une très pâle ombre du Raskolnikov de *Crime et Châtiment*. C'est ce dernier roman que Pirandello cite dans *l'Humorisme*. En particulier, il esquisse brièvement la scène où le personnage de Marmeladoff est bafoué par les ivrognes du cabaret au sujet de sa vie domestique. Il apostrophe alors Raskolnikov en disant que tout ce qu'ils perçoivent comme ridicule, il le ressent en lui-même car il le vit, incarnant ainsi, selon le Sicilien, le « sentiment du contraire »

¹ Giulian Dorpelli [Luigi Pirandello], « Fra libri vecchi e nuovi. Romanzi e novelle », *Rassegna Settimanale Universale*, Roma, 8 agosto 1897.

² Récemment on a enfin mis en relief l'importance de l'influence dostoïevskienne sur l'écriture de Pirandello. Voir à ce propos JACHIA Paolo (éd.), Luigi Pirandello, *Dostoevskij e la polifonia. Dal romanzo al teatro 1890-1936*, Lecce, Manni, 2016. C'est un recueil de textes pirandelliens par lesquels Jachia suppose que Pirandello a emprunté à l'écrivain russe la polyphonie des voix indépendantes, la coexistence des contradictions et le refus d'une synthèse unitaire.

³ Voir la section « Lettres reçues » qui suit « André Walter. Cahiers et poésies », *RR1*, p. 117-118.

⁴ COTNAM Jacques, *Le Subjectif*, art. cité, p. 38.

en véritable personnage humoristique¹. Et si l'on s'en tient aux remarques de Bosetti, Gide semble avoir joué le rôle de médiateur de Dostoïevski non seulement pour les Français, mais aussi pour les Italiens, préférant lui aussi les cas d'« enfants déconcertants et extravagants² » tirés du sous-sol dostoïevskien à la psychologie raisonnée de Bourget. Trente ans après, en 1919, Pirandello aura pu rencontrer Bourget à Rome, lorsque son ami Lucio D'Ambra l'accueillit chez lui. Celui-ci avait adapté pour le cinéma un roman de Bourget, *La Duchesse Bleue*, et il accompagna l'écrivain français au plateau de tournage. Deux ans avant, D'Ambra y avait rencontré plusieurs fois Colette, qui était venue à Rome pour la réalisation cinématographique de *La Vagabonde*. Lors de l'aménagement via Bosio, Pirandello s'était rendu avec D'Ambra et sa fille Lietta visiter les établissements cinématographiques qui se trouvaient près de son nouveau domicile, ce qui est raconté dans les pages du roman *On tourne*³. La bibliothèque de Pirandello conserve deux volumes de D'Ambra, ainsi dédicacés : « À Luigi Pirandello, en attendant que le triomphe de ses comédies suive et ressemble à celui de ses nouvelles et de ses romans, fraternellement, Lucio D'Ambra, Rome, 23 juillet 1905 » et « à la gloire de Pirandello, à la fraternité de Luigi, Lucio D'Ambra, Rome, 25 sept. 1928 ».

Comme on l'aura sans doute compris, la bibliothèque de Pirandello est en effet un réservoir d'importantes liaisons amicales et intellectuelles qui mènent vers la France et Paris, notamment vers des milieux que Gide fréquente lui aussi. De plus, certaines des personnes que celui-ci côtoie sont aussi des admirateurs de Pirandello, comme les livres dédicacés à l'auteur sicilien en témoignent. La présence dans la bibliothèque de Pirandello d'auteurs et d'intellectuels français du passé ou encore vivants conforte nos hypothèses, en laissant entrevoir de possibles chemins ; par exemple, nous trouvons un livre de Paul Bourget, *Un scrupule* (Paris, A. Lemerre, 1893)⁴. Le livre est dédié à Maurice Barrès. Et il faut ajouter que le numéro d'avril-mai 1897 d'*Il Marzocco* avait présenté des articles concernant Bourget que Pirandello, qui au mois de juin allait publier *Dialoghi tra il gran me e il piccolo me* (*Dialogues entre le grand Moi et le petit Moi*) dans la même revue, n'a pu manquer de lire. Le numéro de septembre publie aussi la réponse de Barrès à une enquête que la revue avait lancée sur la vie politique des hommes de lettres, en rapportant des passages de l'auteur français sur le rôle de censeur actif joué par l'écrivain parus dans *Le Figaro*. En octobre, dans

¹ PIRANDELLO Luigi, *L'umorismo*, a cura di Maria Argenziano, Roma, Newton Compton, 1993, p. 79.

² BOSETTI Gilbert, « Le gidisme en Italie », dans *Novecento. France-Italie*, op. cit., p. 85.

³ GALATERIA Daria, op. cit., p. 52 et p. 71-73.

⁴ Voir <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96183551/f12.image.texteImage>. Un autre livre de Bourget est présent dans la bibliothèque de Pirandello : BOURGET Paul, *Sensations d'Italie*, Paris, A. Lemerre, 1891, pp. 342.

Il Marzocco on lance *Feuilles de routes* de Gide, présenté comme l'auteur également du *Voyage d'Urien* et de *Paludes*, et on propose l'abonnement au *Mercure de France*. En novembre et en décembre, on annonce la publication d'une revue littéraire dirigée par Remy de Gourmont où l'on parlera des *Déracinés* de Barrès, de Paul Adam, d'Henri de Régnier. Gide, quant à lui, consacre plusieurs articles, réunis ensuite dans *Prétextes*, à Barrès, autour des *Déracinés*, puis à Maurras, avec « La Querelle du peuplier ». Rétrospectivement, Gide racontera que Barrès avait aperçu chez son éditeur Perrin *Les Cahiers d'André Walter* et, frappé, voulut connaître l'auteur. Ce fut d'ailleurs Barrès qui l'introduisit aux mardis mallarméens. Gide précisera aussi pourquoi à partir des *Déracinés*, donc dès 1897, ses relations avec Barrès ne se prolongèrent plus, même si de temps à autre elles persistaient, car « [...] les théories qu'il mettait en valeur [pouvaient être] préjudiciables au soin humaniste¹ ».

Quant à Bourget, Gide, qui fait sa connaissance en 1915, par l'intermédiaire d'Edith Wharton, ne portera sur lui qu'un jugement sévère, quant à son « extraordinaire absence de vrai goût littéraire » et à la « médiocrité » de certaines de ses pages. Les articles des *Essais de Psychologie* lui déplaisent aussi, et la plupart des auteurs dont Bourget trace le portrait ne correspondent pas à l'idée d'artiste que s'est faite Gide. Cela vaut aussi pour les seuls qu'il reconnaisse comme de « parfaits artistes », Stendhal et Baudelaire, mais qui brillent selon lui pour d'autres qualités que celles que leur attribue Bourget². Il faut dire aussi qu'à l'occasion de leur première entrevue, en 1915, le dialogue sur les perversions et sur la pédérastie réelle ou présumée de Michel dans *L'Immoraliste* n'aura certes pas aidé Gide à juger cet auteur de manière désintéressée³. Même plus tard, en juin 1930, la renommée de Bourget, quoique « nullement usurpée », devient un « monticule » face aux « cimes du vrai Parnasse » que représente l'immortel Goethe, alors que, à cause de son « art utilitaire » et « sérieux », Bourget sera destiné à la « curiosité historique », bref, à tomber en désuétude⁴.

D'après ce que nous venons de raconter, Bourget et Barrès font donc partie des lectures de Pirandello et de Gide à la fois. Pirandello les a lus et il a probablement connu d'autres œuvres des deux auteurs français. Certes, on ne peut pas oublier que les œuvres de Barrès et de Bourget véhiculaient l'idée du culte du Moi, mais aussi celle d'un organisme dont l'intégrité doit être préservée ou restaurée, en réaction contre la phobie d'un « corps fragmenté » et, par là même, l'idée d'une France mutilée après la défaite de 1870 : bref, les

¹ Il le fait dans la conférence prononcée à Beyrouth le 12 avril 1946 et à Bruxelles en juin 1946. (« Souvenirs littéraires et problèmes actuels », *SV*, p. 914 et suivantes).

² *J1*, Feuillet, p. 1155.

³ *J1*, p. 907-908.

⁴ *J2*, p. 208-210.

concepts fondamentaux du nationalisme et du fascisme¹. Or, on a déjà souligné que l'adhésion au fascisme de Mussolini de la part de Pirandello en 1924 est l'histoire d'une cohabitation de plus en plus difficile et parfois problématique jusqu'à la fin de la vie de l'écrivain, et même après, en raison de certaines libertés de pensée et d'action que le Prix Nobel s'est toujours arrogées à l'égard du parti. Malgré tout, Pirandello a certainement été convaincu du bien-fondé d'un mouvement et d'un parti qu'il a crus capables d'instaurer un nouvel ordre, ce qui serait, selon certains critiques, une des motivations psychologiques profondes sous-jacentes de l'œuvre de Pirandello².

Le *Journal* de Gide rapporte à plusieurs reprises et sous des angles différents les réflexions sur Barrès et Bourget. Le dialogue gidien avec les deux auteurs, auxquels s'ajoute Maurras, est tellement fondamental pour l'énonciation de sa vision existentielle et littéraire que les trois intellectuels « ennemis » de Gide sont présents sous la forme d'« allusions nominatives » dans *Les Faux-Monnayeurs*, dont la fonction et les enjeux ont été bien analysés par Jean-Michel Wittmann³, suivant une série de réflexions esthétiques, éthiques et politiques permettant la confrontation entre une certaine notion de classicisme d'une part, associée au conservatisme nationaliste, et la décadence d'autre part, dont Gide selon Maurras était le prototype. Gide bouleversera la situation en se proclamant représentant d'un classicisme dynamique qui n'est plus ordre rigoureux et subordonnant, mais « désordre consenti, parce que fécond⁴ ». La partie individuelle contribue donc à la vie collective, tout en gardant son autonomie et son identité. Les implications littéraires sont immédiates et se retrouvent dans

¹ Voir WITTMANN Jean-Michel, « Pour une approche littéraire du fascisme. Barrès et la hantise du corps fragmenté », *Revue italienne d'études françaises* [en ligne], 7 | 2017, mis en ligne le 15/11/2017, consulté le 07/05/2019 sur <http://journals.openedition.org/rief/1433>

² Jean-Michel GARDAIR, dans son essai (*Pirandello e il suo doppio*, presentazione di Giovanni Macchia, a cura di Giulio Ferroni, Roma, Edizioni Abete, 1977, traduzione di Luigi Di Giovanni - *Pirandello, fantasmes et logique du double*, Paris, Librairie Larousse, 1972) enquêtant sur les fantasmes du dédoublement et sur les structures du double chez Pirandello, insiste sur la hantise de l'ordre et de la répétitivité (p. 61-62). Elio GIOANOLA (*Pirandello, la follia*, nuova edizione integrata con saggi su *Liola* e *I sei personaggi*, Milano, Jaca Book, 1997), de son côté, souligne la compulsion à la logique lucide, c'est-à-dire la capacité des personnages pirandelliens à la compulsion à l'ordre, la capacité de ranger les choses dans le bon ordre, c'est-à-dire de réglementer la vie sociale. C'est ce que Pirandello appelle « chasteté de l'ordre », en associant, - ajoute Gioanola - à l'ordre une défense de nature sexuelle (p. 130). Le célèbre essai de Elio Gioanola suit les chemins de la critique psychanalytique, forcée par endroits à notre avis, pour sonder les profondeurs et les significations cachées de l'œuvre de Pirandello à partir d'une série de traumatismes personnels qu'il serait difficile de résumer ici, mais qui reviendront en partie dans notre étude au moment de l'analyse de certains thèmes.

³ WITTMANN Jean-Michel, « Maurras, Barrès et Bourget dans *Les Faux-Monnayeurs*. Fonction et enjeux de trois allusions nominatives », dans *Roman 20-50*, 2009/2, n° 48, p. 117-126, consulté le 15/08/2020 sur <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2009-2-page-117.htm>

⁴ WITTMANN Jean-Michel, « Les *Faux-Monnayeurs*, roman "touffe", ou le dépassement de l'antinomie décadence/classicisme », *art. cit.*, p. 137.

les débats qui enflamment Gide et les collaborateurs de la *NRF*, dont Jacques Rivière, à la fin du premier conflit mondial, sera le coryphée¹.

Ces débats sur le roman et plus généralement sur la création de l'œuvre littéraire occupaient Gide, qui projetait un roman à la manière de Dostoïevski. Sur Gide et l'auteur russe, on a beaucoup écrit, même s'il suffirait de rappeler que les conférences *Dostoïevsky d'après sa correspondance* du début du siècle feront partie intégrante de son essai *Dostoïevsky* de 1923 et que le grand écrivain ne cessera jamais d'influencer Gide. La période de telles réflexions sur l'auteur russe, dont abonde le *Journal* aussi, coïncide avec celle où Pirandello, de son côté, se confronte avec Dostoïevski et les deux auteurs français avec qui Gide ne manque pas de « dialoguer ».

Un autre indice, intertextuel cette fois-ci, nous a mené à supposer encore un possible point de contact littéraire : l'affaire Chambige, un apprenti-romancier qui tue sa maîtresse et tente de se suicider à Sidi Mabrouk, lieu d'où est envoyée la première lettre qui constitue le point de départ de *L'Immoraliste*. Cet intertexte a été beaucoup commenté. Ce qui nous a frappé, dans notre démarche, c'est que Bourget s'en inspire pour écrire *Le Disciple*, « dont le héros, responsable du suicide de sa maîtresse, écrit une "Contribution à l'étude de la multiplicité du moi"² ». Cette lecture aurait sans aucun doute intéressé Pirandello et il est possible qu'il l'ait faite, malgré les volumes manquants dans sa bibliothèque. De plus, cette affaire provoqua la réaction d'au moins deux écrivains de l'époque, Anatole France et Barrès : comme le rappelle Pierre Masson, si « Bourget dénonçait [...] un culte du Moi qui le mène au mépris de la morale et d'autrui que [le héros] se sent libre d'écraser, [...] Barrès au contraire l'exaltait³ ».

Ce sont là des coïncidences ou plutôt, sans parler d'influences réciproques dans la mesure où elles ne peuvent pas être attestées, mais demeurent virtuelles, ne pourrait-on pas plutôt parler d'une influence de l'époque et de la nouvelle ère de la réflexion littéraire ? Or, si Maurras, Barrès et Bourget sont rangés du côté des auteurs prônant l'ordre national et la primauté de l'intérêt collectif sur celui de l'individu du point de vue moral, et le classicisme, du point de vue esthétique, Gide, quant à lui, ne peut que prendre parti en faveur de l'individualisme et d'une nouvelle vision et pratique de la littérature qui, dans l'optique de ses détracteurs, participe d'une forme de décadence. Dans cette atmosphère d'opposition d'ordre esthétique entre classicisme et décadence, Camille Mallarmé fait son choix : faire connaître

¹ *Ibidem*.

² MASSON Pierre, « Notice de *L'Immoraliste* », *RRI*, p. 1370.

³ *Ibidem*.

aux Français Pirandello, mais non pas l’auteur de *Così è (se vi pare)*, (*Chacun sa vérité*), plutôt celui de *Il piacere dell’onestà* (*La Volupté de l’honneur*). À ce point venu, il faut ouvrir une autre parenthèse historique afin de saisir les conséquences politiques d’un tel choix. Pirandello, en fait, aurait bien voulu la première pièce, mais la traductrice opta pour la deuxième, le public français n’étant pas prêt, à son avis, à une telle innovation théâtrale. En fait, Dullin lui avait demandé quelque chose de Verga, ce qui justifierait le choix final qui pourrait faire penser à une situation « plus réaliste », au dénouement plus acceptable. Mais au vrai, s’agit-il d’un choix esthétique, ou bien politique ? Pirandello n’adhère au fascisme qu’en 1924, mais il faut souligner que Paolo Orano, mari de Camille Mallarmé, sera un membre du parti et un sénateur fasciste. Or, si à l’époque de *La Volupté de l’honneur* les motivations politiques n’étaient pas encore nettement manifestes, la charge révolutionnaire de rupture avec le système théâtral bourgeois, dont Pirandello se faisait l’initiateur, effraya la première traductrice, dont les idées, ainsi que celle de son mari, penchaient vers l’antisémitisme, l’antigermanisme et la latinité. Camille Mallarmé conclut ses accords avec Dullin sans en informer Pirandello, qui l’apprendra par Benjamin Crémieux en train de traduire les *Six personnages*. Le 4 octobre 1922, Pirandello écrit à Camille Mallarmé, mais sans aucune réprimande pour la faute commise :

Je ne connais pas la traduction que Crémieux a faite des *Six personnages* ; mais je sais qu’il connaît parfaitement l’italien pour avoir passé plusieurs années à Florence avant la guerre ; et de fait, ayant lu sa traduction dans le cénacle de la *Nouvelle Revue Française*, tous ceux qui l’écouteront l’ont beaucoup admirée. Cette information m’a été fournie par Prezzolini, qui est revenu depuis peu de Florence. Pitoëff, de son côté, est littéralement “emballé” de ce travail¹.

Les conflits et les divergences entre Dullin et Camille Mallarmé d’un côté, Crémieux de l’autre, amenèrent finalement celui-ci à devenir le principal introducteur de l’œuvre de Pirandello en France. L’attitude conservatrice de Camille Mallarmé et les préjugés de Dullin sur la traduction de Crémieux, qu’il ne connaissait même pas, ainsi que sur la capacité de Pitoëff, d’origine russe, de comprendre « une œuvre de source latine », comme le raconte Frabetti, eurent plusieurs conséquences : l’absence de Pirandello à la première du 20 décembre 1922 et l’impossibilité de collaborations futures avec Camille Mallarmé². Il faut

¹ La lettre, rapportée par Anna FRABETTI dans l’article déjà cité « Pirandello a Parigi. L’interpretazione del teatro pirandelliano in Francia nei primi anni Venti », est reproduite aussi dans son *Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 23-24. [“emballé” dans le texte italien]. Voir aussi *Les Témoignages inédits de Camille Mallarmé 1914-1924. Un essai de médiation littéraire et politique entre la France et l’Italie*. Thèse de doctorat en littérature comparée présentée par Jean-Louis Courtault-Deslandes sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Université de Paris-Sorbonne, 1991, 12 volumes.

² FRABETTI Anna, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 22-24. Dullin racontera sa rencontre avec Pirandello aux répétitions de *La Volupté de l’honneur* dans la conférence « “La tendresse profonde des yeux des petits ânes...”

aussi ajouter qu'à l'époque Gide connaissait assez bien Dullin, qu'il avait vu jouer le rôle de Smerdiakov dans *Les Frères Karamazov*, mis en scène par Copeau et Croué au théâtre des Arts, en 1911, et dont il suivra la carrière de comédien aussi bien que de metteur en scène, comme le montre bien Jean Claude¹. D'après celui-ci, même pendant l'un de ses voyages en Italie, Gide suivait la carrière de Charles Dullin, attentif aux lectures de Claudel en 1912 que l'acteur donnait avec Marie Kalff et Édouard De Max, et que Gide avait contribué à préparer². Il semble aussi qu'à cette époque Gide, contre ses mêmes affirmations, connût mieux Marie Kalff qu'il ne le laisse entendre, surtout si elle jouait à côté de son comédien préféré. Camille Mallarmé, quant à elle, ne cachait pas ses vues monarchistes et germanophobes, tout en concevant son activité de journaliste comme un « pont » entre la France et l'Italie, les deux sœurs latines, à tel point que D'Annunzio la surnomma *l'Italiana di Francia* (l'Italienne de France), comme elle l'expliquera à Royère dans un message publié dans *La Phalange* en 1936. Son union avec Paolo Orano la fit devenir la figure tutélaire de l'antisémitisme italien en France, sorte de trait d'union entre le nationalisme maurrassien, le syndicalisme révolutionnaire sorélien et le fascisme italien, dont la nature à l'origine était hétéroclite. Contre les thèses de Guglielmo Ferrero prônant une présumée supériorité des peuples nordiques, Orano devint le partisan de la latinité, liée au christianisme romain qu'il opposait au judaïsme, d'où dérivait son antisémitisme. Introduits à Paris par les Berthelot dans un réseau de relations diplomatiques et littéraires, guides de Claudel à Florence pour une série de conférences en faveur de la France voulues toujours par Berthelot lui-même, Orano et Mallarmé prendront parti pour l'intervention dans la Grande Guerre, avec leurs amis D'Annunzio et Marinetti, et pour l'alliance des sœurs latines, France et Italie. Camille applaudit aussi au soutien que Pirandello donna publiquement au parti fasciste³.

Ceci posé, il faut maintenant revenir brièvement sur l'idéologie politique de Pirandello, à savoir sur son adhésion au fascisme de Mussolini. Comme nous l'avons déjà remarqué, rien n'empêche de penser que le silence de Gide à propos de Pirandello pourrait s'inscrire dans le refroidissement général envers le dramaturge italien qui suivit son ralliement au régime mussolinien, même si les conséquences ne furent pas immédiates, dans un contexte de

Pirandello et La Volupté de l'honneur », prononcée à la salle Gaveau pour l'Université des Annales en 1949 et publiée dans Charles DULLIN, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, édition établie et annotée par Charles Charras, préface d'Armand Salacrou de l'Académie Goncourt, Paris, Gallimard, NRF, « Pratique du théâtre », 1969.

¹ CLAUDE Jean, « À l'occasion du centenaire de Charles Dullin », *BAAG*, vol. XIV, n° 69, janvier 1986, p. 69-76.

² *Ibidem*.

³ VALBOUSQUET Nina, « Latinité et antisémitisme au service du fascisme : culture et propagande chez Paolo Orano et Camille Mallarmé, entre France et Italie », *Cahiers de la Méditerranée* [en ligne], 95 /2017 mis en ligne le 15/06/2018, consulté le 18/02/2020 sur <http://journals.openedition.org/cdlm/9329>.

rapports franco-italiens ambivalents. De plus, l'attitude pirandellienne aurait besoin d'être mieux nuancée, ce que ne permet pas le cadre de cette étude. Un passage du *Journal* remontant à la fin d'octobre 1931, où Gide raconte que Salvemini lui a demandé d'intervenir au sujet de Lauro de Bosis¹, pourrait être vu comme le signe d'une position antifasciste. Nous les citons parce qu'il s'agit, en fait, de personnages qui sont liés au cadre historique et culturel que nous avons essayé de reconstituer, celui de Leo Ferrero, de son père Guglielmo, de Borgese, et dans lequel nos deux auteurs vivent et travaillent. Gaetano Salvemini, marié en secondes noces avec Fernande Dauriac, ancienne femme de Julien Luchaire, est connu comme un homme politique antifasciste qui, arrêté par la police de Mussolini en 1925, dut se réfugier clandestinement en France. Salvemini et sa femme figurent parmi les hôtes de la décade de Pontigny en août 1925, comme le rapporte Roger Fry dans une lettre à Helen Anrep². Lauro de Bosis fut un intellectuel, poète et traducteur, antifasciste lui aussi. Premier président du Pen Club italien en 1922, contraint à l'exil à Paris d'où il entretint des rapports avec le socialiste Salvemini, entre autres, persécuté par le régime qui arrêta sa mère. Son seul ouvrage poétique de 1928 s'intitule *Icare* et, comme le personnage mythique, en 1931, de Bosis survola Rome en avion, lançant sur la ville des tracts contre le fascisme. Il s'était entraîné au pilotage en France et c'est de France qu'il avait décollé pour son entreprise héroïque. Il n'arriva pas à rentrer à Marseille, où il aurait dû atterrir : son avion disparut en mer. Voilà pourquoi Gide, dans la page de son *Journal*, l'évoque en parlant d'un héros nouveau. Malgré ce geste, Gide demeure perplexe. Il ne sait pas donner un sens à la notion de liberté, tout en sachant que cette même liberté de pensée, que le régime fasciste persécute et muselle, lui est indispensable. Il en vient à réfléchir sur l'idée de contrainte. Les êtres humains n'accomplissent rien qui vaille que sous l'effet de la contrainte ; voilà pourquoi il est difficile, écrit-il, que cette contrainte soit intérieure, même si « contrainte pour contrainte, celle du fascisme me paraît un retour au passé, celle des Soviets un immense effort vers l'avenir³ ». Plus tard, Gide se rendra compte que la contrainte du stalinisme engendrait les mêmes résultats. Certes, de son côté, Pirandello lui aussi aura pu prendre ses distances avec les positions de Gide et se taire sur l'écrivain français, mais il mourra avant que la tragédie de la Seconde Guerre mondiale ne s'abatte sur l'Europe. Son attitude, surtout à la fin de sa vie, envers le régime de Mussolini, ne sera plus celle de son adhésion en 1924, mais il reviendra à Gide de formuler en 1933, avec la sagesse de l'âge et l'équilibre de l'homme éthique qu'il a

¹ *J2*, p. 315-316.

² Citée par David STEEL, « Roger Fry et Charles Mauron à Pontigny », *BAAG*, vol. XXV, n° 116, octobre 1997, p. 402.

³ *J2*, p. 316.

toujours été, le jugement final sur la montée des fascismes aussi bien que sur les dérives du communisme. Les dogmes, les orthodoxies, les textes de référence, l'abdication du sens critique sont nécessaires pour « rassembler en faisceau les volontés individuelles ; mais [s]on adhésion à ce credo n'a de valeur que tant qu'elle reste librement consentie », tout en sachant que « dans l'immense majorité des cas, la soi-disant liberté de pensée reste parfaitement illusoire » et tout en comprenant « ce désir d'unification de la pensée qui tente aujourd'hui Hitler, à l'imitation de Mussolini, mais qui ne se peut obtenir qu'au prix de quel effroyable appauvrissement de la pensée ! ». Gide revient ainsi sur les mêmes considérations qu'il avait exprimées à propos de Barrès et Maurras : la « valeur collective, qui n'a plus de valeur intellectuelle du tout » l'emporte sur « la valeur spécifique et individuelle¹ ».

Une dernière remarque avant d'avancer dans l'examen d'autres passeurs : nous avons déjà cité Ugo Ojetti, ami de Pirandello, comme le démontre aussi la correspondance publiée². Or, Ojetti avait fait paraître dans *La Revue de Paris* du 15 février 1896 l'article « Quelques littérateurs italiens », où il soulignait l'absence en Italie de véritables hommes de lettres, à quelques exceptions près. Les réponses de Carducci et Pascoli enflammèrent la polémique, qui eut des échos dans *Il Marzocco* de 1897 aussi, mais ce qui nous intéresse de près, c'est que cette mise en accusation des littérateurs italiens s'inscrit dans un cadre beaucoup plus ample, où les intellectuels italiens nés après l'unification du pays, c'est-à-dire après 1860-1870, cherchent de nouveaux points de repères dans une littérature qui, à l'exemple de la française, élève les barricades contre le naturalisme en se mettant sous l'égide de la nouvelle littérature idéaliste, à la manière de Gabriele D'Annunzio. Ojetti se reconfortait dans ce parti pris en invoquant une étude du vicomte de Vogüé parue dans *La Revue des deux mondes* du 1^{er} janvier 1895 (LXV, 127) : *La renaissance latine. Gabriele D'Annunzio : poèmes et romans*. Cette polémique pourrait expliquer non seulement la primauté en France de la littérature de D'Annunzio, mais en partie au moins la méconnaissance d'autres manifestations littéraires italiennes qu'avoueront plusieurs auteurs, dont Gide. Pirandello n'intervient pas immédiatement, mais lorsqu'il le fera, il ne se prononcera ni en faveur des positions de son ami Ojetti, ni en faveur du vérisme italien et du naturalisme français : contre tout système littéraire prédéfini et par là même contraignant, il prônera la primauté du sujet sur le style, de la donnée existentielle sur la forme dont elle sera enveloppée. Ces principes esthétiques formeront les points de force de la revue *Ariel*³. Au début du XX^e siècle, Ojetti avait connu

¹ *J2*, p. 428.

² PIRANDELLO Luigi, *Carteggi inediti*, op. cit.

³ Pour plus de détails voir Elio PROVIDENTI, « Il problema della formazione », in ALESSIO Antonio et SANGUINETTI KATZ Giuliana (éds.), *Le fonti di Pirandello*, op. cit., p. 9-20.

France et Proust chez Madame de Caillavet¹ et dans les pages du *Marzocco* il interviendra en 1906 avec l'article « Riflessi letterarii dell'affare Dreyfus », en stigmatisant la conduite des antidreyfusards et, indirectement, la question de l'antisémitisme qui s'y cachait derrière². Et cette nouvelle vision de la littérature en gestation dans la revue de Pirandello et de ses amis ne peut pas se passer d'une réflexion sur les manifestations françaises et européennes. Peu importe qu'elles soient dénoncées ou louées. Dans une lettre à Pirandello du 12 mars 1909, Ojetti s'excuse avec son ami pour un article qu'il n'a pas réussi à compléter. Après avoir lu *La Morale de l'Ironie* de Jean Paulhan, il n'a pas pu mener à bien son propos de comparaison, incapable, dit-il, de rapprocher le volume de Paulhan de l'essai sur l'*Humorisme* de Pirandello, et cela, malgré les explications sur le « sentiment du contraire » et sur la différence entre humorisme et comique que Pirandello s'était évertué à lui fournir dans une lettre du 21 février 1909. Ironie, satire, épigramme demeurent des manifestations de l'« observation du contraire », explique Pirandello, mais Ojetti se dit en désaccord avec cette vision³. Les rapports entre Paulhan et Gide sont bien connus, notamment grâce à la correspondance : parmi des centaines de lettres, le 19 octobre 1934, Paulhan écrit à Gide à propos d'une nouvelle revue, *Mesures*, dont le premier numéro paraîtra le 1^{er} janvier 1935⁴. Dans le sommaire de ce numéro, on trouve Pirandello, qui possède cette livraison de la revue dans sa bibliothèque⁵. Entre les deux guerres, Ojetti sera un fervent lecteur de la *NRF* et du *Journal* de Gide, comme en témoignent ses *Carnets*. La Seconde Guerre mondiale marquera enfin un tournant décisif et les romans de Gide serviront de modèle à sa propre écriture autobiographique et romanesque. Ojetti sera aussi frappé, en lisant quelques pages du *Journal* gidien lancées par la *NRF*, par l'idée, formulée par Gide, d'une foncière similitude entre fascisme et stalinisme. Mais nous sommes en 1938, Pirandello est décédé depuis deux ans et

¹ GALATERIA Daria, *op. cit.*, p. 44-45.

² BORALEVI Alberto, « Angiolo Orvieto, "Il Marzocco", la società colta ebraica », art. cité, p. 225-226.

³ PIRANDELLO Luigi, *Carteggi inediti*, *op. cit.*

⁴ Jean PAULHAN à André GIDE, *Correspondance (1918-1951)*, édition établie et annotée par Frédéric Grover et Pierrette Schartenberg-Winter, ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre, Paris, Gallimard, *NRF*, « Cahiers Jean Paulhan », 1998. La lettre est lisible aux pages 167-168.

⁵ PIRANDELLO Luigi, « La Naissance des personnages », *Mesures*, n° 1, Paris, 15 janvier 1935, p. 135-150. La revue fondée par Henri Church, mécène américain qui avait déjà collaboré avec *La Phalange*, cessera son activité en 1940 à cause de l'occupation nazie. Le comité de rédaction était composé par Henri Church, Bernard Groethuysen, Henri Michaux, Jean Paulhan et Giuseppe Ungaretti. Les auteurs du premier numéro, à côté de Pirandello, sont Paul Claudel, Robert Musil, Gerard Manley Hopkins, Dorothy Richardson, Pouchkine et Balzac. Church s'adresse à Paulhan pour la diriger et la diffuser : l'un sera le directeur, l'autre le rédacteur en chef. Dans l'ornière de *Commerce*, *Mesures* sera guidée par Paulhan au moment même où celui-ci travaille pour la *NRF*. Voir à ce propos Laurence BRISSET, *La NRF de Paulhan*, Paris, Gallimard, 2003, p. 184 et suivantes.

si Ojetti, malgré son ralliement au fascisme, a de quelque manière établi une sorte de pont entre les deux écrivains, c'est dans les années précédentes qu'il faut enquêter¹.

4.4 Lasca et Chamisso, médiateurs de l'inconséquence et du saugrenu

Mais parcourons encore les pages de l'essai sur l'*Humorisme* pirandellien en dégagant les citations d'auteurs et d'ouvrages : plusieurs tissent des liens, parfois sous-jacents comme nous venons de le démontrer, entre Pirandello et Gide, qui réfléchissaient sur les mêmes lectures. Dans la bibliothèque de Pirandello, par exemple, on peut feuilleter deux pièces, *La Sibilla* et *La Strega*, d'Anton Francesco Grazzini, dit le Lasca. Or, ce qui a attiré notre attention, c'est que Pirandello cite cet auteur dans une note au tout début de son essai sur l'*Humorisme*. Cela nous a fait penser par conséquent au livre qui se trouve dans la chambre de Lafcadio, dans *Les Caves du Vatican*... Coïncidences, une fois de plus ? Peut-être. Cependant, même si la traduction de l'*Humorisme* est postérieure, Benjamin Crémieux, auteur de l'article de 1922, qui fréquentait Gide et le cercle de la NRF, aura pu en parler à ce dernier et lui faire connaître plus de détails sur l'œuvre de l'auteur sicilien qu'on ne l'imagine, au-delà des traductions publiées. D'ailleurs, comment expliquerait-on autrement le choix de Lasca comme auteur figurant dans la petite bibliothèque de Lafcadio² ? Il s'agit d'un poète toscan du XVI^e siècle connu pour son anticonformisme poétique et son anticlassicisme, dont les œuvres sont souvent caractérisées par un ton burlesque et moqueur et par une inspiration « populaire », à la manière de Burchiello et de Berni. Il fut en effet un poète bourgeois, partisan de l'emploi de la langue vernaculaire italienne (toscane) contre le grec et le latin. Dans ses pièces, et encore plus dans son recueil de nouvelles, *Les Soupers*, il prône ses idées et ses positions avec humour aussi bien qu'avec ironie et satire. Selon un échafaudage narratif déjà mis en place par Boccace et à maintes reprises imité, les dix jeunes, cinq garçons et cinq filles, de Lasca se réunissent pendant trois jeudis en période de Carnaval pour s'égayer en racontant des nouvelles. Voilà donc le thème du Carnaval, présent en fait dans presque toutes les œuvres de Lasca, un thème qui renvoie à celui du bouleversement et de l'inversion. Or, Grazzini était célèbre aussi pour l'exploitation du thème homosexuel, comme en témoignent plus ou moins explicitement certaines poésies, dont les modalités poétiques sont tout à fait déclarées,

¹ Voir à ce propos BOSETTI Gilbert, « Le gidisme en Italie », dans *Novecento. France-Italie, op. cit.*, p. 106 et p. 145, note n° 105.

² *Les Caves du Vatican, RRI*, p. 1490, note n° 8 : Grazzini, écrivain italien (1503-1584), auteur de poésies burlesques, d'un recueil de vingt-deux nouvelles (*Le Cene : Les Soupers*, aux cruelles plaisanteries), et de comédies, est l'un des fondateurs de l'Académie des « Humides » dont chaque membre devait adopter un nom en rapport avec l'humidité : lui-même choisit celui de *Lasca* (« gardon »). Patrick POLLARD dans son *Répertoire des lectures d'André Gide. III : DIVERS (op. cit., p. 121)*, atteste que « ses *Contes* furent traduits en français par G*** G*** (Paris, Marpon et Flammarion, 1885) » et qu'« il en existe plusieurs éditions italiennes ».

quoique sous des formes diversifiées, tantôt satiriques en visant les sodomites, tantôt lyriques et élogieuses quand il s'agit des corps des beaux garçons. Et même derrière la louange, il cache parfois la satire des mœurs florentines de monnayer l'amour homosexuel aussi bien que l'hétérosexuel : cette liberté d'expression relative, la Renaissance la permettait, mais la Contre-Réforme catholique l'interdira aussitôt¹. Pirandello le cite en tant que membre de l'Académie des « Humides », en mettant en relation l'adjectif « humide » avec humour, tandis que Gide le met sur l'étagère de l'appartement de Lafcadio comme lecture favorite de son loufoque personnage et, pouvons-nous supposer, comme lecture personnelle. Était-il conscient de tout ce qui se cachait derrière le nom d'un auteur toscan de la fin de la Renaissance ? Nous supposons avec Alain Goulet qu'en lecteur curieux, Gide ne pouvait pas l'ignorer et qu'il s'agit d'une mise en abyme qui renvoie à l'anticonformisme du personnage, y compris sexuel, et par extension, au bouleversement romanesque et narratif que *Les Caves* représentent². Homosexualité et carnavalesque se superposent alors, comme le met en évidence Jean-Michel Wittmann³, même s'il ne faut pas sous-évaluer la possibilité d'un parcours parallèle de la part des deux auteurs qui, à la recherche d'une clé de lecture ironique, voire grotesque, de l'absurdité de la vie, cogitent sur les mêmes écrivains que leur suggéraient le contexte historique et culturel, aussi bien que les idées philosophiques circulant dans le même contexte. Certes, lorsque les coïncidences deviennent nombreuses, les hypothèses d'un échange réel se font pressantes et presque inévitables. Cependant, tout en demeurant sur la ligne des possibles, les points de contacts ne manquent jamais, comme nous avons essayé de l'établir dans ce chapitre.

Dès 1893, Gide se propose dans son *Journal* de traduire le *Peter Schlemihl* de Chamisso⁴, variation sur le thème du Faust, à savoir l'histoire de l'homme qui, ayant vendu son ombre au diable, demeure exclu de la société et des sentiments de l'humanité normale. C'est une présence que l'on perçoit discrètement en filigrane dans le « Cahier noir » des *Cahiers d'André Walter*, lorsque le personnage s'exclame, affecté par l'absence d'Emmanuèle : « Ne

¹ Voir GRAZZINI Anton Francesco, *Opere*, Guido Davico-Bonino (éd.), Torino, UTET, 1974 et LORENZONI Piero, *Erotismo e pornografia nella letteratura italiana*, Milano, Il formichiere, 1976.

² Voir entre toutes les études dédiées à la sotie surtout GOULET Alain, « *Les Caves du Vatican* » d'André Gide. *Étude méthodologique*, Paris, Larousse, « Thèmes et textes », 1972.

³ WITTMANN Jean-Michel, « La sotie ou l'inversion généralisée : le motif homosexuel dans l'univers carnavalesque des *Caves du Vatican* », *BAAG*, n^{os} 183-184, juillet-octobre 2014, p. 101-114.

⁴ *Jl*, p. 39. Gide aura peut-être connu le roman de Chamisso à travers la lecture, attestée par *Le Subjectif* en septembre 1891 (art. cité, p. 41), des *Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* de Hoffmann, où le héros rencontre Peter Schlemihl. De toute façon, il en documente la lecture en 1892 aussitôt après *Wilhelm Meister* (art. cité, p. 46). Chamisso est aussi cité dans *Corydon* pour ses intérêts pour la botanique et les sciences naturelles.

pas pouvoir saisir ton ombre !¹ », et plus explicitement dans les *Poésies* : « Ah, que ne puis-je être celui, / Celui qui put vendre son ombre² ». Or, ce roman ayant été considéré comme une des sources d'inspiration de *Feu Mathias Pascal*, nous sommes surpris en découvrant que c'était Benjamin Crémieux qui l'avait suggéré pour la première fois dans un article de 1909, où le futur traducteur de Pirandello affirmait :

Il y aurait à éclaircir, à propos de ce roman, tout ce que doit Pirandello aux seconds romantiques allemands. L'idée fondamentale du « Feu Mathias Pascal » ne ressemble-t-elle point un peu à celle du « Pierre Schlemihl, l'homme qui a vendu son ombre, de Chamisso » ?³

Et juste pour donner quelques précisions, dans le panorama composite mais exhaustif que Crémieux donne de la littérature italienne, tous les amis et les cercles que Pirandello fréquente sont examinés : Ojetti, Vannicola, Fleres, D'Ambra, Cena, Aleramo. Il cite *Le Tour, Blanches et Noires, L'Exclue*, mais il préfère présenter le compte-rendu des deux seules œuvres traduites en français à cette date : *Farces de la mort et de la vie* et *Feu Mathias Pascal*. Il rapporte aussi les principales définitions de l'humorisme tirées de l'essai et traduites :

« L'humorisme, écrit-il, consiste dans le sentiment du contraire provoqué par la spéciale activité de la réflexion qui ne se cache pas, qui ne devient pas, comme ordinairement en art, une forme du sentiment, mais son contraire, tout en suivant pourtant pas à pas le sentiment comme l'ombre le corps. 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 elle s'allonge tantôt et tantôt s'accourcit comme pour faire des grimaces au corps, qui pendant ce temps ne la calcule pas et n'y prend pas garde. » Ou encore « 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'autre⁴ ».

Ceci nous permet d'affirmer qu'en 1909, les cercles littéraires et les proches de Crémieux commençaient à connaître l'humorisme et l'œuvre de Pirandello. Pour notre étude, en fait, il s'agit d'une des premières citations de Pirandello en France, relative à son premier roman et à sa source possible. Du vivant des deux auteurs, Giuseppe Antonio Borgese reprendra cette idée en 1921, en l'approfondissant. D'autres après lui le feront aussi, mais que le premier ait été celui que nous avons indiqué comme un contact fondamental entre les deux donne plus d'épaisseur à notre recherche de points en commun. Un renvoi à *Peter Schlemihl* clôt l'essai sur l'*Humorisme*, mais Pirandello ne s'était borné ni à la citation directe, ni à la réélaboration personnelle de la source, car il avait envisagé de traduire le roman d'Adalbert von Chamisso,

¹ *Les Cahiers d'André Walter, RRI*, p. 91.

² *Ibid.*, p. 128.

³ CRÉMIEUX Benjamin, « Le roman italien contemporain », *Revue de synthèse historique*, Paris, décembre 1909, p. 346. C'est un numéro spécial consacré à l'Italie : pour la philosophie un article de Samuel Jankélévitch, père de Vladimir, pour la poésie un de Julien Luchaire. Un article de Louis Réau sur les « Études dantesques en France en 1909 » est intéressant, comme on l'a déjà vu au paragraphe 3.1.6.

⁴ CRÉMIEUX Benjamin, « Le roman italien contemporain », art. cité, p. 346.

dont il ne reste que quelques feuillets¹. L'intérêt pour un tel récit relève du thème beaucoup plus élargi du double et du dédoublement, impliquant aussi l'aspect démoniaque de cet *alter ego* qui vit en autonomie. Adrien Meis contemple sa propre ombre sans pouvoir la détruire même si paradoxalement il n'est plus personne : il doit cette annulation d'identité à l'homme à la barbichette, moderne incarnation du diable, qui l'avait invité à jouer à la roulette à Montecarlo, d'où la grosse somme d'argent qui lui a permis de devenir Adrien Meis et de ne plus revenir en arrière à sa première vie, inepte à vivre dans la première, incapable de survivre dans la seconde². En dehors de la thématique commune de l'argent qui contrefait l'identité, Gide n'est pas exempt d'un engouement personnel pour le double : d'André Walter à Lafcadio, jusqu'à Édouard, pour ne citer que les plus évidents des doubles gidien, des reflets de la personnalité de Gide sont parsemés partout dans son œuvre. De plus, le démoniaque sévit dans l'œuvre gidienne et dans *Les Faux-Monnayeurs* en particulier, où il rejaillit par le biais du personnage de La Pérouse. L'homme sans ombre pourrait être par extension, comme pour Mathias Pascal, un homme sans passé selon Pirandello, sans racines dans le passé et donc un bâtard selon la lecture gidienne. Ce n'était pas un hasard si la première édition de l'essai sur l'humorisme était dédiée, dans la première version du moins, à feu Mathias Pascal. Et ce n'est pas un hasard non plus si dans le premier projet des *Faux-Monnayeurs*, Lafcadio devait jouer le rôle d'Édouard. Comme pour Pirandello les modèles pour le thème du double pourraient aller de Poe à Oscar Wilde, du personnage d'Ivan dans les *Frères Karamazov* de Dostoïevski au *Horla* de Maupassant, mais aussi à Thomas Mann. Comme le met en évidence Barbina, celui-ci avait « insisté sur le caractère particulier de la personnalité démoniaque : l'ironie, comme faculté de laisser, derrière les mots, la pensée libre de se déterminer, et justement pour cette raison arme des plus précises et des plus redoutables »³. Mann et Pirandello avaient puisé au même réservoir de la littérature allemande, surtout à Goethe et à Jean-Paul Richter. Tous les deux, fils de commerçants aisés, représentent la riche bourgeoisie européenne en décadence et, après avoir vécu la faillite paternelle, ils choisissent les lettres. Plus jeune que Pirandello de huit ans, Thomas Mann reçut le Prix Nobel en 1929 avant de quitter l'Allemagne nationaliste, qui sera bientôt nazie. Les classiques grecs et latins, Aristophane, Ménandre, Plaute et Térence, les Italiens et les Français, tels que Machiavel et Molière, Paul Bourget enfin, avaient été des lectures communes importantes pour leur

¹ BARBINA Alfredo, *L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*, op. cit., p. 93-129. L'idée pourrait remonter, selon Barbina, à 1898 ; on en parle dans une lettre de 1905 que la maison d'édition Pallestrini lui envoie au sujet d'un essai sur les humoristes anglais.

² Voir MACCHIA Giovanni, op. cit.

³ *Ibid.*, p. 98.

formation, où le comique et le tragique, voire le grotesque, deviennent la seule arme contre l'effritement de leur monde bourgeois. Au début du XX^e siècle, Thomas Mann contribua à la revue satirique et humoristique, *Simplicissimus*, éditée à Munich à partir de 1896, dont les collaborateurs furent, entre autres, Hermann Hesse, Reiner Maria Rilke et Hugo von Hofmannsthal. Ce dernier fréquentait Maeterlinck, Reinhardt et Gide. La bibliothèque pirandellienne abrite deux romans de Thomas Mann, *La montagna incantata* (*Der Zauberberg, La Montagne magique*) dans une traduction italienne de 1930 et *Les Histoires de Jacob* publiées en 1935 aux éditions de la NRF. L'exemplaire est dédié de la main du traducteur L. Vic : « à Monsieur Luigi Pirandello, en admiration fervente, la traductrice L. Servicen (L. Vic) », décryptant ainsi le pseudonyme masculin de la traductrice de Pirandello et collaboratrice du *Panorama de la littérature italienne* de Crémieux. Pour sa part, dans ses études sur Dostoïevski, Gide souligne que le démon de l'ironie traque les personnages « humiliés et offensés », en distinguant les humbles des orgueilleux. Ceux-ci, les plus intellectuels, affirme-t-il, dont l'orgueil a été blessé, comme Stavroguine, n'échappent pas au « démon de l'ironie », jouant « un rôle démoniaque » et souvent même pas au crime, mais les uns et les autres sont destinés « à la banqueroute¹ ». De plus, un lien plus souple et moins visible relie Thomas Mann à Gide, qui l'a rencontré pour la première fois à Paris le 11 mai 1931 lors d'un déjeuner, quelques années après ses conférences sur Dostoïevski au Vieux-Colombier. Ils se revoient à Berlin en juillet 1931 et à cette occasion, Mann lit deux chapitres de son *Joseph*. Or, le Joseph biblique avait longtemps hanté l'imaginaire gidien, depuis ses débuts : déjà un personnage qui apparaît et disparaît dans les biffures du manuscrit du *Roi Candaule*² existe aussi dans les plis des répliques de *Saül*, comme nous le montrerons plus loin. Lorsqu'en 1939, Gide lira en entier le roman de Mann, il préférera néanmoins le talent de Racine et la beauté de ses vers à « cette indigestion germanique³ ».

4.5 La passion des marionnettes. Le monde allemand : de la farce transcendante à la sottise

Pour rester dans le domaine allemand, les deux auteurs sont apparentés par un profond intérêt pour Goethe. Pirandello possédait plusieurs tomes de Goethe dans sa bibliothèque, en langue originale et en italien. Il traduit les *Élégies romanes*, qui seront publiées en 1896 pour

¹ « Dostoïevski, II », *EC*, p. 584-591.

² GIDE André, *Le Roi Candaule (texte de 1901)*, édition critique avec une introduction et des variantes présentée par Patrick Pollard, Lyon, Université de Lyon (Lyon II), Centre d'Études Gidiennes, « Collection Gide/textes », n° 14, 2000, p. 21.

³ *J2*, « Carnets d'Égypte », p. 665-666.

les éditions Giusti de Livourne, ainsi qu'un choix des *Conversations avec Goethe* de Johann Peter Eckermann, dans la *Rassegna Settimanale Universale* de Rome, entre février et décembre 1896¹. Et Gide ? La vie de Gide, ainsi que son *Journal*, ses correspondances et ses écrits critiques, sont constellés de maints moments de communion avec Goethe, dont *Erotica romana*, connues en français comme *Élégies latines* ou *romaines*, sont en 1892 la première ravissante lecture qu'il fait de l'auteur allemand, qui inspire à Gide cet aveu, en 1927 : « la grande influence que peut-être j'ai vraiment *subie*, c'est celle de Goethe² ». Pour s'en tenir aux *Conversations avec Goethe* d'Eckermann, il écrivait en 1926 que « [l]a plus grande chance de Goethe, ce fut peut-être bien Eckermann. Mais sans doute ne serait-il pas de cet avis et ne verrait-il dans ces "conversations" qu'une trahison constante de sa pensée³ ». Gide se sentait très proche de Goethe à l'époque de son premier voyage en Italie, si bien qu'il recherchait dans le *Voyage en Italie* goethéen les mobiles et les justifications de son propre périple, comme il le dit dans une lettre de 1893 à Marcel Drouin. Dans la *Conférence sur l'influence en littérature*, il citera un vers de la quatrième élégie mais, en commettant une faute désormais célèbre - *geboren* (né) au lieu de *geborgen* (délivré, rescapé) -, il éclairera sa « lecture » personnelle de la vitalité de Goethe, perçue comme une sorte de renaissance libératrice de l'être, qui le fait fraterniser avec l'auteur allemand. D'ailleurs, il confirmera cette fraternité et toutes ses dettes dans l'étude *Goethe* de 1932 ainsi que dans l'introduction au *Théâtre de Goethe* de 1942. Il corrigera la faute de traduction dans la conférence *À Naples* en 1950, qui referme symboliquement sa vie et ses pèlerinages italiens⁴. Goethe lui fait découvrir l'équilibre et l'harmonie où la chair et l'âme se touchent et assouvissent les mêmes désirs au détriment de la dichotomie déséquilibrée imposée par le christianisme, si bien qu'il écrit en 1928 que grâce à Goethe, « [t]ous les dieux de l'Olympe réhabitèrent dans [s]on cœur »⁵. Or, avant de quitter Goethe pour d'autres passeurs en commun, il faut souligner un épisode célèbre dans les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* : une scène de théâtre de marionnettes. La passion théâtrale du héros goethéen est née grâce à sa grand-mère, qui organisait des spectacles de marionnettes pour ses petits-enfants : voilà ce que Goethe raconte, en puisant dans les souvenirs de sa vie et du théâtre de marionnettes que sa grand-mère Cornelia lui avait offert, dans *La Vocation théâtrale de Wilhelm Meister*, première ébauche de

¹ MACCHIA Giovanni, *op. cit.*, p. 19 et p. 131-212.

² *J2*, p. 56. C'est Gide qui souligne.

³ *J2*, p. 9.

⁴ *J2*, « Carnets d'Égypte », p. 665-666. Nous nous bornons ici à esquisser quelques-unes des étapes du « rapport » de Gide avec Goethe en nous basant entièrement sur l'article de Claude FOUCART, « Les *Élégies romaines*, Gide découvre "la sensibilité mythique chez Goethe" », *Études germaniques*, Paris, Klincksieck, n° 261, 2011, p. 139-152

⁵ « Projet de conférence pour Berlin », *EC*, p. 663.

l'Apprentissage paru en 1911. La représentation de marionnettes est reprise dans les *Années d'apprentissage* avec quelques petites variations, mais le thème est en substance le même. Certes, même *l'Essai sur les marionnettes* (1810) de Kleist aura pu laisser une empreinte profonde, ainsi que les *Songes pétersbourgeois en vers et en prose* (1861) de Dostoïevski : selon Gioanola, ce sont des lectures qui ont imprégné la vision « carnavalesque » de Pirandello, du moins d'après le parallèle entre la poétique de l'humorisme et le carnavalesque que Bakhtine codifiera plus tard. De la marionnette kleistienne comme exemple de grâce remplaçant les mouvements affectés du corps humain au sentiment dostoïevskien du carnavalesque de la vie, à travers les pages déjà citées du *Wilhelm Meister* de Goethe, la scène du théâtre de pantins rebondit d'un auteur à l'autre. De plus, l'essai de Kleist semble avoir eu une profonde incidence sur la conception de l'incarnation des personnages sur les planches que Pirandello mettra en scène dans une de ses dernières pièces, *Trovarsi (Se trouver)*. Donata Genzi, l'actrice au centre des trois actes, vit dans tous les personnages qu'elle interprète devant les miroirs que représentent les yeux du public, mais dans la vie, elle ne se retrouve plus. Kleist avait exemplifié la difficulté de fixer la vie dans l'œuvre d'art à travers le récit du jeune homme qui se regarde au miroir se sécher un pied après un bain. Cette image lui rappelle une statue ; il essaie alors de reproduire les mêmes mouvements, mais il n'arrive qu'à une gauche imitation¹.

Dans *Le Subjectif*, le titre du *Wilhelm Meister* est noté entre le 20 août et le 10 septembre 1892, en Bretagne, en compagnie de Henri de Régnier², alors que Gide lit von Kleist au début des années vingt et connaît parfaitement, comme nous le savons, l'auteur russe et Goethe. Gioanola cite un passage des *Songes pétersbourgeois* que Bakhtine avait repris dans son étude sur le carnavalesque dostoïevskien, mais qui pourrait bien être une lecture commune et l'une des sources de l'image des marionnettes, liée au sentiment d'étrangeté face à la vie. Nous le rapportons ici dans notre traduction :

C'étaient toutes d'étranges, bizarres figures, pas du tout prosaïques, non pas des Don Carlos ou des Posa, mais des conseillers titulaires, et en même temps des conseillers titulaires fantastiques. L'un faisait des grimaces devant moi, en se cachant derrière toute cette foule fantastique, et tirait certains fils et certains essors, et ces pantins bougeaient et, lui, il riait, riait ! [...]. Si la foule dont à cette époque-là je rêvais s'était rassemblée, ç'aurait été une splendide mascarade³.

Cette citation renvoie immédiatement au jeu de fantoches que Pirandello utilise dans la lettre à sa sœur comme terme de comparaison pour définir son sentiment de la vie et qui n'est pas

¹ ARTIOLI Umberto, *op. cit.*, p. 185-186.

² COTNAM Jacques, *Le Subjectif*, art. cité, p. 46.

³ GIOANOLA Elio, *op. cit.*, p. 30 cité d'après BAKHTINE Mikhaïl, *Dostoevskij*, Einaudi, Torino, 1968, p. 211.

loin de celui qu'exprime Gide à plusieurs reprises. La vie est regardée de loin, ou d'en haut, ou bien à l'envers et par là même perçue comme hors du sujet qui la vit. De plus, le texte de Goethe nous impose encore deux réflexions : le spectacle de marionnettes représente l'histoire du roi Saül ; ce même spectacle est un prétexte au dévoilement du jeu d'acteur et de l'illusion théâtrale, Wilhelm étant obligé de reprendre la marionnette de Saül tombée et de montrer ainsi la main qui en guide les ficelles. L'éclat de rire du public enfantin qui s'ensuit interrompt le *pathos* de la scène, mais surtout introduit le comique au sein du sérieux. Comme les deux écrivains ont lu et relu Goethe, cette scène ne doit pas être restée inobservée, pour différentes raisons. Gide est fasciné par le théâtre de marionnettes de Caracous, qu'il découvre pendant ses premiers voyages au Maghreb : les histoires simples mais à la sexualité débordante, voire obscène, de Caracous, sont contemporaines de la rédaction de *Candaule*, *Saül* et *Bethsabé* et reviennent au fil des années lors des tentatives d'adaptation de *Malva* d'après Gorki et du *Curieux malavisé* d'après Cervantès, jusqu'à la traduction d'*Arden of Feversham*. Dans ce théâtre populaire, ainsi que dans les pièces et adaptations gidiennes, une métaphore obsédante s'impose : le triangle. De plus, cette figure des rapports amoureux se trouve dans maints écrits et notations gidiens, comme la Préface à *Armance* de Stendhal, la Préface à *Tom Jones* de Fielding, les réflexions sur des passages des *Confessions* de Rousseau et surtout dans son étude sur Dostoïevski, comme nous l'avons déjà analysé¹. Certes, on ne peut pas ignorer que la scène des marionnettes chez Gide, et en particulier dans la tirade de La Pérouse des *Faux-Monnayeurs*, pourrait être inspirée par une pièce inédite de Dorothy Bussy, *La Tragédies des Marionnettes*. Aussi bien l'écrivaine et traductrice anglaise, qu'une longue amitié lia à Gide, et qui fut un lien important entre la *NRF* et le groupe de Bloomsbury², lui avait communiqué par lettre que la pièce lui était dédiée : en effet, le texte du manuscrit est truffé de citations et de thèmes éminemment gidiens³. Les ressemblances existent sans aucun doute, même si Gide ajoute des détails intéressants que l'on verra après. De son côté, Pirandello reprendra dans un des chapitres de *Feu Mathias Pascal* cette scène du théâtre de marionnettes, en les faisant devenir des poupées automatiques, à la manière des poupées électriques de Marinetti. Adrien Meis, le nouvel être qu'est devenu Mathias Pascal après sa première mort présumée, loge à Rome chez Monsieur Anselme Paleari, un retraité fêru de spiritisme, qui l'invite à assister à un spectacle d'une nouvelle invention, les marionnettes automatiques. On représente, « d'après Sophocle » - en français dans le texte italien de

¹ LONGO Marco, *op. cit.*

² STEEL David, « Les Strachey, Bloomsbury, Gide et le groupe de la *Nouvelle Revue Française* », *BAAG*, vol. XVII, n° 84, octobre 1989, p. 401-429.

³ BUSSY Dorothy, « La Tragédie des Marionnettes », *BAAG*, vol. VIII, n° 47, juillet 1980, p. 327-353.

Pirandello, probable renvoi à l'*Ubu roi* (1896) de Jarry et au *Roi Bombance* (1905) de Marinetti - l'*Électre*, ou bien la tragédie d'Oreste dans un petit théâtre de marionnettes. Cette invitation se transforme aussitôt en spéculation : et si le ciel en papier du théâtre se déchirait ? Quel effet aurait ce trou dans la voûte fausse sur la tête d'Oreste ? - demande Paleari. Et c'est toujours lui qui, devant la stupeur de son interlocuteur, possède la réponse : Oreste deviendrait Hamlet. Le vengeur du père antique deviendrait le vengeur du père moderne. Celui qui croit solidement en ce ciel deviendrait le héros tiraillé par les doutes que cette déchirure de la voûte céleste a insufflés. Adrien Meis, soupirant, souhaite : « Bienheureuses les marionnettes ! Sur leur tête en bois le faux ciel se conserve sans déchirures !¹ ». De même, la conception théâtrale de Jarry, que Gide fait revivre en tant que personnage dans *Les Faux-Monnayeurs*², prône l'annulation de la sensibilité du comédien en faveur d'un jeu de marionnettes, le masque au visage et dont les gestes et la voix sont faux.

Il appert alors que Goethe, comme Dostoïevski - tous deux écrivains de référence de la littérature mondiale, dont aucun intellectuel ne peut se passer de lire et méditer les œuvres - , sont un passage obligé vers les romantiques allemands qui considéraient Goethe comme un point de repère. Revenons alors aux auteurs cités dans l'essai sur l'*Humorisme*. Friedrich Schlegel et Ludwig Tieck. C'est à eux que Pirandello fait remonter la différence entre ironie et humorisme ainsi que leur réélaboration de l'idéalisme subjectif de Fichte et, par extension, de tout le mouvement idéaliste et romantique postkantien :

Le Moi, unique réalité vraie, explique Hegel, peut sourire de la vaine apparence de l'univers : comme il la crée, de la même manière il peut l'annuler ; il peut ne pas prendre au sérieux ses propres créations. D'où l'ironie : à savoir cette force - selon Tieck - qui permet au poète de dominer la matière qu'il traite ; matière qui se réduit grâce à elle - selon Friedrich Schlegel - à une perpétuelle parodie, à une farce transcendante³.

Voilà donc que les intellectuels allemands ont donné un sens tout à fait différent à l'ironie : l'ironie philosophique allemande se différencie de l'ironie rhétorique. Celle-ci, affirme Pirandello, implique une contradiction fictive entre ce qu'on dit et ce qu'on veut que l'on comprenne. La philosophique, en revanche, ne fait pas semblant, car elle est essentielle.

¹ PIRANDELLO Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di Italo Borzi e Maria Argenziano, Roma, Newton Compton editori, 1993, p. 155.

² *Les Faux-Monnayeurs*, troisième partie. Paris. Chapitre VIII, RR2, p. 393. *Ubu Roi* est cité déjà en 1898 dans la deuxième *Lettre à Angèle* (EC, p. 15). Gide cite encore Jarry dans son article « *Le Mercure de France* » (SV, p. 927-929) en disant l'avoir rencontré les quelques fois s'il avait fait partie des convives du salon de Mme Rachilde, femme d'Alfred Vallette, directeur du *Mercure de France*, aussi bien que dans le salon de Marcel Schowb. Quant à lui, Gide se tenait à l'écart du *Mercure*, probablement pour la présence de Remy de Gourmont et se balançait entre *L'Ermitage* et *La Revue Blanche*. (Voir la « Notice » de l'article « *Le Mercure de France* », par Pierre MASSON, SV, p. 1384-1385).

³ PIRANDELLO Luigi, *L'umorismo*, op. cit., p. 18.

Il en vient ensuite à Jean-Paul Richter et à sa distinction entre comique classique et comique romantique :

facétie grossière, satire vulgaire, dérision des vices et des défauts, sans aucune commisération ou pitié, celui-là ; humour, celui-ci, c'est-à-dire rire philosophique, mixte de douleur, parce qu'il est né de la comparaison du petit monde fini avec l'idée infinie, rire plein de tolérance et de sympathie¹.

Or, cette farce schlégelienne a-t-elle des points de contacts avec la sotie gidienne ? En ce qui concerne Pirandello, Giovanni Macchia la retrouve dans les romans du Sicilien comme terrain d'expérimentation de l'humorisme, mais pour arriver à établir un parallèle, il faudra procéder par étapes. Selon Friedrich Schlegel, le roman est le lieu qui peut représenter le devenir de l'infini, mais pour ce faire il faut que la distinction classique des genres soit abolie et qu'il y ait un mélange de tons, de registres et de styles. On retrouve cette conception chez bien des romantiques, mais elle existait déjà en littérature : *Don Quichotte* et les drames shakespeariens en sont un exemple avant la lettre. La représentation de la totalité de la vie en tant qu'ensemble de possibles doit forcément impliquer la présence critique et autocritique de l'auteur qui est par là même ironique, car il réfléchit sans cesse sur la matière qu'il façonne afin de la maîtriser. Selon Schlegel, *Wilhelm Meister* de Goethe se rapprochait déjà, bien que de manière encore imparfaite, de cette vision romantique du roman. Or, la fonction critique et autocritique de l'auteur, c'est Tieck qui la réalise dans son théâtre, en particulier dans *Le Chat botté*, réélaboration personnelle de la célèbre fable comme expérimentation d'ironie romantique : la représentation sur les planches est tellement irréaliste que l'action scénique est sans cesse interrompue par le public qui réagit en demandant des explications aux comédiens et au poète qui intervient lui aussi sur la scène. C'est une réalisation de l'ironie que Schlegel souhaitait dans le roman. Voilà donc une série de termes qui nous concernent de près dans notre analyse : le roman et le théâtre que la réflexion ironique rend inachevés ou à réaliser ; l'autocritique qui donne la parole aux personnages et/ou à l'auteur ; le mécanisme de la construction de l'œuvre comme univers des possibles en devenir.

Tout ceci nous suggère l'influence de Nietzsche, car en fait la connaissance du philosophe pourrait être un autre possible contact entre Gide et Pirandello, même si la critique a bien démontré que ce dernier a découvert tardivement la philosophie nietzschéenne. En 1936, l'année de sa mort, l'auteur sicilien se compare à Nietzsche en s'opposant à lui et en faisant référence à *La Naissance de la tragédie* :

¹ *Ibid.*, p. 24.

Nietzsche disait que les Grecs élevaient des statues blanches contre l'abîme noir, pour le cacher. Ces temps-là sont révolus à jamais. Moi, je les secoue pour le révéler¹.

Cette citation est clairement réélaboree à la lumière de ses propres angoisses, comme le met en évidence Michael Rössner², et comme le commente Giudice, selon lequel il semble que Pirandello se rende compte de sa propre audace en ajoutant : « “Dans ce néant j’espère trouver le tout” - dit Faust s’aventurant dans la région infernale des Mères. Afin de pouvoir descendre au fond de l’abîme il faut du moins avoir l’espoir d’y trouver Hélène... il faut s’habituer à voir dans l’obscurité³ ». Quel que soit le degré de connaissance que Pirandello avait des écrits nietzschéens⁴, les points de contacts entre les deux se nouent notamment autour du concept de vérité, toujours mensongère, et de celui d’unité compromise du Moi en tant que construction de la pensée, qui sont tous les deux mis en crise et, comme le dit Pirandello lui-même, ébranlés : la vérité n’est plus unique et objective, mais éparpillée en une pléthore de variantes possibles, voire superposables, et cela dépend de la fragmentation du Moi qui perçoit cette même vérité. Pour Nietzsche alors, si le rôle social est inauthentique, il faut quand même choisir celui qui donne à son possesseur le plus de pouvoir ; pour Pirandello, en revanche, le rôle est un masque, une convention imposée qui fige l’instinct de liberté de l’individu dans le paradoxe de l’impossibilité de se voir vivre faisant tomber le masque. D’ailleurs, il est vrai que la mort de Dieu proclamée par Nietzsche a précipité l’homme moderne dans la mise en doute constante, la démolition des certitudes et le réquisitoire de toute vérité acquise en tant que telle, dont la validité perd de consistance. Gide a lu à partir de 1892 et longuement médité les messages nietzschéens, dont témoignent les nombreuses entrées dans son *Journal* aussi bien qu’une série d’écrits. On pense notamment à l’article « Nietzsche » (sixième « Lettre à Angèle » datant de 1899, paru dans *Prétextes* en 1919) où il affirme que « nul plus que Dostoïevski n’a aidé Nietzsche⁵ », et à l’article sur « Les Frères Karamazov » de 1911, où il semble répondre : « Dostoïevski, “le seul qui m’ait appris quelque chose en psychologie”,

¹ Interview avec G. Caviacchioli, *Quadrivio*, 15 novembre 1936 citée par Gaspare GIUDICE, *op. cit.*, p. 544.

² RÖSSNER Michael, « Nietzsche e Pirandello: paralleli e differenze », in ALESSIO Antonio, PERSI HEINES Claudia et SBROCCHI Leonard G. (éds.), *L’enigma Pirandello*, Atti del Convegno Internazionale Ottawa, 24-26 ottobre 1986, The Canadian Society for Italian Studies, 1988, p. 228-242. L’article est lisible aussi en cliquant sur le lien <https://www.pirandelloweb.com/nietzsche-e-pirandello-paralleli-e-differenze/>.

³ GIUDICE Gaspare, *op. cit.*, p. 544. Sur l’influence de Nietzsche insiste aussi Gilbert BOSETTI (*Pirandello*, Paris-Montréal, Bordas, « Présences littéraires », 1971, p. 196-200).

⁴ Voir l’article de Simona MICALI, « Pirandello e il mito come archetipo », consulté le 08/01/2021 sur <https://www.pirandelloweb.com/pirandello-e-il-mito-come-archetipo/#05>.

⁵ « Lettre à Angèle [VI]. Friedrich Nietzsche », *EC*, p. 34-43. Voir à ce propos l’essai fondamental de Renée LANG, *André Gide et la pensée allemande*, Paris, Librairie Universelle de France, 1949 ainsi que Claude FOUCCART, *André Gide et l’Allemagne. À la recherche de la complémentarité (1889-1932)*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1997. Voir aussi SCHNYDER Peter, « Gide lecteur de Nietzsche » dans *Travaux de Littérature offerts en hommage à Noémi Hepp*, vol. III, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 203-227 et MOUTOTE Daniel, « Gide et Nietzsche », dans *André Gide un Deutschland/André Gide et l’Allemagne*, Düsseldorf, Droste, 1992, p. 32-45.

disait Nietzsche¹ ». Selon Yaffa Wolfman, reprenant des propos de Ramon Fernandez, Nietzsche aurait offert à Gide la possibilité de démontrer dans son art, tout exempt qu'il soit d'un ancrage à l'actualité, non pas le côté positif de sa philosophie, mais un modèle négatif et par là même ironique : le paradoxe d'une déviation par rapport aux idées de génie et de surhomme, tels que le crime immotivé de Lafcadio, mais plus encore les expérimentations d'Antime Armand-Dubois sur ses cobayes. Ce paradoxe éclairant, presque prophétique, les faits historiques des années vingt et trente et la Seconde Guerre mondiale le transformeront en abominable réalité².

Mais c'est la philosophie de Schopenhauer, une autre référence phare pour les deux écrivains, qui les a conduits vers Nietzsche. Selon l'analyse d'Orsini, Schopenhauer est présent chez Pirandello dans le pessimisme diffus de ses œuvres, dans la conception de la réalité comme résultat d'une opération purement subjective qui peut être mise en doute et réduite à une simple apparence, voire une illusion, comme l'est aussi la mort, comparable à la « petite lanterne » de Paleari qui s'éteint³. Tant qu'elle était allumée, alimentée par les grandes lanternes des idéologies, elle ne montrait qu'une partie de la réalité, le reste au-delà de la lumière projetée tout autour d'elle demeurant dans l'obscurité. C'est là justement ce que Paleari appelle la « *lanternosophie* ». Le philosophe est même cité dans la nouvelle *Le mari de ma femme*, comme repère métaphysique du héros qui, conscient que la mort approche et donc animal métaphysique selon la définition schopenhauerienne, tâche d'imaginer la vie de sa femme et de son meilleur ami qui prendra sa place comme nouveau mari.

La ressemblance avec la découverte « des appareils photogéniques des animaux des bas-fonds »⁴ que Vincent raconte à Lilian et Robert de Passavant est curieuse : il s'agit en effet de créatures qu'on avait crues aveugles dans le noir des abîmes, mais qui en revanche ont des yeux pour voir la lumière que chacune d'elles produit et émet. Nous retrouverons ce récit dans la lettre qu'Olivier envoie à Bernard, où le jeune homme transcrit une théorie que son mentor Robert de Passavant s'est appropriée, en l'appelant la théorie des « "lumières personnelles", qui permet [aux animaux marins des bas-fonds] de se passer de la lumière du soleil, qu'il

¹ « Les Frères Karamazov », *EC*, p. 492.

² WOLFMAN Yaffa, art. cité, p. 104. Les propos de Ramon FERNANDEZ se rapportent à l'essai *Gide ou le courage de s'engager*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 130.

³ ORSINI François, *Pirandello e la Francia*, *op. cit.*, p. 132-136. Gilbert Bosetti ajoute au pessimisme historique causé par les déceptions qui suivirent le *Risorgimento*, la politique de Giolitti et la Première Guerre mondiale, caractérisant les œuvres de Pirandello et le conduisant à l'adhésion au parti fasciste, les traits dérivant de ses lectures, le pessimisme werthérien dans les poésies de jeunesse et celui qu'il emprunte à Schopenhauer et au caractère foncièrement irrationnel et illusoire du réel en tant que perception subjective de notre représentation du monde (BOSETTI Gilbert, *Pirandello*, *op. cit.*, p. 196-202).

⁴ *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 287.

assimile à celle de la grâce et à la “révélation”»¹ pour enfin conclure : « [e]xposé en quelques mots comme je fais, ça ne peut rien dire, mais je t’assure que, lorsqu’il en parle, c’est intéressant comme un roman »².

Pour Gide, la première lecture de Schopenhauer remonte à 1890. Dans *Si le grain ne meurt*, le philosophe et son *Monde comme volonté et comme représentation* sont évoqués comme une « consolation philosophique » dont il s’est plus tard éloigné pour se mettre « sous la tutelle d’autres maîtres [...] : Spinoza, Descartes, Leibniz, Nietzsche enfin³ ». Au début de sa carrière, la philosophie de Schopenhauer imprègne *Le Traité du Narcisse*, dont le personnage semble illustrer certains passages du *Monde schopenhauerien*, selon Jean-Michel Wittmann⁴. Mais, citée dans le « Cahier noir » d’André Walter, c’est une lecture qui accompagne Gide de 1890 à 1898, comme l’attestent le *Journal*, *Le Subjectif* et *Si le grain ne meurt*. En 1924, Schopenhauer devient une justification au « certain sens de la réalité qui [lui] manque », à l’incapacité de croire au monde extérieur qui demeure « toujours un peu fantastique », à cette attitude de spectateur qui assiste « à un spectacle *en dehors de la réalité* ». Et Gide de s’exclamer : « Quand je lus *Le Monde comme Représentation* de Schopenhauer, je pensai aussitôt : c’est donc ça !⁵ ». D’ailleurs, si l’on voulait en savoir davantage, Gide retrace ses rapports avec la littérature et la philosophie allemandes dans son *Projet de conférence pour Berlin*, qui devait suivre la mise en scène berlinoise du *Retour de l’enfant prodigue* en janvier 1928, dans la traduction de Rilke, et la conférence de Jules Romains sur l’unanimisme le 17 janvier toujours à Berlin. Celle de Gide en revanche n’eut pas lieu. Schiller et Lessing, mais surtout Goethe, ont exercé sur lui une influence fondamentale, ainsi que Fichte et Schopenhauer, au sujet desquels Gide écrit : « [ils] m’ont nourri, m’ont formé, ont décidé de ma pensée à un âge où celle-ci voit se dresser devant elle les grands problèmes et s’interroge avidement »⁶, pour ensuite se soumettre à « la forte discipline de Leibniz »⁷. Et il écrit encore : « [q]uant à Nietzsche, je ne le découvris que beaucoup plus tard »⁸, ce qui éloigne l’idée d’influence que les critiques ont perçue dans son écriture et dans sa pensée.

¹ *Ibid.*, p. 334.

² *Ibidem*.

³ *Si le grain ne meurt*, *SV*, p. 240.

⁴ WITTMANN Jean-Michel, « Notice du *Traité du Narcisse* », *RRI*, p. 1260-1266.

⁵ *Jl*, p. 1269-1271.

⁶ « Projet de conférence pour Berlin », *EC*, p. 662.

⁷ *Ibid.*, p. 662-663.

⁸ *Ibid.*, p. 663.

La réflexion d'Alain Goulet sur la disparition progressive de l'Allemagne de la jeunesse de Gide qui, « en dépit du souffle dionysiaque que fait passer Nietzsche et des profondeurs démoniaques de Goethe »¹, est remplacée par l'Afrique et en partie même par l'Italie, comme le démontre son analyse des cinq oncles de Lafcadio et de leurs différentes nationalités, est intéressante pour notre étude. Goulet conclut en disant que l'« Allemagne occuperait, dans la symbolique de l'imaginaire gidien, le côté du Père, du phallus, du pouvoir et du savoir »², car dans la fiction la nationalité allemande est « vouée au calcul, à la rationalité des chiffres et des échanges réglés, à la science, à la loi », à côté de « la conception gidienne de la Suisse [...] gouvernée par une vision de l'austérité protestante³ », contre la nationalité anglaise « du côté du ressourcement ou de la libération individuels, de l'aventure, où se mêlent l'homosexualité, le féminisme et les sports, et surtout de l'écriture du roman⁴ » et contre l'Italie « terre du plaisir où s'allient la sensualité et la spiritualité, le pays de la joie de vivre et de l'harmonie⁵ ». Pierre Masson observe, pour sa part : « Si l'Allemagne peut être présentée comme le pays des oncles, c'est parce que pour Gide, l'oncle est le tuteur idéal⁶ », comme l'oncle Charles, le premier homme qu'il avait vu à côté de sa mère et qui avait veillé sur lui après la mort de son père. C'est grâce à Goethe, à son *Wilhelm Meister* et à ses *Élégies romaines*, que l'Allemagne deviendra une porte vers un ailleurs qui prendra les contours de l'Italie. Néanmoins, Goethe restera sa vie durant comme ce « guide » qui l'avait mené vers la première découverte de son être.

Inverse est le parcours de Pirandello qui, de la Sicile patriarcale et arriérée part vers Rome et de Rome va en Allemagne, à Bonn, où il bouclera ses études et sa formation, où il tombera amoureux et se sentira même mal à l'aise, plongé dans une culture profondément différente de la sienne, surtout en matière de liberté féminine. Il maintiendra des liens forts avec sa terre natale et sa famille, dont témoignent les lettres aux siens et à sa sœur, et finalement rebrousse chemin. Ce n'est pas la Sicile qui sera son étape définitive, mais Rome. Piroué retrouvera par le biais de la carrière romaine de Pirandello une sorte d'« ouverture vers une phase positive et une thèse plus féministe », tel « un combat pour certaines femmes qui

¹ GOULET Alain, « Présence/Absence de l'Allemagne dans l'imaginaire gidien », in SIEPE Hans T. et THEIS Raimund (éds.), *André Gide und Deutschland/André Gide et l'Allemagne*, Düsseldorf, Droste Verlag, 1992, p. 17-18.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ MASSON Pierre, « Gide, Goethe, Geheimnis ou L'Allemagne dans les coulisses d'André Gide », in SIEPE Hans T. et THEIS Raimund (éds.), *André Gide und Deutschland/André Gide et l'Allemagne*, op. cit., p. 22.

sont soumises et flétries par le mâle dans une société patriarcale¹ ». Toutefois, tant que la Sicile et son pesant héritage jouent un rôle actif dans la vie quotidienne de Pirandello, tant que la subsistance de sa famille est liée aux revenus des mines siciliennes et que la maladie de sa femme est une présence constante au sein du noyau familial, les figures féminines pirandelliennes retracent le schéma des traîtresses bourgeoises, des mères sans péché et des prostituées ; à partir de 1925, néanmoins, et jusqu'à sa mort en 1936, l'horizon de sa vie change et Marta Abba en indique l'orient. Cette liaison tourmentée, difficile, et pas seulement en raison de la différence d'âge, se projette dans la dernière production pirandellienne, qui devient une sorte de « réparation des échecs de la vie, des défaites avec Marta Abba² ». Car, dès 1925, la liaison entre l'auteur et la muse était platonique, comme le font entrevoir les lettres que Pirandello lui envoya.

Une nouvelle constellation féminine apparaît alors, dans laquelle on trouve une « femme fascinante, intelligente mais très soumise³ » au masochisme masculin comme dans *Diana e la Tuda* (*Diane et Tuda*), une femme parfaite et inatteignable comme dans *L'amica delle mogli* (*L'Amie de leurs femmes*), qui devient le modèle de la femme idéale grâce à laquelle fonder la famille : une femme supérieure qui se soumet à l'homme et se projette uniquement vers lui et vers ses enfants, où l'amante et la mère coïncident enfin. Cet idéal pirandellien est aussi fasciste et, bien sûr, méditerranéen, comme le met en évidence Alonge, qui renoue avec les cultes telluriques de la Grande Mère, le matriarcat qui s'oppose au règne transcendant du père, ce qui se manifeste dans *La nuova colonia* (*La nouvelle colonie*) et, surtout, dans *Lazare*. Dans ce mythe, le principe tellurique est Sara, la mère, qui se sépare de son mari pour aller vivre avec un autre, englobant ainsi la prostituée sauvée par la maternité, qui attire chez elle son fils Lucio et qui guérit sa fille Lia de la paralysie :

Bref, le miracle c'est la Terre Mère qui l'accomplit. Et ce n'est pas – nous le répétons – un miracle évangélique, de résurrection. C'est plutôt un rite préchrétien, le rite éternel des retrouvailles et de la renaissance : derrière Sara qui étreint Lia en la régénérant avec son amour vital il y a la Déméter d'Eleusis qui retrouve Kore. [...]. La fille auprès de la mère est vivante, loin de la mère est morte⁴.

Cette comparaison nous fait penser à *Perséphone* et à des implications idéologiques - féministes et politiques - sur lesquelles nous reviendrons, d'autant plus que la matrice méditerranéenne est l'une des sources de la femme gidienne. Encore une dernière remarque que l'essai d'Alonge nous suggère : dans *Comme tu me veux*, « l'Inconnue cache dans un

¹ PIROUÉ Georges, *op. cit.*, p. 301.

² ALONGE Roberto, *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Milano, Costa & Nolan, 1997, p. 97.

³ *Ibid.*, p. 102.

⁴ *Ibid.*, p. 111.

corps de prostituée [...] un esprit qui aspire ardemment à la pureté et au rachat moral¹ ». La vie nocturne berlinoise, dépravée aux yeux de Pirandello, « sicilien puritain et sexuellement réprimé devient l'enfer² », qu'il fustige âprement, surtout en ce qui concerne l'homosexualité féminine et masculine, incarnée par certains personnages secondaires de la pièce. L'Allemagne, à ce moment de sa vie, devient l'exil après la dissolution de sa troupe en 1928, et c'est avec Marta Abba qu'il y vit, mais en faisant chambres à part et avec la présence de Cele Abba, la sœur de Marta, en attendant des contrats cinématographiques pour relancer sa carrière et celle de sa muse.

Les deux points finaux sur la production pirandellienne nous reconduisent à Gide et au parcours que Jean-Michel Wittmann a retracé dans la dernière phase de l'écriture gidienne, surtout lors de la rédaction de la trilogie de *L'École des femmes*, en portant néanmoins une attention particulière au monde des groupes minoritaires marginalisés³. À ce propos, la Sara de *Geneviève*, descendante de celle des *Faux-Monnayeurs*, résume tout ce qui exposait une femme de l'entre-deux-guerres à devenir la cible du racisme bourgeois et antidreyfusard : elle est juive, sensuelle, pose comme modèle pour un peintre, et c'est enfin une femme libre, désirant un enfant hors du mariage, et homosexuelle⁴. Qui plus est, c'est une future comédienne, ce qui en fait une catégorie à part, que les bons bourgeois ne devraient côtoyer qu'au théâtre, en respectant toujours les distances entre les planches et le parterre. C'est exactement le contraire – cela saute aux yeux - de *Comme tu me veux*. Nous partageons le point de vue de Wittmann lorsqu'il affirme que *Geneviève* ne pose pas seulement une question concernant « l'identité féminine, à la fois au plan collectif (qu'est-ce qu'une femme ?) et au plan individuel (quelle femme suis-je ?), mais en recouvre une autre, celle de la minorité, au sens moderne du terme⁵ ». Le roman ouvre la voie à un questionnement sur les groupes minoritaires, femmes, juifs, homosexuels, artistes - faisant partie par antonomase des « états confédérés » dénoncés par Maurras - ainsi que sur leurs rapports avec un nationalisme de plus en plus hégémonique qui écrasait l'individualisme sous le conservatisme, incarné par Robert. Or, lorsque Pirandello adhère au parti fasciste, c'est à une idéologie nationaliste et

¹ *Ibid.*, p. 117.

² *Ibid.*, p. 115.

³ WITTMANN Jean-Michel, « De l'individualisme au féminisme. La question de la minorité dans la trilogie de *L'École des femmes* », in WITTMANN Jean-Michel (éd.), *Gide ou l'identité en question*, *op. cit.*

⁴ Voir GIDE André, *Geneviève ou la confidence inachevée*, édition critique établie et présentée par Andrew Oliver, Lyon, CEG, 2010, p. IX.

⁵ WITTMANN Jean-Michel, « De l'individualisme au féminisme. La question de la minorité dans la trilogie de *L'École des femmes* », in WITTMANN Jean-Michel (éd.), *Gide ou l'identité en question*, *op. cit.*, p. 188.

conservatrice qu'il fait confiance, quelle que soit l'origine d'un tel choix¹. Certes, il faut l'ajouter, l'affrontement entre valeurs catholiques et juives devient le théâtre d'une nouvelle, *Un goj (Un goï)* – dans le sens d'un étranger - où le prétexte de l'intransigeance catholique obtuse opposée au bon sens et à la rationalité juive cache, à notre avis, une prise de conscience de la progressive ghettoïsation d'un groupe minoritaire avec lequel Pirandello avait eu de fructueux et durables liens d'estime, d'amitié, de travail. De son vivant, il s'en rendra bien compte, après l'accession au pouvoir de Hitler en 1933, lorsque son traducteur allemand Hans Feist fut banni en tant que juif et qu'il dut faire retraduire ses œuvres par un aryen. Le même sort fut réservé à Max Reinhardt, éloigné de ses théâtres berlinois et forcé d'émigrer aux États-Unis. Pirandello ne connaîtra pas l'horrible fin de son ami Crémieux et il ne saura pas non plus qu'après sa mort, en 1941, le ministère de la Culture populaire fasciste enquêta sur ses origines familiales pour savoir s'il appartenait à la race juive et si ses œuvres pouvaient être publiées et mises en scène, communiquant le résultat de ces recherches aux nazis qui se demandaient si ses écrits étaient dignes du public aryen².

C'est aux alentours des années trente que Gide relancera une réflexion sur ces minorités et, de manière plus générale, sur l'humanité démunie, appauvrie, sans repères, une ouverture qu'il avait toujours manifestée. *Les Nouvelles Nourritures* et *Robert ou l'Intérêt général* représentent parfaitement cette tendance, comme l'écrit Jean Claude³, même si Pierre Masson met en évidence les limites du premier ouvrage :

Dépouillé de sa vie sensorielle, le narrateur n'est plus qu'un énonciateur d'aphorismes. Ce faisant, il se place lui-même dans la position de Ménalque, s'interdisant l'établissement de ce dédoublement ironique qui avait jusqu'ici caractérisé sa création⁴.

C'est là une dimension caractéristique de la matière de ce dernier théâtre gidien – *Robert ou l'Intérêt général* en particulier - qui, comme l'écrit encore Jean Claude, est axé sur des problèmes qui restent extérieurs à Gide et n'incarnent pas, comme au début de sa carrière, comme dans *Saül*, *Le Roi Candaule* et *Bethsabé*, des nœuds intérieurs à dénouer⁵. De la matière, bien sûr, mais aussi de la façon de la présenter, la conciliation apparaissant difficile, voire impossible, entre « l'œuvre d'art et les préoccupations immédiates, qu'elles soient sociales ou politiques⁶ ». Ce qui est en jeu ici, c'est une refondation de l'humanité dont les

¹ Comme déjà indiqué, voir sur les détails de ces questions Gilbert BOSETTI (*Pirandello, op. cit.*, p. 196-197).

² CALLERI Francesco, « Vi assicuro: Pirandello ha il sangue puro », *La Repubblica*, 28/12/1986 consultable sur la Repubblica.it

³ Voir à ce propos CLAUDE Jean, « Notice de *Perséphone* », *RR2*, p. 1311.

⁴ MASSON Pierre, « Notice des *Nouvelles Nourritures* », *RR2*, p. 1322.

⁵ CLAUDE Jean, « Notice de *Robert ou l'Intérêt général* », *RR2*, p. 1353-1361.

⁶ *Ibid.*, p. 1360

nouvelles générations ne semblent pas être encore capables grâce à l'art. Ce débat, d'autres auteurs, tels que Sartre et Camus, entre autres, le pousseront à bout. Pirandello, quant à lui, avait commencé son parcours vers les « mythes », en esquissant dans *La nouvelle colonie*, *Lazare* et *Les Géants de la montagne* des issues - fondation d'un nouveau groupe social, d'une nouvelle foi, d'un nouveau lien entre la réalité et l'art - pour l'humanité en quête d'une régénération. Certes, d'un côté une Seconde Guerre mondiale avait bouleversé les espoirs de Gide, tandis que de l'autre côté, la réflexion de Pirandello avait été interrompue par son décès. Ce dernier avait préféré la fuite dans l'irréel ou l'irrationnel, alors que Gide s'était tourné vers le réalisme social. Les deux se sont penchés, chacun à sa manière, sur l'humanité et sur ses malheurs, vers le rite piteux du masque social dont la chute implique une non-existence impossible et une recherche d'autres formes envisageables, plus légères à supporter, mais non pas définitives. Comme pour Gide, dans cette phase prématurément finale de la production pirandellienne, le regard est tourné vers des thèmes sociaux tels que la justice, la famille, le rapport à Dieu et à la nature, le rôle de l'art dans un monde où c'est l'intérêt particulier qui domine.

CHAPITRE 5

RÉFLEXIONS SUR LA COMÉDIE DE LA VIE

5.1 Dramaturges, moralistes, humoristes : de la comédie de la vie à la mise en abyme

L'attrait de Gide pour Shakespeare est largement connu et démontré non seulement par les entrées de son *Journal* et la dissémination de citations du poète anglais dans toute son œuvre, essais critiques et œuvres romanesques, mais surtout par l'entreprise complexe, qu'il mène à bout malgré tout, à la différence d'autres qui sont restées inachevées, de la traduction d'*Antoine et Cléopâtre* et surtout d'*Hamlet*. Pirandello aussi semble être féru des drames shakespeariens et certains thèmes du Sicilien calquent, quoique en les réélaborant, ceux de l'Anglais, comme le met en évidence Franco Zangrilli : le premier constat porte sur l'*Henri IV* pirandellien, épigone d'*Hamlet*, tous les deux étant la voie principale vers le drame post-moderne de Beckett¹. Shakespeare se révèle donc être forcément un passeur entre les deux écrivains : les parallélismes et les affinités entre les œuvres du barde et celles de Pirandello sont nombreux et s'imposent dès le début, selon Zangrilli, même si nous retenons surtout la tendance des personnages à transformer leur raisonnement en une espèce de torture psychologique à la recherche des causes de leur aliénation ou de celle des autres, ce qui amorce le mécanisme du théâtre dans le théâtre comme possible « traitement thérapeutique », propre à dévoiler une vérité instable ou les différents visages d'une vérité plurielle :

Une des raisons qui rendirent Hamlet si cher à Pirandello fut la présence dans ses œuvres de différents motifs méta-théâtraux qu'il avait déjà repérés dans d'autres textes classiques qui avaient attiré son attention, des *Grenouilles* d'Aristophane au théâtre espagnol du « siglo de oro », notamment de Lope de Vega et de Calderón, au *Don Quichotte* de Cervantès, étant donné la fréquence avec laquelle Pirandello aurait dramatisé les problèmes de la création artistique dans ses ouvrages².

Une citation qui pourrait bien être rapportée à Gide, intéressé par *Hamlet* aussi bien que par le théâtre espagnol du XVII^e siècle et par le roman de Cervantès, pour qui la duplicité méta-théâtrale se mue en gestation méta-romanesque dont la mise en abyme, qui n'est que le « théâtre dans le théâtre du roman », ainsi que les renvois spéculaires se structurent et se perfectionnent, des *Cahiers d'André Walter* à *Paludes*, des *Faux-Monnayeurs* à la trilogie de *L'École des femmes*, *Robert et Geneviève*. Or, il n'est pas difficile de relier la structure du théâtre dans le théâtre et la thématique qui s'en dégage à la littérature espagnole baroque, à

¹ ZANGRILLI Franco, « Pirandello e i drammi di Shakespeare », in ALESSIO Antonio et SANGUINETTI KATZ Giuliana (éds.), *Le fonti di Pirandello*, op. cit., p. 137.

² *Ibid.*, p. 141.

laquelle les œuvres de Pirandello sont redevables, en particulier Cervantès et Calderón de la Barca. *La vida es sueño* demeure pour Pirandello l'un des exemples les plus étonnants de théâtre, comme il l'écrit dans son article « Teatro vecchio e teatro nuovo ». Ces auteurs ne sont pas absents non plus des réflexions de Gide qui projette aussi une hypothèse de traduction d'une pièce de Calderón dont il laisse trace dans son *Journal*¹, juste à côté de l'hypothèse d'une traduction de *Peter Schlemihl*.

L'épisode du théâtre de marionnettes dans *Feu Mathias Pascal* que nous avons déjà évoqué serait à relier, comme le montre bien Stelio Cro, non seulement à l'*Hamlet* shakespearien, qui est ouvertement cité, mais aussi à un épisode de *Don Quichotte* (II, 26). C'est le théâtre de marionnettes de Maese Pedro, qui n'est autre que Ginés de Pasamonte, camouflé en marionnettiste pour échapper à la justice². Or, toujours selon l'analyse de Cro, le drame d'*Henri IV* présente, lui aussi, des influences cervantines. Dans *Don Quichotte* (II, 59), le personnage devient autonome, comme un individu en chair et en os : le chevalier errant entend raconter par hasard sa propre histoire, mais quand il se rend compte que dans le récit entendu, les faits ne sont pas tels qu'ils se sont déroulés, il intervient pour corriger la narration, en gagnant ainsi une accolade de la part des narrateurs peu avertis, tout contents de connaître les personnages réels de leur histoire fictive. Dans *Henri IV*, les personnages qui s'activent sur la scène pour jouer les rôles des courtisans de l'empereur allemand ne font pas partie seulement des tableaux vivants qui doivent maintenir la vérité du héros atteint de folie, mais ils sont des personnages réels, pareils à « six fantoches pendus à la paroi qui attendent quelqu'un qui les prenne et qui les mette en mouvement comme ci, comme ça en leur faisant dire quelques mots », comme Landolfo le répète à Bertoldo qui s'est trompé de répliques en échangeant l'empereur allemand avec l'Henri IV français. « On te liera les fils et on te mettra en ordre, comme le plus adapté et le plus affable des fantoches³ », lui dit-il, comme à des personnages en quête des bonnes répliques, des gestes appropriés, d'une histoire à raconter, en somme : en quête d'auteur. Et ce qui nous étonne, c'est que dans les deux traductions de Crémieux, dont la première est le manuscrit dactylographié de 1925 pour la mise en scène de Pitoëff, et la seconde, celle qui parut en 1928, le syntagme « six fantoches pendus à la paroi » devient un discours direct : « Nous sommes comme des gens à qui personne ne donne une scène à représenter » et enfin « Nous sommes des personnages qui n'ont pas rencontré un

¹ *Jl*, p. 169.

² CRO Stelio, « Le fonti spagnole del "teatro nel teatro" in Pirandello », in ALESSIO Antonio et SANGUINETTI KATZ Giuliana (éds.), *Le fonti di Pirandello*, op. cit., p. 147-157.

³ PIRANDELLO Luigi, « Enrico IV », atto I, dans *Maschere nude*, a cura di Italo Borzi e Maria Argenziano, edizione integrale in un solo volume, Roma, Grandi Tascabili Economici, Newton & Compton, 1993, p. 157-158.

auteur, comme des acteurs à qui on ne donne pas de pièce à représenter¹ ». Il s'agit là d'un libre jeu intertextuel de Crémieux, mais aussi d'une réflexion sur la création artistique - Crémieux étant la passerelle entre le texte écrit/traduit et le texte mis en scène - et en même temps sur les caractéristiques de l'ironie et de l'humorisme, comme nous venons de le définir en abordant le rôle de *Don Quichotte* chez les deux auteurs.

Pour en revenir à Hamlet, Zangrilli souligne que le prince de Danemark est acteur, metteur en scène et auteur, comme le seront plusieurs personnages pirandelliens, tels que le Père des *Six personnages*, Henri IV dans le drame homonyme, Hinkfuss dans *Ce soir, on improvise* et Cotrone dans *Les Géants de la montagne*, comme le seront, ajoutons-nous, au moins Lafcadio et Édouard, régisseurs de leur propre destin, à tel point que l'un décidera d'accomplir gratuitement l'acte gratuit, et l'autre, d'écrire le roman dans le roman. Or les deux personnages, nous le répétons, devaient être le même dans les projets pour *Les Faux-Monnayeurs*. Par ailleurs, Hamlet pourrait aussi avoir joué le rôle de passeur entre les deux auteurs par l'intermédiaire d'*Henri IV* de Pirandello, auquel le public et la critique français assistèrent en 1925 dans les deux versions, celle de Pitoëff et celle de Pirandello. Crémieux souligna à plusieurs reprises qu'Henri IV et Hamlet se ressemblaient de près, surtout dans l'interprétation de Ruggeri qui avait excellé dans le rôle du prince de Danemark. Cette ressemblance, Corrado Alvaro, comme le fait remarquer Anna Frabetti, la souligne dans la préface aux *Nouvelles pour une année*, en parlant même d'« "Hamletisme" [...], une des caractéristiques communes à tous les personnages pirandelliens, Henri IV en premier² ».

Le jeu méta-théâtral met en place, chez Shakespeare aussi bien que chez Pirandello, la dialectique entre réalité et apparences : *Comme ci (ou comme ça)*, *Chacun sa vérité* empruntent à Shakespeare les noyaux fondamentaux du jeu des apparences trompeuses qui dévoilent des vérités toutes possibles, des points de vue divergents sur le même événement et mille déguisements. Voilà l'autre thème qui affleure dans l'écriture des deux auteurs et qui émane sans aucun doute du théâtre shakespearien, où abondent les travestis changeant de sexe, de classe sociale, de rôle. Quelle que soit la nouvelle identité temporaire, le personnage ne peut pas se soustraire à la chute des masques, à la perte de son « habillement ». Il s'agit là

¹ FRABETTI Anna, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 129.

² ALVARO Corrado, *Prefazione a Luigi Pirandello, Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1956, p. 40-41 cité par Anna FRABETTI, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 203. Crémieux compare Henri IV à Hamlet dans un article paru en juillet 1925 dans *La Gazette de France* sur la mise en scène de *Enrico IV* avec Ruggero Ruggeri et ensuite dans sa thèse de doctorat publiée en 1928 mais qui est le produit de la collaboration, entre 1923 et 1925, avec Pitoëff et Pirandello pour la mise en scène d'*Henri IV* en français. Nous reviendrons sur cette collaboration au chapitre 6.

d'un élément essentiel, qui permet de recouvrir la nudité et de la camoufler à sa propre guise et qui rappelle sur-le-champ que l'homme est un animal habillé, comme l'affirmait Carlyle, dont le *Sartor Resartus* est une autre des lectures communes de Gide et Pirandello. Dans les pages que Mortier dédie à l'humorisme pirandellien, les masques nus qui donnent le titre au recueil des pièces de l'auteur sicilien semblent paraphraser *e contrario* la définition de Carlyle, ou bien recomposer la philosophie originelle : l'homme est par nature un animal nu et ce n'est que dans des occasions bien déterminées qu'il se déguise avec des vêtements. Pirandello le cite à maintes reprises dans l'essai sur l'*Humorisme* pour expliquer la tendance de la société à couvrir, à composer selon l'habillement et donc à cacher, ce que l'humoriste ne peut pas accepter, son art étant celui de la décomposition, du dévoilement et, en termes gidien, de la mise en abyme. Différentes entrées du *Journal* gidien concernent Carlyle et les métaphores linguistiques empruntant à sa conception de l'habillement sont récurrentes dans l'écriture gidienne de *Paludes* à *L'Immoraliste*, jusqu'à devenir un thème fondamental dans *Les Caves* et à réapparaître dans une citation dans *Les Faux-Monnayeurs*¹. Jean-Michel Wittmann affirme que « *Le Traité du Narcisse* doit aussi beaucoup à la découverte de Carlyle² », aussi bien à travers des lectures directes de *L'idéalisme anglais* que des références indirectes comme l'*Étude sur Carlyle* de Taine. Germaine Brée, pour sa part, a démontré que la lecture de Carlyle, attestée déjà en 1891, apparaissait en filigrane, et parfois avec des emprunts flagrants, dans *Le Traité du Narcisse* et dans *La Porte Étroite*. Elle a aussi souligné que Carlyle, que Gide aborde à travers la présentation de Taine, comme Pirandello d'ailleurs, est le lien avec l'idéalisme de Fichte, en proposant une solution au rapport entre la réalité spirituelle et les fausses apparences dont elle peut se revêtir, même au niveau linguistique. Cela rappelle, à notre avis, le Père des *Six personnages* et toute la tirade-conception sur l'inutilité des mots qui semblent porteurs d'un sens univoque, mais qui sont en réalité le premier moyen d'incompréhension, la première forme de fausse monnaie dans les rapports humains. Brée souligne aussi que la métaphore de la « fausse monnaie » aurait pu être un emprunt à Nietzsche, mais que c'est Carlyle qu'Édouard cite dans *Les Faux-Monnayeurs* pour expliquer le titre qu'il voudrait donner à son roman, *Les Faux-Monnayeurs*³. Enfin, Cioce cite

¹ Sur le rapport entre Gide et la philosophie de Carlyle il existe d'autres réflexions par-delà celle de Germaine Brée. Voir, entre autres, POLLARD Patrick, « Autour de Thomas Carlyle et d'André Gide », in KOPP Robert et SCHNYDER Peter (éds.), *André Gide et la tentation de la modernité. Colloque international de Mulhouse*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2002, p. 154-180 et STEEL David, « On Gide's Prodigal: Economics, Fiction and the *Acte Gratuit* », in WALKER David H. (éd.), *André Gide* [1996], London and New York, Routledge. Taylor and Francis Group, 2013, p. 52-78, voir p. 77, note n° 21. Voir aussi la « Notice » et les notes du *Traité du Narcisse* par Jean-Michel WITTMANN dans l'édition de la Pléiade.

² WITTMANN Jean-Michel, « Notice du *Traité de Narcisse* », *RR1*, p. 1264.

³ BRÉE Germaine, « Rencontre avec Carlyle », *R. H. L. F.*, mars-avril 1970, p. 286-295.

Carlyle come un auteur connu des deux écrivains, à propos de Lafcadio, de sa nudité qui apparaît dans la photo découverte par Julius dans son appartement entre *Moll Flanders* et les *Soupers* de Grazzini, et de son dandysme vestimentaire, que lui a appris un des amants de sa mère et qui le rapproche de Protos, le personnage déguisé par excellence¹. De même, fuyant les oppressants suaires de *Paludes*, Gide aimait s'envelopper dans des vêtements à la maghrébine, bournous, manteaux, chapeaux, qui éliminaient l'identité protestante pour en affirmer une autre, celle que l'Algérie lui avait dévoilée. Selon Jean-Marie Jadin, le « plaisir [de Gide] à porter des capes, des bournous, des robes² » est une des « perversions [...] accessoires³ » relevant du travestissement physique et psychique des personnages gidiens et par là même langagier et esthétique, la litote, les sous-entendus et les silences étant une forme de « couverture⁴ ».

Nous disions que Pirandello renvoie à Carlyle. Ajoutons qu'il le fait à la fin de son essai, même si, en réalité, Carlyle avait été déjà cité au moment où il établissait une distinction préliminaire entre humoristes anglais et français. Pour ce faire, il rapporte les affirmations d'Hyppolite Taine - intermédiaire de Carlyle comme pour Gide - dans ses *Notes sur l'Angleterre* (chapitre VIII), essai dont le premier volume est présent dans la bibliothèque de Pirandello. L'*humour* des Anglais est « la facétie de celui qui, tout en plaisantant, garde un air grave [...]. Elle confine tantôt avec la caricature bouffonne, tantôt avec le sarcasme médité ; elle secoue rudement les nerfs, ou s'enfonce et s'enracine dans la mémoire. C'est une œuvre de l'imagination loufoque ou de l'indignation concentrée. Elle se plaît aux contrastes grinçants, aux déguisements imprévus. Elle pare la folie avec les habits de la raison ou la raison avec les habits de la folie⁵ ». Celle-ci abonde dans les œuvres de Swift, Fielding, Sterne, Dickens, Thackeray, Sydney Smith et Carlyle. Hors d'Angleterre, ceux qui en sont dotés sont Heine, Aristophane, Rabelais et parfois Montaigne, dont l'humour est plus gai et moins aigre que chez les insulaires, c'est-à-dire les Anglais (et les Siciliens, ajoutons-nous). C'est ce qu'aura sans doute pensé Pirandello, d'autant plus qu'à l'époque où il proposait sa traduction de Chamisso, il avait déjà pris des accords avec le même éditeur pour un bref essai sur les humoristes anglais qui confluera finalement dans l'essai sur l'*Humorisme*⁶. La bibliothèque pirandellienne compte deux volumes de Thackeray, dont *The English Humorists of the*

¹ CIOCE Antonella, *op. cit.*, p. 78-79.

² JADIN Jean-Marie, *André Gide et sa perversion*, Paris, Arcanes, 1995, p. 218

³ *Ibidem*.

⁴ LEGRAND Justine, « Travestissement et transvestisme chez Gide », *BAAG*, vol. XXXIV, n° 152, octobre 2006, p. 605-613.

⁵ PIRANDELLO Luigi, *L'umorismo*, *op. cit.*, p. 27-28.

⁶ *Ibid.*, p. 100.

Eighteenth Century. Voilà un autre point commun avec la réflexion gidienne, dont le *Journal* est jalonné de renvois à Carlyle, Defoë, Dickens, Richardson, Thackeray, Fielding, Swift et Sterne, avec des jugements enthousiastes à l'égard de certains (Defoë et Thackeray) mais plus réservés à l'égard d'autres (Swift). Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, la lecture de la médiocre traduction de Fielding afin d'en préparer une préface conduit Gide à renoncer à ce projet, mais l'« éclaire sur les insuffisances¹ » des *Faux-Monnayeurs*. Car, d'ailleurs, comparés à Stendhal et à Balzac, les romans de « De Foë, Fielding, et même de Richardson² » ont atteint « une beaucoup plus grande pureté³ ». *Clarissa Harlowe* de Richardson sera pour sa part cité dans *Geneviève* immédiatement après *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, deux lectures signalées par Dorothy Bussy et sur lesquelles la fille d'Éveline réfléchit longuement. Dans les pages du manuscrit de la deuxième partie de *Geneviève*, Gide fait écrire à son héroïne : « [Ainsi je n'ai jamais pu prendre amusement aux fantoches de Dickens, et, de tous ses livres, commencés puis laissés tour à tour, je n'ai pu aller jusqu'au bout que de *Hard Times*. J'abandonnai de même [*Jane Austen encerclé au crayon, et avec un point d'interrogation en marge*] ou Thackeray. Mes auteurs favoris étaient Meredith, Hardy, George Eliot. Plus encore (mais je ne le lus qu'un peu plus tard) Richardson ; du moins sa *Clarissa* qui longtemps occupa ma pensée]⁴ ».

5.2 La sagesse des Anciens : Montaigne et Pascal. L'essence, le masque, le temps

Parmi les auteurs qui passent à l'histoire comme les moralistes par excellence, les « classiques » selon Giovanni Macchia, on ne peut pas ne pas évoquer Montaigne et Pascal, dont la lecture a jalonné la formation et la réflexion des deux auteurs aussi bien que leur vision existentielle et littéraire. Pirandello a réélaboré ses lectures et ses réflexions, qui par endroits rejaillissent, mais qui dans l'ensemble ont contribué à sa dimension « religieuse » qui ne refuse pas Dieu, à la manière de Dostoïevski et Nietzsche, mais décrit le désarroi de l'homme qui cherche la divinité sans jamais la trouver. De plus, sa réflexion au sujet des classiques se greffe sur l'idée de la fragmentation du Moi qui se multiplie en plusieurs personnalités⁵. À propos de Montaigne, Leonardo Sciascia disait que dans la bibliothèque de Pirandello, « il y avait sans aucun doute au moins un exemplaire de Montaigne, un écrivain

¹ *Journal des Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 550.

² *Ibid.*, p. 543-544.

³ *Ibidem*.

⁴ WALKER David H., « Notes et variantes de *Geneviève* », RR2, p. 1350-1351.

⁵ FARAFONOVA Daria, « Pirandello lettore di Pascal. Premesse al *Fu Mattia Pascal* », dans *Lettere italiane*, vol. 65, n° 1, 2013, p. 29-69 consultable en ligne : <http://www.jstor.org/stable/26240777> et de la même auteure, *Pirandello e i moralisti classici. Erasmo, Montaigne, Pascal*, Firenze, Leo. S. Olschki, 2017.

qu'il connaissait bien et qu'il aimait, assurément¹ » et il indique Pascal comme un autre auteur dont l'influence sur Pirandello méritait d'être étudiée². Frank Lestringant, pour sa part, dit que « [c]'est chez Montaigne que Gide a découvert sa conception d'un Moi intime successif et divisé, fait d'états transitoires, ou plutôt d'une succession de "Moi" qui se contredisent entre eux, et dont nul ne peut être tenu pour responsable des pensées et des actions des autres³ ». D'un côté, l'inconstance et l'incohérence des actions humaines, comme le suggère encore Lestringant, de l'autre, « un projet philosophique et littéraire sans précédent, qui est la conséquence directe de cette anthropologie diffractée : "Les autres forment l'homme, je le recite [...]. Je ne peins pas l'estre. Je peins le passage". Gide commente entre parenthèses : "Les Allemands diraient : le *werden*"⁴ ». Ce projet concerne Pirandello de près, comme on peut clairement le voir. Entre le concept de masque chez Montaigne et celui de flux et de métamorphose du Moi chez Pascal se construit la poétique pirandellienne de l'humorisme, qui se reflète dans les nouvelles, dans les romans et dans les pièces théâtrales. Gide partage la lecture et l'assimilation critique de ces auteurs classiques et en particulier de Montaigne, sur qui il écrit entre 1928 et 1929, époque où il commence à adhérer aux idées communistes. Il y revient plusieurs fois dans son *Journal*, pour publier finalement une préface aux *Essais* et un *Essai sur Montaigne*⁵. Il médite longuement sur Pascal lors de la rédaction de sa *Porte étroite*, en particulier sur la *Prière pour demander à Dieu le bon usage des maladies*, ce qui a autorisé une lecture de la parabole d'Alissa en termes pascaliens⁶, se rapprochant de la lecture de Mathias comme un anti-Pascal⁷. Et dans le cadre plus ample d'« un dialogue - non point entre

¹ SCIASCIA Leonardo, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989, p. 53. François ORSINI, en citant la phrase de Sciascia (*Pirandello e la Francia*, *op. cit.*, p. 60), prône l'idée que les thèmes de la petitesse de l'homme par rapport à l'univers, de l'indétermination entre vie et songe, du monde comme théâtre dans lequel nous jouons notre rôle, seraient des emprunts aux *Essais* de Montaigne (*ibid.*, p. 60-71).

² SCIASCIA Leonardo, *Pirandello e la Sicilia*, *op. cit.*, p. 247. Pascal est cité encore une fois à côté de Montaigne. Les deux sont considérés comme deux « terrains d'enquête » envisageables à la recherche des sources et influences chez Pirandello.

³ LESTRINGANT Frank, « Michel de Montaigne », in MASSON Pierre et WITTMANN Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide*, *op. cit.*, p. 263.

⁴ *Ibid.* La notation de Gide est tirée des *EC*, p. 666.

⁵ Sur les rapports entre Gide et le portrait qu'il peint de Montaigne les contributions sont nombreuses ; nous ne nous bornons ici qu'à citer un article récent : TSUGAWA Hiroyuki, « La pensée complexe d'André Gide : à travers la lecture de ses deux essais sur Montaigne », *Departmental Bulletin Paper*, Osaka, Kansai University, n° 42, 2016, p. 51-70, consulté le 29/11/2020 en ligne sur <http://hdl.handle.net/10112/11841>

⁶ MÉRON Évelyn, « Le Pari de Pascal perdu par Alissa », in MARTIN Claude (éd.), *André Gide 5. Sur les Faux-Monnayeurs*, Paris, *La Revue des Lettres Modernes*, n° 439-444, 1975 (4), p. 117-132. Sur l'influence de Pascal sur Gide voir SAVAGE BROSNAME Catharine, « Quelques citations de Pascal chez Gide », in CABIOC'H Serge et MASSON Pierre (éds.), *Gide aux miroirs. Le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 19-26.

⁷ Jean-Michel WITTMANN souligne dans le *Dictionnaire Gide* (p. 299) que si Gide fait souvent référence à Pascal et le lit pour construire le personnage d'Alissa, petit à petit il prend ses distances en le critiquant, notamment pendant la crise de 1916 et durant la rédaction de *La Symphonie pastorale*. En ce qui concerne Pirandello, c'est François ORSINI qui met en évidence les rapports littéraires entre le dramaturge et le philosophe. Chez Pirandello ce qui prévaut, c'est l'agnosticisme, la « misère de l'homme sans Dieu », tandis que

une droite et une gauche politiques, mais, bien plus profond et vital, entre la tradition séculaire, la soumission aux autorités reconnues, et la libre pensée, l'esprit de doute, d'examen qui travaille à la lente et progressive émancipation de l'individu », cette opposition est aussi incarnée par « Pascal contre Montaigne ». En fait, « [i]l n'y a pas d'échange de propos entre eux, puisque Montaigne est mort lorsque Pascal commence à parler ; mais c'est pourtant à lui qu'il s'adresse [...]. C'est aux *Essais* de Montaigne que le livre des *Pensées* s'oppose, et contre lequel, pourrait-on dire, il s'appuie¹ ». En ce qui concerne Pascal, en outre, Cioce a déjà mis en évidence que Pirandello et Gide réfléchissaient sur le même aphorisme pascalien², le premier dans l'essai sur l'*Humorisme* et l'autre, dans son *Journal*, à la date du 23 février 1943 :

Il n'y a point d'homme plus différent d'un autre que de soi-même dans les divers temps. Pascal, *Esprit géométrique*³.

Il s'agit là d'une capacité de changement externe et de mouvement interne qui n'est plus une succession chronologique de moments différents mais qui, impliquant la transformation de l'être, devient immanquablement une expérience protéiforme des possibles existences qu'un seul individu contient en puissance et que Mathias Pascal incarne, même avec les échecs qu'une situation pareille implique ; des possibles qui coexistent mais qui, tout en coexistant, morcellent l'unité du Moi et empêchent une vision unique de nous-mêmes, du monde et d'autrui. Une telle mutation, voire une telle scission des personnages sous l'effet du temps qui s'écoule - comme le note Orsini pour Pirandello⁴ - que Gide ne manque lui non plus d'enregistrer dans la réalité et de « mettre en scène » dans sa littérature, amorce un mécanisme de faux-semblant et de masques, bref, de fiction, et par là même d'hypocrisies et de mensonges qui s'apparente, bien sûr, au jeu de théâtre englobant la vie entière de chaque

Pascal suggère la dimension de la « grandeur de l'homme avec Dieu », ou du moins la recherche de Dieu devant l'abîme à combler. C'est un thème que par endroits évoque aussi la lecture de *La Ginestra* de Leopardi (*Pirandello e la Francia, op. cit.*, p. 81) et que l'on retrouve dans la philosophie de Mathias Pascal, le fou Pascal, jeu de mots sur « Mattia » rappelant phonétiquement « matto », c'est-à-dire fou en italien, qui est à l'opposé de celle de Blaise Pascal (*ibid.*, p. 124 et p. 132).

¹ « Souvenirs littéraires et problèmes actuels », *SV*, p. 919. C'est le texte de la conférence que Gide prononce à Beyrouth en avril 1946 et à Bruxelles en juin de la même année.

² CIOCE Antonella, *op. cit.*, p. 100. Pirandello lisait et notait une copie des *Pensées* de Pascal.

³ *J2*, p. 910.

⁴ ORSINI François, *Pirandello e la Francia, op. cit.*, p. 84. Avec le temps les sujets se transforment, ne sont plus les mêmes - continue Orsini se rapportant à d'autres fragments des *Pensées* (les 275-276 de l'édition italienne Serini) que Pirandello est censé avoir lus. Le temps guérit les douleurs et aplanit les dissentiments, car l'offenseur et l'offensé ne sont plus les mêmes personnes avec le temps. Le temps transforme aussi les grandes amours et l'on se retrouve à ne plus aimer, après dix ans, une femme que l'on aimait auparavant. Les deux amants d'autrefois sont changés par effet du temps. Orsini conclut en disant que nombre de personnages pirandelliens subissent cette loi du temps et se retrouvent divers par rapport au passé. Nous ajoutons que cette analyse est valable aussi pour maints personnages de la fiction gidienne.

individu et impliquant par conséquent le thème du double¹. D'ailleurs, Montaigne avait parfaitement perçu cette possibilité de dédoublement entre l'âme, (la « peau ») et l'habit que chacun de nous endosse (la « chemise »), autrement dit, indépendamment de la métaphore vestimentaire qui aurait bien pu inspirer Carlyle, entre son essence et les différents rôles et fonctions. Dans le livre III, chapitre X, des *Essais*, Montaigne affirme que l'homme sage doit savoir distinguer entre l'essence réelle et le masque apparent. De même, il doit jouer son rôle dûment mais comme le rôle d'un personnage d'emprunt, comme un comédien qui change de costume et de maquillage à chaque personnage joué sur les planches ou comme les différentes marionnettes que le marionnettiste dirige pour faire avancer le spectacle. Il ne faut pas se duper en considérant le personnage en tant qu'essence de notre être. Montaigne familier et Montaigne officiel - c'est après son expérience de maire qu'il fait cette réflexion - sont deux réalités différentes, dont le philosophe est profondément conscient, d'autant plus qu'il berne ceux qui se transforment sans cesse en d'autres êtres adhérant parfaitement aux rôles qu'ils devraient interpréter, mais qu'enfin ils incarnent comme une nouvelle peau. Il lance donc une invitation à rester lucide et à ne pas être dupe de soi-même : car « [c]'est assez de s'enfariner le visage, sans s'enfariner le cœur ». D'ailleurs, au chapitre XX du livre I, face à la mort comme terme commun de toute vie humaine, Montaigne incite à ôter le masque aux êtres aussi bien qu'aux choses pour regarder la réalité telle qu'elle est sans les embellissements hypocrites de chaque époque². Cette distanciation entre individu et personnage, entre visage et masque, permet deux réflexions aux implications importantes : l'existence de différentes images de nous-mêmes que nous « endossons » comme des masques, et l'importance d'un public qui nous impose des rôles que nous finissons par accepter et par échanger avec notre être véritable. *Mundus universus exercet histrionam*, cite Montaigne - tout le monde joue la comédie -, ce qui, depuis Pétrone jusqu'à Shakespeare et Calderón, Cervantès et Goethe, nous permet de revenir sur un aspect esthétique, le mécanisme méta-narratif, diégétique ou mimétique, et sur l'ironie qui le met en place aussi bien que sur un aspect existentiel, la conscience chez l'homme de la première moitié du XX^e siècle d'une extrême fausseté des êtres et des situations. D'un côté, cela débouche sur la recherche d'une nouvelle forme de roman ou d'un roman qui, tout en maintenant la forme traditionnelle, renouvelle ses contenus, voie dans laquelle Pirandello et Gide se sont engagés dès la fin du XIX^e siècle. De l'autre côté, cela implique l'analyse lucide de la condition de l'individu qui semble celle d'une

¹ *Ibidem*.

² STAROBINSKI Jean, « Montaigne et la dénonciation du mensonge », *Dialectica*, vol. 22, n° 2, 1968, p. 120-131, consulté le 13/10/2020 sur www.jstor.org/stable/42964519.

marionnette dans les mains d'on ne sait plus qui, obligée à une infinité de rôles possibles selon la perception d'autrui. Or, la capacité de voir clair entre l'essence et le masque endossé suppose une dose adéquate d'ironie pour se déployer. On revient alors à la distinction pirandellienne entre l'ironie classique, basée sur la contradiction verbale, et l'ironie philosophique qui, selon Pirandello, coïncide avec l'ironie romantique : « dans l'ironie rhétorique il ne faut pas prendre au sérieux ce qu'on dit ; dans la romantique, on ne peut pas prendre au sérieux ce qu'on fait¹ ». Pour ne pas prendre au sérieux les actions qu'on accomplit, il faut prendre du recul, les regarder de l'extérieur pour les juger, en un seul mot, il faut la réflexion : on arrive ainsi à pleurer de ce dont on vient de rire. Montaigne l'avait écrit et Pascal avait repris la même réflexion : dans un chapitre entier, le XXXVII, du livre I des *Essais* qui s'intitule « Comme nous pleurons et rions d'une même chose », Montaigne affirme que la plupart de nos actions ne sont que des masques et du fard en citant, de surcroît, la maxime latine d'Aulus Gellius : *Haereditis fletus sub persona risus est*, les pleurs de l'héritier sont des rires sous le masque. C'est sur cette notation que se greffe une des *Pensées* pascalienne sur l'inconstance : « [I]es choses ont diverses qualités et l'âme diverses inclinations, car rien n'est simple de ce qui s'offre à l'âme, et l'âme ne s'offre jamais simple à aucun sujet. De là vient qu'on pleure et qu'on rit d'une même chose » (*Misère*). Or, la poétique pirandellienne de l'*Hermès bifrons*, une face qui rit des pleurs de l'autre, qui est aussi le titre d'un recueil de nouvelles, exemplification ultérieure de l'humorisme, trouve une définition précise et des écrits idoines grâce à son rôle intellectuel de professeur universitaire et en raison de la dimension philosophique que le Sicilien a toujours voulu donner à son rôle d'écrivain. Gide n'est pas un écrivain philosophe dans le sens pirandellien, ni un professeur, et ses œuvres ne sont pas non plus l'illustration d'une poétique définie une fois pour toutes au début de sa carrière. Chez Gide, la démarche est inverse, car les œuvres incarnent au fur et à mesure une poétique qui, si elle n'a pas été mise par écrit, est présente, se transforme, trouve dans la mise en abyme et dans les enjeux de la construction romanesque une réalisation fragmentaire, parfois plus complexe à suivre.

5.3 Jeu de fantoches et seconde réalité : sources de la farce et de la sotie

Il existe, à notre avis, un lien plus subtil, et par là même beaucoup plus difficile à vérifier, qui remonte à l'enfance des deux auteurs et qu'ils ont révélé, indépendamment l'un de l'autre, comme un trait fondamental de leur personnalité : l'expérience de la dépersonnalisation dont les deux parlent à plusieurs reprises. Pirandello écrit à ce sujet dans les lettres à sa famille, à

¹ PIRANDELLO Luigi, *L'umorismo*, op. cit., p. 18.

sa sœur, à sa femme ; Gide le fait pour sa part dans son *Journal* et ensuite dans *Si le grain ne meurt*. De plus, Gide explique clairement sa perception de la réalité dans ses mémoires. En 1924, lorsqu'il note que Schopenhauer est une possible clé de lecture de son « sentiment de la réalité », il affirme :

Je ne m'inquiète pas de savoir si je crois, ou non, au monde extérieur ; ce n'est pas non plus une question d'intelligence : c'est le *sentiment de la réalité* que je n'ai pas. Il me semble que nous nous agitions tous dans une parade fantastique et que ce que les autres appellent réalité, que leur monde extérieur, n'a pas beaucoup plus d'existence que le monde des *Faux-Monnayeurs* ou des *Thibault*¹.

Il reprend les mêmes considérations en juin 1930 :

Ma *réalité* reste toujours quelque peu fantastique. Au fond, je n'arrive pas à y croire tout à fait (non plus que dans la vie) et n'ai jamais pu souscrire au mot de Gautier : « L'artiste est un homme pour qui le monde extérieur existe ». Combien plus souvent l'artiste, toujours un peu mystique, n'est-il pas celui qui ne croit pas, pas tout à fait, à la réalité (à la *seule* réalité, tout au moins) du monde extérieur².

Et l'on pourrait rappeler encore certains passages de *Si le grain ne meurt*, tels que le bal de rue de Crosne et le sentiment d'une seconde réalité³, ou les *Schaudern*, ces frissons d'angoisse révélant à l'enfant sa différence par rapport aux autres. Les deux écrivains en parlent souvent en termes théâtraux, de mise en scène et de révélation de la mise en scène qu'est l'expérience de la vie. Jean Delay est le premier qui a étudié cette structure psychique qui a servi de point de départ à plusieurs interprétations de Gide et de son œuvre, mais que l'auteur a lui-même avouée dans différents écrits ; aux débuts de sa carrière, à l'époque des *Nourritures*, dans son *Journal*, sous la rubrique *Littérature et morale*, il écrit : « le temps et l'espace sont les tréteaux que, pour s'y jouer, les innombrables vérités ont déployés dans nos cerveaux, et nous y jouons comme des marionnettes volontaires, convaincues, dévouées et voluptueuses⁴ ». De même, à la fin de sa vie, dans *Ainsi soit-il*, il note : « Nous sommes les témoins et les acteurs, aujourd'hui, d'une farce tragique dont nul ne sait ce qui pourra en sortir⁵ », mais surtout, dans un passage du *Journal* daté de juillet 1929, époque qui nous intéresse de près pour les possibles rapports et influences entre Gide et Pirandello, il consigne : « indéfinissable impression d'être "en tournée" et de jouer dans des décors de fortune, avec des poignards en carton⁶ ». Si dans l'ensemble, la récurrence de certains termes théâtraux et la modalité méta-théâtrale renvoient presque aussitôt à Pirandello, le dernier passage est une mise à nu du

¹ *J1*, p. 1271. C'est Gide qui souligne.

² *J2*, p. 210. C'est Gide qui souligne.

³ On peut lire trois pages éclairantes, dont nous avons cité une partie, dans *J1*, p. 1269-1271.

⁴ *J1*, p. 256.

⁵ *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, *SV*, p. 1055.

⁶ *J2*, p. 137. La phrase fait partie d'un paragraphe beaucoup plus long au sujet de sa « première éducation chrétienne » qui « irrémédiablement, [le] *décolla* de ce monde, [lui] inculquant non point sans doute un dégoût pour cette terre, mais bien une incroyance à sa réalité ». Bref, le sentiment de l'irréalité, l'incapacité de prendre la vie au sérieux. (C'est Gide qui souligne).

système de signification qui donne la certitude de vivre et d'agir réellement jusqu'à ce qu'on dévoile le jeu théâtral. Une fois démasqué, on se voit vivre et la certitude fait place à l'impression d'être les pantins doués de volonté d'une farce tragique, ce qui rappelle le trou dans le ciel du petit théâtre de marionnettes dans *Feu Mathias Pascal*, celui qui transforme Oreste en Hamlet chez Pirandello, le théâtre classique en drame moderne. Et *Hamlet*, une des traductions théâtrales gidiennes, est un avatar ultérieur de sa personnalité complexe. Quoiqu'il en soit, c'est une prise de conscience qui implique une perspective ironique ou, pour s'exprimer encore en termes pirandelliens, le « sentiment du contraire », à savoir l'humorisme. De plus, chez Pirandello, l'humoriste possède une « spéciale physionomie psychique¹ », c'est la condition de l'individu « hors de clef, [...] violon et contrebasse à la fois² », qui se trouve dans « un état de conscience irrésolu », capable de lui faire percevoir un sentiment et son contraire en même temps, pour qui la réflexion humoristique « devient un petit démon qui démonte l'engin, de toute image, de tout fantôme que le sentiment a créés. Le démonter pour voir comment il est fait, en décharger le ressort de sorte que tout le mécanisme en crisse comme en convulsions³ ». D'où l'expérience dépersonnalisante de se voir vivre, qui est le moment exact où l'on brise la forme que la vie et les autres nous ont donnée et que nous avons acceptée, où l'on perçoit la comédie qui se joue et l'on comprend que la vie est une « fantocciata », un jeu de fantoches. Or, cette définition de la vie, comme nous l'avons déjà indiqué, a été formulée le 31 octobre 1886, dans une lettre à sa sœur Lina. Avant de donner cette célèbre définition de l'existence, Pirandello écrit :

Nous sommes comme les pauvres araignées, qui pour vivre ont besoin de tisser dans un coin leur fine toile, nous sommes comme les pauvres limaces qui pour vivre ont besoin de porter sur le dos leur frêle coquille, et comme les pauvres mollusques qui veulent tous leur coquillage au fond de la mer. Nous sommes des araignées, des limaces, des mollusques d'une race plus noble - que cela passe - nous ne voudrions pas de toile, de coquille, de coquillage - que cela passe encore - mais nous souhaitons un petit monde, par contre, pour vivre en lui et grâce à lui. Un idéal, un sentiment, une habitude, une occupation - voilà le monde, voilà la coquille de cette énorme limace, ou homme - comme on l'appelle. Faute de cela la vie est impossible. Quand tu arrives à ne plus avoir d'idéaux, parce que, si tu observes bien, la vie semble une *pupazzata*, un jeu de fantoches, sans lien logique, sans aucune explication [...], alors tu ne sauras quoi faire ; tu seras un passant sans maison, un oiseau sans nid. Je le suis [...]⁴.

Ce passage étonnant renvoie sur-le-champ à une métaphore présente également dans *Les Caves du Vatican*, celle des « subtils » d'une part, c'est-à-dire les individus qui changent de visages et s'adaptent à la vie en bafouant les règles de la société, tels que Lafcadio et Protos,

¹ Elvio GIOANOLA parle de « schizoïdie », un processus à cause duquel la pensée se détache des fonctions qui deviennent objet d'observation. (*op. cit.*, p. 29).

² « Fuori di chiave », « Hors de clé », est le titre d'un recueil de poésies publié en 1912. Le titre utilise le langage musical en faisant référence à la dissonance des sujets abordés.

³ PIRANDELLO Luigi, *L'umorismo*, *op. cit.*, p. 85-86.

⁴ Lettre à sa sœur Lina, 31 octobre 1886, citée par Gaspare GIUDICE, *op. cit.*, p. 94-95.

et les « crustacés » d'autre part, « fantoches encroûtés dans leurs idéologies », comme les définit Alain Goulet¹. Cette interprétation est plus audacieuse que ce que suggèrent les mots de Pirandello, en admettant que Gide les ait connus, car elle prône vers une opposition nette entre les individus libres, même aux limites de la justice et de la loi, et ceux qui ont besoin de leurs « échafaudages » pour survivre, de leur « masques » pour interagir avec autrui. Certes, quelles qu'aient pu être les influences, la métaphore des limaces, des mollusques, des coquilles et coquillages qui s'ensuivent trouvent un écho étonnant dans la sottise gidienne. Mais les coïncidences n'en finissent pas de s'accumuler, et le plus ahurissant pour nous, c'est encore l'un des exemples donné par Pirandello pour définir l'attitude humoristique. Étant donné que, selon lui, Copernic, par ses bouleversantes révélations sur le système planétaire, a été le premier humoriste, ce qui revient dans *Feu Mathias Pascal*, la longue-vue devient alors le symbole de ce même humour : selon l'usage naturel, à travers la lunette on regarde agrandi ce qui est plus petit, mais, en renversant le point de vue, l'on peut regarder rapetissé ce qui était grand. Ce dernier emploi est comparable au petit démon de la réflexion qui démonte l'engin et dévoile le mécanisme. Or, dans *Si le grain ne meurt*, on trouve une attitude similaire : l'enfant Gide est attiré par les merveilles du kaléidoscope mais, pour en comprendre jusqu'au bout les secrets, il démonte le jouet et en découvre le fonctionnement. Plus généralement, comme l'observe bien Alain Goulet, l'écriture gidienne est truffée, tout au long de sa production, notamment dans *Les Faux-Monnayeurs* et dans les essais sur Montaigne, de renvois au diable et au démon, dans la plupart des cas sous la forme du hasard, mais aussi comme présence obsédante de l'autre, voire comme Satan, « sans qu'il soit possible la plupart du temps de leur attribuer une valeur spécifique² ». Ce sont là des coïncidences, encore une fois, mais toujours est-il que la prise de conscience de cette dichotomie entre vivre et se voir vivre impose que ce mécanisme dévoilé soit figé de nouveau, soit remis en place dans une forme différente, dans les pages écrites. Voilà donc la fonction salvatrice de la littérature : on écrit pour continuer à vivre, pour faire l'expérience des formes possibles tout en gardant, jusqu'au bout, l'intégrité du Moi et son équilibre. Quoi qu'il en soit, le point de convergence entre la recherche esthétique et l'analyse existentielle coïnciderait chez les deux auteurs avec une réflexion sur l'ironie, dont témoignent toutes les lectures communes que nous avons analysées, et avec le choix d'une écriture ironique, ou mieux : humoristique. Contre l'artiste qui fige à jamais la statue dans un geste, comme le dit

¹ GOULET Alain, « Notice des *Caves du Vatican* » sur le site du CEG : <https://www.andre-gide.fr/index.php/ressources/gide-de-a-z/63-c/83-les-caves-du-vatican>

² GOULET Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Minard, « Bibliothèque des lettres modernes », 1986, p. 534.

Pirandello dans l'essai sur l'*Humorisme*, l'humoriste tient compte des détails, recherchant les contrastes et les oppositions, démontant ainsi le mécanisme et bouleversant l'ordre acquis. Cette écriture qui se veut ironique, mais qui est humoristique, se nourrit du paradoxe et met en place une mise en scène du bouleversement, une farce transcendante romantique qui devient humoristique selon Pirandello et qui est comparable, à notre avis, à la sottise gidienne : « [r]écit, sottise... il m'apparaît que je n'écrivis jusqu'aujourd'hui que des livres ironiques (ou critiques, si vous le préférez), dont sans doute voici le dernier », selon la célèbre définition formulée au sujet des *Caves* et de toute sa production précédente. Et si les points de suspension laissent ouvert le problème de renommer le genre, ils offrent en même temps la liberté de trouver une dénomination différente, par exemple en ajoutant : la farce transcendante. Comme nous l'avons déjà évoqué, Pirandello en parle dans l'essai sur l'*Humorisme* et en 1920, il en donnera une nouvelle explication, confirmant celle qu'il avait élaborée dans l'essai de 1908 (mais il faut rappeler que c'est justement en 1920 que l'essai sur l'*Humorisme* sera réédité). Dans un article paru dans *L'Idée Nazionale* du 27 février 1920, Pirandello écrit :

Voilà une belle définition antique de la plupart des grotesques modernes les plus remarquables : *farces transcendantes* ; si ce n'était que le mot "farce", pour l'emploi vulgaire qu'on en a fait, l'apparentant à de banales pièces d'hilarité grossière, malgré l'indication spécifique de "transcendantes", pourrait encourager les ignorants (et je ne dis pas les méchants) à mal comprendre.

À ne pas comprendre, voilà, que - c'est bien cela - même une tragédie, lorsqu'on a dépassé grâce au rire le tragique à travers le tragique même, découvrant tout le ridicule du sérieux, et par là même le sérieux du ridicule, peut devenir une farce. Une farce qui inclut dans la même représentation de la tragédie la parodie et la caricature d'elle-même, non pas comme des éléments superposés, mais comme une projection d'ombre de son corps même, gauches ombres de chaque geste tragique¹.

Dans cet article, Pirandello revient *grosso modo* sur les considérations de l'essai sur l'*Humorisme* en ajoutant, comme nous venons de le citer, quelques explications supplémentaires en ce qui concerne le sens de la farce transcendante. Dans son essai *Pirandello o la stanza della tortura*, Giovanni Macchia intitule un chapitre « Il romanzo come farsa trascendentale » ; il y explique que, malgré le cadre apparemment vériste des premiers romans, à savoir *L'Exclue* et *Feu Mathias Pascal*, il s'agit déjà de manifestations éclairantes dans les romans de la poétique de l'humorisme, telle que Pirandello l'avait définie dans son essai. D'ailleurs, la première publication de l'*Humorisme* est dédiée à feu Mathias Pascal, dédicace qui disparaît en revanche dans l'édition de 1920. Nous ajoutons que même *On tourne* et *Un, personne et cent mille* font partie du nombre des « romans comme farce transcendante », de même que *Les Six personnages* qui, dans la première hypothèse de l'écrivain, devaient être un « roman à faire » et non pas un drame. Les sources de cet

¹ PIRANDELLO Luigi, « Ironia », *L'Idée Nazionale* du 27 février 1920 dans PIRANDELLO Luigi, *Saggi, poesie, scritti vari*, Manlio Lo Vecchio-Musti (éd.), Milano, Mondadori, 1960, p. 994-995.

humorisme dans les romans cités « sont à rechercher parmi les romantiques allemands du début du XIX^e siècle dans des œuvres plongées dans le fantastique pur, dans des expériences incroyables dont Pirandello manipule la transcription à l'aide d'un style bourgeois, réaliste. C'est une "farce transcendante" (selon le sens que Friedrich Schlegel donna à l'expression), basée sur l'absurde¹ ». Ce n'est pas un hasard si l'essai sur l'humorisme prend congé de ses lecteurs en citant *L'Homme sans ombre* de Chamisso.

Or, en 1920, Gide avait déjà publié ses récits et ses soties ; il travaillait alors à la rédaction de son roman, ou du moins au seul qui, selon lui, pouvait être défini de roman, *Les Faux-Monnayeurs*. Ses connaissances directes des Espagnols, des Anglais et des Allemands, appréhendées à notre avis indirectement à travers le filtre de l'humorisme pirandellien, tout comme ses réflexions sur Montaigne et Pascal, l'avaient déjà orienté vers l'humorisme et le roman « humoristique ».

5.4 Le bouleversement carnavalesque : stratégies et preuves de l'écrivain humoriste

Il reste à comprendre pourquoi le thème de la folie, surtout dans sa déclinaison carnavalesque d'origine médiévale et dans la forme de la sotie, est aussi un éloge de l'état des fous, dont Érasme fut le grand promoteur. Or, si celui-ci suggère que la folie peut être un moyen de connaissance privilégié par rapport à l'état de normalité aussi bien qu'une voie directe vers le bonheur humain, derrière l'*enkomion*, legs d'un voyage décevant à la cour papale, se cache sous le ton satirique une accusation contre la corruption du Vatican, c'est-à-dire contre l'ordre établi et immuable par excellence. La folie apparaît alors comme le seul instrument de changement de la société, du moins imaginaire, à travers le bouleversement des règles. Cependant le thème de la folie passe, à notre avis, à travers un auteur que Gide et Pirandello lisent et méditent longuement, Baudelaire, en particulier son essai sur *l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, qui fait partie des *Curiosités esthétiques*. Pour Baudelaire, le rire est une émanation de Satan, de l'ange rebelle, dans le sens où il affecte la rationalité et l'ordre, si bien que « le Sage ne rit qu'en tremblant² », comme il l'affirme dans son essai. Tout à l'opposé du carnavalesque rabelaisien, qui puise aux traditions populaires médiévales et qui « dirig[e] le rire contre la déraison dominante - féodale et cléricale », comme le montre Kjell Haugen Arne, la conception baudelairienne se situe pour sa part à mi-chemin entre la « décadence, pour autant que la civilisation se présente

¹ MACCHIA Giovanni, *op. cit.*, p. 43.

² Cité par ARNE Kjell Haugen, « Baudelaire : le rire et le grotesque », *Littérature*, « Matière de poésie », n° 72, 1988, p. 16, consulté le 27/07/2021 sur https://www.persee.fr/doc/litt_00474800_1988_num_72_4_1464

comme une chute de l'état paradisiaque », et le « progrès général » de l'humanité¹. Car lentement, mais inexorablement, la bourgeoisie s'est superposée à la structure féodale, en devenant la nouvelle classe de la rationalité et par conséquent la cible d'une nouvelle révolte. Ce qui change, c'est la valeur du rire : d'un côté, il exprime une révolte contre les injustices, les vexations et les disproportions au Moyen Âge et à la Renaissance, afin de les redresser, ne fût-ce que pour un jour ; de l'autre côté, chez Baudelaire, il représente une agression satanique contre l'ordre établi et par là même contre la raison, pour fonder le règne de la déraison. Mais il faut ajouter encore une autre étape : le rire bergsonien. Chez Bergson, en revanche, le rire découle d'une agression de la société contre l'individu qui veut être ou croit être différent par rapport aux autres, qui s'adapte mal à la raison des autres en tant que raison dictée par les convenances, comme le dirait Pirandello. Se rapportant à *L'Histoire de la Folie à l'Âge classique* de Michel Foucault, Kjell Haugen Arne rappelle « l'interdépendance étroite entre la constitution de la rationalité bourgeoise et l'expulsion et l'enfermement des "fous" et des "dissidents" de toute catégorie² ». Or, si la raison, le pouvoir, voire le sacré coïncident avec la bourgeoisie, fondatrice et gardienne des codes établis et des conduites adéquates, créatrice d'une littérature basée sur la dissection documentaire de la vie et de l'âme humaine, rien n'empêche de supposer qu'entre la fin du XIX^e siècle et la Belle Époque, les barreaux des cages à fous ont été brisés et qu'une pléthore de dissidents se sont répandus sur la scène politique, sociale, culturelle et littéraire. Les distorsions entre l'idéal de la vie et la vérité qui s'y cache, l'écart entre plusieurs vérités plausibles, la bergsonienne mécanique appliquée à l'humain ont mis à bas les façades d'une réalité qui n'intéressait plus. À cette chute des masques a correspondu une crise générale des valeurs :

Les sotties du XV^e siècle avaient participé à la mutation du monde clos [...] du Moyen Âge, fondé sur les principes de hiérarchie, d'obéissance et d'imitation en monde ouvert de la Renaissance qui voit l'explosion de toutes les manifestations de vie et de forces naturelles, ainsi que l'a souligné Mikhaïl Bakhtine dans son *Rabelais* [...]. Aussi est-ce la forme privilégiée des moments de crise de civilisation comme celle à laquelle la société française est en proie entre 1890 et 1914³.

Et de la société italienne, ajoutons-nous, elle aussi en pleine crise, en quête de nouvelles formes et ce, bien avant que les études bakhtiniennes sur le carnivalesque rabelaisien et sur la polyphonie dans le roman dostoïevskien ne jouissent d'un certain crédit auprès des critiques. Dans cette perspective, Gioanola a comparé de manière minutieuse, comme nous l'avons déjà dit, le carnivalesque bakhtinien et l'humorisme pirandellien, en raison des motivations

¹ *Ibid.*, p. 16-17.

² *Ibid.*, p. 16.

³ GOULET Alain, « L'écriture de l'acte gratuit », *La Revue des Lettres Modernes*, « André Gide 6. Perspectives contemporaines », Paris, Minard, 1979, p. 182.

d'ordre psychologique et des thématiques littéraires que la méthodologie du critique russe a en commun avec l'humorisme de l'écrivain italien¹. Lorsque Pirandello n'était pas encore devenu le grand auteur dramatique des *Six personnages*, il n'était alors qu'un auteur de sujets comico-humoristiques en marge de l'idée de littérature « classique », codifiée et soutenue par Francesco De Sanctis, Giosuè Carducci et Benedetto Croce, dont le débat avec Pirandello est d'ailleurs connu déjà à partir de la première édition de l'essai sur l'*Humorisme*. Or, à cette époque, la littérature pirandellienne proposait une alternative à cet axe normatif : elle devançait en effet les réflexions théoriques de Bakhtine sur la polyphonie et la carnavalisation, en tant que conséquences, d'une part, de la fin de la primauté du monologue grâce au dialogue socratique et, de l'autre, de la prise de parole des voix dissonantes et marginalisées. Compte tenu du fait que la source de ces deux instances serait la souffrance d'un Moi clivé en contraste avec le Moi officiel, on assiste à un foisonnement de folie, de dédoublements, de profanations, de bouleversements caractérisant un carnaval névrosé en tant que manifestation littéraire basée sur le « sentiment du contraire », à savoir la coïncidence des pleurs et du rire, et la décomposition. C'est justement à partir de ces deux modalités de lecture du réel que l'humoriste démasque toute forme de simulation, en percevant le monde comme un « bal masqué ». Ce mécanisme de dévoilement pousse à une réflexion logique et lucide, qui aide à décomposer les idées et les images au lieu de les organiser de manière harmonieuse. Si Bakhtine théorise, plusieurs années après, la notion de sosie qui découronne afin d'obtenir un bouleversement parodique de la situation de départ, Pirandello, de son côté, intériorise cet effet de mise à nu du roi en le transformant en « sentiment du contraire ». La source profonde est l'image christologique qui suinte des pages dostoïevskiennes, celle de l'agneau sacrificiel, de la victime sans faute, alors que le rite du couronnement et du découronnement du roi dans la littérature carnavalesque joue un rôle nodal aussi bien que symbolique de destruction du pouvoir et par là même, de l'instance paternelle. Pirandello ridiculise la pensée linéaire à travers le dédoublement car, comme il l'écrit, « l'humorisme pourrait être défini comme un phénomène de dédoublement dans l'acte de la création² ». Cela signifie que cet acte doit trouver soit des formes nouvelles, soit des contenus inédits, soit un compromis entre formes et contenus. D'ailleurs, Gide veut justement trouver une nouvelle formule pour le roman et en attendant de l'avoir trouvée, il appelle sottie ou récit toutes les œuvres qui pourraient être communément classées sous la rubrique « roman » mais qui, à bien y regarder, ne respecteraient pas les règles du genre codifiées par la tradition du siècle précédent. Comme le

¹ GIOANOLA Elio, *op. cit.*

² PIRANDELLO Luigi, *L'umorismo*, *op. cit.*, p. 83.

met bien en évidence Antonella Cioce, dans le parcours qui mène Gide du récit, « qui était lui aussi ironique dans la mesure où il critiquait des attitudes morales et existentielles », à la sortie et ensuite, à travers « une intrusion progressive de la réalité, une multiplication des points de vue, une réflexion de l'œuvre sur elle-même et l'auto-ironie de l'auteur » au roman proprement dit, la perspective ironique reste le fil rouge de cette évolution¹.

5.4.1 Une preuve théâtrale : sur une scène de Saül

Or, selon nous, au confluent des deux siècles, Gide réfléchissait déjà sur le bouleversement de l'ordre établi par le pouvoir détonateur du rire et ce, dans un autre genre littéraire. Dans cette perspective, une scène de *Saül* semble presque un petit camée bien ciselé, une première mise en abyme de sa poétique, où Gide met en place le carnavalesque, le personnage fantoche, le rire et le « sentiment du contraire ». Acte IV, scène III : le peuple attend l'entrée de Saül à la cour du palais royal. Le roi a été ramené à sa demeure à demi ivre, après avoir subi dans le désert le charme d'un petit démon noir tout nu. Il est paré des enseignes royales, mais il se tient mal debout et s'appuie tout le temps sur son fils Jonathan. Déjà, les répliques des sujets décrivent un homme incapable d'être roi et qui n'est que l'ombre de David. Un enfant demande s'il est vrai que le roi Saül s'est fait couper la barbe : c'est le moment où tous s'esclaffent de rire devant la perte d'un autre signe de royauté et de masculinité. Il s'est fait beau pour pouvoir charmer David tout en rivalisant avec son propre fils. Et lors de l'avancée processionnelle du roi, le même enfant, derrière lequel se cache probablement Joseph, en raison du nom paternel qu'il invoque², demande à son père : « Jacob ! Jacob ! Hausse-moi. Je veux voir le roi sans barbe³ », ce qui fait éclater de nouveau les rires sur la scène. Le roi sans barbe incarne un pouvoir sans respectabilité, un nouvel Empereur sans habits neufs, que la voix argentine d'un enfant découvre tout nu. Quoique habillé des vêtements royaux, il est tout de même dénué de sa royauté et frappé par « un fruit blet qui s'aplatit sur [son] dos [...] »⁴ : un roi-fantoche exposé à la risée publique. Il s'agit d'une scène comique, que les démons du premier acte en « cortège grotesque⁵ » avaient annoncée et développée au fil des trois actes suivants, où l'on perçoit déjà le sentiment de pitié : fin de la scène - Saül continue de parler mais aucun des sujets présents ne l'écoute plus et tous quittent la scène pour aller voir l'armée de David. Seul, tout en pleurs, reste sur scène Saki : « il ne

¹ CIOCE Antonella, *op. cit.*, p. 43.

² C'est l'un des projets inachevés que nous avons analysés ailleurs. (LONGO Marco, *op. cit.*, p. 57).

³ *Saül*, *RRI*, p. 754.

⁴ *Ibid.*, p. 755.

⁵ *Ibid.*, p. 701.

faut pas avoir pitié de moi¹ », lui dit le roi. En 1902, l'enfant du peuple assumera son véritable prénom en glissant dans une affirmation de Gide à propos d'un « admirable drame sur Joseph » à écrire². Enfin, Joseph se retrouvera dans la conférence *De l'importance du public*. Le drame ne verra jamais le jour, mais la hantise de l'homme injustement accusé par la femme de Putifar et emprisonné pour un adultère qu'il n'a pas voulu sera palpable dans l'imaginaire gidien au sujet de la femme, comme nous l'analyserons dans les chapitres suivants. Dans le triptyque des pièces de jeunesse, à côté de *Philoctète*, du *Roi Candaule* et de *Bethsabé*, *Saül* participe à ce renouveau du théâtre qui avait tenté Gide contre l'imitation pléonastique de la réalité, « l'épisodisme³ », comme il le définissait, prônant la morale d'exception de ses personnages, dont les sentiments et les passions sont hors de l'ordinaire, ainsi que leur position éloignée par rapport à l'humanité commune, l'inédit des situations, si scabreuses et dangereuses qu'elles remettent en question les valeurs bourgeoises, et enfin la contrainte comme parcours esthétique vers la liberté de l'art. On sait bien que cette révolution théâtrale, dont Gide imaginait être l'un des promoteurs à côté de Lugné-Poë, échoua, les critiques et le public n'étant pas encore vraiment prêts aux innovations invoquées et réclamant des sentiments communément admis, voire sclérosés :

L'erreur de mon *Saül* et de mon *Candaule* est de n'avoir point consenti à tenir compte de cette élémentaire vérité [...]. Si jamais je refais du théâtre [...] je ne chercherai plus la nouveauté que dans la forme et les ressorts qui feront mouvoir mes pantins. Ils seront à ce point conventionnels que le public pourra crier : « comme c'est vrai ! »⁴.

L'amertume engendrée par cette expérience de jeunesse semble lui faire changer de cap pour en revenir à une conventionnalité toujours détestée et contrastée. Pour autant, Gide n'est pas un auteur à clichés et ses « pantins » ne seront jamais mus par les conventions, mais plutôt à l'encontre des conventions, si bien que dans l'affirmation « la nouveauté [...] dans la forme et les ressorts », on peut déjà découvrir en germe la nouvelle voie vers le roman. D'ailleurs, en 1904, dans son *Évolution du théâtre*, Gide avait affirmé que « le théâtre, ainsi que le roman, est le lieu des caractères⁵ », ouvrant encore une fois les portes à d'autres parcours. Or, il faut aussi dire que le théâtre de Gide restait une production littéraire plutôt que véritablement dramatique, du moins pour ses contemporains, et, sauf quelques reprises de l'expérience théâtrale au fil des années, dont *Œdipe*, les grandes innovations seront presque toutes

¹ *Ibid.*, p. 756.

² *Jl*, p. 340. Joseph est aussi l'un des amants qu'il rencontre dans ses soirées secrètes parisiennes. Dans une lettre il l'appelle Adolphe, mais Ghéon remet les choses à leur place. Son vrai prénom est Joseph. (MARTIN Claude, *La Maturité d'André Gide*, *op. cit.*, p. 521-522).

³ « De l'évolution du théâtre », *EC*, p. 433-444.

⁴ André GIDE à Jacques COPEAU, *Corr.*, p. 279 (25 octobre 1925).

⁵ « De l'évolution du théâtre », *EC*, p. 438.

réservées à l'écriture romanesque, qu'il s'agisse de récits, de soties ou d'un roman proprement dit.

5.4.2 *L'accoutrement des sots et la nudité des personnages*

Mais revenons un instant à la sottie, car il nous paraît qu'une coïncidence supplémentaire nécessiterait une tentative d'explication. Pirandello écrit en 1917 une comédie, *Le Bonnet de fou*, représentée à Rome en 1923, que nous avons déjà mis en relation avec Unamuno et avec l'adaptation de sa nouvelle que la troupe de Pirandello a montée à Palerme. Pirandello écrivait et faisait mettre en scène son *Bonnet* dans l'intervalle de temps entre les premières manifestations de la maladie mentale de sa femme et le moment où il dut enfin décider de la faire enfermer dans une maison de fous. Or, si les sots médiévaux coiffés de leur bonnet d'âne faisaient résonner dans les rues du bourg les grelots de leur marotte, dans le titre en italien de la pièce (aussi bien que dans la version en sicilien), le bonnet est à grelots : c'est le bonnet des bouffons, en particulier des bouffons qui se font croire fous. Ces bouffons ressemblent de près aux sots¹. La comédie se fonde sur le bouleversement paradoxal du système des apparences sociales : tant qu'un adultère n'est pas reconnu comme un fait public, le mari peut même faire semblant de ne pas savoir et accepter la situation pour des raisons personnelles, de convenance, d'intérêt. Cependant, lorsque le scandale éclate et que l'honneur du mari en est lésé devant les autres, il faut faire appel aux règles qui régissent la vie en commun. Chacun de nous est une marionnette, mais dans l'interaction avec autrui, chacun doit savoir utiliser les modalités de la coexistence, les trois cordes, selon Pirandello : la sérieuse, sur la tempe droite, la civile, au milieu du front, et la folle, sur la tempe gauche. Dans la vie de tous les jours, les marionnettes vivent sur le mode de la civilité, des façades, des apparences, mais si celles-ci s'effritent et que la vérité apparaît derrière les convenances, il faut tourner la corde sérieuse, celle qui permet de parler clairement, sans masques, et de trouver un accord, une solution raisonnable valable pour tous, sinon l'on risque de laisser libre essor à la corde folle et de faire n'importe quel geste, même criminel, pour rétablir son honneur. C'est ce qui arrive à la fin de la pièce : Madame Béatrice a bien voulu démontrer la culpabilité de son mari en le faisant surprendre en flagrant délit d'adultère avec la femme de l'employé Ciampa. Celui-ci, le raisonneur qui a expliqué le fonctionnement ou le dysfonctionnement des trois cordes, obligera enfin Béatrice à se faire croire folle pour sauver les apparences et à se laisser interner dans une maison de fous, le temps d'apaiser les âmes et de faire oublier cette histoire de cocuage, afin de rétablir son honorabilité publique. Or la pièce, adaptée par Crémieux en 1934,

¹ Voir *Dictionnaire du Moyen Âge, littérature et philosophie*, France, *Enciclopædia Universalis*, 2019.

au-delà de la situation adultérine aux accents siciliens, demeure l'une des plus emblématiques de la philosophie pirandellienne. Nous revenons à ce propos vers l'essai de Cioce pour donner quelques précisions propres à étayer davantage la thèse que nous essayons d'assumer :

Dans *Les Caves du Vatican* aussi, en syntonie avec leur désignation, nous assistons à un défilé de fantoches, auxquels on s'aperçoit aussitôt qu'il faut prêter attention, ne se contentant pas de comprendre ce qui apparaît à la surface mais en poussant derrière le masque, jusqu'à les découvrir "nus sous les vêtements", comme voulut les peindre leur auteur. Il s'agit là d'un projet de poétique renvoyant aux "masques nus" pirandelliens [...]¹.

C'est exactement ce que Gide écrivait dans son *Journal* à la date du 21 décembre 1911² et que Cioce rapporte dans une note³ :

Les Caves. Nécessité de dessiner le nu sous les vêtements à la manière de David, et de connaître de mes personnages même ce dont je ne dois pas me servir - du moins ce qui ne doit pas paraître au dehors.

Une volonté de dessiner même l'invisible sous-vestimentaire, qu'encore une fois Carlyle a pu inspirer : c'est un rapport intime avec ses personnages, avec leur tragédie, dirait Pirandello, avec les possibles directions dans leur existence, dirait par contre Gide. Marionnettes jaillissant des mains de leur artisan, ces personnages ont trouvé une existence à part, autonome, mais qui a besoin de l'auteur-créateur pour être vécue ou revécue, pour exploiter finalement tous les chemins des possibles. En ce sens, la pièce des *Six personnages en quête d'auteur* est le meilleur exemple mais, peut-être, aussi la nouvelle *La tragedia di un personaggio* (*La Tragédie d'un personnage*) de 1911. Il est vrai que ce récit fut traduit et publié par Crémieux en 1942, mais nous rappelons que l'œuvre de Pirandello arrivait aux milieux intellectuels parisiens par d'autres moyens que la traduction officielle, comme nous avons essayé de démontrer. Du moins les thèmes circulaient-ils grâce aussi au succès théâtral, si bien que des nouvelles comme *Personaggi* (*Personnages*) de 1906 et *Colloqui con i personaggi* (*Colloques avec les personnages*) de 1915, source directe des *Six personnages* mais qui seront traduites beaucoup plus tard, pourraient quand même avoir eu une influence, comme l'aura eue *Brouillard* de Unamuno. D'ailleurs, Gide, de son côté, n'a pas manqué de relater, pas à pas, ce rapport spécial avec ses personnages, surtout avec ceux des *Faux-Monnayeurs*, comme en témoignent les nombreuses notations du *Journal* qui expriment cette tension constante à capter les mouvements de ses créatures afin de leur donner une piste à suivre, quoiqu'elle ne fût pas la bonne, ou l'unique, de sorte qu'il puisse toujours « tâch[er] à enrouler les fils divers de l'intrigue et la complexité de [s]es pensées autour de ces petites

¹ CIOCE Antonella, *op. cit.*, p. 44.

² *Jl*, p. 684.

³ CIOCE Antonella, *op. cit.*, p. 44.

bobines vivantes que sont chacun de [s]es personnages¹ ». Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, le 27 mai 1924 à Paris, Gide établit la différence entre mauvais et vrai romancier. Le premier « construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler », en demiurge : il est le créateur et les personnages sont les êtres créés, dans une interdépendance que l'on ne dépasse pas. Le second « les écoute et les regarde agir ; il les entend parler dès avant que de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu *qui ils sont*² ». La voix précède alors la présence, ce qui implique que le romancier les entend parler de loin (depuis sa cervelle ou son cœur ?), mais après, quelle que soit leur origine, il les rencontre comme s'ils étaient des êtres autonomes qu'on ne peut écouter et regarder agir que d'un point de vue externe, sans avoir partie liée avec eux, pour en découvrir petit à petit l'identité. Il réaffirme la primauté de la perception sonore, plus nette et précise, tout en ajoutant la perception visuelle, car « [p]ourtant je *vois* mes personnages » déclare-t-il, « [...] Je ne souffre point de ce que les verres de mes lunettes ne me les présentent pas tout à fait "au point" », où la valeur symbolique des verres des lunettes est indiscutablement celle d'une distanciation entre celui qui regarde et celui qui est regardé, d'un acte extérieur à toute volonté de l'écrivain. Et aussitôt après, à propos des premiers dialogues et des premières scènes esquissés, il continue : « J'ai écrit [...] sans savoir ce que je ferais de ces personnages, ni, qui ils étaient. Ils se sont imposés à moi, quoi que j'en aie. Rien de miraculeux là-dedans, je m'explique assez bien la formation d'un personnage imaginaire, et de quel rebut de soi-même il est fait³ ». Rebut donc, ce qu'on élimine comme superflu ou nocif, ce qu'on ne fait voir aux autres par pudeur, la partie la plus profonde, voire intime, est l'origine de personnages qui jaillissent de l'imagination et s'imposent, « taillés dans [sa] chair même⁴ » ; l'écrivain a moins de mal à leur donner la voix qu'à parler en première personne, « et ceci d'autant que le personnage créé diffère de [lui] davantage⁵ ». Enfin, il conclut :

Ce faisant, j'oublie qui je suis, si tant est que je l'aie jamais su. Je deviens l'autre. (Ils cherchent à savoir mon opinion. Mon opinion, je n'en ai cure, je ne suis plus quelqu'un, mais plusieurs - d'où ce reproche que l'on me fait d'inquiétude, d'instabilité, de versatilité, d'inconstance.) Pousser l'abnégation jusqu'à l'oubli de soi total [...]. De même dans la vie, c'est la pensée, l'émotion d'autrui qui m'habite ; mon cœur ne bat que par sympathie. C'est ce qui me rend toute discussion si difficile, j'abandonne aussitôt *mon* point de vue. Je me quitte et ainsi soit-il. Ceci est la clef de mon caractère et de mon œuvre. Le critique fera de mauvaise besogne qui ne l'aura pas compris - et ceci encore : ce n'est pas ce qui me ressemble, mais ce qui diffère de moi qui m'attire⁶.

¹ *Journal des Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 527.

² *Ibid.*, p. 552.

³ *Ibidem*. C'est Gide qui souligne.

⁴ *Ibid.*, p. 551.

⁵ *Ibid.*, p. 548

⁶ *Ibidem*. C'est Gide qui souligne.

Cette notation dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* remonte à 1923 et, entre les lignes, une expression semble être un clin d'œil à Pirandello : « je ne suis plus quelqu'un, mais plusieurs » et par là même, personne. Coïncidence toujours, mais le roman de Pirandello, *Un, personne et cent mille* sera publié en 1925. De plus, l'écrivain italien, comme on l'a vu en analysant l'essai sur l'*Humorisme*, est dans cette perspective beaucoup plus « scientifique », car il se fraie un chemin personnel parmi les différentes conceptions du rire et du comique afin de théoriser sa vision personnelle de l'humorisme, qui devient ainsi un moule artistique dans lequel prennent forme la matière romanesque dans un premier temps et dans un second temps, la matière dramatique. Gide recherche cette forme d'écriture au fil des années et il semble la trouver au milieu des années vingt, lors de la publication des *Faux-Monnayeurs*. En 1927, il note dans son *Journal*, de nouveau à propos de sa conception de l'« objectivité romanesque » et des « deux façons de regarder et de peindre la vie » :

L'une, extérieure et que l'on nomme communément objective, qui voit d'abord le geste d'autrui, l'événement et qui l'interprète. L'autre qui s'attache aux émotions, aux pensées, et risque de rester impuissante à peindre quoi que ce soit qui n'ait d'abord été ressenti par l'auteur. La richesse de celui-ci, sa complexité, l'antagonisme de ses possibilités trop diverses, permettront la plus grande diversité de ses créations. Mais c'est de lui que tout émane. Il est le seul garant de la vérité qu'il révèle, le seul juge. Tout l'enfer et le ciel de ses personnages est en lui. Ce n'est pas lui qu'il peint, mais ce qu'il peint, il aurait pu le devenir s'il n'était pas devenu tout lui-même. C'est pour pouvoir écrire *Hamlet* que Shakespeare ne s'est pas laissé devenir Othello.... Oui, je pourrais exposer tout cela. Mais ne l'ai-je pas dit ou laissé entendre déjà suffisamment en parlant de Dostoïevski ?¹

Il ne reviendra plus ni sur la forme du roman, ni sur des œuvres romanesques, à l'exception du triptyque de *L'École des femmes*, *Robert* et *Geneviève*. Toutefois, le statut des personnages demeure encore une question ouverte, à laquelle les romans de la trilogie semblent ébaucher une réponse. La notation précédente sur les deux types de romans se termine en effet par une réflexion sur les personnages :

Rien n'est fait si, ce personnage que j'assume, je n'ai pas su vraiment le devenir, jusqu'à me donner le change, et me dépersonnaliser en lui jusqu'à encourir le reproche de n'avoir jamais su peindre que moi-même, si différents que soient entre eux Saül, Candaule, Lafcadio, le Pasteur de ma *Symphonie* ou La Pérouse ou Armand. C'est revenir à moi qui m'embarrasse, car, en vérité, je ne sais plus bien qui je suis ; ou, si l'on préfère : je ne suis jamais ; je deviens².

On assiste à la même situation dans le domaine du théâtre, dont *Œdipe* représente la dernière épreuve de retrouvailles avec la scène, la pièce que Gide offre à Pirandello en cadeau autographié.

¹ *J2*, p. 21-22.

² Dans le manuscrit Gide écrit : « Candaule, Alissa, Lafcadio » (*J2*, p. 1151).

5.5 Le monde belge et la farce tragique de la jalousie

En 1928, Fernand Crommelynck, comme nous l'avons rappelé au deuxième chapitre, monte une pièce pirandellienne, ce qui fait supposer que des rapports entre les deux dramaturges existaient déjà à cette époque, ne fût-ce que pour les accords de la mise en scène. En fait, une correspondance est attestée moins de dix ans après, en 1934, lorsque Pirandello écrit à Crommelynck sur papier avec en-tête de la « Reale Accademia d'Italia ». En tant que Président de la IV^e réunion du *Convegno* « Volta » sur le théâtre dramatique, qui se tint à Rome du 8 au 14 octobre 1934, Pirandello invite le dramaturge à présenter une contribution au sujet des interventions de l'État belge vis-à-vis du théâtre. Crommelynck remercie et accepte. Il n'était pas le seul¹ :

On invita des dramaturges, des critiques, des scénaristes, des architectes, des artistes, des metteurs en scène, des acteurs, des littérateurs du monde entier, en particulier des pays européens, sans distinction de nationalité, d'idées politiques et d'idéologies².

Crommelynck est l'auteur du *Cocu magnifique* qui, « joué dès 1921 dans le monde entier est la pièce la plus pirandellienne qui ne doit peut-être rien à Pirandello, tout en témoignant d'une curieuse convergence entre deux dramaturges, venus d'horizons et de traditions opposées³ ». Or, à mieux analyser les détails, à notre avis, la « curieuse convergence » s'avère un peu plus intéressante, car, par exemple, l'intrigue du *Cocu* présente des points de contact avec le roman pirandellien *Il turno* (*Chacun son tour*). Ce dernier récit est essentiellement l'histoire d'une femme que plus d'un homme désire épouser, sauf que les prétendants doivent attendre chacun leur tour, avec tous les rebondissements que la jalousie met en place. Même les noms des personnages féminins des deux œuvres montreraient une parenté, Stella et Stellina étant les prénoms de la femme du Bruno de Crommelynck ainsi que de la femme promise dans le roman de Pirandello. Résumons ces intrigues. Le père de Stellina donne sa fille en mariage à un riche vieillard, Don Diego Alcozer, tout en sachant qu'un jeune beaucoup moins riche, Pepè Alletto, est amoureux d'elle et voudrait l'épouser. Un pacte est conclu : comme le vieux mari va bientôt mourir, la riche veuve pourra se remarier avec le jeune Pepè. Entre-temps, Don Alcozer regroupe autour de sa maison et de sa femme des jeunes, parmi lesquels Pepè lui aussi, pour réjouir Stellina avec des soirées et des excursions entre pairs d'âge. C'est une espèce de cour autour des deux époux. Comme tous commencent à convoiter la jeune femme et à désirer la mort du mari, des rapports de jalousie font avancer le roman tout en abîmant les

¹ SAPONARO Dina et TORSELLO Lucia (éds.), *Archivio Luigi Pirandello. Corrispondenza. Convegno Volta per il Teatro Drammatico. 1934*, Roma Bulzoni Editore, 2017.

² *Ibid.*, p. 10.

³ DORT Bernard, art. cité, p. 56.

rapports entre les personnages. Aucun des prétendants n'aura la main de la jeune, car enfin un autre personnage l'emportera. C'est le beau-frère de Pepè, Ciro Coppa, dont la jalousie est une obsession malade, si bien qu'il avait déjà laissé mourir la sœur de Pepè littéralement séquestrée dans leur maison. En tant qu'avocat, il libère la jeune Stellina du joug du premier mariage avec Don Alcozer, qui continue de ne pas mourir, et se substitue à l'ancien mari, renouvelant ainsi sa jalousie excessive qui, cette fois-ci, le mènera directement à une attaque d'apoplexie et à la mort.

La Stella de Crommelynck n'est pas moins objet que la Stellina pirandellienne. Son mari Bruno la vénère, en montrant à tout le monde la beauté de son corps, mais sa jalousie amène Stella à devenir la maîtresse de tous les hommes du village, suivant la volonté du mari lui-même, qui voudrait découvrir qui est le vrai amant, celui dont sa femme est éprise, et se découvrir ainsi cocu. L'idée d'être mise à l'épreuve jusqu'à la prostitution à cause d'une jalousie immotivée rend Stella tellement audacieuse que finalement, en pleine autonomie, elle s'enfuit avec le Bouvier. Voilà des ressemblances qui ont fait parler du *Cocu* comme d'une œuvre pirandellienne, le thème de la jalousie et toutes ses variations faisant partie du répertoire de l'auteur sicilien. On pourrait s'arrêter ici, n'était une autre ressemblance qui a piqué notre curiosité. Certains thèmes du *Candaule* gidien aussi sont comparables à ceux du *Cocu*, si bien qu'on a indiqué le drame de Gide comme source de la pièce de Crommelynck, même si l'auteur, quant à lui, n'a rien déclaré à ce propos. En fait, Stella et Nyssia sont chastes et pudiques et aiment leurs maris. Voilà pourquoi, comme Candaule, Bruno aurait bien fait de cacher son propre bonheur aux autres. Toutefois, lors de la profanation, comme Nyssia, qui d'objet d'amour et de vénération de la part du mari, se transforme en vengeresse, Stella punit son propre époux aussi. Si celle-ci utilise le même levier, la jalousie et le cocuage, Nyssia, pour sa part, invoque par contre le meurtre du profanateur et l'usurpation du trône. La générosité « jusqu'au vice » de Candaule, offrant sa femme nue à Gygès pour une nuit d'amour à l'aide de la bague de l'invisibilité, devient un acte volontaire de partage avec un double spéculaire, quoique de condition sociale inférieure, comme l'est le Bouvier d'ailleurs ; c'est exactement ce que la jalousie pousse Bruno à faire, en ouvrant à l'indiscrétion d'autrui l'intimité de son foyer et en offrant la chasteté de sa femme pour une folle quête de la vérité. Disons que la profanation dont Nyssia est victime met Gygès à la place de Candaule, tout en voilant de nouveau la femme dont la beauté devra être préservée des regards d'autrui ; ce qui signifie que la jalousie prend la place du sentiment de communion de Candaule, d'autant plus qu'au début du drame Gygès avait tué par infidélité sa femme Trydo, double spéculaire de

Nyssia. C'est le thème de la jalousie qui est décliné ici, comme nous l'affirmions auparavant à propos de Pirandello, en donnant lieu à une palette de variations. En résumant, selon les critiques, Crommelynck ne s'est pas inspiré de Pirandello, mais, selon nous, les coïncidences thématiques et les tonalités grotesques ne peuvent pas être imputées seulement à une sensibilité commune, si répandue qu'elle ait pu être à l'époque.

De plus, il semble que, toujours selon les critiques, le *Cocu* ait plus d'une dette par rapport au *Candaule*. Examinons-les. Il existe au moins deux articles à ce sujet, celui de Gisèle Féal¹ et celui de Paul Aron². Si la première met en cause des traits psychologiques et des thématiques communes en ayant recours à la critique psychanalytique pour les expliquer, l'autre, tout en gardant l'idée du *Candaule* comme probable source du *Cocu*, élargit le spectre de l'enquête en ajoutant des éléments historiques et culturels importants, à savoir la fréquentation gidienne du monde culturel et artistique bruxellois et belge dès le début du XX^e siècle, si l'on tient compte que *Le Roi Candaule* date de 1899, qu'il fut mis en scène en 1901 par Aurélien Lugné-Poë et que l'édition de 1904 est préfacée par la conférence *De l'évolution du théâtre* prononcée par Gide le 25 mars de la même année à la Libre Esthétique de Bruxelles. Tout converge vers le cercle des amis belges, dont les plus intimes seront les Van Rysselberghe, qu'il commence à fréquenter dès 1899³. Comme l'affirme Paul Aron, « [à] cette date Gide connaît parfaitement le milieu de *L'Art Moderne* en Belgique et notamment Émile Verhaeren puisqu'il vient de poser pour *La Lecture* (1903) de leur ami commun, le peintre Théo Van Rysselberghe⁴ ». C'est à ce milieu intellectuel, celui de l'ancienne Section d'Art de la Maison du Peuple, à Octave Maus notamment, que Gide est censé s'adresser - selon Aron - lors de sa conférence, où il fait une référence directe aux enjeux engagés par la démocratisation de l'art et à ses conséquences sur la création artistique. Lorsque Crommelynck publie *Le Cocu* en 1908, l'édition est précédée d'une lettre-préface d'Émile Verhaeren chez qui Crommelynck passait des séjours parisiens, à Saint-Cloud, comme le raconte toujours Aron dans son article⁵. Il avait commencé sa carrière l'année précédente avec la pièce *Le Sculpteur de masques* qui aurait donné à Armand Bour, lors de sa mise en scène au Gymnase en 1911, l'idée de la définition de « théâtre impressif » qui englobe le « théâtre

¹ FÉAL Gisèle, « La magnificence du *Roi Candaule* : comparaison d'une pièce de Gide et d'une pièce de Crommelynck », *Romance Notes*, vol. XIII, n° 2, Winter 1971, p. 197-203.

² ARON Paul, « Quelques sources historiques et littéraires du *Cocu magnifique* », *Textyles* [en ligne], 16/1999, mis en ligne le 30/07/2012, consulté le 16/08/2020 sur <http://journals.openedition.org/textyles/1116>

³ Voir les différents articles de « André Gide et ses amis belges I », *BAAG*, vol. XXI, n° 97, janvier 1993.

⁴ ARON Paul, art. en ligne cité.

⁵ *Ibidem*.

expressionniste¹ » belge de la première moitié du siècle. Un titre, celui du *Sculpteur*, qui évoque Pirandello dans une pièce où « [l]a signification pirandellienne du masque jointe à la libération de l'inconscient, au paroxysme du carnaval dans une cité de province qui somnole entre la place du marché et son béguinage, témoigne de cet alliage entre le réalisme et le fantastique² ». Et même dans la différence entre *Le Roi Candaule* et *Le Cocu*, qu'Aron met en évidence, le discours nous ramène encore, à notre avis, à Pirandello. *Le Cocu* est construit sur un mécanisme où le comique, façonné par l'influence des revues bruxelloises de fin d'année et des pantomimes, des formes de théâtre populaire dont s'inspirera le théâtre politique des années vingt et l'*agit prop* des militants socialistes et communistes des années trente, alterne avec le tragique et même s'y mêle. On parle de « farce tragique³ » et de carnavalisation, et sans aller trop loin, il s'agit là d'une interpénétration de genres qui rappelle de près, à notre avis, une vision tragi-comique, voire humoristique de la vie, relevant d'un « sentiment du contraire » tout à fait pirandellien. Si Crommelynck ne pouvait pas ignorer Gide et son *Candaule*, le tableau de Théo Van Rysselberghe étant un témoignage, Gide, quant à lui, ne pouvait pas être indifférent à ce *Cocu* impliqué dans une révolution au profit du théâtre populaire dont Meyerhold, qui avait choisi le *Cocu* pour appliquer sa biomécanique, et son ami Copeau, comptaient parmi les promoteurs. Pour en rester à Gide, il faut ajouter que ces liens avec la Belgique et les Belges se resserreront de plus en plus grâce à l'expérience du Foyer franco-belge, pendant le premier conflit mondial, qu'il partage avec les Van Rysselberghe, la Petite Dame en particulier, Charlie Du Bos, Edith Wharton⁴. Mais au-delà de cela, d'autres liens sont à considérer : la première mise en scène du *Cocu* en 1921 est due à Aurélien Lugné-Poë, qui joua aussi le personnage de Bruno, sans oublier que Crommelynck fut metteur en scène de Pirandello et dut d'une manière ou d'une autre en être influencé dans son écriture dramatique. Ensuite *Le Cocu magnifique* entre dans l'histoire mondiale du théâtre grâce à la mise en scène de Meyerhold en Russie⁵, justement en vertu des origines caricaturales, parodiques, bouffonnes de cette pièce, qui se mêlaient au tragique comme dans la tradition shakespearienne, dont Crommelynck a toujours proclamé de s'être inspiré. Meyerhold avait été déjà attiré par le théâtre belge, ayant monté des pièces de Verhaeren et de

¹ MOULIN Jeanine, *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1978, p. 44.

² HARDT Hubert, « CROMMELYNCK FERNAND - (1885-1970) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22/08/2020 sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/fernand-crommelynck/>

³ BLANCART Jacqueline, « Fernand Crommelynck et le genre de la farce tragique », *Textyles* [en ligne], 16/1999, mis en ligne le 19/06/2012, consulté le 24/08/2020 sur <https://doi.org/10.4000/textyles.1113>

⁴ MASSON Pierre, « Autour du Foyer franco-belge », *BAG*, vol. XXIII, n° 105, janvier 1995, p. 9-25.

⁵ PICON-VALLIN Béatrice, « La mise en scène du *Cocu magnifique* par Meyerhold (1922) », *Textyles* [en ligne], 16/1999, mis en ligne le 30/07/2012, consulté le 16/08/2020 sur <https://doi.org/10.4000/textyles.1122>

Maeterlinck, deux auteurs que Gide lisait, appréciait et connaissait personnellement¹. En 1925, un article signé par Giuseppe Sciortino était paru en Italie dans *Il Baretto* (année II, n° 25) : « Tendenze letterarie. La realizzazione del “grottesco” ». L’auteur essayait de définir le théâtre du grotesque se basant sur les concepts de masque et de visage et sur la tendance à la « marionnetisation » (c’est nous qui traduisons), qui concentre le comique et le tragique humain. Les exemples sont divers : Jean Sarment et Fernand Crommelynck en France, Luigi Chiarelli, Luigi Antonelli, Enrico Cavacchioli en Italie, Jacinto Benavente en Espagne, auxquels s’ajoutent comme par continuation naturelle Pirandello et Rosso di San Secondo. De ces grotesques, Benjamin Crémieux parlera dans son *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, en 1928. Dans les pages du *Baretto*, on l’a vu, on écrivait aussi au sujet de Gide et de son œuvre. Cavacchioli avait partagé le projet du Théâtre des Douze et Benavente, dramaturge espagnol et prix Nobel de littérature en 1922, est un autre illustre invité au *Convegno* « Volta », en 1934. Pendant les trois ans avant le *Convegno*, où l’on rencontre officiellement Pirandello et Crommelynck, Gide avait offert son *Œdipe* dédié à celui qui était désormais devenu l’un des plus grands dramaturges du XX^e siècle. Cependant, Gide n’est pas invité comme le sont, en revanche, Émile Fabre, Administrateur Général de la Comédie Française, et d’autres écrivains et hommes de théâtre, y compris Paul Claudel, Jacques Copeau, André Antoine, Jules Romains, Max Reinhardt, Aurélien Lugné-Poë, Vsevolod Meyerhold et trois Belges, Maurice Wilmette, Maurice Maeterlinck et Fernand Crommelynck. Dans tous les cas, il faut dire que parmi les Français, seuls Jean-Jacques Bernard, Denys Amiel et Jules Romains furent présents : Antoine, après des mois de délais accordés pour obtenir le texte écrit de sa communication, annule, ainsi que Copeau. On pensa inviter Baty, mais lui non plus ne sera présent. Comme le met en évidence Ilona Fried, le Cartel des Quatre déserta entièrement. Et là il faut évoquer, toujours à l’aide de l’essai de Fried, l’atmosphère dans laquelle fut organisée cette réunion du *Convegno* « Volta » : censure centralisée depuis 1931 et pleinement en vigueur en 1934, et invitations suggérées ou triées par le *Duce* en personne. D’ailleurs, les deux autres absents furent Crémieux et Pitoëff². Et

¹ SCHNYDER Peter, « L’art de bien faire. André Gide entre Émile Verhaeren et Théo Van Rysselberghe », *BAAG*, vol. XLVIII, n°s 187/188, juillet-octobre 2015, p. 39-60 et CLAUDE Jean, « Gide et Maeterlinck », *BAAG*, vol. XLVIII, n°s 187/188, juillet-octobre 2015, p. 87-96. En ce qui concerne Maeterlinck voir aussi l’échange entre les deux auteurs rapporté dans *Catalogue de livres et de manuscrits provenant de la Bibliothèque de M. André Gide*, *op. cit.*, n° 228. Gide parle de Maeterlinck dans la *Cinquième lettre à Angèle* de 1898 (*EC*, p. 33).

² FRIED Ilona, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell’età dei totalitarismi*, Corazzano (Pisa), Teatrino dei Fondi/Titivillus, Mostre Editoria, 2014, p. 115. En réalité, l’absence de Pitoëff, qui ne reçut même pas l’invitation, est due, selon Fried, au fait qu’il était russe blanc d’origine arménienne et qu’il n’était plus rentré en Russie après la révolution. Le prétexte serait donc d’origine diplomatique (*ibid.*, p. 148).

Gide ? Dans un tel contexte on peut aisément tirer des conclusions. D'une part, même si Gide n'a pas été reconnu comme un grand auteur dramatique - et peut-être ne l'était-il pas - il a écrit pour le théâtre, a été mis en scène par de grands hommes de théâtre, dont Pitoëff, ce qui est aussi le cas de Pirandello, a réfléchi sur l'avenir de cet art. D'autre part, le *Convegno*, organisé par la « Reale Accademia d'Italia », c'est-à-dire par le gouvernement de Mussolini, demandait aux intervenants et aux conférenciers le ralliement, du moins formel, et le respect du règlement et en général de l'institution qui l'organisait. Jules Romains, par exemple, deux ans plus tard, sera accusé d'aversion au fascisme. Pirandello lui-même fit scandale avec sa conférence d'ouverture. Même si Franca Angelini affirme que « cette réunion [« Volta » fut] un chef-d'œuvre de diplomatie¹ », à notre avis, Gide ne pouvait pas figurer parmi les intervenants à cause des scandales dont il était l'acteur et la victime, d'autant plus que ce n'était pas pour son théâtre que les contemporains parlaient de lui. Certes, cette possible convergence des trois auteurs s'étale sur plusieurs années, mais les ressemblances thématiques aussi bien que l'intérêt manifesté par Crommelynck envers les œuvres de Pirandello laisseraient penser que c'est une possible voie de rencontre, effective et physique peut-être, littéraire sans aucun doute. D'ailleurs, une fois sondés quelques-uns des rapports avec les intellectuels belges, on ne peut pas ignorer les liens que Maeterlinck a eus avec Gide et avec Pirandello. Partons d'un élément curieux : en 1932, l'*Œdipe* gidien fut représenté avec *Le Miracle de Saint Antoine* de Maeterlinck. Mais c'est un côtoiement qui remonte bien plus loin dans le temps et *Le Subjectif* regorge de lectures du dramaturge. On se souvient de la célèbre phrase de Gide aux débuts de sa carrière, même avant *Les Cahiers d'André Walter* : « Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame - et quoiqu'après d'eux deux je me sente bien un peu gringalet - j'ajoute moi pour le roman² ». Sur le dramaturge belge, Gide écrivit quelques pages datant de 1898 et parues en 1919 dans *Prétexes*. Comme le reconstruit Jean Claude³, les rapports entre les deux, dont témoignent les lectures, le *Journal* et la correspondance gidiens, naissent à la fin du XIX^e siècle, à l'époque symboliste de Gide que Maeterlinck salua comme prometteuse, comme le montrent les accents laudateurs que le dramaturge belge eut à la lecture des *Cahiers d'André Walter*⁴. Le changement de route à partir de *Paludes* ainsi que quelques épisodes d'ordre personnel - l'actrice et cantatrice Georgette Leblanc rompt avec Camille Mauclair, bon ami de Gide, pour se lier avec

¹ ANGELINI Franca, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 272-273 cité par SAPONARO Dina et TORSELLO Lucia (éds.), *Archivio Luigi Pirandello. Corrispondenza. Convegno Volta per il Teatro Drammatico. 1934, op. cit.*, p. 11.

² André GIDE à Paul VALÉRY, *Corr.*, p. 52 (26 janvier 1891).

³ CLAUDE Jean, « Gide et Maeterlinck », art. cité.

⁴ Voir la section « Lettres reçues » qui suit « André Walter. Cahiers et poésies », *RR1*, p. 118-119.

Maeterlinck - mettent à distance les deux auteurs, ce qui est surtout le cas de Gide, qui juge avec sévérité la liaison avec Georgette et qui parle avec froideur des dernières œuvres du Belge au moment du Prix Nobel en 1911, tout en gardant un jugement positif sur les premières. Toujours est-il que les deux ne se revoient plus, même pas à Paris. Au vu de « l'indifférence polie » qui caractérise les rapports des deux auteurs après les premières manifestations d'enthousiasme réciproques, Jean Claude considère comme « ironique » le fait que, lors de la mise en scène d'*Œdipe*, Pitoëff a préféré ajouter la farce de Maeterlinck *Le Miracle de Saint Antoine* plutôt que *Le Treizième Arbre*, « clin d'œil sans doute inconscient de la part du metteur en scène¹ ». En partant de l'analyse des attitudes des personnages que Théo Van Rysselberghe peint dans *La Lecture par Verhaeren*, Jean Claude essaie de nuancer les liens qui unissent de quelque manière Gide et Maeterlinck, tout en précisant les différences profondes entre leurs poétiques et leurs œuvres théâtrales. En ce qui concerne le tragique, Jean Claude écrit : « [c]hez Gide, le tragique est l'apanage du héros central ; chez Maeterlinck, c'est le sort de tous les personnages au moins dans les pièces qu'il a classées "Théâtre pour marionnettes", d'autant plus qu'à l'intérieur d'un même drame, ils se ressemblent tous, leur auteur ne cherchant pas à les individualiser. Pour eux, le seul fait de vivre est tragique² ». Ce renvoi aux marionnettes et au tragique de l'existence n'est pas sans rappeler Pirandello, dont les rapports avec Maeterlinck n'étaient pas des meilleurs, du moins en 1924, lorsque, dans une interview parue dans *Il Giornale di Sicilia* du 10 avril, le dramaturge sicilien avait réprimandé le Prix Nobel belge pour avoir osé mal parler de la Sicile³. Cependant, deux publications de Maeterlinck, *La Princesse Isabelle* de 1935, et *Le Sablier* de 1936, sont présentes via Bosio, avec deux dédicaces autographiées où Maeterlinck se proclame « fidèle admirateur » du dramaturge italien. D'ailleurs, Pirandello avait invité Maeterlinck au *Convegno « Volta »* en 1934, comme en témoigne une lettre d'acceptation et un télégramme de remerciement⁴.

5.6 Nordau, Séailles, Binet, Lombroso, Tarde, Durkheim : de la dégénérescence à l'éloge de la « maladie »

5.6.1 La maladie comme condition humaine

L'œuvre de Pirandello est profondément influencée par la lecture de Max Nordau (*Les Mensonges conventionnels de notre société*, 1883 - *Paradoxes*, 1885 - *Le Mal du siècle*, 1889

¹ CLAUDE Jean, « Gide et Maeterlinck », art. cité, p. 94.

² *Ibidem*.

³ GIUDICE Gaspare, *op. cit.*, p. 422.

⁴ SAPONARO Dina et TORSSELLO Lucia (éds.), *Archivio Luigi Pirandello. Corrispondenza. Convegno Volta per il Teatro Drammatico. 1934, op. cit.*

- *Dégénérescence*, 1892), Gabriel Séailles (*Essai sur le génie dans l'art*, 1883) et Alfred Binet (*Les Altérations de la personnalité*, 1892).

S'il est vrai que Nordau est considéré comme le sociologue qui a mis à nu les maladies de la société fin-de-siècle, en dévoilant les hypocrisies et les conventions qui les cachaient, il a aussi défini des auteurs tels que Wilde et Nietzsche comme des dégénérés. À une époque de dépaysement, le retour à la foi, au spiritualisme, au mysticisme, comme Tolstoï et Bourget l'indiquaient, sont les premières manifestations de cette dégénérescence. Toutefois, pas même l'ancrage de la foi à la science ne peut soulager le sentiment de décadence et de fin prochaine. En ce sens, Nordau pourrait bien être une voie vers le rejet du psychologisme bourgetien exprimé par Gide aussi bien que par Pirandello. D'ailleurs, le médecin hongrois est cité à l'appui de l'argumentaire en faveur du déracinement dans l'article « À propos des *Déracinés* », rédigé en 1897 et paru dans *L'Ermitage* de février 1898, avant d'être repris en 1919 dans *Prétextes*, puis dans les *Morceaux choisis*¹. En jetant un coup d'œil au sommaire des *Mensonges conventionnels*, on peut constater plusieurs ressemblances avec le thème du mensonge et des apparences dans les divers domaines de la vie sociale (religion, économie, mariage) chez les deux auteurs. La vie comme mensonge était à la fin du XIX^e siècle un cliché que l'activité scientifique et de romancier de Nordau avait répandu en Italie comme en France, en raison des considérations sur les fictions sociales que le médecin hongrois avait développées après s'être installé à Paris et avoir vécu de près les contrastes frappants de la capitale. De même, les deux tomes de *Dégénérescence* ouvrent des perspectives : parmi les dégénérés figuraient toute la génération des symbolistes, dont Verlaine et Maurice Maeterlinck, tous les décadents, mais aussi des écrivains comme Émile Zola, Léon Tolstoï, Maurice Barrès, Oscar Wilde, Henrik Ibsen, Friedrich Nietzsche et Walt Whitman. Des auteurs, ceux que nous venons de citer, qui furent autant de « phares » pour Gide. Et d'ailleurs, une phrase du *Journal* remontant au 15 juin 1910 se révèle éclairante à ce propos, d'autant plus que l'« autorisation » est demandée à *La Volonté de puissance* nietzschéenne :

Chaque année, en retrouvant mon jardin, même déconvenue : disparition des espèces et des variétés rares : triomphe des communes et des médiocres. « Suppression des cas heureux... domination inévitable des types moyens, et même de ceux qui sont au-dessous de la moyenne » disait Nietzsche *anti-Darwin* : et

¹ Gide avait lu à l'époque de la première rédaction de cet article la *Psycho-physiologie du génie* de Max Nordau traduite et publiée en 1897, tandis que *Dégénérescence* remonte en traduction française à 1894, comme nous l'apprend la note n° 8 au texte de l'article (*EC*, p. 955). « [C]e petit livre où l'auteur de *Dégénérescence* développe sa définition de génie comme une névrose lui paraît "outrecuidant, mais loin d'être aussi mauvais qu'[il] l'aurai[t] cru" : il en garde une phrase pour étayer, dans son article sur *Les Déracinés*, sa thèse du dépaysement générateur de vertu et d'originalité » (MARTIN Claude, *La Maturité d'André Gide*, *op. cit.*, p. 251).

encore : « Ce ne sont pas les hasards heureux, les types de sélection, qui ont le dessus, mais les types de décadence »¹.

Il s'agit là d'une série de réflexions qui ouvrent la voie au thème de la maladie/folie. En fait, en fouillant un peu plus, on a remarqué que Nordau était disciple de Cesare Lombroso, à qui il était lié d'amitié et d'estime et à qui il dédie *Dégénérescence*. Des rapports de filiation sont en effet à la base de cette étude qui se développe à partir de *L'Homme de génie* (1864, 1877, traduction française parue en 1889) et *L'Homme criminel, criminel-né, fou moral, épileptique. Étude anthropologique et médico-légale* (1876, traduction française parue en 1887) de Lombroso. *Dégénérescence* se veut alors une enquête menée sur une base lombrosienne dans le domaine de l'esthétique par rapport au contexte sociologique et au statut mental des artistes. Or, selon Lombroso, les artistes sont très proches des fous, dont les « productions sont souvent comparables à celles des mattoïdes », qui, selon ses mêmes termes, forment « l'anneau intermédiaire entre les fous de génie et les fous proprement dits² ». Voilà donc plusieurs idées qui filtrent à travers les œuvres de Lombroso et par conséquent la relecture de Nordau : l'homme criminel, les rapports entre le criminel et le fou, le génie comme aliéné, la pathologie des artistes fin-de-siècle. Ce qui est intéressant, c'est que ces cas pathologiques, issus d'une analyse encore darwiniste et physiopathologique de l'état maladif de la société, deviennent chez Pirandello les métaphores d'une lacération de la conscience et d'une fragmentation du Moi, inaugurant ainsi une nouvelle phase de la littérature italienne et européenne au début du XX^e siècle³. Et il faut ajouter d'autres informations intéressantes : Nordau est l'un des intellectuels juifs qui, sous l'influence de l'affaire Dreyfus, fonde le mouvement sioniste avec Theodor Herzl. D'ailleurs, Lombroso était lui aussi juif et, à la même époque, il avait pris parti contre l'antisémitisme. De plus, un des disciples de Lombroso est Guglielmo Ferrero, qui épousera sa fille Gina. Avec le jeune Guglielmo, Cesare Lombroso écrit le monumental *La Femme criminelle et la prostituée* (1893, traduction française en 1896), où innéisme et atavisme produiraient, selon les lois lombrosiennes, le crime et la prostitution. Inutile de dire que dans cette perspective, l'homosexualité masculine et féminine seraient des marques de criminalité elles aussi, ce qui s'ajoute aux conceptions médicales de l'époque.

¹ *Jl*, p. 638.

² LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, cité par Jean-Louis CABANÈS, « Nordau lecteur de Lombroso : une filiation encombrante », in MARQUER Bertrand (éd.), *Cesare Lombroso, Publif@rum*, 2, 2004, p. 1-16, consulté sur <http://www.farum.it/publifarumv/n/01/cabanes.php>

³ Très intéressante à ce propos l'analyse, à laquelle nous nous rapportons, de Silvia ACOCELLA, *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Liguori, 2012.

Si Pirandello, aimanté par la psychiatrie moderne et même par le spiritisme à cause de la maladie mentale de sa femme, utilise tous ces cas comme paradigmes d'une condition humaine douloureuse, Gide, quant à lui, fut attiré depuis toujours par des faits-divers concernant les criminels, la justice et les procès, comme les *Souvenirs de la Cour d'Assises* et « Ne jugez pas » en témoigneront, en tant que manifestations limites de la nature humaine. Plusieurs notations dans ses *Souvenirs* portent non seulement sur une critique du système judiciaire, mais aussi sur une série de questions à propos des mobiles et des motivations des crimes jugés, surtout de ceux qui ne le convainquent pas ou dont les causes présumées n'éclairent pas du tout l'action criminelle. Souvent les condamnations sont déjà implicites ou induites auprès des jurés par le juge, ce qui devient pour Gide le prétexte pour créer « un texte orienté, qui est, plus encore qu'une réflexion sur les abîmes de l'âme humaine, une remise en cause de l'ordre bourgeois et bien-pensant », comme l'écrit Pierre Masson dans la « Notice¹ » de l'œuvre.

5.6.2 Le scandaleux criminel économique

L'étude à quatre mains sur la prostituée fut publiée en Italie en 1893, la même année qu'une autre collaboration, dont on ne connaît, à vrai dire, aucune traduction en français, mais qui concerne deux scandales qui avaient fait grand bruit en Italie et en France : celui de la Banque romaine, d'un côté, et celui de la construction du canal de Panama, de l'autre. Dans le cadre de la répression des *Fasci siciliani* et du massacre d'Aigues-Mortes², il s'agit de deux cas de corruption qui impliquent ministres, députés et membres de la haute finance dans un krach économique qui met à l'épreuve le système parlementaire des régimes récents, le Règne d'Italie et la Troisième République en France. En Italie, le scandale éclate entre 1892 et 1893, et il concerne l'émission irrégulière de monnaie-papier avec le soutien de ministres et députés pour financer les grandes constructions édiles à Rome et dans d'autres villes du Règne ; dans cette affaire sont également impliqués le Vatican, les jésuites et la maçonnerie aussi. En particulier, un manque dans les caisses de la banque romaine et des billets circulant de manière clandestine, doublons d'autres présentant la même série, firent précipiter la situation. Le Premier Ministre Giolitti dut démissionner. Le procès fut immédiat et se termina en 1894 par l'absolution de tous les accusés. De cet écroulement de la confiance parlementaire et de

¹ MASSON Pierre, « Notice des *Souvenirs de la Cour d'Assises* », *SV*, p. 1083.

² Mouvement de revendication des classes ouvrières et paysannes en premier lieu, maté par l'intervention de Crispi ; tuerie de la part des travailleurs français contre les piémontais dans les salines du Sud de la France, en second lieu. Pirandello vécut le premier comme un espoir, dans la perspective d'un prolongement de la politique du *Risorgimento* qui avait été à maintes reprises trahie et il fut frappé par le massacre en terre française dont l'origine, au-delà de la matrice raciste indiscutable, était toujours la condition de la classe ouvrière.

l'honnêteté de la classe politique et financière du pays, Pirandello se souviendra dans son roman *I vecchi e i giovani* (*Les Vieux et les jeunes*). En France, les travaux pour la création du canal de Panama ayant épuisé les sommes d'argent nécessaires, les hommes d'affaires impliqués, faisant levier sur la corruption des parlementaires, obtinrent des fonds publics au détriment des épargnants. Scandales, procès, condamnations pour certains, absolution et réhabilitation pour d'autres, réactions antisémites à cause de personnalités de la communauté juive impliquées : tout cela confluera ensuite dans l'affaire Dreyfus. Guglielmo Ferrero, quant à lui, donna sa réponse à cette crise en rédigeant en 1893, avec son maître et futur beau-père Lombroso, l'article dont nous parlions, intitulé *Sui recenti processi bancari di Roma e Parigi* (*Sur les récents procès bancaires de Rome et Paris*), où il affirme que :

l'escroquerie est une transformation évolutive, civile, du crime, qui a perdu toute la cruauté, la dureté de l'homme primitif dont le criminel-né est l'image, en y remplaçant cette avidité, cet habit du mensonge qui malheureusement, deviennent de plus en plus une coutume, une tendance générale [...]¹.

Or, l'escroquerie réunit sous sa dénomination différents aspects évolutifs, car passant des petites jusqu'aux grandes villes, elle est devenue « mensonge commercial » et enfin « banques par actions », continuent d'affirmer les deux auteurs de l'article. De plus, ce qui est une nouveauté par rapport aux théories sur le criminel, ni les accusés du scandale de Panama, ni ceux du scandale romain n'ont aucun trait caractéristique en commun avec le criminel, c'est-à-dire que le criminel économique ne se distingue pas de l'homme commun :

Il est naturel que l'escroc commun et le politique ne sont pas des criminels-nés, mais un criminaloïde qui a les traits de l'homme commun et qui, sans une occasion propice, et admettons un peu moins forte que celle qui entraînerait un homme intègre, ne commettrait aucune faute².

Guglielmo Ferrero intervient personnellement sur la question du scandale de Panama avec un autre article, ce qui nous fait penser que lorsque Léon Pierre-Quint, dans la biographie que nous avons déjà citée, raconte que Gide lisait Ferrero, il se pourrait qu'il fasse référence aussi à l'un de ces articles. Gide connaissait aussi Lombroso et par là même ses théories, car il l'évoque dans la *Sixième lettre à Angèle*, en 1899, et dans le *Journal*, en 1930³, bien que dans le délinquant gidien de la lettre, on retrouve les connotations du surhomme nietzschéen évoqué à deux reprises, comme le fait remarquer David H. Walker, ce qui s'explique, selon ce dernier, par le fait que « Gide fréquentait des repris de justice, des interdits de séjour, des

¹ LOMBROSO Cesare-FERRERO Guglielmo, « Sui recenti processi bancari di Roma e Parigi », *Archivio di psichiatria*, 1893, XIV, p. 193, cité par Pierpaolo MARTUCCI, *Le piaghe d'Italia. I lombrosiani e i grandi crimini economici nell'Europa di fine Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2002, p. 73.

² *Ibidem*.

³ *J2*, p. 201.

vagabonds et d'autres marginaux, soit en compagnie de Ghéon, soit lors de sorties où il cherchait seul "l'odeur du bain"¹ ».

Une suite de considérations nous semble naturelle à ce point : tout individu « normal » peut être un criminel, ou s'apparenter à celui-ci sous la forme du criminaloïde ; en particulier, les mobiles économiques, et donc l'argent, étaient apparus comme les causes principales de cette évolution dans le sens du crime. Tout ceci coïncide en même temps avec un démantèlement des certitudes, une falsification des valeurs, une implosion des institutions : un effacement du système bourgeois, d'où les mensonges conventionnels de Nordau. Mais il y a aussi un degré intermédiaire, celui du mattoïde, ou bien du génie, qui en l'absence ou presque d'excès épileptiques, mène une vie tout à fait normale par rapport aux criminels, caractérisée par la présence d'une ou plusieurs paranoïas, mais qui sont bien cachées derrière l'ordre et le bon sens étalés de manière précise, à la limite de la pédanterie. La sobriété comportementale des mattoïdes poussée à bout les fait devenir aux yeux d'autrui des penseurs, des héros capables de grands gestes humanitaires, dont Lombroso ne cache pas les origines socialistes et anarchistes. Une précision : Lombroso élargit ses réflexions sur l'épilepsie, qui selon lui était l'une des causes de la criminalité, en les appliquant à des figures de la vie littéraire, tels que Tolstoï, Dostoïevski et Dante. Dans son *Dante isterico* il affirme, non sans encourir diverses critiques académiques, que les chutes, les visions et les extases du poète toscan dans la *Divine Comédie* indiqueraient un profil épileptique et névrotique.

5.6.3 La maladie comme action hors de la norme

Or, pour mieux comprendre cet engouement pour la criminologie il faut, à la suite des réflexions de David H. Walker, reconstituer le cadre historique dans lequel cet intérêt fleurit et se développe. En fait, vers la fin du XIX^e siècle, biologie et déterminisme d'un côté, sociologie et psychologie de l'autre, s'affrontent, mais il y a plus.

Dans l'Italie d'après le *Risorgimento*, anticléricaliste et antifrançais, les théories positivistes de Lombroso et de ses disciples rejoignent les mouvements idéologiques favorisant le nationalisme italien et avides d'unité culturelle. Il en va de même, *mutatis mutandis*, de la vie intellectuelle à l'aube de la Troisième République. Ainsi le Premier Congrès International d'Anthropologie Criminelle qui, en 1885, appela à Rome les nouveaux criminalistes, anthropologues, sociologues et d'autres spécialistes, avait deux buts² :

¹ WALKER David H., « Gide et le discours criminologique », in GOULET Alain et MASSON Pierre (éds.), *André Gide II. L'écriture d'André Gide 2. Méthodes et discours*, rencontres de Cerisy-la-Salle (24-31 août 1996), *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, Lettres Modernes - Minard, 1999, p. 127.

² *Ibid.*, p. 128-129.

« contester la traditionnelle compétence exclusive en la matière des juristes et pénalistes¹ » et ouvrir la voie, contre le droit romain, à l'école française éprise, à l'exemple de Tarde et de Durkheim, des sciences sociologiques. Les Français partent donc en guerre contre les juristes romains, comme le dit Walker, en suggérant « dans ce brassage de disciplines intellectuelles autour de Rome et de ce qu'elle représente, quelque chose de ce que Gide dépeint dans *Les Caves du Vatican*² ».

Le panorama de cas pathologiques trouve un terrain d'expression littéraire dans la vaste production pirandellienne, dont les acteurs prennent conscience du jeu de marionnettes qu'est la vie et sont ainsi capables de se voir vivre, mais il nous semble que l'humanité gidienne à partir d'*Isabelle*, à travers *Les Caves*, *Les Faux-Monnayeurs* et jusqu'à la trilogie de *L'École des femmes*, non sans quelques rapports avec certaines pièces, représente bien ces typologies d'individus dont la personnalité, influencée par l'ambiance et par leur histoire personnelle, dévie par rapport à la norme communément admise. Dans la plupart des cas, ils ne sont pas perçus comme des anomalies pathologiques, mais comme de possibles réalisations de soi, comme d'autres perceptions du réel dans le cadre d'un univers qui laisse tomber les masques des conventions et des hypocrisies, révélant parfois plusieurs visages féroces dont, par exemple, celui de l'antisémitisme.

À la suite des réflexions consignées dans son *Journal* sur la déception de voir son jardin constamment envahi par des herbes folles communes au détriment des raretés, Gide note l'utilité de la maladie en tant que « source d'inquiétude », car « rien » n'est « à attendre des "satisfaits"³ » : en fait, « la maladie propose à l'homme une inquiétude nouvelle, qu'il s'agit de légitimer ». Voilà pourquoi il faut laisser tomber « l'illusion qu'on se fait sur la santé des grands hommes », à commencer par Molière, Racine, Goethe, Tasso, mais aussi « les grands malades », les prophètes, Mohammed, Saint Paul, Saint Jean, Rousseau, Nietzsche, Dostoïevski, Flaubert, ainsi que « des héros malades », Hamlet, Oreste, et d'autres encore. Plusieurs « amitiés littéraires » communes à Pirandello et à Gide, dirait-on, mais ce qui frappe le plus, ce sont les « héros malades », les mêmes que, dans *Feu Mathias Pascal*, Paleari cite pour décrire le théâtre des marionnettes. Mais Gide ose davantage :

La fameuse question spartiate doit être ici posée. Pourquoi Sparte n'eut pas de grands hommes. La perfection de la race empêcha l'exaltation de l'individu. Mais cela leur permit de créer le canon masculin ; et l'ordre dorique. Par la suppression des malingres, on supprime la variété rare - fait bien connu en

¹ *Ibid.*, p. 129.

² *Ibidem.*

³ *Jl*, Feuillet, p. 301-302.

botanique ou du moins en *floriculture* ; les plus belles fleurs étant données souvent par les plantes de chétif aspect¹.

La réflexion est d'autant plus vraie que l'existence de Gide n'a été qu'une recherche de libération et d'affirmation de soi par réaction au sentiment de culpabilité et, par extension, de crime invétéré dès sa première enfance, presque gravé dans la chair d'un enfant qui se croyait différent des autres et qui l'était, bien sûr, sans que cette différence dût toutefois générer une « criminalité » qui n'existait que dans sa tête et dans les « mensonges conventionnels » que son époque et sa famille lui faisaient passer pour des vérités indiscutables. De plus, pour Gide, derrière « toute grande réforme morale, ce que Nietzsche appellerait toute transmutation de valeurs » il y a « un *déséquilibre* physiologique »², à partir du Christ - selon *La Folie de Jésus* du professeur de l'École de psychologie Charles Binet-Sanglé - pour en finir à des penseurs, des philosophes et des littérateurs, tels que Socrate, Mahomet, Saint Paul, Pascal, Rousseau, Dostoïevski et Luther, qui ne lui semblent pas « normaux ». Pour Gide, à la base de toute réforme morale, on retrouve un malaise intérieur qui, en termes physiologiques, apparaît comme une tare, une maladie, une prédisposition à une action hors de la norme acquise. Il réitère les mêmes idées dans la sixième étude sur Dostoïevski, en soulignant qu'il ne s'agit pas simplement de « la théorie de Lombroso et Nordau : le génie est une névrose », mais d'une unicité. Il existe des « réformateurs » qui ne donnent que des codes, et qui sont des « législateurs », et puis des génies, anormaux, qui « échapp[ent] aux codes préalablement établis », comme Kirilov dans *Les Possédés*, dont le suicide est « un acte absolument gratuit », mais un acte qui « pour être gratuit, n'est pourtant pas immotivé³ », ou un acte d'enthousiasme, d'excès de vie, comme le dit Bernard citant Dimitri Karamazov dans *Les Faux-Monnayeurs*. Dans cette sixième étude sur Dostoïevski, Gide s'excuse dans une note d'avoir eu recours à l'autocitation depuis ses *Morceaux choisis*, (p. 101, chapitre 1^{er}). Nous rappelons que Pirandello avait ces *Morceaux* dans sa bibliothèque.

Comme l'a bien démontré Jean-Michel Wittmann, « Gide e(s)t le criminel⁴ », dont le « s » entre parenthèses souligne l'ambivalence de la situation de Gide face à cette figure. L'intérêt empathique de Gide pour le criminel - dont témoignent *Le Cas Redureau*, *La Séquestrée de Poitiers* et la collection « Ne Jugez pas » qu'il créa aux éditions Gallimard - se double de ce sentiment personnel d'être criminel qu'on lui a transmis malgré lui. Après les

¹ *Ibidem*.

² *J1*, Feuillet, p. 1086. C'est Gide qui souligne.

³ « Dostoïevski, VI », *EC*, p 643-645.

⁴ Communication à la conférence *André Gide, un intellectuel engagé pour son temps et le nôtre* du 22 novembre 2019 à la BNF pour célébrer les 150 ans de la naissance de Gide, parue dans le *BAAG* sous le titre « Gide (et le criminel) », n^{os} 209/210, printemps 2021, p. 65-74.

crises enfantines et d'adolescent, petit à petit c'est avec la même empathie qu'il transforme cette criminalité présumée en différence, en comportement exceptionnel, en une vie de « perversisseur » conscient et en une série de personnages « criminels » ou qui « tendent au crime », qui sont tout simplement « hors de la norme », ce qui le pousse à ne pas émettre de condamnation sans appel ou, en tout cas, à évaluer avec attention avant de condamner. À bien regarder, peu de criminels réels ont hanté les pages de Gide, du moins celles de ses romans : comme le dit Wittmann, il n'y a guère que Gratien dans *Isabelle* et Lafcadio dans *Les Caves*, auxquels nous pouvons ajouter, du côté de l'œuvre dramatique, les personnages mythiques qui sont meurtriers en raison de l'origine de leur histoire : Gygès dans *Le Roi Candaulé*, Saül dans le drame homonyme, et David dans *Bethsabé*. Sans oublier les deux cas qu'il évoque dans *Jeunesse* et qui remontent à l'époque de sa charge de maire à La Roque : celui de l'accouchement qui se transforme en carnage en raison de l'inexpérience du jeune médecin et celui de Mulot, condamné par viol de petite fille, mais qui ment à Gide en se disant victime d'un faux témoignage¹. On retrouve un autre cas de viol et d'incitation à la prostitution dans l'inachevé *Récit de Michel*. Les cas réels relatés dans ses souvenirs de juré et de maire mis à part, ceux-ci sont rares dans l'œuvre littéraire, où l'on trouve en revanche plusieurs cas de crimes d'ordre moral, comme le relève Wittmann : Michel, censé ne pas avoir évité la mort de Marceline, Fleurissoire, dont la faute est d'avoir couché avec Carola, Boris, coupable de « pratiques secrètes ». L'enquête sur le crime n'est pas seulement un questionnement d'ordre psychologique et médical, mais renvoie avec insistance aux dimensions anthropologiques et sociologiques, humaines au sens large du terme : à travers elle, comme il l'écrit lui-même dans la « Préface » à *L'affaire Redureau*, Gide commence à explorer les « *terrae incognitae* », « les régions inexplorées » qui sont tracées « sur la carte de l'âme humaine » et que les connaissances, à l'époque limitées, de la psychologie n'arrivent pas à expliquer, car « [c]ertes, aucun geste humain n'est proprement immotivé ; aucun "acte gratuit", qu'en apparence ». Et même aujourd'hui, des gestes pareils resteraient incompréhensibles et des cas demeureraient sans solution, sinon celle que la justice humaine formulerait, sous la forme d'une punition exemplaire. Il existe alors des crimes qui, au-delà de la loi, demeurent des faits-divers d'actes singuliers accomplis par des personnages originaux.

5.6.4 Criminologues, criminels et boucs émissaires

Et s'il n'y pas d'explication, c'est parce que tout l'innéisme lombrosien s'écroule devant l'absence de cause déterministe. C'est d'ailleurs ce qu'affirmait à la même époque Gabriel

¹ « Jeunesse », *SV*, p. 719-732.

Tarde, sociologue de formation juridique et criminologue, magistrat, professeur de philosophie au Collège de France, prédécesseur de Bergson dont il occupa la même chaire. Grâce à ce dernier intérêt, il critiqua l'origine biologique du crime pour mettre en avant, en revanche, la nature sociale et la responsabilité individuelle. Le crime dépend alors de la société qui le perçoit comme tel à une époque et à un moment donné. Cela signifie que la criminalité ne peut pas être immuable et qu'elle varie au contraire selon le moment historique, les conditions culturelles et, finalement, la législation en vigueur, qui en est le reflet. Or, celle-ci naît justement, comme le disait Émile Durkheim, au moment où l'action individuelle ou d'un petit groupe, souvent de revendication d'un droit, entre en conflit avec les intérêts et les droits d'autres individus. C'est cela qui change d'une époque à l'autre, si bien que le criminel pousse en quelque sorte la législation à s'adapter. C'est d'autant plus vrai pour des crimes qui ne sont pas des meurtres et qui ne relèvent donc même pas du domaine de la criminalité proprement dite, et sont différemment perçus d'une époque à l'autre : il en va ainsi de toutes les manifestations de la différence, qu'elles soient raciales, religieuses ou encore sexuelles. Que la première singularité que Gide ait perçue ait été la sienne (je ne suis pas pareil aux autres, je suis un original, parce que je suis pédéraste et artiste, les implications étant presque naturelles dans la vision gidienne) est indiscutable. Que d'autres différences se soient ajoutées, parfois superposées, avec le temps, tout en gardant dans l'analyse la sage lucidité de l'âge et de l'expérience, est symptomatique d'un élargissement des confins du concept de crime et d'une relecture des non-crimes, tels que l'homosexualité par exemple, et par extension l'appartenance à une minorité, qui est une mise en cause d'un système social et de pensée aussi bien qu'une réflexion éthique sur le crime.

À ce point de notre réflexion, il faut souligner que toutes ces considérations sur le crime et le criminel sont sous-jacentes dans *Les Caves du Vatican*, avant de se définir, voire de se déclarer dans des ouvrages postérieurs, comme l'a bien démontré Jean-Michel Wittmann : cette sotie en devient le carrefour, suivant un mot récurrent, qui dévoile ici une tendance sociologique - qu'Alain Goulet avait déjà remarquée comme fondement de la sotie même - non seulement en termes d'invention diégétique, mais aussi au niveau des idées qui circulent et se lisent en filigrane. Suivons quelques passages de l'article de Jean-Michel Wittmann¹. En fait, au niveau de l'intrigue deux personnages de la sotie, l'écrivain Julius de Baraglioul et le faux professeur de criminologie comparée Defouqueblize, se rendent en train à un congrès de sociologie, qui pourrait vraisemblablement coïncider avec le Premier Congrès International

¹ WITTMANN Jean-Michel, « Le professeur de criminologie et le bouc émissaire. *Les Caves du Vatican* comme congrès de sociologie », *BAG*, n^{os} 195-196, automne 2017, p. 177-188.

d'Anthropologie Criminelle qui eut lieu à Rome en 1885. Ce congrès fut organisé entre autres par Lombroso et son disciple Raffaele Garofolo, auteur de *La Criminologie*. Ce manuel de 1885, traduit en français en 1887, représenta le terrain de bataille entre la criminologie déterministe italienne - celle du criminel-né - et les idées de l'école française, visant à expliquer le délit sur des bases sociales et psychologiques¹, surtout celles de Durkheim, selon lequel le crime était « un facteur de la santé publique, une partie intégrante de toute société saine² ». Comme le dit encore Jean-Michel Wittmann,

[s]i le nom de Durkheim est absent de la sotie, Defouqueblize se présente comme un professeur de l'université de Bordeaux, où le père fondateur de la sociologie française enseignait lui aussi dans les années 1890, moment où se déroule la diégèse. Par-delà les résonances entre les articles publiés dans *L'Année sociologique* et les questions abordées dans sa sotie, Gide a par ailleurs placé en épigraphe du Premier livre une citation de Georges Palante, auteur d'une thèse en sociologie intitulée *Les Antinomies de la société et de l'individu*, refusée en Sorbonne par Bouglé et Séailles, tous deux disciples de Durkheim³.

Quoi qu'il en soit, la sotie pivote indéniablement sur un problème sociologique réel : le rapport de l'individu et de la minorité avec la société. Or, de sociétés, de groupes sociaux, dans le roman il en existe au moins deux distincts : les crustacés et les subtils. Quant aux minorités, on en trouve plusieurs derrière le masque carnavalesque et le bouleversement des rôles et des valeurs. En principe, les juifs de plus en plus ciblés par un nationalisme intransigeant, dont Gide ne peut que refuser les positions et les présupposés, comme déjà à l'époque de l'affaire Dreyfus⁴, visant à l'étouffement social des minorités, protestante, étrangère, homosexuelle, bref de toute diversité individuelle. Gide savait bien qu'il faisait partie de ces minorités, comme protestant et comme homosexuel. Voilà pourquoi il se range du côté des persécutés et d'une manière générale de l'individu original, tout en expliquant qu'une société en crise a besoin de son bouc émissaire sur lequel projeter ses propres fautes. Ce modèle du bouc émissaire, tourné à l'origine contre les juifs, s'imposait entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e : Durkheim avait expliqué les ressorts de ce mécanisme social, en analysant l'affaire Dreyfus en termes d'effet social jubilatoire et rassérénant devant la

¹ Voir à ce sujet WALKER David H., « Gide et le discours criminologique », art. cité, p. 123-146.

² DURKHEIM Émile, *Le Crime phénomène normal* dans *Les Règles de la méthode sociologique* (1894), Presses Universitaires de France, 1960, p. 65-72, cité par Jean-Michel WITTMANN, « Le professeur de criminologie et le bouc émissaire. *Les Caves du Vatican* comme congrès de sociologie », art. cité, p. 180.

³ *Ibid.*, p. 179.

⁴ Dans son article « André Gide, la littérature et les Juifs » (art. cité) LESTRINGANT affirme que l'une des raisons de son « portrait au vitriol de Léon Blum » (p. 211) en 1914 est l'accusation de la part de Gide « de l'avoir entraîné à son corps défendant dans l'affaire Dreyfus, obtenant *in extremis* sa signature, la veille de son départ en Italie le 14 janvier 1898 » (p. 212).

condamnation d'un juif¹. Ce qui évoque immédiatement Saül roi-fantôme juif, victime expiatoire de son peuple, homosexuel dans la version gidienne. Il est bien évident que la figure de ce roi d'Israël cristallise toute l'émissarisation redoutée par Gide. D'ailleurs, comme le disait Alain Goulet, même l'auteur avait eu besoin de sa victime expiatoire, Fleurissoire, et de son argousin immotivé, Lafcadio : il fallait rejeter le refoulé et l'enfoui qui le mettaient en crise pour que l'écrivain pût s'affirmer². Certes, les mécanismes psychologiques individuels qui tuent des fantasmes intimes, des doubles de soi-même, des projections de ses propres hantises, peurs ou désirs, ne sont que des meurtres imaginaires, quoique salvateurs pour l'individu. Du point de vue social, le crime est en revanche un acte très grave dirigé contre un autre individu du même groupe, qui implique une punition. Quels sont les mobiles d'un tel acte ? Au moins deux causes possibles sont évoquées à l'époque : innéisme et influences externes. Mais si dans le premier cas, le crime reste l'action d'un individu malade et taré, dans le second le crime devient un fait plus naturel, car c'est un produit de la société elle-même, visant à remettre en ordre un désordre survenu, à maintenir intact l'équilibre social ou les rapports entre différents groupes sociaux. Voilà pourquoi le crime immotivé demeure illusoire pour Gide qui préfère le « justifier » par une série d'influences extérieures, parfois difficiles à cerner. C'est en outre la raison pour laquelle l'exclusion, la marginalisation et la persécution des minorités selon l'idéologie nationaliste sont les outils pour purifier le groupe et le rendre homogène. Jean-Michel Wittmann évoque à ce propos le combat maurrassien contre les « quatre États confédérés de la France » : protestants, juifs, francs-maçons et métèques. Gide ne pouvait pas ne pas se sentir visé, ouvertement en tant que protestant, secrètement encore en tant qu'homosexuel. Enfin, au-delà des motivations personnelles et intimes de Gide, le rapport entre l'individu et son groupe social d'appartenance constitue de fait un problème social et politique fondamental en Europe, entre la fin du XIX^e siècle et la période qui mènera à la Grande Guerre. Nationalisme, impérialisme, colonialisme, sont autant de symptômes d'une société bourgeoise encore attachée au système social et économique de la seconde moitié du XIX^e siècle en crise, qui cherche des issues pour sauvegarder ses valeurs et des boucs émissaires pour se purifier. Ce faisant, elle devient « une grande chose fermée³ » comme la famille qui en est le noyau. Voilà donc que le criminel et le bouc émissaire se rapprochent, les deux étant des éléments sociaux nécessaires. Si l'écriture de Pirandello ne

¹ DURKHEIM Émile, « Antisémisme et crise sociale » (réponse à l'*Enquête sur l'antisémisme* d'Henry Dagan, publiée en 1899), cité par Jean-Michel WITTMANN, « Le professeur de criminologie et le bouc émissaire. *Les Caves du Vatican* comme congrès de sociologie », art. cité, p. 185.

² GOULET Alain, « L'écriture du moi dans les fictions gidienne », in MASSON Pierre et CLAUDE Jean (éds.), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 7.

³ *Les Caves du Vatican*, RRI, p. 1040.

représente que rarement les crimes ou les criminels en tant que meurtriers, en revanche on y trouve le personnage qui prend conscience des rouages du jeu social et qui les met à nu, faisant trembler les fondements de la société, celui qui se voit vivre comme une marionnette, celui qui même inopinément dévoile le mécanisme de l'hypocrisie, accomplit son crime social et pour cette raison même est destiné à être immolé : on peut penser ici à la non-vie de Mathias ou à la folie présumée de beaucoup d'autres personnages, ou encore à Rosario Chiàrchiaro, le personnage de la nouvelle et de la pièce *La Patente (Le Brevet ou Le Diplôme)*. Tout le monde l'accuse de porter malheur, en le marginalisant et en le réduisant au chômage sans espoir de survie. En raisonneur pirandellien, Chiàrchiaro transforme cette accusation d'être un jeteur de mauvais sorts en un métier et un avenir, en obtenant aussi son « brevet ». Chez Pirandello, c'est l'humorisme qui permet de tels bouleversements dont Gide ne sera pas exempt, comme on le verra bien dans les chapitres suivants. Cela ne veut pas dire que Pirandello n'a pas fait vivre des personnages meurtriers ; mais, ce qui est plus significatif, c'est qu'il a choisi ses assassins parmi les adolescents. Bosetti met en parallèle l'engouement de Gide pour les faits-divers, entre 1927 et 1930, dont rendent compte plusieurs articles publiés dans la *NRF* concernant des enfants assassins, avec une certaine ouverture de la littérature italienne à ce sujet scabreux. C'est un nouvel intérêt qui se manifeste après *Les Faux-Monnayeurs* et à la suite du chapitre de Silvio Tissi sur « la tragédie de Boris », ajouté à la seconde édition de son *Microscopio psicanalitico* parue en 1933. Or, Bosetti affirme : « [à] défaut de la "N. R. F.", Pirandello aura sans doute lu cette étude [de Tissi] qui lui était en partie consacrée¹ ». En tout cas, il anticipe d'un an Tissi et fait paraître en 1932 la nouvelle *Cinci*, dont le sujet est celui d'un enfant meurtrier. Et Bosetti de continuer : « [c]ette coïncidence n'est pas fortuite ; jusqu'alors ce sujet était demeuré tabou dans la littérature italienne. Gide, et par sa médiation Dostoïevsky, a contribué à lever la censure dans une culture catholique marquée par l'angélisme² ». Et, d'ailleurs, « la propagande fasciste » visait « l'éducation puritaine et hypocrite des démocraties bourgeoises », anglaise et française notamment, en l'accusant d'« engendr[er] des enfants pervers et criminels³ » et en lui opposant l'éducation du régime fascisme qui avait éliminé toute forme de criminalité infantine. Nous verrons que le parallèle que Bosetti propose entre Gide et Pirandello sera ultérieurement une étape importante dans notre étude.

¹ BOSETTI Gilbert, « Le gidisme en Italie », dans *Novecento. France-Italie, op. cit.*, p. 97.

² *Ibid.*, p. 97-98.

³ *Ibid.*, p. 96.

5.6.5 Le « théâtre » de l'acte gratuit

Si nous avons un témoignage direct de la lecture des *Maladies de la personnalité* de Ribot¹, en ce qui concerne Binet, nous n'avons pas d'attestation, ni de notations témoignant d'une connaissance approfondie de la part de Gide, mais nous savons en revanche que celui-ci lut une *Histoire de la philosophie* de Gabriel Séailles et Paul Janet (Delagrave, 1887) et se retrouva à côté du professeur de la Sorbonne, partisan d'Alfred Dreyfus. D'ailleurs, Séailles faisait partie des lectures à caractère frénétique des premières années². Est-il revenu sur la philosophie de l'académicien après ? Peut-être, si l'on considère l'admiration que le professeur dreyfusard, qui était aussi un militant socialiste, aura pu susciter chez le jeune Gide. Certes, la connaissance de Séailles pourrait suivre des chemins inusuels et par là même déroutants, si l'on découvrait par exemple que celui-ci partageait ce penchant dreyfusard avec son ami et ancien professeur, le philosophe Jules Lagneau, et que les deux furent les fondateurs en 1892 de l'Union pour l'Action morale. Cette société annonçait, d'un côté, la Ligue pour les droits de l'homme, mais de l'autre était le noyau d'où sont jaillies les Décades de Pontigny, Lagneau s'étant adressé à Paul Desjardins pour la fonder. Or, parmi les fondateurs et premiers directeurs on retrouve aussi Charles Gide, l'oncle d'André, et, à partir de 1895, Jean Schlumberger, l'ami de Gide. Celui-ci ne sera pas un fervent partisan de l'Union, mais à partir de 1909, il sera de temps à autre présent à des réunions avec des personnalités étrangères, comme le reconstitue en détail Jean-Pierre Cap³. Après un premier rapprochement avec l'Église de Léon XIII, et à la suite des affaires Dreyfus et Loisy⁴, Desjardins changea le nom de l'association en Union de la Vérité et, après 1906, en raison de la séparation de l'Église et de l'État, il acheta l'abbaye de Pontigny où auront lieu ces décades qui, après quelques ajustements par rapport aux premiers projets de Desjardins, deviendront une expansion de la *NRF*, à côté des Éditions et du Vieux-Colombier⁵. Pirandello, quant à lui, fut tellement influencé par l'œuvre du philosophe français qu'il avait entamé une traduction

¹ COTNAM Jacques, *Le Subjectif*, art. cité, p. 48. Ribot est aussi un passeur pour Schopenhauer, car Gide lit en 1891 « Étude sur Schopenhauer » (*ibid.*, p. 89).

² MARTY Éric, « Philosophie » in MASSON Pierre et WITTMANN Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide*, *op. cit.*, p. 306. Il existe une lettre de Séailles à Gide mais sans date et presque illisible.

³ CAP Jean-Pierre, « Les Décades de Pontigny et la *Nouvelle Revue Française*. Paul Desjardins, André Gide et Jean Schlumberger », *BAAG*, vol. XIV, n° 69, janvier 1986, p. 21-32.

⁴ Les propositions du prêtre catholique français Alfred Loisy sur la véridicité de certains livres de la Bible et la mise en cause des dogmes et de l'Église dans son *L'Évangile et l'Église* de 1902 déclenchèrent une querelle qui aboutit en 1907 à l'encyclique *Pascendi Dominici gregis* de Pie X contre le modernisme et en 1908 à l'excommunication de Loisy.

⁵ Voir CAP Jean-Pierre, art. cité, et CHAUBET François, « L'Union pour l'action morale et le spiritualisme républicain (1892-1905) », *Mille neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle (Cahiers Georges Sorel)*, n° 17, numéro thématique « Intellectuels dans la République », 1999, p. 67-89, consulté le 10/01/2021 sur www.persee.fr/doc/mcm_1146-1225_1999_num_17_1_1203

du *Génie dans l'art*, dont Barbina a publié les ébauches. La variante thématique du miroir, si présente dans les œuvres du Sicilien, semble être une réélaboration pirandellienne, en phase de traduction, qui frôle le plagiat, du thème de la conscience intérieure que Pirandello relève dans les pages de Séailles¹. D'ailleurs, la première apparition de Séailles, selon Orsini, remonte à 1900, dans l'article-essai « *Scienza e critica estetica* », publié dans *Il Marzocco* du 10 juillet. L'idée que l'art est l'esprit créateur qui s'adapte au libre mouvement vital en demeurant dans le domaine de l'irrationnel, du spontané, de l'anti-intellectuel, Pirandello l'a empruntée à Séailles et la reprendra dans « *Arte e scienza* » ainsi que dans l'essai sur l'*Humorisme* de 1908². Des critiques comme Andersson³ et Vicentini⁴ ont bien démontré que le discours scientifique développé par Binet pour expliquer les cas de folie qu'il analyse dans son essai *Les Altérations de la personnalité* (Paris, Maisons Félix Alcan, 1912) a profondément influencé Pirandello⁵. Toutefois, comme le met en évidence Tudor Moise⁶, l'aliénation d'origine biologique de Binet devient une dysfonction comportementale de nature sociale dans l'élaboration littéraire de Pirandello, car elle trouve toujours sa traduction concrète dans une exclusion de la part du groupe, aux dépens de ceux qui ne se conforment pas à un certain code social. Autrement dit, le système qui engendre le code n'est pas stable et il est par conséquent ouvert à d'autres manifestations du Moi qui seront alors ressenties comme différentes et, de fait, folles ou, tout simplement, comme des manifestations de double personnalité ou de personnalités cohabitantes et par là même indices de la désagrégation du Moi. Les fous pirandelliens ne sont pas des malades cliniques comme ceux de Binet, mais des personnages qui choisissent, par la révolte, des modalités différentes d'existence par rapport à celles que la société leur impose. Une évolution que les théories de Lombroso, à travers les pages de la *Dégénérescence* de Nordau, pourraient peut-être expliquer. De plus, malgré les différences, une passion commune rapproche Binet et Pirandello : le théâtre. En effet, Binet collabora avec le dramaturge André de Lorde à la rédaction d'une dizaine de pièces pour le théâtre du Grand-Guignol, telles que *L'Obsession* (1905), *L'horrible expérience* (1909), *L'Homme mystérieux* (1910) et *Les Invisibles* (1912). Le directeur du Grand-Guignol fut Max Maurey, le metteur en scène de *L'Homme, la bête et la vertu*, avec Marta Abba dans le rôle féminin principal. Selon Cristina Zepedeo, la production théâtrale de Binet a pu influencer

¹ Voir à ce propos ORSINI François, *Pirandello e l'Europa*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2001.

² ORSINI François, *Pirandello e la Francia*, op. cit., p. 50-53.

³ ANDERSSON Gösta, *Arte e teoria - Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966.

⁴ VICENTINI Claudio, *L'estetica di Pirandello* [1970], seconda edizione aggiornata, Milano, Mursia, 1985.

⁵ DI LIETO Carlo, *Pirandello, Binet et "Les altérations de la personnalité"*, Edizioni Ellissi, 2008.

⁶ MOISE Tudor, « Pirandello e Binet: discorso sulla pazzia », in ALESSIO Antonio et SANGUINETTI KATZ Giuliana (éds.), *Le fonti di Pirandello*, op. cit., p. 187-194.

celle de Pirandello, ce que Giovanni Macchia avait déjà mis en relief dans *Pirandello o la stanza della tortura*. Pour exemplifier son constat dans son intéressant article¹, Zepedeo renvoie à l'intrigue de *L'Obsession*, dont le héros est hanté par l'envie de tuer son propre fils. Il se rend compte de la lutte entre deux pulsions opposées, mais finalement il succombe au meurtre. C'est l'histoire d'un délit involontaire comme dans l'analogue *Non si sa come (On ne sait comment)* de Pirandello, où la substitution du Moi instinctif au Moi moral pousse le héros à commettre inconsciemment une action meurtrière ou une trahison. Romeo Daddi, le héros pirandellien, à l'instar de Jean Desmarets, le héros binétien, provoque la mort d'un jeune homme, mais sans savoir comment. Lorsqu'il y repense, c'est comme en rêve². Il s'agit là d'une pluralité d'états de conscience que Pirandello avait déjà clairement esquissés dans l'essai sur l'*Humorisme* en présentant le haut fonctionnaire qui se croit un honnête homme et qui agit en tant que tel, car il est dominé par l'âme morale. Soudain, et surtout sans une motivation réelle, l'âme instinctive a le dessus et le même haut fonctionnaire, ébahi par ses propres actions, vole ou tue. Gide s'est, quant à lui, plusieurs fois et dès le début de sa carrière, questionné sur ce qu'il baptisa « acte gratuit » dès *Le Prométhée mal enchaîné*, avant d'en arriver à celui de Lafcadio. Certes, ses réflexions sur des actes dont on ne connaît pas les mobiles excèdent le domaine purement littéraire pour envahir, d'une part, celui de la psychologie et des actions humaines, parfois insondables, et d'autre part, celui de la justice et de la loi, qui attirait Gide, si bien qu'il accepta volontiers d'être juré. L'expérience de 1912 à la cour d'Assises de Rouen ne manquera pas de trouver un prolongement dans la fiction, d'autant plus que justice et fiction se confrontent avec l'écart entre apparence et essence, comme le met en évidence Sandra Travers de Faultrier, en s'appuyant sur le Defouqueblize des *Caves*, que nous avons déjà rencontré au paragraphe précédent³.

5.6.6 Defouqueblize (pirandellien) meneur de jeu

Grand professeur à la Faculté de Droit de Bordeaux, enseignant de « criminologie comparée, une nouvelle chaire », comme nouvelle était la discipline grâce aux études de Lombroso et de Durkheim, Defouqueblize, qui n'est autre que Protos dans un de ses

¹ ZEPEDEO Cristina, « Pirandello e Binet: teatro e follia », in ALESSIO Antonio et SANGUINETTI KATZ Giuliana (éds.), *Le fonti di Pirandello*, op. cit., p. 179-186. Nous nous rapportons aux contenus de cet article pour tout ce qui concerne l'expérience personnelle et professionnelle de la folie chez Binet et chez Pirandello.

² François ORSINI met en parallèle l'attitude de Romeo avec l'acte gratuit rapprochant l'œuvre de Pirandello des *Caves* gidiennes et de *L'Étranger* camusien (*Pirandello e la Francia*, op. cit., p. 102, note n° 196).

³ TRAVERS DE FAULTRIER Sandra, « André Gide et la justice », dans *Les Cahiers de la Justice*, Paris, Dalloz, 2012/2, n° 2, p. 169-172, consulté le 19/06/2020 en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-justice-2012-2-page-169.htm>. De la même auteure voir aussi *Gide. L'assignation à être*, Paris, Éditions Michalon, 2005.

nombreux camouflages, tout en demandant comment un « honnête homme », un homme de bien, peut se transformer en « gredin », répond qu'« il suffit d'un dépaysement, d'un oubli [...], un trou dans la mémoire, et la sincérité se fait jour !... la cessation d'une continuité ; une simple interruption de courant [...] »¹. Il s'agit là d'une thèse, la sienne, qu'il prend garde de ne pas divulguer en cours à la faculté, mais qui a un grand avantage surtout pour le bâtard, « celui dont l'être même est le produit d'une incartade, d'un crochet dans la droite ligne² ». Étant donné que son interlocuteur, Lafcadio, est le prototype même du bâtard et que celui-ci rentre à Naples après avoir poussé Fleurissoire hors du wagon, l'acte sincère que le « dépaysement », l'« oubli » ou le « trou de la mémoire » vont déclencher coïncide avec cet acte gratuit dont Gide a longtemps hésité à donner une définition univoque, avant d'arriver à le concevoir comme la résultante d'un ensemble de motivations psychologiques inconnaissables, qui mènent à accomplir un acte qui ne vise pas à un intérêt personnel pour celui qui l'accomplit mais qui a pour objet un crime. Celles-ci sont du moins les explications théoriques que Gide livre à maintes reprises et même, plusieurs années après les différentes représentations littéraires de l'acte gratuit, dans *Paludes*, *Le Prométhée mal enchaîné* et *Les Caves*³. Devant plus d'un verre de bon vin et par conséquent, en raison de son ébriété, Defouqueblize déploie une logique qui pourrait bien égaler celle de maints raisonneurs pirandelliens : tout ce qu'on fait dans la vie engage des conséquences et, comme on ne peut pas être sûrs que nos actes ne nous clouent pas à nos responsabilités, il faudra toujours éviter de s'enivrer, car « [i]l faut non seulement ne rien faire d'insolite, mais encore persuader autrui qu'on ne pourrait rien faire d'insolite, même avec toute licence ; qu'on n'a rien d'insolite en soi, qui demanderait à sortir⁴ ». Or, il faut l'avouer, le « trou de la mémoire » qui permet à la « sincérité » de dévoiler le jeu des apparences rappelle la déchirure dans le faux ciel en papier du théâtre de marionnettes capable de transformer Oreste en Hamlet, comme l'explique Anselme Paleari à Adrien Meis, *alias* feu Mathias Pascal. C'est une manière de se voir vivre comportant, comme on le sait bien, l'impossibilité de se regarder de l'extérieur. La façade de respectabilité ne peut en aucun cas être lézardée, sinon l'insolite ou la prédisposition à l'insolite feraient douter de l'intégrité morale d'un individu. Et il continue :

¹ *Les Caves du Vatican*, RRI, p. 1158.

² *Ibidem*.

³ Voir HENRIE Maurice, *Le mythe de l'acte gratuit chez André Gide*, thèse présentée à la Faculté des Arts de l'Université d'Ottawa en vue du doctorat en littérature française, Ottawa, Canada, 1969, en particulier p. 488-523, consulté le 11/11/2019 en ligne sur [Recherche uO Research: Le mythe de l'acte gratuit chez André Gide \(uottawa.ca\)](http://Recherche.uOttawa.ca)

⁴ *Les Caves du Vatican*, RRI, p. 1157.

Demain, à Rome, à ce congrès qui nous rassemble, je retrouverai quantité de collègues, graves, apprivoisés, retenus, aussi compassés que je le redeviendrai moi-même dès que j'aurais recouvré ma livrée. Des gens de la société, comme vous et moi, se doivent de vivre contrefaits¹.

Si l'adjectif « contrefait » semble un clin d'œil aux futurs *Faux-Monnayeurs* (et coïncidence, le titre anglais sera *Counterfeiters*) pour le sens de fausseté que celui-ci indique naturellement, il n'en demeure pas moins vrai que le même terme laisse entrevoir un glissement vers le masque (en famille comme en société) qui contrefait le visage et que le terme « livrée » fait retomber dans le champ sémantique des vêtements qui couvrent et renvoient à une image « autre », et, par extension, à toute forme qui force la vie à couler dans un moule plutôt que dans un autre. Mais Defouqueblize n'est pas l'unique raisonneur parmi les personnages des *Caves* : poussé par une sorte d'esprit démoniaque, c'est celui qui a la meilleure compréhension du système d'illusions et mensonges, de reflets et de fausses images de la société, qu'il contribue à créer, d'ailleurs. Il pourrait aussi être rangé parmi les manœuvriers, du moins jusqu'au meurtre de Carola. Julius semble lui aussi se proposer comme raisonneur au moment où il se rend compte que « nous vivons contrefaits, plutôt que de ne pas ressembler au portrait que nous avons tracé de nous d'abord : c'est absurde ; ce faisant, nous risquons de fausser le meilleur² ». Et ce « meilleur », ce n'est que l'acte gratuit dont Julius devient, en écrivain, le théoricien. Or, dans le dialogue, resté tel quel au niveau typographique, presque un morceau de théâtre dans le roman, l'écrivain parle à la manière pirandellienne de son personnage et de son crime immotivé au personnage même qui l'a commis, Lafcadio. Julius imagine et son demi-frère peaufine le récit en ajoutant des détails qui ont échappé à l'auteur ou en stimulant un développement plutôt qu'un autre. Cependant, il s'agit là encore d'un demi-raisonneur, ajouterions-nous, car il retombe dans les pièges du système lorsque, après en avoir compris les mécanismes, il repousse l'hypothèse du crime sans motif qu'il vient d'imaginer en ayant besoin d'expliquer la mort de Fleurissoire, dont seul Lafcadio est le responsable réel, non pas par le vol, qui serait quand même plus probable, mais à cause du complot contre le pape et de sa séquestration, qui n'a aucune base réelle, sinon les inventions et les escroqueries de Protos. Enfin, c'est Lafcadio qui, en bâtard, peut choisir jusqu'au bout s'il doit se livrer ou non à la police, et s'il doit démanteler le système ou bien se l'approprier. D'ailleurs, c'est ce que lui disait Defouqueblize :

Et quand il n'y aurait pas la société pour nous contraindre, ce groupe y suffirait de parents et d'amis auxquels nous ne savons pas consentir à déplaire. Ils opposent à notre sincérité incivile une image de nous, de laquelle nous ne sommes qu'à demi responsables, qui ne nous ressemble que fort peu, mais qu'il est

¹ *Ibidem*.

² *Ibid.*, p. 1141.

indécent, je vous dis, de déborder. En ce moment, c'est un fait : j'échappe à ma figure, je m'évade de moi...¹

Cela dépend, faut-il le dire, de la conscience qu'on a du système social. L'ivresse momentanée se manifeste devant un seul interlocuteur qui est censé être inconnu et dont le voyage en train rend la rencontre apparemment fortuite : encore y a-t-il une vérité contrefaite, au moins aux yeux de Lafcadio. Cette fuite de sa figure, image au miroir, forme, cette évasion de soi-même se fait au prix de la « sincérité incivile », qui semble faire l'écho aux deux cordes, la civile et la folle, du *Bonnet de fou*, qui rejaillit de dessous le masque. C'est la livrée, la forme à cause d'un accident fortuit, qui pourrait bien transformer un homme de bien en gredin, ou comme dans les nouvelles *Il treno ha fischiato (Le Train a sifflé...)* et *La carriola (La Brouette)*, qui ouvre une brèche dans l'insolite bouleversant tellement l'ordre ainsi que les habitudes et les conventions auxquelles est soumise la vie des êtres humains, que ceux-ci sont censés être devenus fous. C'est une folie sans symptômes apparents, les fous pirandelliens n'étant pas des malades mentaux, mais des rebuts sociaux. Dans cette perspective, plusieurs personnages gidiens vivent l'expérience de la marginalisation, de la solitude, de l'incompréhension d'autrui - un isolement se manifestant de différentes manières si l'on pense à Philoctète, Candaule, Saül, Isabelle, Gertrude, Lafcadio et à maints personnages des *Faux-Monnayeurs*, pour n'en citer que les plus connus. Sont-ils faibles d'esprit ? Apparemment non, ou mieux, ils passent pour des cas anormaux, des fous à cause de leur comportement ou de la situation dans laquelle ils évoluent qui, défiant les conventions ou les comportements prévus, créent la faille manifestant l'insolite, l'imprévu, et pour certains le scandale presque recherché. Les « fanatiques », comme les définit Pierre Masson, « [d]epuis André Walter jusqu'à Alissa, en passant par Urien, Michel, Candaule et Saül, [...] poussant jusqu'au bout leur expérience ; qu'elle soit placée sous le signe de la jouissance ou de l'austérité importe peu, le résultat est de toute façon un identique dénuement. C'est la famille de ceux qui refusent tout accommodement entre le réel et leur volonté, de ceux qui ne marchandent pas, et dont Gide reconnaissait l'identité commune : "C'était mon orgueil de huguenot qui répugnait au marché, à la partie liée avec Dieu : au donnant-donnant"² ». Mais, on le sait bien, pour Gide, il faut que le scandale arrive. Qu'il s'agisse de personnages fictionnels comme celui de Gertrude, ou de cas réels comme ceux dont il a été témoin indirect à la cour d'Assises de Rouen, qui ne sont pas le produit d'un comportement choisi, mais plutôt d'une condition ou d'une tare subie, le sentiment d'être différent des autres et donc le processus de marginalisation brisent les

¹ *Ibid.*, p. 1157.

² MASSON Pierre, « Notice de *La Porte étroite* », *RRI*, p. 1433. La citation de Gide est tirée d'*Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits (ibid.)*, p. 1056).

formes conventionnelles dans la même mesure que toutes les autres manifestations de la différence. Or, selon Gide, le bâtard est déjà sur la bonne voie vers l'acte gratuit, ce qui le place à l'écart par rapport à l'humanité soi-disant normale : il est presque un anormal et, de plus, il accomplit un crime immotivé. Cette transformation, de toute évidence, aurait l'effet d'une détonation dans une structure sociale solidement enracinée dans les conventions et les rôles figés. Sans doute l'effet s'apparente-t-il à celui que le « théâtre de l'épouvante » était censé provoquer chez son auditoire. Or, si ce nouveau genre mettait en scène les peurs de la Belle Époque, tout en bouleversant les solides hypocrisies sociales, car « les monstres ne sont pas en dehors de nous, mais en nous¹ », un autre élément ressort de la comparaison grâce aux remarques de Cristina Zepedeo : Binet et Pirandello vivaient le même drame, celui de leur femme atteinte d'une maladie mentale qui se transformait petit à petit en folie (il semble que dans les deux cas la mort du beau-père des deux auteurs ait été la cause de cette altération de la personnalité chez leurs conjointes). Certes, le récit de La Pérouse concernant la maladie présumée de sa femme et l'internement final de celle-ci renvoie de manière frappante à ces « douloureuses expériences privées de lacération intérieure² » que Pirandello a vécues et que Gide semble emprunter à la littérature pirandellienne à travers la médiation de Unamuno. Or, tout en suivant la reconstitution de Cristina Zepedeo, il faut dire que déjà, en 1895, Pirandello présente la scission du moi dans ses *Dialogues entre le grand Moi et le petit Moi*, qui furent publiés dans différents numéros de *Il Marzocco* ; en 1900, dans l'article « Scienza e critica estetica », il avoue pour la première fois sa connaissance des *Altérations de la personnalité* de Binet, qu'il relit à l'occasion de la rédaction de l'article. Dans ces mêmes pages, Gide fait ses premières incursions en terre italienne et la revue est reconnue et louée en France comme une des meilleures pour la diffusion de la culture française.

5.6.7 La folie au foyer

Il faut encore s'arrêter sur la donnée personnelle : la maladie mentale d'Antonietta Portulano, la femme de Pirandello. Maintes voix critiques ont validé définitivement le rôle essentiel que cette expérience intime a joué dans l'élaboration du thème de la folie, du dédoublement de la personnalité et de la désagrégation du Moi dans sa production

¹ PIERRON Agnès, *Le Grand-Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. XVII.

² BODEI Remo, « Scissione della coscienza e personalità multiple. Aspetti della psicopatologia e della filosofia europea in Pirandello » in ALESSIO Antonio, PERSI HEINES Claudia et SBROCCHI Leonard G. (éds.), *L'enigma Pirandello, op. cit.*, p. 17.

romanesque et théâtrale¹. Il en parle à son ami Ugo Ojetti dans une lettre de 1914, où il affirme vivre dans cette situation douloureuse à côté d'une femme folle, atteinte, depuis cinq ans déjà, de paranoïa selon les médecins, d'une forme héréditaire dans sa famille, selon Pirandello. Il avoue en outre que la cause de la maladie de sa femme c'est lui, ce qui démontre, écrit-il, qu'il s'agit d'une véritable folie, car il a toujours vécu pour la famille et pour son travail, en évitant les rapports sociaux qui auraient pu faire empirer le trouble mental de sa femme. Malade selon l'expertise des médecins, en fait, Antonietta éclatait en excès de jalousie injustifiée contre son mari qu'elle croyait la trahir, mais qui en réalité l'aimait et la respectait, si l'on en croit Pirandello lui-même. C'était l'époque de la rédaction de *Feu Mathias Pascal*. Mais le rapport bourreau-victime est bien mis en place dans *On tourne*, où le personnage de Monsieur Cavalea est totalement soumis à la jalousie incontrôlable et inexplicable de sa femme. Il est tellement conditionné par cette jalousie que toute son existence en est bouleversée. De fait, les excès de sa femme ne lui permettent de se consacrer à aucune profession, d'autant moins le théâtre pour lequel il avait un penchant. De temps à autre, il écrit des scénarios pour le cinéma qui se terminent toujours avec un suicide, d'où le sobriquet de « suicide » dont on l'a affublé. Cavalea vit à l'écart de ses amis et de ses anciens milieux professionnels à cause de l'image que les autres se sont faite de lui, en raison de la soumission presque inconditionnée à la paranoïa de sa femme, une condition psychologique et sociale que son aspect physique rend plus difficile encore : une maladie lui a causé une calvitie que Fabrizio Cavalea cache avec une perruque bouclée et un mauvais chapeau. Un autre personnage-emblème de ce « sentiment du contraire » qui déclenche l'humorisme pirandellien : conscient d'être la proie d'une pauvre malade qu'il aime, il se retrouve figé dans une forme qu'il n'a pas voulue, mais qu'il doit accepter pour pouvoir survivre, dans cette espèce d'enfer domestique où personne n'est épargné, même pas leur fille Luisetta que la mère accuse de vouloir lui voler l'argent de sa dot grâce à laquelle ils réussissent à vivre. Du côté de la vie privée de Pirandello, le pire se manifesta lors des soupçons à l'encontre de Lietta, sa propre fille, accusée d'inceste. Lietta fut éloignée de la maison de ses parents mais, frappée d'une pareille accusation, elle tenta de se suicider par un coup de pistolet. Pirandello, lui aussi, envisagea de mettre fin à ses jours et à une situation tellement déchirante et incontrôlable, sans compter qu'il n'arrivait plus à vivre de ses gains :

¹ Entre beaucoup d'autres, BUSSINO Giovanni, « Pirandello's Personal Experience with Madness », *Canadian Journal of Italian Studies*, 6, 1983, p. 22-38 et GIUDICE Gaspare, *op. cit.*, p. 302. Ce dernier écrit : « [...] La persuasion était devenue si solide parce qu'Antonietta lui avait fait comprendre jusqu'au bout que chacun est, devant tous les autres, un autre par rapport à ce qu'il se croit » (p. 302).

« L'argent ne suffit jamais : tout ce qu'on gagne est immédiatement avalé, dévoré par le désordre qui règne chez moi comme un souverain absolu coiffant le bonnet de fous¹ ».

Le drame familial de Pirandello a été l'objet de maintes analyses et lectures, qui soulignent toutes le rapport foncier entre la vie et l'œuvre du Sicilien. Gioanola, en particulier, met l'accent sur ce qui se cache derrière la façade d'un écrivain sage, bourgeois et philosophe, ajoutons-nous, dont les personnages ne sont pas des fous, mais présentent tous une veine de folie et sont des « sains à la limite de la rupture² ». C'est la « peur de devenir fou³ » qui suinte de plusieurs personnages pirandelliens - affirme-t-il - et qui, suivant les cas, se décline en lucidité, en sagesse, en logique incorruptible ou en droiture morale. Aucun fou réel donc dans l'œuvre de Pirandello, mais une tendance à la folie diffuse et des héros, surtout du côté des personnages romanesques, qui deviennent souvent les écrivains de leur histoire, transformant ainsi leur « potentialité psychotique en créativité⁴ » : cette situation n'est pas sans rappeler les caractéristiques psychiques que Jean Delay⁵ et Jacques Lacan⁶ relèvent chez Gide, malgré les innombrables différences, et le rôle de l'écriture chez l'écrivain français. Or, Gioanola continue d'affirmer que la fuite dans la dimension créative de l'écriture est due au fait que Pirandello voit dans la folie d'Antonietta la réalisation de sa peur de devenir fou, de se dédoubler - dédoublement qu'il avait évoqué et expliqué à sa femme dans ses lettres d'avant le mariage -. En fait, elle avait été victime elle aussi d'une jalousie farouche et castratrice, celle de son père, qui l'avait contrainte au couvent pendant les études et qui l'obligeait à marcher les yeux baissés pour éviter les regards des hommes, même celui de son futur époux. Gioanola va même plus loin, en s'appuyant sur la critique psychanalytique freudienne. L'écriture donne à Pirandello la lucidité de comprendre la nature de la folie d'Antonietta, qui « développe sa jalousie à partir d'une homosexualité latente et attribue à son mari les infidélités désirées inconsciemment⁷ ». Luigi, de son côté, à cause de la réaction de sa femme, se voit « découvert dans ses propres désirs refoulés⁸ ». Ce qui amène Gioanola à cette conclusion : « le “double” habita vraiment chez Pirandello⁹ », dont le mariage-contrat, imposé par les parents des deux jeunes gens pour des raisons économiques, déboucha sur la

¹ PIRANDELLO Luigi à OJETTI Ugo, *Carteggi inediti*, *op. cit.*, p. 78.

² GIOANOLA Elio, *op. cit.*, p. 96.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ DELAY Jean, *La Jeunesse d'André Gide*, *op. cit.*

⁶ LACAN Jacques, « Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir », dans *Écrits*, vol. II, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 739-764.

⁷ GIOANOLA Elio, *op. cit.*, p. 123.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

coexistence d'abord difficile et finalement impossible, de « deux “jumeaux” qui, sous les apparences de la normalité bourgeoise la plus parfaite, couvèrent la rancune d'une complémentarité impossible, tout en demeurant liés à la chaîne d'un jeu de miroirs sans issue¹ ».

Gide aurait pu avoir accès à *Feu Mathias Pascal* et *On tourne*, traduits en français, le premier en 1910 et le deuxième, en 1925. D'ailleurs, *a fortiori*, les réflexions de Pirandello dans la lettre à Ojetti ainsi que les blessures infligées par cette femme malade, quoique réélaborées, semblent trouver un écho, de manière surprenante, dans l'histoire que La Pérouse raconte à Édouard à propos de la présumée maladie de sa femme. Mais l'écho est bien audible aussi dans le sentiment d'incertitude qui reste au lecteur sur la version définitive, et donc plus proche de la vérité, et sur l'internement final de madame La Pérouse dans une maison de retraite ou un asile d'aliénés, selon les deux points de vue, de même que sur le propos, irréalisé, de La Pérouse de se suicider. Sur ce personnage, Gide a donné des clés de lecture. À la correspondante qui croit voir une influence des *Mémoires* de Saint-Simon, il répond en Appendice du *Journal des Faux-Monnayeurs* que la première source est son professeur de piano, Marc de Lanux, dont il parle dans *Si le grain ne meurt*. Le second modèle est « un autre plus bizarre dont je me propose de parler un jour² ». Il semblerait qu'il s'agisse du père Alfred Espinas, beau-père de sa cousine Jeanne, qui « à la mort de sa pauvre femme n'a pu parvenir à se persuader que, la défunte, c'était elle » et que « le peu de logique que conservait encore son esprit exigeait que le mort qu'on devait enterrer, ce soit lui³ ». Gide reviendra sur l'histoire du père Espinas dans *Ainsi soit-il* en insistant sur la « folie » du mari qui, lors de la mort de sa femme, « pensa confusément que ce quelqu'un ne pouvait être que lui⁴ », sauf que, durant les prières autour du cercueil, il s'écria : « Mort ou vivant, il faut pourtant que je mange⁵ ». C'est une phrase qui indique la lacération intérieure de l'homme et la schizophrénie de l'être, mais il y a là, à notre avis, plus que cela, car dans *Ainsi soit-il* plusieurs pages, notamment celles consacrées aux exemples de « vieillesse déshonorantes⁶ », révèlent un vif « sentiment du contraire », quoique exprimé à la manière de Gide : les effets de décomposition et d'humour sont pourtant à peu près les mêmes. Certes, nous ne pouvons pas ignorer les réprimandes de Gide à l'« impétueuse correspondante » et ses critiques contre la

¹ *Ibidem*.

² *Journal des Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 563.

³ « En marge du *Journal des Faux-Monnayeurs* », RR2, p. 1258, note n° 3.

⁴ *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, SV, p. 1010.

⁵ *Ibid.*, p. 1010.

⁶ *Ibid.*, p. 1008.

« manie moderne de voir influence (ou “pastiche”) à chaque ressemblance que l’on découvre, manie qui transforme la critique de certains universitaires en enquête policière et qui précipite tant d’artistes dans l’absurde par grande crainte d’être soupçonnés de pouvoir ressembler à quelqu’un¹ ». Mais la correspondante accuse Gide de malhonnêteté par rapport à un présumé emprunt littéraire conscient qu’il n’aurait pas avoué. Ce à quoi Gide rétorque en écrivant qu’une œuvre d’art n’a pas moins de mérite pour s’être inspirée de la réalité. Voilà. Et si le second cas laissé ouvert, comme toute prétention, donnait droit à un troisième cas réel, celui de Pirandello et de sa femme ? Une hypothèse, bien sûr, mais les ressemblances sont nombreuses et même au niveau textuel, plusieurs passages des scènes dédiées à La Pérouse reprennent des thèmes communs, ce qu’on va découvrir au septième chapitre. Le nom même d’Espinass, qui renvoie certes d’un côté à l’École française de sociologie qu’il contribua à créer avec Tarde et Durkheim, rappelle aussi phonétiquement l’Épinette, dans la traduction de Bigot, c’est-à-dire le lieu où Mathias Pascal meurt la première fois. Mais là, en retombant dans le domaine de la littérature, nous commettons peut-être précisément cette même faute que Gide reproche à sa correspondante. Serions-nous obligés de parler de simples coïncidences ? Soit, mais alors parmi les autres coïncidences, une revient avec insistance : le Lapérouse des ébauches et manuscrits² devient La Pérouse du *Journal* et des *Faux-Monnayeurs* ; il s’agit là d’un simple changement graphique, mais les deux lettres majuscules, L et P, se trouvent être – coïncidence ? - les initiales de Luigi Pirandello.

5.7 Anatole France et Henri Bergson : la forme et le rire

Auréliu Weiss introduit dans son essai l’hypothèse que Bergson et France auraient pu influencer Pirandello³. Dans une lettre à de Gubernatis, Pirandello se déclara un « fervent admirateur d’Anatole France⁴ » ; il possédait des volumes de ce dernier dans sa bibliothèque (*La Vie en fleur*, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *Crainquebille*) et, par un heureux hasard, ils avaient recensé favorablement le même roman : *Une femme* de Sibilla Aleramo.

¹ *Journal des Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 562.

² « En marge des *Faux-Monnayeurs*. Notes et réflexions. Fragments retranchés et ébauches », RR2, p. 500 et p. 1232, note n° 1 au chapitre XIII des *Faux-Monnayeurs*. Voir aussi GOULET Alain, *André Gide. « Les Faux-Monnayeurs », mode d’emploi*, Paris, SEDES, 1991, p. 222-224. Le restaurant où le 17 avril 1900 Gide rata la première rencontre avec Claudel, très à la mode auprès des intellectuels et des hommes politiques entre le XIX^e et le XX^e siècles, est le « Lapérouse », quai des Augustins (MARTIN Claude, *La Maturité d’André Gide*, op. cit., p. 447).

³ WEISS Auréliu, op. cit., p. 24.

⁴ PIRANDELLO Luigi, *Carteggi inediti*, op. cit., p. 363.

La première influence serait liée au thème, déjà évoqué, de la folie, que Pirandello a exploité dans toutes ses formes, mais qu'il a surtout vécu dans le drame de sa femme, comme nous venons de le raconter :

Son raisonnement en l'occurrence est celui d'Anatole France dans son article sur *Les faits dans la littérature* : « Nous disons qu'un homme est fou quand il ne pense pas comme nous. Philosophiquement, les idées des fous sont aussi légitimes que les nôtres. Ils se représentent le monde extérieur d'après les impressions qu'ils en reçoivent. C'est exactement ce que nous faisons, nous qui passons pour sensés. Nous disons que l'image que nous recevons est vraie et que celle qu'ils en reçoivent est fausse. En réalité, aucune n'est absolument fausse et aucune n'est absolument vraie : la leur est vraie pour eux ; la nôtre est vraie pour nous » (*La vie littéraire*, tome 1, p. 177 et suivantes). Eh bien, lisons *L'homme secret* de Nardelli et nous verrons que Pirandello pensait de la même façon¹.

L'article de France est antérieur à l'œuvre de Pirandello, assure Weiss, bien qu'entre les deux il existe « des ressemblances frappantes [...] devant le problème de la connaissance et de la personnalité² ». Et même « [l]e scepticisme de Pirandello - dit toujours Weiss - est beaucoup plus près de celui d'Anatole France que de celui des pyrrhoniens et des sophistes³ ». D'ailleurs, un premier critique avait déjà souligné une parenté entre les deux : Benjamin Crémieux. Dans l'article de 1909, que nous avons cité précédemment, celui-ci affirme :

Cette sagesse amère et nihiliste de Pirandello nous rappelle aussitôt celle d'Anatole France. Pirandello a encore de France l'esprit tourné vers l'érudition, et volontiers il pédantise ironiquement [...]⁴.

À la suite d'une enquête menée par la revue *Nouvelles Littéraires* sur l'influence des lettres françaises actuelles à l'étranger, Gide, de son côté, écrit en 1924 :

Si grand qu'ait été le renom de France, de Maurras et de Barrès, outre-Manche et outre-Rhin, je doute qu'ils aient beaucoup fait pour notre gloire. En les donnant pour les représentants les plus parfaits du génie de la France, on invitait à croire que rien de neuf ne pouvait plus être espéré qui viendrait de notre pays⁵.

Quelque sévère que puisse avoir paru ce jugement, il ne faut pas oublier que France, Bourget, Maurras et Barrès, remplissent diverses pages du *Journal* et reviennent à plusieurs reprises dans d'autres écrits, comme nous l'avons déjà relevé. Depuis 1906, dans le *Journal*, France était présenté comme un écrivain « disert, fin, élégant. [...] le triomphe de l'euphémisme. Mais [...] sans inquiétude », d'autant plus que le second terme de comparaison est Goethe, dont « [l]e tremblement (*das Schaudern*) est le meilleur de l'homme ». Gide conclut ainsi : « je ne sens pas le tremblement de France ; je lis France sans tremblement⁶ ».

¹ WEISS Auréliu, *op. cit.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibidem.*

⁴ CRÉMIEUX Benjamin, « Le roman italien contemporain », art. cité, p. 345.

⁵ *Jl*, p. 1261-1262.

⁶ *Jl*, p. 518-519. C'est Gide qui souligne.

Tout en prévenant le lecteur, dans une note, qu'il se peut que Pirandello ne se soit pas inspiré directement des ouvrages d'Henri Bergson, Weiss bâtit un parallèle entre les deux :

Bergson dans *L'Évolution créatrice* (1907) (Chap. *Le devenir et la forme*, p. 302) affirme : « La forme n'est qu'un instant pris sur une transition. Notre perception s'arrange pour solidifier en images discontinues la continuité fluide du réel ». Aucune formule n'aurait pu résumer plus clairement le fond de la pensée pirandellienne. Une idée que Bergson avait exposée dans sa thèse de 1888 et que Pirandello transpose dans ses nouvelles, romans et théâtre en lui donnant une signification sociale¹.

Dans cette note qui met en doute l'inspiration bergsonienne, Weiss rapporte une série d'autres données intéressantes que Mortier avait notées à son tour et qui, à l'époque, impliquaient un débat franco-italien sur le dramaturge. Passons alors la parole à Mortier, en revenant sur une note d'un de ses écrits. Celui-ci remarquait que dans un article intitulé « Ideologia di Pirandello », paru à Milan dans la revue italienne *Comœdia*, le 20 novembre 1927, Silvio D'Amico affirmait que l'auteur des *Six personnages* n'avait jamais parlé avant 1924 d'un conflit entre la Vie et la Forme. C'était plutôt Adriano Tilgher, dans ses *Studi sul teatro contemporaneo*, qui avait imposé cette formule. Commentant cet article, Alfred Mortier faisait remarquer, d'après Silvio D'Amico, l'emploi de la part du dramaturge italien d'une autre formule : la théorie du *miroir*, « c'est-à-dire de la déception que cause à l'homme la connaissance qu'il prend à un moment donné de son vrai visage, reflété dans le miroir de sa conscience », qui fait écho à la traduction pirandellienne du *Génie dans l'art* de Séailles, là où la « conscience intérieure » du philosophe devient « miroir intérieur » pour l'écrivain. Ce miroir, dont parle Mortier, c'est une extrapolation à la philosophie de Séailles que Pirandello traducteur n'hésite pas à ajouter, comme l'a révélé Barbina. Mortier, quant à lui, ajoute dans la même note : « Le conflit "Vie et Forme" serait donc une idée émanant d'Adriano Tilgher, idée qui aurait été adoptée *après coup* par Pirandello et utilisée par lui dans *Diane et Tuda*, œuvre postérieure² ». Orsini, par contre, affirme que Pirandello connut Bergson et sa philosophie après 1908, même si plusieurs passages de *l'Humorisme* semblent être influencés par *L'Évolution créatrice*, avant de citer directement le philosophe français en 1918, dans *Il gioco delle parti* (*Le Jeu des rôles*), par l'intermédiaire du héros, Leone Gala, le raisonneur qui reste piégé dans ce même jeu de rôles qu'il a créé. L'amant de sa femme est tué en duel à sa place, car si en mari officiel, il a défié le marquis qui a outragé sa femme, c'est à son amant à elle - reconnu de tous et surtout du mari - de se battre. La raison triomphe, mais cette victoire sur les sentiments laisse un arrière-goût amer. Si, au début de la pièce, il ironisait sur Bergson, après le piège de son propre raisonnement, il doit enfin donner raison au philosophe

¹ WEISS Auréliu, *op. cit.*, p. 38.

² MORTIER Alfred, *Études italiennes*, *op. cit.*, p. 249, note n° 1. C'est l'auteur qui souligne.

spiritualiste qui « condamnait la vaine prétention de l'intellectualisme logique¹ ». Amusé par les rapprochements avec d'autres grands auteurs de son époque, Pirandello, quant à lui, avait avoué dans une interview avoir anticipé Freud, Gentile, Einstein et Bergson². Cependant, il faut dire que déjà Mortier avait mis en évidence l'inconsistance de la forme, dans un passage qui relève lui aussi d'une vision bergsonienne, où la forme stable est provisoire, car ce n'est qu'une des nombreuses personnalités qui a pris le dessus sur toutes les autres possibles. On peut conclure à partir de là que ce que l'on appelle communément le « caractère » ou la « personnalité » n'existe pas³. La note à la fin du paragraphe de l'article de Mortier que nous venons de citer ouvre aussi d'autres perspectives, encore une fois à mi-chemin entre Pirandello et Gide. Dans cette note, Mortier affirme en fait :

Toutes les idées ont un précurseur. En effet, assez longtemps avant Pirandello, dès 1922, Georges POLTI, dans ce livre si étonnant intitulé *Art d'inventer les personnages* (réimprimé en 1930. Éditions Mouton, Paris), avait nié l'existence du caractère et du « moi », et affirmé qu'*il n'y a que des attitudes* (pp. 29 et sq)⁴.

Pour Mortier, c'est là « précisément l'un des fondements de l'humorisme pirandellien, sur quoi lui-même s'est expliqué en son volume *L'umorismo* (pp. 214 et suiv.)⁵ ». Les explications que Mortier donne de l'essai pirandellien ont des caractéristiques qui nous semblent frôler certaines observations gidiennes sur les personnages et sur le roman. Le drame essentiel, selon Pirandello, ce qui sépare l'homme de l'animalité, c'est qu'il ne peut vivre sa vie sans la penser. Et l'idée qu'il se fait de lui-même ne coïncide que rarement avec celle que les autres se font de lui ; autrement dit, les créatures sont enfermés dans l'incommunicabilité : nous ne connaissons d'elles que l'idée que nous nous en faisons, et nous nous trompons éternellement les uns sur les autres⁶. Ces considérations nous renvoient presque immédiatement aux personnages des *Caves*, des *Faux-Monnayeurs* et, plus encore, à ceux de la trilogie féministe : *L'École des femmes*, *Robert* et *Geneviève*. Le dévoilement des

¹ ORSINI François, *Pirandello e la Francia*, op. cit., p. 140. Il affronte l'influence de Bergson sur Pirandello aux pages 136-140. Bosetti aussi instaure un rapport de filiation et d'influence entre Pirandello et Bergson, en ce qui concerne surtout la raison qui fausse la vision du monde et le comportement des individus prônant ainsi une suprématie de la connaissance intuitive sur l'intellectuelle (BOSETTI Gilbert, *Pirandello*, op. cit., p. 200-202).

² PUPO Ivan (éd.), PIRANDELLO Luigi, *Interviste a Pirandello*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2002, p. 340.

³ MORTIER Alfred, *Études italiennes*, op. cit., p. 251.

⁴ *Ibid.*, p. 251, note n° 1. C'est l'auteur qui souligne. Que Polti, en particulier ses *Trente-six situations dramatiques* de 1894, soit une des possibles sources du *Roi Candaule* Patrick Pollard l'a déjà mis en évidence : Gide devait le connaître d'après une lettre de Pierre Louÿs et grâce à une série de ressemblances entre la Quinzième et la Vingt-sixième de ces situations et son *Candaule*. Voir à ce propos, André GIDE, *Le Roi Candaule (texte de 1901)*, édition critique avec une introduction et des variantes présentée par Patrick Pollard, op. cit., p. XVII. Nous ajoutons qu'en 1913 Polti fréquentait le salon de Madame Aurel, selon le témoignage de Sibilla Aleramo (Sibilla ALERAMO à Umberto BOCCIONI, Paris, jeudi, 4/XII matin, 1913 citée par CONTI Bruna et MORINO Alba (éds.), *Sibilla Aleramo e il suo tempo. Vita raccontata e illustrata*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 97-99).

⁵ MORTIER Alfred, *Études italiennes*, op. cit., p. 251

⁶ *Ibid.*, p. 247.

décors fictifs dans lesquels les individus s'efforcent de vivre pourrait être un traumatisme, dont le sentiment douloureux nous pousse toujours « au mensonge vital qui nous est indispensable¹ », car « [c]hacun, écrit-il (*L'Umorismo*, p. 271) rattache son masque comme il peut et se figure qu'il est bon, beau, gracieux, généreux, malheureux...² ». Il en vient alors à la distinction, tirée de l'essai pirandellien, entre poète épique ou dramatique et humoriste, ce qui, à notre avis, s'applique aussi à Gide. En le citant, Mortier rapporte cette affirmation de Pirandello :

« Certes, un poète épique ou dramatique peut représenter chez l'un de ses héros des éléments qui se combattent ; mais de ces éléments il *composer*a un caractère cohérent dans chacun de ses actes. Tandis que l'humoriste fait précisément le contraire : l'humoriste *décompose* le caractère en ses éléments et se divertit à le représenter dans ses incohérences. L'humoriste ne reconnaît pas de héros [...] »³.

Là réside, selon Mortier, l'explication du titre général du théâtre de Pirandello : « *maschere nude* (les masques nus) paraphras[ent] ainsi d'une certaine façon la définition de Carlyle : "L'homme est un animal habillé"⁴ ». Et l'existence humaine du point de vue de Pirandello, mais de Gide aussi,

est un problème qui offre une infinité de solutions [...]. L'œuvre pirandellienne est un merveilleux champ d'investigations pour le penseur [...] parce que, au lieu d'un froid raisonnement déductif, il y trouvera une série de rapports nouveaux et une infinité de "possibles" entre des êtres humains [...]. Ce n'est pas au hasard qu'il a donné à ses ouvrages le titre général de *Masques nus* (*Maschere nude*) parce qu'il a voulu, en effet, ôter leur masque à toutes les idées sur lesquelles l'humanité fonde ses rapports avec la vie⁵.

Mortier « transplante » en français l'essai pirandellien et les principes fondamentaux de l'humorisme pirandellien : la décomposition, la mise en évidence des incohérences, la démolition du héros. Ce n'est plus une construction romanesque ou dramatique où tout se tient, et dans cette nouvelle perspective, qui apparente divers auteurs européens de la première moitié du XX^e siècle, Gide prend sa place et active lui aussi des mécanismes scripturaux basés sur la décomposition : c'est notamment le cas de la mise en abyme, qui dédouble au moins les plans de la narration, mais aussi de la multiplication des points de vue et de la non-linéarité diégétique. Et comme on l'a déjà fait remarquer plus haut, en opposant Gide et Bourget, il déploie aussi une technique de composition qui fait levier sur l'intervention des lecteurs à partir de quelques points de repères incontournables, en refusant la platitude d'un récit où tout est dit et passivement subi. Les attitudes possibles que Gide s'évertue à représenter dans ses romans ne sont que la protéiforme variété des fragments de la vie et des points de vue des

¹ *Ibid.*, p. 252.

² *Ibid.*, p. 253.

³ *Ibid.*, p. 253-254. C'est l'auteur qui souligne.

⁴ *Ibid.*, p. 254.

⁵ *Ibid.*, p. 255-256.

personnages qui en donnent une vision, quoique partielle, en admettant que celle-ci soit vraiment possible, car elle est soumise à la volubilité temporelle.

D'après son *Journal*, Gide lit Bergson en 1908 ; il formule un jugement enthousiaste au sujet de *L'Évolution créatrice* en soulignant l'« importance admirable de ce livre [...] »¹, sauf qu'en 1924, il se contredit en affirmant ne rien connaître de Bergson et en se déclarant éclairé par la préface de Thibaudet. « Ce qui me déplaît », continue-t-il, « dans la doctrine de Bergson, c'est tout ce que je pense déjà sans qu'il le dise et tout ce qu'elle a de flatteur, de caressant même, pour l'esprit. Plus tard, on croira découvrir partout son influence sur notre époque, simplement parce que lui-même est de son époque et qu'il cède sans cesse au mouvement. D'où son importance représentative² ». Le texte de *Corydon* est truffé de références à Bergson et de citations, plus ou moins correctes, de *L'Évolution créatrice*. Or, étant donné que Gide et Bergson se sont connus en 1920³ comme membres du jury, aux côtés de Valéry, Barrès et Proust, de la première bourse de littérature et poésie de la Fondation américaine pour la pensée et l'art français de Florence Meyer Blumenthal⁴, et que Valéry a pu être un intermédiaire entre les deux, on ne peut pas nier que la « présence » de Bergson dans les lectures et par là même dans l'écriture gidienne a joué un rôle nodal. Dans son *Voyage au Congo*, le 20 septembre 1925, il note, à la lumière d'un petit livre de Cresson sur la philosophie actuelle qu'il vient d'achever : « J'ai longtemps été bergsonien sans le savoir. Sans doute trouverait-on même dans mes *Cahiers d'André Walter* telles pages que l'on dirait inspirées directement par *L'Évolution créatrice*, si les dates permettaient de le croire⁵ ». Cette attitude est semblable à celle de Pirandello par rapport à ses contemporains, comme on l'a déjà vu. En 1921, nous savons d'après le *Journal des Faux-Monnayeurs*⁶ que Gide lit le précis de psychologie (*Principles of Psychology*, 1890) de William James, philosophe américain, frère du célèbre écrivain Henry, admirateur de Bergson et qui influença ce dernier, père du concept de flux de pensée que bien des écrivains modernistes élaboreront dans leurs romans. Il expérimenta les séances spiritistes et fut un grand admirateur de Papini. À l'instar de William James, Pirandello avait lui aussi son côté spiritiste, stimulé par l'amitié avec Capuana, et il la transféra au personnage de Paleari dans *Feu Mathias Pascal*, comme on l'a

¹ *J1*, p. 602.

² *J1*, p. 1246.

³ En fait, leur correspondance remonte à 1914 (et a continué jusqu'en 1936). Bergson semble avoir été un lecteur attentif des œuvres que Gide lui envoyait.

⁴ Voir <https://e-gide.blogspot.com/2010/05/gide-et-bergson-incomprehension.html>

⁵ *Voyage au Congo, SV*, p. 360.

⁶ *Le Journal des Faux-Monnayeurs, RR2*, p. 535. Le *Journal* personnel confirme cette lecture en 1921 et rapporte des reprises du philosophe entre 1923 et 1924.

précédemment raconté. Et en ce qui concerne cette possible nouvelle influence philosophique commune, on a relevé des syntopies de la *Weltanschauung* pirandellienne avec certains aspects de la philosophie de James¹. Mais revenons à Gide. En 1927, il lit l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* non sans difficulté². Encore en 1942, il tentera de vains efforts pour saisir le sens de *Matière et Mémoire*, sans réussir vraiment à s'y intéresser³, car Gide fut toujours « [c]ritique envers Bergson à la fois trop abstrait et trop représentatif de l'époque⁴ ». Et *Le Rire* ? Se peut-il que Gide n'ait jamais lu cet essai ?⁵ Aucune entrée du *Journal* ne nous en donne la certitude, mais Claude Martin raconte que, sous le pseudonyme de Michel Arnauld, le beau-frère de Gide, Marcel Drouin, rédigeait à Cuverville où il se trouvait avec le couple Gide et avec Ghéon, le compte-rendu de l'essai bergsonien qui allait paraître dans *La Revue Blanche* du 1^{er} octobre 1900 : tout comme ils ont parlé de Goethe, sur lequel Drouin travaillait, ils auront pu parler aussi de Bergson⁶. Quoi qu'il en soit, à bien relire l'essai bergsonien, l'un des cinq procédés du rire que le philosophe énumère et analyse, remontant aux réminiscences des jeux enfantins, c'est « le pantin à ficelles » :

Innombrables sont les scènes de comédie où un personnage croit parler et agir librement, où ce personnage conserve par conséquent l'essentiel de la vie, alors qu'envisagé d'un certain côté il apparaît comme un simple jouet entre les mains d'un autre qui s'en amuse⁷.

Qu'il s'agisse du marionnettiste ou d'un personnage qui en joue le rôle dans une comédie en manœuvrant d'autres personnages, il n'y a aucune différence :

Tout le sérieux de la vie lui vient de notre liberté. Les sentiments que nous avons mûris, les passions que nous avons couvées, les actions que nous avons délibérées, arrêtées, exécutées, enfin ce qui vient de nous et ce qui est bien nôtre, voilà ce qui donne à la vie son allure quelquefois dramatique et généralement grave. Que faudrait-il pour transformer tout cela en comédie ? Il faudrait se figurer que la liberté apparente recouvre un jeu de ficelles, et que nous sommes ici-bas, comme dit le poète...

D'humbles marionnettes
Dont le fil est aux mains de la Nécessité.

¹ Voir LUONGO Maria Rosaria, *Il relativismo di Simmel e di Pirandello*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1955 et BARILLI Renato, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1963, p. 23 et suivantes.

² *J2*, p. 35 et p. 39.

³ *J2*, p. 838.

⁴ MARTY Éric, « Philosophie », in MASSON Pierre et WITTMANN Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide*, op. cit., p. 306.

⁵ KEITH ATKINSON John, « Les Caves du Vatican and Bergson's *Le Rire* », *Publications of Modern Language Association*, LXXXIV, 2, mars 1969, p. 328-335.

⁶ MARTIN Claude, *La Maturité d'André Gide*, op. cit., p. 469.

⁷ BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), Paris, Éditions Alcan, 1924, p. 38, édition électronique réalisée par Bertrand Gibier, bénévole, professeur de philosophie en France dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales » de l'Université du Québec lisible à cette adresse : http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf

Il n'y a donc pas de scène réelle, sérieuse, dramatique même, que la fantaisie ne puisse pousser au comique par l'évocation de cette simple image¹.

Or, si, d'un côté, le passage ressemble à une situation aux accents pirandelliens, une page des *Faux-Monnayeurs* semble en même temps être évoquée. La Pérouse explique en effet à Édouard l'essence de la vie comme celle de marionnettes dont les ficelles sont manœuvrées non pas par la Nécessité, mais par Dieu lui-même. À partir de là, il faudra faire le point sur l'ironie et l'humorisme pour mieux définir la nature de l'écriture gidienne à la loupe de la poétique pirandellienne.

Résumons un peu : les trois articles de Bergson qui constituent *Le Rire* avaient paru en 1899 dans *La Revue de Paris* et ensuite en volume en 1900. La bibliographie du volume indique plusieurs sources dont s'est inspiré Bergson, mais elle demeure incomplète, affirme-t-il dans la *Préface* à la vingt-troisième édition de 1924. Si, comme Bergson le laisse entendre, la bibliographie n'a plus été intégrée, des vides restent. De toute façon, quelques-unes des indications ont été des points de repère pour Pirandello aussi, qui les cite dans son essai sur *l'Humorisme* (Bahnsen, Lipps, James Sully, Cazamian et, bien sûr, Baldensperger). En 1908, en Italie, Pirandello rassemble une série d'articles et de notations sur l'ironie qui vont donner naissance à son essai sur *l'Humorisme* dont les contenus, faute de traduction immédiate, ont été très probablement véhiculés vers les intellectuels français par l'intermédiaire de Camille Mallarmé, Benjamin Crémieux et Alfred Mortier, aux débuts des années vingt. Or, cette analyse de l'ironie n'est pas un cas isolé ; elle se greffe au contraire sur une réflexion beaucoup plus élargie qui, au confluent des deux époques, s'interroge sur les différentes manifestations fin-de-siècle, sur les formes des genres littéraires et sur les buts de la littérature dans une période historique dominée par les retours en arrière et les stagnations :

C'est dans la période qui s'étend des dernières années du XIX^e siècle au lendemain immédiat de la Première Guerre mondiale que l'on observe une poussée d'intérêt pour l'ironie [...]. Cette attention particulière dont l'ironie fait l'objet est nouvelle, car, si les procédés majeurs de l'ironie romantique avaient bien été mis en pratique dans le courant du XIX^e siècle, il n'y avait cependant jamais eu de réflexion théorique parallèle. C'est donc très exactement un siècle après Schlegel qu'une réflexion critique répondra en dehors de l'Allemagne à la théorie de l'ironie romantique².

Schoentjes souligne que la distance d'un siècle a sans aucun doute renouvelé la conception romantique qui en reste malgré tout le fondement : si la réflexion sur l'ironie au XIX^e siècle a abordé la philosophie et l'esthétique, avec le nouveau siècle c'est plutôt l'éthique et ses implications littéraires qu'elle abordera. Sur le terrain philosophique, Frédéric Paulhan, le père de Jean, et Henri Bergson ouvrent la réflexion poursuivie par Sigmund Freud en 1905

¹ *Ibid.*, p. 39.

² SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 246.

avec *Le Mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient* ; sur celui de la littérature, Anatole France déploie toutes les armes de sa puissance ironique, jusqu'à Thomas Mann, reconnu comme l'un des plus grands romanciers ironistes, qui ne cessera jamais d'avouer ce dont il était redevable à France.

Dans ce panorama que nous ne traçons que de manière sommaire, un autre philosophe réfléchit sur l'ironie : Georges Palante. En 1906, il fait paraître l'article « L'ironie. Étude psychologique » (*Revue philosophique*, année XXXI, t. LXI, janvier-juin 1906, p. 147-163), qu'il republiera dans l'essai *La Sensibilité individualiste* (Paris, Éditions F. Alcan, 1909), avec d'autres articles. Palante est un « seuil » dans *Les Caves du Vatican* où une de ses formules figure en exergue au premier chapitre. Gide, quant à lui, est cité dans l'article sur l'ironie ainsi que dans celui sur l'individualisme en tant qu'auteur de *L'Immoraliste*, « un cas pathologique d'une âme en voie de désagrégation ou plutôt en voie de transformation et de mutation¹ » ; ces deux écrits seront réunis entre 1905 et 1908 dans le volume *La Sensibilité individualiste*. Selon Palante, l'ironie est engendrée par un sentiment profondément pessimiste et schopenhauerien de la part de l'ironiste, qui doit forcément avoir non seulement une connaissance philosophique, mais surtout une expérience personnelle et directe des « dysharmonies cachées sous les harmonies superficielles, dont une certaine philosophie optimiste décore les avenues et les façades de la vie et de la société² ». En outre :

L'ironie est souvent provoquée par un heurt brusque de la conscience individuelle et de la conscience sociale, par la vision subite de ce qu'il y a de stupidement et d'impudemment mensonger dans les simulacres sociaux. L'individu trouve alors que ces simulacres ne valent pas qu'on les discute sérieusement et que tout ce qui leur convient est le sourire de l'ironie. L'ironie est donc un sentiment individualiste et, jusqu'à un certain point, antisocial. Car, par son sourire méphistophélique, l'ironiste annonce qu'il s'est retiré de la scène du monde, qu'il est devenu un pur contemplateur et que là, [...], il se rit des entraves sociales, des conventions, des rites et des momeries de tout genre qui, comme autant de fils, font mouvoir les marionnettes de la comédie sociale. Antisocial, l'ironiste l'est encore par son dédain de ces préjugés qu'on décore du nom de principes³.

Enfin, l'ironie est un sentiment aristocratique et par là même romantique, continue-t-il, si bien que Friedrich Schlegel, à travers Fichte, s'en fit le théoricien. Cette attitude conduit à « un ironisme détaché de tous les devoirs », annonçant l'immoralisme de Nietzsche, conclut-il. Nous ne savons pas si Pirandello a pu puiser aux affirmations de Palante qui suivent le même fil rouge que la réflexion sur l'ironie développée dans l'essai du Sicilien, y compris les

¹ Nous citons du texte en ligne sur [http://kropot.free.fr/Palante-individu.htm#4\(7\)](http://kropot.free.fr/Palante-individu.htm#4(7))

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*. Sur le rapport entre Gide, Palante et Paulhan et sur l'ironie voir BOMPAIRE François, « Je et Les Autres. Ironie et sociologie dans *Les Caves du Vatican* d'André Gide », in WITTMANN Jean-Michel (éd.), *Gide ou l'identité en question*, op. cit., p.151-165. Pour plus de détails sur Georges Palante voir aussi PRATICÒ Giovanni, *Georges Palante. Un individualista senza speranza*, Mercato S. Severino (SA), Edizioni Paguro, 2019.

auteurs-exemples et les personnages-exemples qui l'aident à démontrer ses affirmations : Thackeray, France, Swift, Don Quichotte, Hamlet. Les passages que nous avons cités semblent se superposer par endroits à la définition de l'humorisme et à la chute des masques pirandelliennes, qui deviendront chez Gide le « saugrenu », appelé à devenir un instrument d'enquête et de dévoilement de la fausse monnaie. Nous nous bornerons ici à mettre en relief l'importance de ce regard sur les contradictions d'une époque qui lentement tourne le dos à l'enthousiasme, s'aventurant vers la folie du premier conflit mondial. Après les massacres de 14-18, l'ironie cessera d'être un exercice individualiste qui, bien que guidé par des idées et des propos libertaires, est perçu par ses détracteurs comme un raffinement inutile, pour s'ouvrir à la société et à la démocratisation entraînés par le conflit, comme l'explique encore Schoentjes¹, un regard jeté sur le monde dont l'équilibre retrouvé reste instable et annonce d'autres tragédies, plus terribles encore. De plus, Schoentjes a jeté son regard sur l'ironie gidienne aussi, ce qui nous aidera à mieux la définir dans les chapitres suivants, surtout en comparaison avec l'humorisme pirandellien.

Encore des réflexions à la fin de la deuxième partie pour une conclusion partielle

La reconstruction des influences littéraires, ou bien des passeurs qui ont été de possibles liens, parfois indirects et même inconscients, entre Gide, Pirandello et l'univers culturel auquel ils ont puisé, a permis de retrouver des traces plus tangibles et concrètes que celles des rencontres réelles relevées aux chapitres précédents. Cela ne signifie pas qu'elle ait été moins difficile, car les deux auteurs s'abreuyaient à la même eau sans que cette attitude soit forcément indice d'influence réciproque. Il s'agissait de lectures que leur curiosité et leur culture foisonnante faisaient ressentir proches de leur vision de la vie ou de leur perception de l'étrangeté qui la gouverne. Chez Pirandello, elles convergent avant tout vers une théorisation qui trouve aussitôt après ou en même temps une réalisation dans sa vaste production. Chez Gide, aucune théorisation préalable, mais plusieurs lectures et réflexions qui, des pages du *Journal* aux essais et articles critiques, entrent dans le moule de sa création littéraire. Ces deux approches différentes amorcent deux modalités tout à fait personnelles de réélaboration, mais présentent pourtant des thèmes communs, des réflexions similaires, des réalisations qui par endroits se touchent. D'ailleurs, les auteurs en commun, les passeurs, comme on les a définis, sont les mêmes. Et, surtout, le contexte historique et culturel ne peut pas être ignoré,

¹ SCHOENTJES Pierre, *op. cit.*, p. 279 et p. 283-284.

si l'on veut comprendre cette superposition de sources. Force est de revenir sur le concept d'influence que Gide a précisé notamment dans sa conférence *De l'Influence en littérature*, mais qui rejaillit de ça, de là, dans le *Journal*. Gide ne voulait pas que l'on découvre dans son œuvre ou dans sa pensée ne serait-ce que l'ombre d'une contamination autre que celle d'une élaboration personnelle et originale. Et même si nous connaissons exactement les livres qu'il a lus et notés - surtout ceux qu'il a déclarés plus ou moins explicitement - aussi bien que les auteurs qu'il a appréciés, non moins que ceux qu'il n'a pas aimés, Gide déclare toujours son indépendance par rapport à ses lectures. En ce qui concerne Pirandello, parfois les sources sont clairement lisibles, parfois elles apparaissent en filigrane. Pour les deux écrivains, quoique leur attitude soit essentiellement différente, les lectures sont abondantes et nourrissent sans aucun doute leur écriture et leur œuvre littéraire ; de plus, plusieurs de ces lectures coïncident. Que pour Gide, la découverte d'un point en commun avec l'un de ses maîtres soit toujours un heureux hasard qui le laisse ébahi, ce n'est pas une attitude qui nous étonne. Qu'on se souvienne de quelques-unes de ses affirmations. En 1922, par exemple, il écrit : « Freud et le freudisme... depuis dix ans, quinze ans, j'en fais sans le savoir¹ » ; ou en 1925, comme nous l'avons cité, il se dit « [l]ongtemps bergsonien sans le savoir² ». Bref, l'influence, si elle a lieu, agit malgré lui. Les rapports de Gide et de son œuvre avec Nietzsche constituent un problème plus épineux. En 1924, il écrit que Dostoïevski, Nietzsche, Freud et tant d'autres lui ont donné « plutôt une autorisation qu'un éveil » afin de « ne plus douter de [lui]-même, » de « ne pas avoir peur de [s]a pensée » et de « se laisser mener par elle³ ». En 1927, lors de la thèse de Daniel Simon au sujet de l'influence de Nietzsche sur son œuvre et en particulier sur *L'Immoraliste*, Gide reconnaît Nietzsche ainsi que Dostoïevski, Blake et Browning comme des auteurs qui l'ont « aidé à désembrouiller [s]a pensée », tout en revendiquant que « cette pensée était [s]ienne, et ce n'est pas à eux qu'[il] la doi[t]. Elle serait sinon sans valeur⁴ ». D'ailleurs, Gide s'était exprimé très clairement à ce sujet, dès 1922 :

Ceux en qui je reconnais ma pensée ne se fussent pas trouvés là, je doute si ma pensée en eût été beaucoup gênée - mais son expression eût peut-être été différente. - Ce qui a été bien dit par d'autres, il est inutile d'y revenir. - Rien d'absurde que cette dénonciation d'*influence* (à quoi excellent certains critiques chaque fois qu'ils peuvent constater une ressemblance). - Que de choses, au contraire, je n'*ai pas dites*, parce que je les découvrais ensuite chez autrui !⁵

On pourrait bien affirmer que pour ce qui concerne de nombreuses choses, il les a bien dites, même si elles existaient aussi chez autrui, mais sans la moindre arrière-pensée qui diminue

¹ *J1*, p. 1170-1171.

² *Voyage au Congo, SV*, p. 360.

³ *J1*, p. 1244-1245.

⁴ *J2*, p. 56.

⁵ *J1*, p. 1184.

son originalité. Gide a partagé les mêmes sentiments, ou tout simplement les mêmes impressions de lecture qui ont fait briller l'étincelle de l'inspiration et ensuite l'incendie de la création chez d'autres. Il n'y a rien d'absurde à retrouver dans la pluralité des voix culturelles qui ont peuplé le monde imaginaire d'un auteur ou plusieurs auteurs des échos, quoique réélaborés par l'invention personnelle. Il faut respecter la prise de position de Gide, légitime, tout en ayant bien conscience que parfois, c'est justement lui qui embrouille les pistes. D'ailleurs, comme il le dit dans sa conférence de 1900 sur l'influence en littérature, les influences ne sont ni bonnes, ni mauvaises, mais leur effet dépend de celui qui les subit. Et parmi les influences particulières, que ce soit par autorisation ou par protestation¹, maints ouvrages et auteurs du passé ou de son époque ont fourni à Gide un bagage culturel et humain indéniable. D'ailleurs, entre les lignes, Gide l'a lui-même avoué lorsqu'à Naples, en 1950, il proclame : « Vos grands auteurs figurent dans ma bibliothèque à côté de nos grands classiques² ». À moins que ce ne soit par *captatio benevolentiae*, ce pourrait bien être un aveu de la vieillesse et de la sagesse, à quelques mois de sa mort.

D'ailleurs, une confession ouverte et sincère de tous les auteurs qui ont contribué à une création littéraire autonome est difficile à obtenir ou à retrouver. On peut toujours enquêter sur les lectures, rechercher les traces (inter)textuelles et les éléments qui renvoient à l'« atelier de l'auteur », ou bien, le cas échéant, aux notations que celui-ci a laissées. En ce qui concerne Gide, les écrits autobiographiques sont nombreux et, publiés du vivant de l'auteur, visent à en donner une image bien précise, étudiée et affûtée. Ces écrits sont voués plus à compléter la physionomie de Gide auprès du public qu'à documenter les mécanismes de la création littéraire, les sources, les lectures, les influences, les intertextes, l'évolution des œuvres et des personnages. Dans cette perspective, certaines pages retranchées, les manuscrits, les listes de lectures, certains passages du *Journal*, se révèlent plus utiles. En ce qui concerne Pirandello, par contre, une série de cahiers de notations, les *Taccuini (Carnets)*, sont longtemps restés dans les archives et ne sont devenus accessibles que plusieurs années après la mort de l'auteur. Sans aucune velléité de publication, les trois calepins que les critiques ont donnés à la presse apportent un éclairage non seulement sur l'auteur, mais surtout sur les rouages de l'inspiration et de la création qui parfois se mêlent aux soucis de la vie quotidienne, tels des recettes, des comptes familiaux, des calculs pour des frais de voyage et des dessins. C'est un véritable Pirandello au quotidien, tiraillé entre son activité littéraire d'un côté, parfois dictée par la

¹ Voir à ce propos HUTCHINSON Hilary, *Théories et pratique de l'influence dans la vie et l'œuvre immoraliste de Gide*, op. cit.

² « À Naples », *SV*, p. 982.

nécessité de pourvoir aux frais et aux soins familiaux, et sa vie de tous les jours d'un autre côté, voire d'une période de détente, que celui que le *Taccuino segreto* (1997), le *Taccuino di Coazze* (1998) et le *Taccuino di Harvard* (2002) révèlent au lecteur¹.

Dans les deux cas, des bibliothèques de livres et d'auteurs, compagnons de voyage plus ou moins envahissants de l'espace personnel, démontrent clairement les mille intérêts qui comme autant de rivières suivent leur cours, croisant parfois celui des autres, se jetant dans le fleuve principal où les eaux se confondent. Et si dans le mélange les différents liquides ne se distinguent plus, remonter le fleuve pour en tracer les affluents peut être un voyage intéressant vers les sources, même communes, pour découvrir quelle longue chaîne d'échanges mène directement à l'originalité.

¹ Il faudrait ajouter le *Taccuino di Bonn*, encore inédit. Une analyse des *Carnets* publiés, en tant que textes autonomes, ainsi qu'une bibliographie sur le sujet, se trouve dans l'article de Linda GAROSI, « I *Taccuini* di Pirandello, ovvero l'immaginario fantastico nella stanza segreta dello scrittore », *Forum Italicum*, vol. 52(3), 2018, p. 745-762 consulté le 13/01/2022 sur <https://doi.org/10.1177/0014585818781865>. Voir aussi ANDREOLI Annamaria, « Nel laboratorio di Pirandello », dans PIRANDELLO Luigi, *Taccuino segreto*, Milano, Mondadori, 1997, p. 129-215 et VENTURINI Monica, « Le letture del giovane Pirandello: libri, modello, autori », in BALDASSARRI Guido, DI IASIO Valeria, FERRONI Giovanni, PIETROBON Ester (éds.), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione all'inizio del XXI secolo*, op. cit., consulté le 14/01/2022 sur [I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. - ADI - Associazione degli Italianisti](#)

TROISIÈME PARTIE

L'ÉCRITURE GIDIENNE À LA LOUPE PIRANDELLIENNE : PISTES DE LECTURES INTERTEXTUELLES

Il faut oster le masque aussi bien des choses que des personnes ; osté qu'il sera, nous ne trouverons au dessous que cette mesme mort, qu'un valet ou simple chambriere passerent dernièrement sans peur. Heureuse la mort, qui oste le loisir aux apprests de tel equipage !¹

Ces consciences et personnalités multiples se distinguent les unes des autres par deux faits principaux, le caractère et la mémoire ; ce sont là les signes qui permettent de dire qu'il y a dans un individu, à un moment donné, deux, trois personnalités, ou même un plus grand nombre².

L'auteur craint bien de donner plus d'une fois encore le spectacle d'une aussi déconcertante inconséquence, et ne sait trop comment se défendre contre cette accusation de versatilité, d'incertitude, qu'on lui a déjà fait entendre, et qu'il mérite assurément, car, quel que soit le héros qu'il peigne, il ne peut prendre parti contre lui, non plus qu'il ne le propose en exemple ; il prétend qu'un artiste doit pouvoir à son gré peindre tour à tour un « immoraliste », une sainte, un honnête homme ou un bandit, sans se déclarer pour ou contre³.

¹ MONTAIGNE Michel de, *Essais*, livre I, chapitre XX.

² BINET Alfred, *Les Altérations de la personnalité*, Félix Alcan, 1892, p. 313.

³ GIDE André, « Projet de préface pour *La Porte étroite* », *RRI*, p. 911.

CHAPITRE 6

L'HUMORISME GIDIEN

6.1 À l'origine... la perception d'une dysharmonie

Les chapitres précédents nous ont permis d'enquêter sur une longue liste d'auteurs qui ont été un guide, une source d'inspiration, un point de repère pour nos deux écrivains et qui ont vraisemblablement créé un « pont » entre les deux, en influençant leur vision du monde et par là même leur écriture. Après une analyse des origines philosophiques de l'humorisme pirandellien, on en a suivi le développement dans le célèbre essai ainsi que dans les versions françaises qui ont diffusé cet humorisme à travers des articles sur le dramaturge italien et des présentations de sa poétique et de son œuvre. Ce faisant, on s'est rendu compte que certains choix de genres aussi bien que de techniques d'écriture, tout en demeurant une élaboration personnelle, autonome et originale, se ressemblaient et de temps à autre coïncidaient. D'ailleurs, les passeurs étant souvent partagés, force est de constater que les points de départ ont été souvent les mêmes.

Or, puisque dans la poétique de l'humorisme, la technique de base est la décomposition, la coexistence du corps et de l'ombre, ainsi que la mise en saillie des dysharmonies, les deux auteurs partagent cette vision double ou redoublée, qui se manifeste avant tout comme une dualité perceptive se déclinant en une duplicité de points de vue sur une vérité insaisissable et s'incarnant dans l'opposition/superposition du jeu théâtral et de la vraie vie. Chez Pirandello, elle devient conscience de jouer dans une comédie et capacité de se voir vivre en dehors du rôle que l'on joue, un douloureux théâtre dans le théâtre, dont le socle philosophique bouleverse la dramaturgie du XX^e siècle en éparpillant les points de vue et par conséquent l'unité du Moi. La décomposition humoristique et la dualité qui en dérive sont donc les éléments constitutifs de la poétique pirandellienne qui émanent, comme l'a bien mis en évidence Gioanola, de son rapport à la figure paternelle et de la nature clivée de son Moi¹. Selon Gaspare Giudice,

les deux expériences fondamentales de la psyché pirandellienne, d'où jaillit tout autre dynamisme, sont celles de la dépersonnalisation, c'est-à-dire les moments où l'individu de façon intermittente sort de lui-même et s'observe (« Nous nous regardons vivre »), en se trouvant dans une situation entre physique et métaphysique d'absurdité. L'autre expérience, simultanée, mais différente, est celle d'une poussée

¹ GIOANOLA Elio, *op. cit.*

destructive et autodestructrice qui se transforme sans cesse en mouvement relativisant et de dissociation. Ces deux sources psychiques deviennent pour Pirandello le contenu répété à l'infini de l'œuvre humoristique¹.

La métaphore de la longue-vue, de la lunette, dans l'essai sur l'*Humorisme*, du personnage au miroir et de la « fantocciata », ne sont que des manifestations littéraires de la dépersonnalisation. Cette dysharmonie psychique nous fait penser à des moments similaires pour Gide, aux *Schaudern* de l'enfant et de l'adolescent et à toutes les métaphores théâtrales qu'il utilise dans son *Journal* pour donner corps au sentiment de la seconde réalité. Enfin, elle rappelle ses mots mêmes dans *Les Faux-Monnayeurs* :

Rien n'a pour moi d'existence, que *poétique* (et je rends à ce mot son plein sens) - à commencer par moi-même. Il me semble parfois que je n'existe pas vraiment, mais simplement que j'imagine que je suis. Ce à quoi je parviens le plus difficilement à croire c'est à ma propre réalité. Je m'échappe sans cesse et ne comprends pas bien, lorsque je me regarde agir, que celui que je vois agir soit le même que celui qui regarde, et qui s'étonne, et doute qu'il puisse être acteur et contemplateur à la fois².

Faisant converger à ce point de notre étude toutes les citations gidiennes où il évoque son incapacité de coller à la réalité et de la prendre au sérieux, où il dénonce sa sensation de vivre dans une seconde réalité et de la regarder du dehors comme dans les décors d'une comédie, il faut que nous revenions encore sur la conception de l'ironie, telle que Gide l'a définie et que Pierre Schoentjes l'a analysée. C'est à partir de la page des *Faux-Monnayeurs* citée ci-dessus que Schoentjes retrace les étapes qui ont donné à Gide la certitude de ce détachement par rapport au monde réel : qu'elles se relient à l'expérience (l'accident du cocher qui tombe de la voiture) ou à la religion (son éducation chrétienne), il les a toujours classées sous l'égide philosophique de Schopenhauer. Or, Schoentjes ajoute un détail qui change le point de vue et ouvre la voie à une nouvelle définition de l'ironie gidienne en termes d'humorisme :

Lorsque, vers la fin des années Quarante, Gide fera dans des termes similaires le récit de l'anecdote [de l'accident du cocher] à Jean Delay, il ajoutera : « *C'est ce jour-là que j'ai découvert l'ironie* »³.

Il donne en définitive un nouveau nom - explique Schoentjes - à ce qu'il rattachait à la philosophie allemande. On se rend compte alors que Gide qualifie d'ironie ce qui lui arrive chaque fois qu'il ne réussit pas à prendre au sérieux des situations dramatiques en raison de sa séparation, de sa distance du monde dans laquelle l'ironie elle-même le maintient. Et dans *Les Nouvelles Nourritures*, comme le relève encore Schoentjes, en empruntant à Socrate, «

¹ GIUDICE Gaspare, *op. cit.*, p. 188.

² *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 225. C'est Gide qui souligne.

³ SCHOENTJES Pierre, « L'ironie, "lance d'Achille" de l'œuvre de Gide », in GOULET Alain et MASSON Pierre (éds.), *André Gide 10. L'écriture d'André Gide 1. Genèses et spécificités*, rencontre de Cerisy-la-Salle (24-31 août 1996), Paris-Caen, *La Revue des Lettres Modernes*, Lettres Modernes, Minard, 1998, p. 230. Schoentjes cite Jean DELAY, *La Jeunesse d'André Gide*, vol. 1, p. 421.

l'ironiste par antonomase », sa célèbre formule, Gide la fléchit en lui faisant rejoindre sa pensée d'une manière qui est pour nous révélatrice :

Connais-toi toi-même. *Maxime aussi pernicieuse que laide. Quiconque s'observe arrête son développement. La chenille qui chercherait à « bien se connaître » ne deviendrait jamais papillon*¹.

Ce qui correspond, *mutatis mutandis*, au drame pirandellien de se voir vivre, capacité périlleuse qui ne permet plus de vivre hors du flux vital qui continue de s'écouler. Cependant, d'autres réflexions de Schoentjes nous semblent intéressantes et méritent d'être soulignées :

Peu de Français de sa génération auraient eu recours au terme *ironie* pour désigner la particularité de l'expérience vécue lors de l'accident. Ses connaissances ne proviennent cependant pas d'une lecture directe des théoriciens de l'ironie romantique allemande : c'est en vain, par exemple, qu'on chercherait dans son *Journal* des références à Friedrich Schlegel. En revanche [...] Gide a lu Palante².

Nous retrouvons donc ce philosophe, en exergue au premier chapitre des *Caves*, comme nous l'avons déjà noté, qui avait expliqué la conception de l'ironie chez Schopenhauer, dont la scission de l'être en deux parties est exemplifiée à travers le cas de *L'Immoraliste* gidien. Or, une fois ce dédoublement accepté, il ne reste qu'à savoir quel est l'état d'équilibre idéal - s'il existe - entre fausseté et sincérité, surtout dans les rapports à autrui. Toutefois, pour que le dédoublement soit possible, il faut qu'un mécanisme de décomposition de la réalité se mette en place, d'abord au niveau psychique, ensuite, au niveau scriptural, ce qui permet « d'éclairer d'un autre jour la question de la mise en abyme³ » : non pas, ou non seulement, des « similitudes entre l'œuvre et son reflet⁴ » sont alors envisageables, mais aussi et surtout une primauté du « dissemblable⁵ », car, comme l'ironie, chaque œuvre de Gide est poison et antidote à la fois, blesse et guérit comme la « lance d'Achille⁶ ». Certes, chez Gide, ce mécanisme de décomposition laisse les planches du théâtre pour entrer avant tout dans le « dialogue » du *Journal* et puis dans les pages de la prose romanesque, afin de devenir une des réflexions sur le renouveau du roman qu'elle participe à révolutionner. Ces traces d'humorisme, Gian Pietro Lucini les avait révélées dans le premier article-étude paru en Italie, le 15 avril 1903, dans *La Rassegna internazionale* :

¹ André GIDE, *Les Nouvelles Nourritures*, citées par Pierre SCHOENTJES, art. cité, p. 231. C'est Gide qui souligne.

² *Ibid.*, p. 232.

³ *Ibid.*, p. 241.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 242. C'est Gide qui compare ses écrits à la lance d'Achille entre 1927 et 1928 dans *J2*, p. 62 et p. 80.

Gide découvrit *Paludes*, suivant l'aiguille magnétique de l'ironie ; et celle-ci lui apporta l'humorisme ; et l'humorisme, vous le savez, c'est cette qualité morale pour laquelle nous voyons les phénomènes d'un point de vue spécial. Le monde changea devant ses yeux¹.

La décomposition humoristique est alors assimilable au méta-roman et à la technique de la mise en abyme, comme nous venons de démontrer à l'aide des observations de Pierre Schoentjes, laquelle, tout en créant, démonte la création même, pour découvrir comment elle est née et pour s'en moquer, d'autant plus qu'il semble que cette technique dérive de l'« examen de conscience » destiné à évaluer en toute autonomie la possibilité d'être un prédestiné ou un damné, que la pratique protestante avait imposé à Gide dès sa première enfance². Cette attitude, une fois devenue ironique à la manière romantique, c'est-à-dire relevant d'un contraste entre les possibilités du Moi et leurs réelles manifestations, trouve sa place au sein de la sottise, un ancien genre théâtral transformé en récit et qui rappelle la farce transcendante pirandellienne, comme nous l'avons déjà souligné. D'ailleurs, selon la critique, le méta-roman subjectif est comparable à une application de l'esthétique théâtrale au roman³. Et il ne faut pas oublier que dans le premier projet de Pirandello, les six personnages en quête d'un auteur devaient remplir les pages d'un roman, d'un « roman à faire », qui deviendra en revanche une « comédie à faire », « en d'autres termes, le roman dans le roman devient théâtre dans le théâtre », comme le souligne Gioanola⁴. Or, si l'on se concentre uniquement sur l'aspect esthétique, mais tout en sachant que celui-ci, chez Gide, implique toujours l'éthique, on pourra pousser à bout notre réflexion sur la dualité de la technique de la décomposition à l'aide d'un exemple. À la suite de la querelle avec Barrès et ses *Déracinés* et, de manière plus générale, à l'encontre d'un nationalisme foncier qui, depuis les pages du roman barrésien, se métamorphosait en antisémitisme antidreyfusard et en action politique maurrassienne, Gide publie dans la *NRF*, entre juin et novembre 1909, trois articles, dont on a déjà parlé, sous le titre de « Nationalisme et littérature ». Cette publication constitue une réponse à une enquête de *La Phalange* qui cherchait à établir si la haute littérature coïncidait avec une littérature nationale et s'il était possible de déterminer une littérature spécifiquement française. Henri Clouard, le jeune maurrassien qui avait mené l'enquête, « donna ses conclusions en forme de profession de foi dans les vertus de la méthode et de la discipline⁵ ». Reprenant la métaphore végétale déjà exploitée dans « La Querelle du peuplier » et la nécessité du déracinement pour que les nouvelles générations soient à même de pousser plus

¹ Nous le citons d'après le dossier de presse de *L'Immoraliste* (BAAG, n° 24, octobre 1974, p. 52).

² ROGGENKAMP-KAUFMANN Antje, « La "mise en abyme" et l'"examen de conscience" réformée », BAAG, vol. XX, n° 96, octobre 1992, p. 399-410.

³ PERNIOLA Mario, *Il metaromanzo*, Milano, Silva Editore, 1966.

⁴ GIOANOLA Elio, *op. cit.*, p. 251.

⁵ MASSON Pierre, « Notice des articles *Nationalisme et littérature* », EC, p. 1025.

vigoureuses loin de leur terrain formateur, Gide élargit sa métaphore au domaine de l'économie politique et de l'agronomie, en puisant aux études de son oncle Charles Gide et jouant sur le double sens du terme « culture ». Contrairement à l'idée que les terres bonnes et fertiles sont les premières exploitées, celles-ci ne lui apparaissent en fait que les plus dociles, les plus faciles à être conquises et labourées ; les meilleures à ses yeux seraient en revanche les « terres riches, les terres basses [...] en marge de la culture, “barbares” et méconnues¹ ». Hors de la métaphore,

[s]ur quoi peut s'exercer la première velléité poétique, opérer le premier effort de stylisation ? Sur les régions les plus fécondes de l'esprit ? Non certes ! mais sur les plus dociles. La littérature, d'abord et longtemps, ne prétendra mettre en valeur que les plateaux : hautes pensées, hauts sentiments, passions nobles, de sorte que les premiers héros du roman ou de la tragédie, appauvris de tout ce que leur personnalité pouvait présenter de touffu, n'apparaissent, dans le livre, que semblables à des marionnettes sublimes qu'il suffit que le poète manie avec facilité².

Gide expose alors une dichotomie entre terres hautes et terres basses, qui rappelle de près celle entre littérature codifiée et acceptée et littérature marginale et hors des codes préétablis, entre littérature classique et littérature humoristique, selon la distinction que Pirandello propose dans son essai sur l'*Humorisme*. Par ailleurs, l'objectif de Gide, c'était la prise de conscience d'une erreur d'évaluation, ce qui amorce une autre possible lecture du nationalisme, de la littérature « nationale » et de toutes les motivations culturelles, sociales, raciales et politiques qui le nourrissent. Enfin, il faut souligner la métamorphose de la métaphore végétale en une métaphore théâtrale que nous connaissons déjà, celle des marionnettes. D'ailleurs, comme le met en évidence Nicole Palomba-Garnier dans son article sur *Les Faux-Monnayeurs*³, le langage du théâtre est un des mécanismes permettant au système dualiste des redoublements et des dédoublements de glisser vers celui de la duplicité, dont les champs lexicaux de l'illusion et de la comédie sont emblématiques. Et si, dans la partie précédente de cette étude, nous avons tâché de jeter un nouveau jour sur quelques-unes des stratégies d'écriture, sur leur origine et sur leur développement singulier, en passant par le réseau des auteurs-passeurs communs, des sources, des influences ou plus simplement des balises intertextuelles, il est temps que l'on mette sous observation les textes gidiens pour vérifier comment les notations sur l'écriture se sont incarnées dans les personnages, les lieux, voire les objets qui tissent la narration. Pour ce faire, nous avons choisi d'analyser avant tout des textes gidiens « mineurs » ou plus marginaux, en raison du fait que ceux-ci présentent des réflexions révélant encore une fois une perspective commune aux deux auteurs. Or, un

¹ « Nationalisme et littérature (troisième article) », *EC*, p. 195-199. La citation rapportée se trouve à la page 196.

² *Ibid.*, p. 197.

³ PALOMBA-GARNIER Nicole, « De l'ambiguïté dans *Les Faux-Monnayeurs* », *BAAG*, vol. XX, n° 95, juillet 1992, p. 265-282. Une analyse qui, selon nous, pourrait bien être élargie à l'ensemble de l'écriture gidienne.

premier parallèle nous est permis grâce à certaines remarques saillantes de Léon Pierre-Quint sur le mensonge et la sincérité. Selon le critique, l'écrivain français est très sensible au ridicule :

Gide ne se réjouit jamais tant qu'en présence de gens sérieux chez qui il découvre soudain un désir insolite, mal contenu, débordant leur figure sociale. C'est pour lui un spectacle aussi plaisant que voir, chez un professeur, un bout de chemise mal rentré rompre avec l'éminente gravité du personnage¹,

ce qui, d'après nous, correspond à l'« observation du contraire » et au « sentiment du contraire » que Pirandello explique dans l'essai sur *l'Humorisme* et qu'il exemplifie grâce à la métaphore de la vieille femme au visage ridé, mais qui s'évertue à paraître encore jeune en se maquillant de manière exagérée. Comme on le sait, il en donnera une autre explication dans le recueil de nouvelles *Hermès bifrons*, dont une face rit des pleurs de l'autre. La vie est une comédie triste, écrivait-il, dont le sens peut être cerné en recourant à l'humorisme, au sentiment douloureux du contraire, dans la « chambre de torture », selon la célèbre définition de Giovanni Macchia. Par conséquent, le statut de l'homme qui perçoit cette comédie triste est celui d'un être dédoublé. Or, chez Gide, la seule condition de sincérité pour un individu se livrant à l'examen de soi, et donc dédoublé, c'est, selon Pierre-Quint, la vérité de sa vie, quelles que puissent être les retombées sur son entourage. D'ailleurs, le conflit entre vérité et mensonge est engendré par le fait que les autres se « font de nous une image qui ne nous ressemble que fort peu² », si bien que, lorsque nous leur révélons notre être véritable, ils ne le reconnaissent même pas. Mais c'est nous le plus souvent qui avons contribué à leur donner cette opinion erronée ; nous n'avons pas su ou pas voulu nous montrer sur-le-champ tels que nous sommes. C'est ce qui se passe dans les œuvres de Pirandello aussi, où les jeux de rôles imposent des règles à respecter jusqu'au bout, parfois de manière cynique et cruelle, et par là même des masques sociaux, et où les points de vue d'autrui ne font pas saisir une vérité unique, malgré le désir de sincérité. D'ailleurs, celle-ci est pour Gide le point de départ de toute vraie morale, comme le prouvent les mots de Bernard : « Je voudrais, tout au long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique. Presque tous les gens que j'ai connus sonnent faux³ », surtout à l'encontre de Passavant, l'homme de lettres sans scrupules et l'incarnation de l'insincérité. Certes, la quête de cette sincérité est difficile, si l'on considère que presque tous les hommes sont hypocritement livrés à de faux sentiments, qui les empêchent de se comprendre entre eux, de se connaître, de s'aimer. Dans *L'École des*

¹ PIERRE-QUINT Léon, *op. cit.*, p. 90.

² *Ibid.*, p. 97.

³ *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 324.

femmes, Robert est l'homme ordinaire, le bourgeois moyen qui ne cesse pas de jouer la comédie, quand il défend les vertus du foyer, la grandeur de la religion, le patriotisme. Pierre-Quint suppose que l'on peut même mentir sans s'en rendre compte à cause des idées toutes faites, des habitudes, des conventions, des partis pris. C'est ce qu'Éveline confirme en niant l'accusation d'hypocrisie contre son mari. Il n'est pas hypocrite, mais tout ce qu'il dit et fait sonne faux et relève de la comédie. Voilà pourquoi à la fin, Éveline est tellement prévenue contre Robert que, quoi qu'il dise, la résonance de ses paroles reste toujours la même, celle du mensonge, ou d'une vérité personnelle toujours tournée vers son propre bénéfice, qui lui permet d'apparaître gagnant dans tous les cas de figure, comme « ces marionnettes à tête légère qui d'elles-mêmes se redressent toujours sur leurs pieds¹ ». Nous sommes convaincu que chez les deux auteurs, il y a toujours une perception de la comédie qui se joue et du choix d'endosser le masque en tenant le rôle sans rien dire, de mentir, en un mot, ou bien, tout en mentant, de prendre conscience de cette double réalité et de la montrer délestée de toute fausse conviction. D'ailleurs, comme le dit encore Pierre-Quint, les préjugés coïncident chez les hommes avec leurs convictions : plus elles sont fortes, plus ils se croient sincères et plus ils sont aveuglés.

D'après la reconstitution que nous avons faite au premier chapitre, nous ne savons pas si Gide a lu les œuvres de Pirandello au fur et à mesure que leur ami commun, Crémieux, les traduisait (*Masques nus* est pourtant présent dans ce qui a été conservé de la bibliothèque gidienne) et que la renommée du Sicilien s'imposait de plus en plus en France, grâce aux metteurs en scène. Nous savons néanmoins que la bibliothèque de Gide n'est que ce qui reste après la vente et les déménagements. Toujours est-il qu'en 1928, année du *Panorama de la littérature italienne* de Crémieux, Gide pouvait avoir accès en traduction française aux romans *Feu Mathias Pascal*, *On tourne* et *Un, personne et cent mille* ; à plusieurs nouvelles éparses, à trois recueils de nouvelles (*Le Livret rouge*, *Ignorantes* et *Vieille Sicile*) et aux pièces *Chacun sa vérité*, *La Volupté de l'honneur*, *Tout pour le mieux*, *Six personnages en quête d'auteur*, *Henri IV*, *Vêtir ceux qui sont nus*, *Le Brevet*. De plus, dans *Le Livret rouge*, le premier recueil de nouvelles que Crémieux traduit et fait publier en France en 1923, le traducteur insère une préface, dont le titre est « Pirandello », et dote le deuxième, *Vieille Sicile*, d'un avant-propos et d'une lettre de Pirandello traduite en guise de postface. Sans compter les connaissances indirectes par l'intermédiaire de Crémieux lui-même, de Pitoëff ou d'autres amitiés communes. À cela s'ajoute la renommée de Pirandello dans les salles de théâtre

¹ *L'École des femmes*, RR2, p. 636.

parisiennes, grâce à la presse, et dans les salons de la vie mondaine, que nous avons reconstruite dans la première partie. Quoi qu'il en soit, Crémieux reste le majeur lien entre Pirandello et la France. C'est pour cette raison que les prochains paragraphes seront introduits par des passages tirés de ses préfaces, de façon à créer un pont entre Pirandello et Gide et d'explorer une voie commune.

6.2 La décomposition et le « sentiment du contraire » : les « vieillesse déshonorantes » dans *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*.

Son humorisme procède d'une volonté de réalisme total. Il a défini lui-même son humour : « 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. » Et ailleurs : « 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 »¹.

Les œuvres qui nous présenteront certains passages d'autoréflexion capables, à notre avis, d'expliquer les mécanismes fonciers de l'écriture gidienne, remontent presque toutes à la fin de la vie de l'auteur, au moment où Gide révèle le plus de lucidité dans le bilan de son existence, d'homme et d'artiste, et même dans des projets qu'il n'aura plus le temps d'achever. C'est justement au fil des pages du dernier de ses écrits, *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, que nous retrouvons des réflexions éclairantes, mais avant d'approfondir ce point, force est de remarquer que ça et là, dans les écrits retranchés antérieurs à *Ainsi soit-il*, Gide réfléchissait sur les drames de la vie qu'en romancier-témoin il entreprenait de relater sans commentaire, malgré les hautes personnalités visées qui auraient bien pu compromettre sa tranquillité. Voici par exemple le premier début des *Caves*, dont le feuillet porte sur la marge supérieure cette note de l'auteur :

[à reprendre. L'ironie n'est pas assez apparente. J'ai l'air de parler sérieusement, malgré la pompe et la grandiloquence. C'est ainsi qu'écrivent tant de niais, des plus lus, des plus applaudis.]²

Cette intervention autoréflexive en guise de préambule à la désacralisation des *Caves* mise de côté, Gide laisse vraiment parler les événements et les personnages, quelle que soit leur lignée ou position hiérarchique. Or, la scène où Cave, Bardolotti, Assunta et Dorino trinquent et font « débarbouill[er] ce petit cœur [de Fleurissoire] avec le vin³ » est, à notre avis,

¹ CRÉMIEUX Benjamin, « Pirandello », préface à Luigi Pirandello, *Le Livret rouge*, traduit de l'italien par Benjamin Crémieux, Paris, Librairie Stock, 1923, cité dans la version BeQ (Bibliothèque électronique du Québec), par Jean-Yves Dupuis, collection « À tous les vents », vol. 625 : version 1.0 : [Le livret rouge \(ebooksgratuits.com\)](http://ebooksgratuits.com), p. 6-7.

² « En marge des *Caves du Vatican* », « Premier début des *Caves* », *RRI*, p. 1185-1186.

³ *Les Caves du Vatican*, *RRI*, p. 1108.

emblématique, par exemple, d'une décomposition entre « observation du contraire » et « sentiment du contraire ». « Amédée [...] commença bientôt d'y voir double [...] ; il riait pour ne pas pleurer¹ » pendant que la situation autour de lui devenait paillardes - c'est une initiation à l'homosexualité - et les buts de Protos de plus en plus évidents pour le lecteur : « préparer la dinde² », c'est-à-dire la plumer. Cette décomposition se manifeste de manière intéressante lorsque les faux ecclésiastiques reviennent à leurs tons et propos sérieux, comme si de rien n'était, ou mieux, en faisant croire que la « honteuse comédie³ » à laquelle Fleurissoire vient de prendre part, est nécessaire pour le bien du pape séquestré et de la foi de la chrétienté. C'est un autre exemple de carnavalisation et de « sentiment du contraire », à l'instar de la scène, que nous avons déjà analysée, où Saül est éberlué par son peuple comme un roi fantoche. À ce niveau, c'est encore le lecteur qui se rend compte de l'« imbroglio » que Protos et ses comparses mettent en scène au détriment de Fleurissoire. Or, en changeant d'objet de la moquerie, Lafcadio, ainsi que de moqueur, Cave devenant Defouqueblize, c'est Wluiki, de l'intérieur, qui découvre petit à petit le mécanisme en coulisse. Pour ce faire Gide invente une « scène dans la scène » : dans le wagon-restaurant du train qui ramène le cadavre du pauvre Fleurissoire, Lafcadio, en queue pour aller manger, rencontre une mère et une fillette en grand deuil qu'il perd aussitôt après de vue, attiré par la « farce » du monsieur qui, ayant perdu son pince-nez et ne voyant rien, n'arrive pas à le retrouver. Lafcadio qui croit déjà savoir qu'il s'agit du Professeur de droit Defouqueblize pour l'avoir lu sur le soufflet dans le compartiment vide, l'aide sans que le professeur s'en rende compte. Toutefois, Lafcadio ne sait pas encore que ce monsieur s'assoira près de lui, qu'il se trompera de verre en buvant son champagne, qu'après cette rencontre, apparemment fortuite, il se trouvera en longue conversation avec Defouqueblize et que, pendant cette conversation, il assistera à une scène bizarre :

À ce moment le garçon passa changer les assiettes. Lafcadio laissa partir la sienne à demi pleine, car ce qu'il voyait à présent l'emplissait soudain de stupeur : la veuve, la délicate veuve se courbait en dehors, vers le passage, et, relevant lestement sa jupe, du mouvement le plus naturel, découvrait un bas écarlate et le mollet le mieux formé⁴.

Une vision carnavalesque - la façade en deuil cachant un élément de séduction - qui ressemble énormément à l'humorisme pirandellien - un visage gai de la vie se moquant d'un aspect triste -, annonce la vérité que Protos, le camouflage de Defouqueblize ôté, explique pour convaincre Lafcadio de réintégrer la bande du Mille-pattes : c'est toute une mise en scène en costume, où

¹ *Ibid.*, p. 1109.

² *Ibid.*, p. 1108.

³ *Ibid.*, p. 1109.

⁴ *Ibid.*, p. 1155.

« volontiers [la police] compose avec les subtils¹ », où « le garçon, la veuve et l'enfant sont de mèche² » et dont le théâtre du délit a été retouché lui aussi comme pour préparer une scène, qui a laissé apercevoir un instant, pour qui sait voir, les rouages internes en découvrant ainsi le jeu de masques et l'illusion de la vérité. Cette révélation de la manipulation à laquelle la réalité peut être sujette et que Lafcadio définit comme un « saugrenu cauchemar³ » n'est que le premier pas vers une autonomie du sujet impliqué dans cette dichotomie qui prend ses distances en analysant de manière de plus en plus anodine le (dys)fonctionnement de la réalité.

Mais revenons à *Ainsi soit-il*, dernier acte, le plus lucide, du sentiment de dysharmonie de la réalité chez Gide. En fait, il cogite sur son rapport au monde extérieur et sur le changement de perspective qui est survenu avec le temps : il est passé d'un monde qui « n'existait qu'en fonction de [lui]⁴ » à un monde qui « n'avait aucun besoin de [lui]⁵ ». Bref, il se rend compte que la vieillesse altère, ou du moins change, la perception de ce qui nous entoure. Or, cette réflexion a lieu à la suite d'un épisode de dépersonnalisation, peut-être le dernier d'une longue série, celui qui simule la mort, comme dans la nouvelle pirandellienne de 1934 *Di sera, un geranio (Le soir, un géranium)* l'expérience extracorporelle qui métaphorise la mort en la floraison nocturne d'une fleur.

Je me suis surpris hier en train de me demander le plus sérieusement du monde si vraiment j'étais encore vivant. Le monde extérieur était là et je le percevais à merveille ; mais était-ce bien moi qui le percevais ?⁶

À cette question succèdent les notations sur le changement de perspective dans son rapport au monde que nous avons déjà citées ; ensuite :

Et durant un assez long temps (cela dura, je pense, un quart d'heure) je *m'absentai* ; il me sembla que je n'étais plus là ; et ma disparition passait inaperçue. Puis je compris que c'était pourtant moi qui m'en rendais compte et qui me disais : je ne suis plus là. Je revins occuper ma place, mais avec une sorte de stupeur⁷.

C'est pour lui la répétition générale d'une dernière scène qu'il vivra quelques mois après, mais c'est surtout une tentative pour éviter de laisser un mauvais souvenir des derniers actes de sa vie, comme tant d'autres « vieillesse déshonorantes⁸ ». Il en énumère quelques-unes en détail, Heredia ayant légué deux d'entre elles à la postérité. Il s'agit de Musset devant son

¹ *Ibid.*, p. 1162.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 1159.

⁴ *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits, SV*, p. 1007.

⁵ *Ibidem.* Ces mêmes réflexions expliquaient la crise de la quarantaine chez Veltchaninov dans *L'Éternel Mari (EC)*, p. 612-613).

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.* C'est Gide qui souligne.

⁸ *Ibid.*, p. 1008.

verre d'absinthe, dans lequel « il cherchait chaque soir une sorte d'oubli stupide¹ » et qu'il fallait déplacer sur le trottoir pour que le poète se lève et laisse fermer le café, ou encore du vieux poète Lamartine qui « sombrait dans la gourmandise² » et qui, attendu pour un hommage adressé à sa personne, même s'il s'agissait d'une « ambassade inventée³ », d'une mascarade, « [...] sangl[é] dans son corset, [...] attif[é] ; [...] descend l'escalier, se dirige vers le perron où les compliments et les gerbes de fleurs l'attendent⁴ ». Et là le bouleversement inattendu :

Mais le malheur voulut que la porte de la salle à manger, qui donnait sur le vestibule, fût ouverte, où Lamartine put voir les apprêts du déjeuner : en particulier, au milieu de la table un grand plat de crème au chocolat, vers lequel - c'est plus fort que lui - Lamartine se précipite ; et, avant qu'on ait pu le retenir, il s'en fourre plein le plastron, la cravate, la redingote... Il fallut avertir [...] : « Monsieur le Comte est un peu souffrant. Il regrette vivement. Il ne pourra vous recevoir »⁵.

Comme il s'agit d'anecdotes rapportées, dont la véracité pourrait être mise en doute, Gide se hâte de fournir des exemples dont il a été le témoin. À Rome, peu après son mariage, Madeleine et lui, désertent le restaurant usuel pour un « fort bon restaurant du Corso⁶ » :

Nous n'étions pas plus tôt assis que nous vîmes entrer un majestueux vieillard dont le visage admirable était comme auréolé de cheveux blancs. Un peu court peut-être ; mais tout son être respirait la noblesse, l'intelligence, la sérénité. Il semblait ne voir personne ; tous les garçons du restaurant s'inclinaient à son passage. Le maître d'hôtel s'empressa devant la table où l'Olympien s'était assis [...]. Évidemment, l'hôte était quelqu'un d'illustre. Nous ne le quittions guère des yeux et pûmes remarquer, aussitôt qu'il eut en main la carte des plats, une extraordinaire altération des traits de ce beau visage. Pour faire sa commande, il était redevenu simple mortel. [...]. Il ne se ranima que lorsqu'on déposa devant lui le plat qu'il avait commandé et se départit aussitôt de sa noblesse, de sa dignité, de tout ce qui marquait sa supériorité sur le reste des hommes. On eût cru que Circé l'avait touché de sa baguette magique. Il ne présentait plus rien, je ne dis même pas de noble, mais simplement d'humain. Il se pencha sur son assiette et l'on ne peut dire qu'il commença de manger : il bâfra ; comme un goinfre, comme un pourceau. C'était Carducci⁷.

Comme dans les épisodes de Musset et de Lamartine, ce que Gide souligne, c'est la nette opposition entre l'image socialement acceptée et celle qui se manifeste dans le privé, entre le sérieux et le ridicule. Mais il y a plus que cela, car Gide ajoute :

Si grand homme que l'on soit d'abord, ah !, mieux vaut mille fois ne plus être que de tolérer cet abandon, ce reniement de soi, pensai-je. Et vous pouvez bien qualifier de coquetterie le souci de ne point laisser de soi une trop désobligeante image. Il ne s'agit pas de cacher au public ses verrues, mais bien, autant que possible, d'empêcher un enlaidissement moral ; non point de se farder pour paraître beau, mais de l'être... Encore faut-il que le corps s'y prête...⁸

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 1008-1009.

⁶ *Ibid.*, p. 1009.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibid.*, p. 1009-1010.

C'est à peu près la décomposition que Pirandello théorise dans l'essai sur l'*Humorisme* avec l'exemple de la vieille qui se maquille comme une jeune femme pour retenir le mari moins âgé qu'elle. À l'« observation du contraire » et du comique qui mènerait immédiatement à des rires (L'Olympien qui devient goinfre, voire pourceau par intervention de la mythique Circé) se superpose le « sentiment du contraire » et de l'humorisme (la pitié pour cette déchéance) qui perçoit l'enlaidissement moral se cachant derrière les rires et prône une beauté de l'être sans fard et sans masque, - une réminiscence de Montaigne sans doute - à condition que le corps puisse encore répondre à cette exigence de vérité. Sinon, mieux vaut mourir, conclut Gide. Et il ne faut pas laisser s'échapper le sens subtil qui suinte du terme « Olympien » et des trois exemples choisis : ce sont les représentants d'une littérature officielle, à savoir classique, traditionnelle désormais. La démolition de l'image de cette littérature équivaut à la carnavalesque des rois de l'Olympe classique, de ses mythes et des codes imposés dont ils sont les gardiens. Cette notation nous renvoie encore à Pirandello affublant l'humorisme de la capacité de donner la voix, par un bouleversement carnavalesque, à une littérature mineure que l'académie et le pouvoir ne prennent jamais en considération.

Mais avançons dans notre analyse. Le dernier récit concerne un personnage que nous avons appris à connaître, le père Espinas, homme d'une « belle intelligence » ; après une attaque, celui-ci demeure « un misérable corps infirme et douloureux, qui devait recourir sans cesse aux soins et aux prévenances que son épouse très dévouée lui prodiguait¹ ». Le destin étant souvent capricieux, contre toute attente, c'est madame Espinas qui meurt avant son mari, dont les « facultés [...] étaient à ce point affaiblies qu'il ne se rendit pas compte de son deuil² ». Comme on le sait, il se refuse de croire sa femme décédée et la remplace, malgré l'évidente réalité qui se manifeste encore une fois avec l'appétit :

Et avec un minimum de faste, le rituel du culte protestant se déroulait, lorsque soudain, couvrant le murmure discret des prières, on entendit, de la pièce voisine, la voix tonitruante du père Espinas, devenu furieux, hurler : « Mort ou vivant, il faut pourtant que je mange »³.

C'est une anecdote que nous avons déjà rapportée et qui inciterait à sourire au moment où la « voix tonitruante » se juxtapose au « murmure discret des prières », si la peine pour une pareille déchéance physique et mentale ne l'emportait pas sur la gaîté. Il semble possible de lire en filigrane certaines expressions pirandelliennes qui comparent la décomposition de l'humorisme à la dualité entre corps et ombre. D'ailleurs, la réflexion qui met sens dessus

¹ *Ibid.*, p. 1010.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

dessous la pensée logique et les constructions traditionnelles de l'esprit est proche de l'ombre, qui en italien se reflète ainsi que l'esprit humoristique réfléchit. Quoiqu'en français il y ait deux termes différents pour une action qui a la même origine étymologique, d'un côté, madame Espinas était bien devenue l'ombre du corps malade de son mari et, de l'autre, l'humoriste suit surtout les détours de l'ombre. Or, le père Espinas, comme nous l'avons déjà souligné, est l'un des modèles qui lui ont inspiré le personnage de La Pérouse, qui agit comme une sorte de pantin dans un théâtre en bois et en carton. La dualité du « sentiment du contraire » - l'*Hermès bifrons* déjà cité - sépare donc le corps et l'ombre mais tout en les percevant simultanément. Certes, il ne s'agit plus de l'ombre hallucinatoire d'un conte fantastique à la Hoffmann ou bien à la Chamisso, mais d'une métaphorisation des inconséquences extérieures de l'existence humaine et d'une projection des inconséquences intérieures, du non-dit, de l'indicible.

Telle est la technique dostoïevskienne dont s'inspire Gide et qui influence Pirandello aussi, si bien que celui-ci le cite dans son essai sur l'*Humorisme* déjà en 1908, comme nous le savons. Par rapport à la maxime stendhalienne du roman-miroir, qui est selon Gide un roman-panorama, où « la lumière est constante, égale, diffuse : tous les objets sont éclairés d'une même façon, on les voit également de tous côtés ; ils n'ont point d'ombre », Dostoïevski, quant à lui, crée des romans-tableaux « où ce qui importe surtout et d'abord, c'est la répartition de la lumière. Elle émane d'un seul foyer... [...]. Or, ce qui importe surtout, dans un livre de Dostoïevski, tout comme dans un tableau de Rembrandt, c'est l'ombre¹ ». Toutefois, il ne s'agit pas seulement d'une technique empruntée à la peinture flamande, c'est beaucoup plus, à notre avis, car la projection de la lumière d'un seul foyer permet de mettre en saillie les clairs-obscur des corps et de mettre en évidence, comme le négatif d'une photo, la seconde moitié de la matérialité lumineuse :

Dostoïevski groupe ses personnages et ses événements, et projette sur eux une intense lumière, de manière qu'elle ne les frappe que d'un seul côté. Chacun de ses personnages baigne dans l'ombre, s'appuie sur son ombre².

Et si la phrase explique dans sa totalité la technique picturale, le dernier syntagme nuance le précédent rendant le sens de la matière corporelle et de la dualité en même temps, comme si l'ombre était un élément du corps à la fois intrinsèque et séparé. De là, la persistance des jeux de lumières et d'ombres, autrement dit les contradictions, les incohérences des personnages et

¹ « Dostoïevski, III », *EC*, p. 598-599.

² *Ibid.* Gide reprendra les mêmes réflexions, voire les mêmes mots, dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs* (RR2, p. 32-33).

des situations : une véritable « poétique de l'inconséquence », comme nous allons le voir dans les paragraphes suivants.

6.3 L'« engrenage infernal » du cadre bien fait : *L'Art bitraire*

C'est à la vérité un humour qui ne ressemble à aucun autre que l'on trouve chez Pirandello, 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 mort¹.

Le sentiment de grinçant décalage entre la scène à laquelle on assiste et le sens caché de cette même scène revient dans *L'Art bitraire*, un bref ouvrage inachevé de 1947. Comme le met en évidence David H. Walker dans la « Notice », c'est un texte qui évoque à la fois la farce des *Caves* et la vie de château d'*Isabelle*. L'ouvrage est en fait dédié à Pierre Herbart, mari d'Élisabeth et compagnon de voyage de Gide, que celui-ci voyait bien comme interprète de Lafcadio dans l'adaptation théâtrale des *Caves* et avec qui il était en train de travailler au scénario d'*Isabelle*. Ajoutons que les quelques pages de *L'Art bitraire* évoquent aussi l'*incipit* des contes philosophiques voltairiens, surtout le château de Candide. Ce n'est pas un hasard, à notre avis, car Gide a rédigé ce récit en même temps qu'il réfléchissait sur l'humour dans la préface au *Voyage en Orient* de Hermann Hesse où, comme le souligne encore Walker, « il est question notamment des “amusantes malices” de Voltaire, du “rire” des *Provinciales* et de l'importance pour l'écrivain français de rejeter le sérieux et de ne pas être “trop grave”² ». Cette préface est un hymne à une ironie « de qualité charmante » qui « semble dépendre de la faculté de se quitter soi-même, de se voir sans se regarder, de se juger sans complaisance », dont les conséquences sont une obéissance à soi-même contre tout esprit grégaire. Gide fait une analyse lucide de la guerre et de la période hitlérienne en réaffirmant, comme il le faisait depuis l'époque de sa querelle avec les auteurs du nationalisme, la « valeur [...] du petit nombre » et la voix discordante « de ceux qui ne font point partie d'un parti ou, du moins, qui, même s'enrôlant (et l'on appelle alors cela : un “engagement volontaire”) gardent conscience pure, esprit libre et parler franc », tout en sachant qu'« ils sont rares³ ». Une telle analyse déborde l'esthétique pour camper sur le terrain de l'éthique, tout en renforçant la distance par rapport aux positions de Pirandello, comme nous l'avons déjà mis en évidence au premier chapitre. Cela est vrai, même si, pour peu que Pirandello ait pu comprendre jusqu'au bout le fascisme, son adhésion ne fut jamais exempte de critiques et de désapprobation, voire de

¹ CRÉMIEUX Benjamin, « Pirandello », préface à Luigi Pirandello, *Le Livret rouge*, op. cit., p. 5-6.

² WALKER David H., « Notice de *L'Art bitraire* », *RR2*, p. 1388.

³ « “Le Voyage en Orient” de Hermann Hesse », *EC*, p. 798-799.

véritables contrastes, lors de son retour de Stockholm après avoir reçu le Prix Nobel. Il semblerait que Mussolini ait été gêné par la mise en scène, quelques mois auparavant, de *La Favola del figlio cambiato* (*La Fable du fils substitué*). Une telle inconstance doit être prise en compte lorsqu'on pactise avec l'autoritarisme et valut à Pirandello que son Prix Nobel passât presque sous silence. Ce fut grâce à ses amis Bontempelli et Masino, comme nous l'avons déjà rappelé, qu'un dîner fut organisé pour l'occasion, même si quelques-uns des invités ne se présentèrent pas. Gide, de son côté, se lance exactement contre l'obéissance aveugle à des lois que les hommes ont inventées pour regrouper un troupeau d'âmes bêlantes et apeurées qui se disent vertueuses en raison du respect des règles imposées, si absurdes soient-elles. L'homme qui s'émancipe de la masse et des règles folles pour rester fidèle à soi-même - continue-t-il de réfléchir - est destiné à l'isolement et, dans les régimes totalitaires, à l'exil, à l'emprisonnement et à la mort. De toute façon, il reste debout contre les folies d'autrui dévoilant d'un rire amer les dysharmonies et les incohérences d'un monde apparemment parfait. Il s'agit là d'une décomposition humoristique à la manière gidienne, où l'existentiel se conjugue avec l'éthique. C'est dans cette perspective qu'il faut lire, d'après nous, le jeu littéraire de *L'Art bitraire*, à mi-chemin entre le récit et la pièce, portant sur le cadre bien fait d'une société aristocratique liée à ses habitudes et à ses codes de comportement, mais qu'un des personnages définit comme un « engrenage infernal », menacé d'éclater à cause d'éléments perturbateurs qui sévissent dans les plis du texte comme dans les recoins de la réalité. Selon Walker, « Gide dépeint un monde où, sous une apparence d'habitudes séculaires, couvent l'imprévu, le saugrenu, le danger même¹ » et dont la seule vérité est une maxime à la Pirandello : « Que nous nous connaissions fort peu les uns les autres, c'est un fait sur lequel il y aura lieu de revenir² ». Les intrigues banales d'une histoire boulevardière (le comte, la comtesse, la confidente de la comtesse et maîtresse du comte, l'abbé scrupuleux de garder la décence même sur l'adultère) sont bouleversées par l'arbitraire de la volonté du comte qui fait et défait *ad libitum* les conditions de l'avancement du récit, cousant et décousant les fils de la narration. Une folie peut-être, une lubie probablement, mais qui influence les mouvements de tous les personnages, comme des pantins suivant la volonté de celui qui sait manœuvrer leurs ficelles. D'ailleurs, l'arbitraire ne s'arrête pas aux changements de la volonté en proie à une folie, plus ou moins latente, mais se cramponne aussi à un acte d'auto-érotisme (in)volontaire. Et cet imprévu, saugrenu, dangereux, cet arbitraire pourrait bien être le produit d'un freudisme tant bafoué mais dont la charge sexuellement explosive n'est plus un mystère pour

¹ WALKER David H., « Notice de *L'Art bitraire* », *RR2*, p. 1390.

² *L'Art bitraire*, *RR2*, p. 1033.

Gide. Comme il l'avouera trois ans plus tard, dans *Ainsi soit-il*, justement au sujet de la rédaction au courant de la plume de *L'Art bitraire*, « le saugrenu ne [lui] déplaît pas toujours », car « [il] le tien[t] pour révélateur, souvent, d'élans divers qu'on s'occupe, à l'ordinaire, à essayer de mettre au pas » et, même s'« il faut que ce saugrenu soit presque inconscient¹ ». Dans *L'Art bitraire*, l'abattage des perruches par un « geste inconsidéré », à la fois « “acte gratuit” » qui « initi[e] au plaisir² » Marc-Olivier, le fils du comte, s'apparente au dessin obscène du *Treizième Arbre* : dans les deux cas, un imprévu saugrenu met en danger le bon ordre aristocratique et bourgeois, les bienséances ; dans les deux cas, l'ironie de l'écriture se heurte au drame qui semble « grossir et mûrir ». Un peu comme l'histoire de ce quidam qui ne laissa rien en héritage malgré les grosses richesses auxquelles on s'attendait dans le testament : rien, car il avait tout dépensé en nourriture chez les meilleurs traiteurs. Les premières réactions indignées des héritiers s'étaient vite transformées en « un immense éclat de rire³ » ; un rire libérateur. D'ailleurs, l'aveu suit de peu de pages l'anecdote : « je me sens beaucoup plus enclin au rire, que je n'étais au temps de ma jeunesse » avec la certitude qu'« il y aurait feintise à me peindre plus frivole que je ne suis. C'est moi-même que j'ai grand mal à prendre au sérieux : non pas les autres⁴ ».

6.4 Le lucide raisonneur désillusionné : *Le Grincheux*

[N]ous ne sommes pas maîtres de notre personnalité. [...] nous n'avons aucune existence personnelle, nous n'existons qu'en fonction des autres, 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. Bien plus, nous ne connaissons de nous-mêmes que l'idée que nous en prenons⁵.

Or, l'humorisme naît non seulement de la décomposition, qui est dédoublement des aspects constitutifs du réel, mais aussi de la capacité de celui qui perçoit de saisir ces aspects simultanément et d'en éprouver les diverses sensations contradictoires qu'ils provoquent (le rire et les pleurs). C'est la capacité de regarder de manière désenchantée et de savoir saisir les éléments essentiels. C'est ce qui se passe dans *Le Grincheux* où le narrateur adopte le statut de raisonneur désillusionné. Pour dater cette œuvre, probablement faut-il remonter à la fin des années vingt - début des années trente⁶, une époque qui se rapproche de la période du grand essor des œuvres et de la philosophie pirandelliennes en France. De plus, *Le Grincheux* est

¹ *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, SV, p. 1003.

² WALKER David H., « Notice de *L'Art bitraire* », RR2, p. 1389.

³ *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, SV, p. 998.

⁴ *Ibid.*, p. 1003-1004.

⁵ CRÉMIEUX Benjamin, « Pirandello », préface à Luigi Pirandello, dans *Le Livret rouge*, op. cit., p. 8.

⁶ D'après Claude MARTIN (André Gide, *Le Grincheux*, Fontfroide, Fata Morgana, 1993) la citation de la Transmission Sans Fil ferait penser à cette époque-là.

une expérience unique dans la carrière de Gide, mais dont on ne sait presque rien et qui reste un mystère pour la critique. Que la verve puisse évoquer celle des *Caractères* de la Bruyère ne révèle que le côté français d'une inspiration qui semble par contre s'approprier le paradoxe, le grotesque, le « sentiment du contraire » dont était porteuse la littérature italienne, non seulement pirandellienne, à cette époque-là, comme nous l'avons démontré en analysant les essais de Crémieux et de Mortier, parus entre 1928 et 1930, et dont Gide devait forcément connaître l'existence. Tout en admettant qu'il l'ait ignorée, la nouvelle présente des caractéristiques particulières que le mystère sur sa rédaction n'aide pas à éclairer. L'influence de La Bruyère d'un côté, la ressemblance avec le personnage du Robert de la trilogie - affirme David H. Walker - corroborent l'hypothèse spatio-temporelle de sa production : Gide donnait sur le « portraitiste » du XVII^e siècle des remarques dans *Un esprit non prévu* en 1929. C'est l'« avatar ironique de son créateur¹ » - ajoute Pierre Masson - « personnage en marge des *Faux-Monnayeurs* » qui partage les mêmes maximes que Strouvillou et La Pérouse, mais dont les intuitions sont parsemées dans le roman entier. Une telle attitude pourrait bien dériver de la « vie ironique » de Stavroguine, du « caractère démoniaque » de « [l]a plus étrange et la plus inquiétante figure [...] des *Possédés*² », d'autant plus que Pierre Masson retrouve dans le pastiche phonétique « il se trouve où ? » du nom du personnage une évocation de son « ubiquité diabolique³ ». Toujours selon Masson, les personnages pastichent les *Maximes* par excellence de la littérature française, dont le « style », la « netteté », la « concision » font « parler le grincheux comme un moraliste du Grand Siècle » et donnent à Gide la possibilité, qu'il s'était d'ailleurs déjà permise dans *Les Faux-Monnayeurs* et dans *Dostoïevski*, d'ajuster le tir sur La Rochefoucauld et son amour-propre⁴. Lecture favorite d'Édouard, les *Maximes* deviennent le pivot du dévoilement des mécanismes qu'amorce cet amour-propre, au sens classique du terme : la « vanité » de paraître aux yeux de l'autre et le « piège de l'être pour autrui⁵ ».

Cette question de l'amour-propre est liée à une question plus générale : le problème de l'être pour autrui, tel qu'il se pose dans toute relation humaine : « Je suis à la fois responsable de mon être devant lui, sans pour autant être maître de mon image ; autrement dit, face à Autrui, il y a toujours et éternellement un divorce entre l'intentionnalité de mon propos et l'image que mon destinataire fonde de moi-même. » Et l'inquiétude que nous pouvons avoir à propos du jugement que l'on porte sur nous peut nous inciter à nous comporter d'une manière contraire à l'impression que l'on voudrait produire ; c'est Gide qui le note à propos de lui-même, dans ses rapports avec Charles Du Bos : « La mauvaise image que Charlie se fait de moi désormais, m'aimante, car je la sens en son esprit, en face de moi, qui m'attire et me force

¹ MASSON Pierre, « André Gide, *Le Grincheux* », *BAAG*, n° 102, avril 1994, p. 331-334.

² « Dostoïevski, II », *EC*, p. 585.

³ MASSON Pierre, « *Les Faux-Monnayeurs* ou la quête de l'autre [suite] », *BAAG*, vol. XXXIX, n° 172, octobre 2011, p. 491.

⁴ MASSON Pierre, « André Gide, *Le Grincheux* », art. cité, p. 331-334.

⁵ MASSON Pierre, « *Les Faux-Monnayeurs* ou la quête de l'autre [suite] », art. cité, p. 505 et p. 507.

à la *vérifier* (oui c'est vraiment le mot exact, un peu détourné de son sens, mais à peine, et pour rejoindre son vrai sens aussitôt). Je crains bien de ne pouvoir, avec lui, jamais plus être naturel. » Ce phénomène, seul un personnage assez lucide, assez proche du narrateur, est à même de le percevoir, et de déplorer ses effets lorsqu'il s'exerce en présence d'une personne qu'on estime, perturbant la relation et l'image de soi¹.

Non seulement il faut alors se confronter à l'image que les autres imposent, mais il se peut aussi que l'on se soumette à bon escient au jeu d'autrui. Et, bien sûr, la lucidité dont on affuble le personnage capable d'une telle perception ressemble au « sentiment du contraire » pirandellien. Percevoir la farce qui se joue et savoir la jouer en se regardant jouer - parfois en prenant un tragique plaisir à ce jeu - ne peut qu'engendrer le « scepticisme désenchanté » dont parle Masson à propos du *Grincheux* et qui, d'après nous, a la même origine que la « pensée sceptique » dont parle Weiss à propos de Pirandello², scepticisme qui se nourrit de la prise de conscience désillusionnée devant les fausses valeurs. D'ailleurs, Protos, sous le camouflage de Defouqueblize, avait déjà dévoilé les « engrenages infernaux » de la comédie de la vie. Ce qui change, c'est le ton qui de farceur devient plus conscient et par là même plus amer, voire plus tragique.

Le grincheux, homme qui se plaint de tout, notamment de l'humanité qui l'entoure, dont il dévoile dans ses ratiocinations les hypocrisies, les idiosyncrasies et les lubies, se trouve à un rendez-vous en attendant son ami Molle qui ne viendra pas. Le retard chronique de son ami et le froid auquel cette attente l'expose provoquent chez lui « d'amères réflexions sur le genre humain et sur [lui]-même³ ». L'être humain est tellement abject et tricheur que n'importe quelle exception à cette condition apparaît elle-même comme une supercherie. On envisage déjà la capacité du grincheux à voir le monde d'un double point de vue (positif vs négatif) et au lieu de privilégier l'harmonie entre les deux versions ou hypocritement le côté positif, il prend parti pour l'aspect négatif, tout en montrant aussi le revers de la médaille, qui devient un paradoxe. Ce que le grincheux a accompli, à notre avis, c'est une décomposition humoristique, d'autant plus que le rendez-vous n'a pas eu lieu parce que le narrateur a oublié (ou peut-être fait-il semblant de l'avoir oublié) d'envoyer la lettre d'invitation à son ami. Un cas fortuit (ou voulu et organisé) cause un manque et ce manque impliquera encore un événement paradoxal. De l'inconduite générale des individus, dont même une bonne conduite exceptionnelle ne peut modifier la vision négative du grincheux, on passe à l'analyse du malheur humain et à la prise de conscience que la plupart des individus ne savent pas être

¹ *Ibid.*, p. 507-508. La première citation entre guillemets est tirée de l'essai d'Éric MARTY, *L'Écriture du jour : le « Journal » d'André Gide*, Éditions du Seuil, 1985, p. 68 et la seconde rapporte un passage du *J2*, p. 160-161.

² WEISS Auréliu, *op. cit.*, p. 25, note n° 9.

³ *Le Grincheux*, RR2, p. 1131.

malheureux. Ou mieux, nombreux sont ceux qui font tout leur possible pour ne pas « se sentir aussi malheureux qu'ils le sont¹ ». Il leur faudrait - continue le grincheux - ne pas être mis à l'abri de l'état de besoin quotidien pour qu'ils perçoivent leur misère dans toute sa gêne. En revanche, les autres font semblant d'être heureux, ce qui empêche le grincheux de l'être lui aussi, au vu d'un malheur généralement admis. Ce bonheur inauthentique signifie tricherie. Car il faut mettre un masque et jouer un rôle comme si c'était la scène d'une pièce de théâtre. On revient alors au sentiment de dédoublement et de dépersonnalisation que Gide a maintes fois invoqué pour expliquer sa perception de la réalité et des autres, et que la métaphore théâtrale a toujours incarnée. Dans le théâtre des conventions et des valeurs bourgeoises, le « meilleur des mondes possibles » est pour Gide, comme pour Pirandello, la famille, lieu de fausseté et d'hypocrisie par excellence :

Par contre c'est à la table de famille et le soir, entouré de ma femme et de mes quatre enfants, que je déguste le mieux ma misère ; la solitude de ma misère. Ils ne se gênent guère pour rire et s'amuser devant moi ; parfois même s'amuser de moi, qui, trouvent-ils, prête à rire, car ils ne prennent pas ma misère au sérieux ; ils en sont bien incapables ; ils estiment que cette misère réelle n'existe que dans mon imagination. Et parmi ces inconscients, c'est moi qui leur fais l'effet d'un malade².

C'est une maladie qui est diversité et qui lui donne la capacité de voir les choses différemment par rapport aux autres, une espèce d'hypertrophie de la vue et de l'intellect :

Je sais que la représentation que je me forme du monde extérieur est beaucoup plus exacte, plus conforme à la réalité, que la leur. Mais c'est leur représentation qu'ils habitent. Chacun de nous construit son monde selon son tempérament. Leur conception du monde extérieur (ce que les Allemands appelleraient leur *Weltanschauung*) est flatteuse ; et j'ai horreur de la flatterie. Je prétends voir les choses telles qu'elles sont, non telles qu'il me plairait qu'elles soient. Eux, circulent dans l'agréable. Mon intelligence dépouille l'agrément pour trouver le vrai, qui seul me contente³.

Et le grincheux, contre-figure d'un Gide âgé et plus sage, n'hésite pas à avoir recours à une image de théâtre qu'il fait jaillir de son passé. Emmené par ses parents assister à une féerie, tout enfant, il n'arrivait pas à se laisser piéger par l'« illusion comique » :

Je dénonçais malgré moi les trucs, les ficelles, ne consentais pas à prendre pour ciel la toile de fond ; et toute la force de mon imagination se portait à dépouiller de leur enchantement les décors. Une fois pour toutes je protestai qu'on « ne me la ferait pas », et que je ne me prêterais pas à ce jeu de dupes⁴.

Ces réflexions qui rappellent de près celles qu'Anselme Paleari confie à Adrien Meis (*alias* Mathias Pascal), comme nous l'avons remarqué au quatrième chapitre, en l'invitant au spectacle des marionnettes automatiques, celui où l'Oreste sophocléen pourrait bien ne plus croire à l'illusion du ciel en papier du théâtre, d'autant plus que la vérité se présente à travers une déchirure de la toile. Ce qui lui donnerait la conscience douteuse d'Hamlet. Souvent c'est

¹ *Ibid.*, p. 1132.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 1132-1133.

⁴ *Ibid.*, p. 1133.

une illusion que les mots se prêtent à nourrir, voire à exagérer, lorsque le langage n'est plus un véhicule de communication univoque. Gide consigne ces réflexions dans une de ses *Interviews imaginaires* au sujet d'un essai de Louis Gillet sur Joyce, *Stèle pour James Joyce*, et des *Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres* de Jean Paulhan, deux livres qu'il a reçus en cadeau, le second lui étant même dédié. Gide écrit :

Plus loin, Paulhan cite une phrase de Bergson : « Le romancier déchirant la toile habilement tissée - tissée par l'intelligence, et plus encore par le langage - de notre Moi conventionnel nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale, sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie ». Et Paulhan ajoute : « Je ne reconnais ici qu'à demi Balzac, Eliot, Tolstoï et les autres romanciers que Bergson pouvait lire. Mais la remarque devient admirablement exacte sitôt que l'on songe à Joyce ou à Proust »¹.

Et l'on pourrait sans aucun doute ajouter Gide et, bien sûr, Pirandello lui aussi, d'autant plus que cette citation ressemble au passage de la déchirure dans le ciel en papier du théâtre que nous venons de rappeler. C'est comme une fêlure dans un vase qui laisse entrevoir son contenu, telle la fêlure que la crainte de Dieu procurerait dans le vase clos auquel Tirésias compare l'âme d'Œdipe, comparaison de Sainte-Beuve sur laquelle se termine l'*Interview imaginaire* :

« De même qu'autour d'un vaisseau menacé d'être pris par les glaces, on est occupé incessamment à briser le cercle rigide... de même chacun de nous, à chaque instant, devrait être occupé à briser dans son esprit le moule qui est près de prendre et de se former. Ne nous figeons pas... »².

Autrement dit, évitons le mensonge et la forme qui sclérose. Et le grincheux continue :

Non plus que je ne chercherais jamais à duper autrui, je ne consentirais à être dupé. Mais en ceci je compris vite que je différais des autres ; me séparais d'eux, m'isolais. Et ma misère commença du jour où je commençai de comprendre que la foule, le genre humain se plaît au mensonge (*Vulgus vult decipi*) et préfère l'agréable au vrai³.

Et cet agréable que l'on impute à « “la défense de l'organisme”⁴ » - les mécanismes de défense en termes psychanalytiques - n'est que l'incapacité d'autrui de souffrir autant qu'on devrait et d'être par contre « de consolation (ou distraction) si facile⁵ ». C'est encore un effet du mensonge qui règle les rapports humains, même les plus proches, et les rapports familiaux en particulier où chacun vit dans son monde suivant que l'on ment ou non. Et le mensonge touche aussi au langage et à la communication, ce que la Transmission Sans Fil n'a aucunement amélioré :

¹ « Interviews imaginaires, [XVII], “Aux grands mots les petits remèdes (I)” », *EC*, p. 393. Gide cite Paulhan depuis l'édition Gallimard des *Fleurs de Tarbes* de 1941.

² *Ibid.*, p. 394. La citation de Sainte-Beuve est tirée des *Nouveaux Lundis*, VII, Michel-Lévy, 1865, p. 49-50.

³ *Le Grincheux*, RR2, p. 1133.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

Il semble même que nous ne parlions pas le même langage. Tout au plus savons-nous ce que les mots que l'autre emploie veulent dire ; nous ne nous comprenons pas. Ou plutôt (car cela n'est vrai que d'eux à moi) ce que je comprends le mieux de « mes proches », c'est leur effort pour s'écarter de moi ; au point qu'il n'est, je crois bien, personne qui leur soit devenu plus étranger que moi, le mari et le père¹.

Le grincheux, père de famille, a la lucidité philosophique et le débit lent et réfléchi du sage qui a tout vu et tout compris, même les aspects inavouables de la nature humaine, enfin du raisonneur désillusionné, ressemblant ainsi au père des *Six personnages en quête d'auteur* :

- Mais tout le mal vient précisément de là ! Il est dans les mots. Nous avons tous un monde en nous, et pour chacun c'est un monde différent. Comment, pourrions-nous nous entendre, monsieur, si les mots que je prononce ont un sens et une valeur en rapport avec l'univers qui est en moi, tandis que celui qui m'écoute leur donne inévitablement un sens et une valeur en rapport avec l'univers qu'il porte en lui ? On croit se comprendre, on ne se comprend jamais !²

Il s'agit du même personnage qui a affirmé quelques répliques auparavant au directeur et à la troupe que les pires absurdités de la vie, même les plus invraisemblables, peuvent être vraies. Et s'il se fait le porte-parole des six individus qui ont eu le destin de naître personnages de théâtre, c'est parce qu'ils portent leur drame en eux sans pouvoir le vivre jusqu'au bout. Voilà pourquoi, par la faute de l'auteur qui les a rejetés, ils sont incomplets. On s'explique bien alors l'absurdité de la vie, qui consiste, en dépit du vrai tangible, à chercher la vraisemblance pour donner l'illusion du vrai, c'est-à-dire exactement ce qui se passe sur les planches d'un théâtre grâce au jeu des comédiens et à la direction d'un metteur en scène. On retrouve ici des éléments caractéristiques : le paradoxe comme modalité de lecture et de dissection de la réalité, l'illusion qui se heurte à la vérité, le mensonge comme falsification des rapports à autrui et du contexte dans lequel ces rapports se créent, la dimension linguistique et communicative qui tourne à vide, l'isolement des individus dans leur monde à eux. Or, tous ces thèmes, Gide les a élaborés dans le peu de pages du *Grincheux*, qui font un écho, parfois assourdissant, à Pirandello et à sa vision de la vie, à sa *Weltanschauung*.

En stigmatisant l'attitude de sa famille qui le rend étranger en tant que mari et père, le narrateur met en évidence, du point de vue typographique aussi, deux fonctions sociales qui deviennent deux rôles vides, deux costumes de scène qu'il faut encore endosser pour jouer deux personnages de la comédie, ce qui rappelle les passages des *Essais* de Montaigne que nous avons indiqués au cinquième chapitre. De la condamnation de la famille en tant que foyer d'hypocrisie à la condamnation de la fausse dévotion et d'une religion d'apparat et non pas de substance, le pas est bref et permet au narrateur d'entrer dans les secrets de la vie

¹ *Ibid.*, p. 1133-1134.

² PIRANDELLO Luigi, « Six personnages en quête d'auteur », traduction de l'italien par Benjamin Crémieux, dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, NRF, vol. 1, 1925, p. 23.

familiale. Sa femme est croyante à sa manière, mais surtout par intérêt personnel : soucieuse d'« obtenir du bon Dieu des faveurs », elle « tient, dans le domaine mystique, une sorte de comptabilité sordide¹ ». Elle est indifférente à autrui sauf à ses enfants, pour lesquels son égoïsme maternel lui ferait piétiner le reste du genre humain, mais qui lui permet malgré tout de parler de dévouement. Et les autres, les inférieurs, n'existent pour elle que pour ses besoins propres, comme des objets, comme la femme de ménage qui pour garantir le bien-être de la femme et des enfants du narrateur est contrainte de négliger sa famille et ses enfants à elle qu'elle laisse pendant des heures pour gagner sa vie. L'esprit égalitaire et communiste de Gide se dégage de ces quelques lignes, qui expriment une revendication non seulement sociale, mais de perspective sur les faux équilibres sociaux qui souvent se basent sur des injustices ou des prévarications. Et là, il faut changer de point de vue, car il suffit de regarder le monde avec une autre paire de lunettes ou, comme le disait le dottor Fileno dans la *Tragédie d'un personnage*, en renversant la longue-vue, pour que les choses apparaissent d'une autre manière, obscures mais non point moins importantes. Toutefois, pour voir vraiment le côté malsain des choses, pour leur donner la perspective qui révèle la pourriture qu'embellit l'apparence il faut aussi une bonne dose de folie permettant, soit de dire la vérité sans encourir les conséquences, soit d'accepter la façade grâce à une guérison de la folie, comme dans la longue nouvelle *Quand j'étais fou*.

Là où le sentiment de dédoublement humoristique et le « sentiment du contraire » se manifestent pleinement, c'est dans le récit d'« [u]ne des pires épreuves de [s]a vie, et qui revient périodiquement chaque année, [...] celle des fêtes de Noël² ». Le choix d'un contexte à la fois si familial et si universellement familier fait ressortir le sentiment d'étrangeté, de regard extérieur jeté sur les us et coutumes non seulement de sa famille, mais de l'humanité entière. Pourrait-on voir ici le revers d'une scène similaire que Gide a esquissée dans *La Porte étroite*, où les destins des personnages qui se croient aimés autour du sapin de Noël seront bouleversés pour que le drame du dénuement d'Alissa suive son libre cours et se réalise ? On remarque, certes, la maturité du regard et la désillusion du point de vue. Noël se réduit alors à l'« usage » de « se regrouper autour d'un conifère symbolique [...], paré d'affûtioux brillants (qu'on fait resservir, par économie) » pour s'échanger des cadeaux inutiles à « des êtres déjà comblés³ ». Le grincheux laisse entendre qu'il ne participe à cet échange que passivement,

¹ *Le Grincheux*, RR2, p. 1134.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

parce qu'il reçoit plusieurs paquets, dont les enveloppes portent les « diminutifs minaudiers¹ » par lesquels on continue de nommer indécement ses enfants, mais que malgré tout « il est décent d'ouvrir en feignant la joie et la surprise² » :

Alors chacun s'exclame : « Oh ! que tu es gentille ! Moi qui avais si grande envie d'un stylo ! Et puis, tu sais, il est épatant ! Merveilleux... » ou « Une boussole ! Avec cela, si jamais je perds le nord... ». C'est à pleurer. Et je voudrais qu'on me laisse à l'écart ! Mais non : « Papa ! Papa ! tu n'as pas vu ... ? ». Et l'on me tend un paquet étiqueté : « Pour papa, de la part de maman », où je trouve, enveloppé dans du papier de soie, un foulard qu'il me faudra porter tout l'hiver, encore que je le trouve hideux. [...]. Et les enfants aussi n'ont garde de m'oublier. Me voici gratifié de brimborions dont je n'ai que faire [...]. On se félicite ; on se congratule ; on s'extasie. On se bourre de massepain, de chocolat... Et tout d'un coup : Mais où donc a disparu papa ?... Vous voulez le savoir ? Eh bien, papa n'en pouvait plus. Il s'est retiré doucement. Il a été pleurer dans sa chambre. Laissez-moi ! Laissez-moi, par pitié ! J'ai besoin d'être seul. Continuez de rire et de vous amuser, *comme si de rien n'était*, je vous en prie³.

Tout comme le ronflement de sa femme rompt toute idylle conjugale ou toute idée de vertu féminine et maternelle, de même le « sentiment du contraire », au cas où il aurait fallu une démonstration supplémentaire, est nettement défini dans la pointe « C'est à pleurer », qui bouleverse le comique de la comédie qui est en train de se jouer amorcé par les deux répliques rapportées, surtout celle de la boussole. Et encore une fois, la décision finale du narrateur, c'est l'isolement, la prise de distance avec l'humanité et sa triste comédie, une fois dévoilés les engrenages (infernaux) - comme le dit la comtesse de l'*Art bitraire* - qui sont mis en œuvre en coulisses. Encore une fois, on retrouve l'opposition entre les minorités illuminées, voire l'individu pensant, d'un côté, et de l'autre, la multitude plagiée ou mal guidée. K. perçoit le même sentiment de la comédie dans les accusations mystérieuses qui le frappent :

Messieurs, je crois que le premier acte de cette comédie, où vous avez, je le reconnais, fort bien joué votre rôle, - est terminé. Quoi que ce soit qu'il advienne, ne pensez-vous pas, avant que vous ne vous retiriez - et je pense que c'est ce qu'il vous reste à faire - que nous pourrions tous nous serrer la main⁴.

Ce sentiment ne l'abandonne pas : il l'utilise pour expliquer à sa voisine de chambre ce qui s'est passé le matin lorsque les deux inspecteurs sont venus le chercher et qu'ils ont envahi la chambre de la voisine. « *K... se livre à une pantomime burlesque, à la Charlot⁵* », indique la didascalie, où il donne à Mademoiselle Bürstner la position exacte de tous les comédiens, entrant et sortant du « jeu de parade⁶ » selon que c'est lui ou son personnage ou les autres personnages qui sont visés, comme un metteur en scène qui explique une scène à sa troupe,

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*. C'est Gide qui souligne.

⁴ André GIDE, *Le Procès*, pièce en deux parties, tirée du roman de Franz Kafka d'après la traduction d'Alexandre Vialatte, par André Gide et Jean-Louis Barrault, dans *Théâtre complet*, lithographies de Maurice Brianchon, Neuchâtel et Paris, Ides et Calendes, vol. VIII, 1949, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶ *Ibidem*.

sauf que le rationnel jeu de théâtre - du théâtre dans le théâtre -, l'emportera sur la vie en se métamorphosant en cauchemar grotesque et irrationnel.

Mais pour revenir au thème de Noël, Pirandello ne pouvait pas ne pas s'y complaire. Il existe en fait des nouvelles pirandelliennes, récemment publiées en un seul ouvrage commenté¹, qui abordent ce thème. Il s'agit de récits brefs par le biais desquels le Sicilien offre différentes perspectives sur la fête qui célèbre la naissance du Christ mais qui, pour lui, est une occasion supplémentaire de prise de conscience du « sentiment du contraire », car la vérité de Noël est décevante et ne coïncide ni avec la foi, ni avec la brillante surface des décorations et des lumières. Cette fête a toujours son revers tragique, comme dans *Sogno di Natale (Rêve de Noël)* de 1897, où c'est Jésus-Christ en personne qui, la nuit de Noël, flâne dans les rues désertes, guettant dans les foyers et dans les églises et se rendant tristement compte que l'esprit de Noël ne pourra jamais coïncider avec les sentiments, les ambitions et les rêves humains et surtout pas avec les rites qui célèbrent sa naissance dans une église. Et même lorsque le Christ demande à l'auteur de lui offrir son âme pure pour revivre en elle, le narrateur refuse au nom de ses possessions, de ses proches et de ses rêves qu'il ne veut pas quitter. Dans *Natale sul Reno (Noël sur le Rhin)* et *Un goi*, le « sentiment du contraire » met en évidence le tragique individuel - Jenny qui recommence à décorer le sapin après deux ans d'interruption à cause du suicide du second mari de sa mère - et collectif - les santons de la crèche remplacés par des petits soldats en plomb qui encerclent la grotte de Bethléem, les fusils en joue, tout comme au front de cette terrible Der des Ders. En général, comme on le voit dans *La Messa di quest'anno (La Messe de cette année)*, Noël implique une prise de distance face à la trahison des principes d'amour et de solidarité qui devraient s'incarner et se renouveler chaque année.

Et l'on arrive à l'acte final de ce bref récit gidien, la mort de Molle. Mort accidentelle, paraît-il, à cause de l'éclat d'un appareil de chauffage, qu'il expérimentait comme il avait l'habitude de faire, et qui aurait pu être évitée s'il avait été ponctuel au rendez-vous et, bien sûr, si jamais il avait reçu l'invitation à ce rendez-vous. Il est décédé, mais « [t]out compte fait, c'était un assez vilain bonhomme² ». Et au lieu de dresser le portrait ému et nostalgique d'un vieil ami prématurément disparu, le grincheux découvre la double vie qu'il avait menée à l'insu de sa femme avec sa maîtresse, en destinant à celle-ci les plaisirs de la vie en

¹ PIRANDELLO Luigi, *La Messa di quest'anno e altre novelle di Natale*, nota di lettura di Massimo Naro, Bologna, EDB, « Lampi d'autore », 2016.

² *Le Grincheux*, RR2, p. 1136.

clandestinité, et à celle-là, les problèmes de la vie conjugale. La façade est faussement décorée pour être acceptable, alors que l'intérieur est essentiellement vrai. Certes, à la fin, ce qui est socialement acceptable, si faux que ce soit, l'emporte : la veuve, les parents et les amis ne font que louer les qualités de cet homme injustement arraché à l'amour de ses proches. Seule, tout en pleurs, « authentiquement éplorée¹ », la maîtresse se demande ce qu'elle va devenir. Dès lors, ce sera le grincheux qui s'en chargera, comme pour la femme de ménage à qui il fait avoir de l'argent supplémentaire : « non certes par amitié pour Molle, ni par commisération ; mais par décence et parce que, si je ne le faisais pas, je me reprocherais sans cesse de ne pas le faire. (Et aussi, il faut bien que je me l'avoue : pour pouvoir mépriser Molle un peu plus, et les hommes en général. Ah ! je n'ai que trop de raisons déjà de mépriser l'humanité !)² », confesse-t-il.

Le grincheux arrive même à accepter la trahison, d'autant plus qu'elle pourrait être considérée comme un antidote, tout à fait machiste, à une femme « mégère³ », « mais ce qui [le] révolte, c'était la sorte de félicité quiète que Molle goûtait parmi cette dislocation⁴ », entre l'ignorance de sa femme et le sincère dévouement de sa maîtresse. Cette duplicité que son ami a longuement maintenue en équilibre comme deux existences séparées, car « [Molle] s'assoupissait confortablement dans le mensonge⁵ », fait dire au grincheux : « couche où je ne pourrai jamais dormir⁶ ». C'est une prise de position non seulement morale, mais aussi et surtout esthétique : la quête du vrai qui décompose la réalité ou met en évidence les distorsions dont elle est composée ou dont certains individus la nourrissent.

Toutefois, même face à une application tardive et à une découverte posthume de l'esthétique du silence et du sous-entendu dans *Le Grincheux* - mais que Gide a toujours pratiquée dans son « écriture à trous », comme nous l'avons définie ailleurs⁷ - les choses ne changeraient pas beaucoup, d'autant plus, comme l'affirme Trzaskalik, « il semble que dans

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 1136-1137.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ Comme on le sait, *Le Grincheux* est une découverte de Claude Martin datant de 1993, qui ne fait que consolider « l'esthétique du sous-entendu » dont parle MASSON dans une note des *EC* (p. 1133-1134, note n° 3) en se rapportant au *Journal* et à « la réserve » qu'évoque Gide à propos de la composition de *La Porte étroite* (31 juillet 1905). Le sous-entendu gidien fait partie intégrante de son esthétique de la litote, surtout lorsque l'écriture se charge de l'ambiguïté et de l'ambivalence des messages homoérotiques ou homosexuels tout court. Nous nous sommes permis de faire référence à notre définition qui est le résultat d'une étude (LONGO Marco, *op. cit.*) sur le non-dit et l'inachevé dans l'œuvre théâtrale de jeunesse de Gide mais qui peut, sans aucun doute, s'élargir à toute la production gidienne. Les « trous » sont les lieux scripturaux à élevée densité sémantique où le sens n'est perceptible qu'après avoir décrypté les différents codes et renvois socio-culturels et personnels qui le cachent.

son étude du caractère *Grincheux* [...] ce principe de composition subisse un détournement humoristique et quasi criminalistique¹ ». Si le grincheux a lui aussi menti aux lecteurs, en faisant en sorte que Molle ne reçoive pas son message, s'il participe lui aussi à la déplorable farce des échanges de cadeaux sous le sapin paré et qu'il partage la duplicité adultérine de son ami défunt en le remplaçant dans le rôle d'amant de sa maîtresse, ce ne serait qu'un regard encore plus vrai et par là même impitoyable sur l'hypocrisie humaine. La première version du nom était « Bémolle », altération qui diminue une note musicale d'un demi-ton, mais qui en fait partie intégrante. Ce n'est pas une autre note ; c'est comme une projection de la personne qui n'est pas un autre individu, mais le même sujet diminué de quelque chose. Or, il existe à Rome un lieu qui s'appelle pont Molle (Ponte Milvio dit aussi molle ou mollo, « à mollo » étant l'expression en italien qui signifie « dans l'eau ». En fait, c'est un ancien pont en pierre qui est presque submergé par les crues du Tibre). Cet endroit romain est traduit par Bigot « pont Molle » dans *Feu Mathias Pascal* : c'est le pont où Adrien Meis essaie, mais inutilement, de se débarrasser de l'ombre que projette son corps, se rendant compte qu'elle est plus consistante qu'il ne l'a imaginé. Ce sera sur un autre pont, le pont Marguerite, qu'il mettra en scène le suicide d'Adrien pour redevenir Mathias.

Reprenant la conférence *De l'évolution du théâtre* et la question que Gide se posait en 1904 : « Où est le masque ? », Trzaskalik livre des considérations qui nous semblent intéressantes et en ligne avec notre étude car, surtout, elles répondent parfaitement aux réflexions de Gide lui-même. Gide disait :

Les plus splendides époques de l'art dramatique, celles où le masque triomphe sur la scène, sont celles où l'hypocrisie disparaît de la vie. Au contraire, celles où triomphe [...] l'hypocrisie des mœurs sont celles mêmes où l'on arrache le masque à l'acteur, où on lui demande, non plus tant d'être beau que d'être naturel ; c'est-à-dire, si je comprends bien, de prendre exemple sur les réalités, sur les apparences du moins que le spectateur lui propose, - c'est-à-dire sur une humanité monotone ou déjà masquée².

Le critique, quant à lui, riposte :

C'est en poursuivant les indications que le récit nous donne, sous la forme d'allusions pleines de mépris à l'égard du théâtre et de la comédie, sous la forme d'un certain rapport entre destin et caractère, que l'on peut entrevoir la conception d'un faux caractère, voire d'un non-caractère, d'un caractère à l'image d'une époque où le masque a quitté la scène pour s'emparer de la vie, pour servir « une humanité monotone ou déjà masquée ». Sauf que le propos, en quelque sorte trop tranchant, que Gide a posé en ces termes au centre de sa conférence sur « L'évolution du théâtre », [...], à savoir la question « Où est le masque ? », s'est visiblement compliqué entre-temps, c'est-à-dire environ trente ans plus tard. Car répondre à la question de savoir où est le masque devient beaucoup plus hasardeux dès le moment où il faut calculer avec la possibilité du masque du non-masque, ou de l'hypocrisie de la sincérité. À travers le Grincheux, un Sindbad à l'envers, et catholique de surcroît, Gide dessine le portrait de toutes les

¹ TRZASKALIK Tim, « "Où est le masque ?". Quelques remarques sur *Le Grincheux* d'André Gide », *BAAG*, vol. XL, n^{os} 174/175, avril-juillet 2012, p. 219.

² « De l'évolution du théâtre », *EC*, pp. 433-44, ici p. 440.

hypocrisies, y compris celle de la sincérité, pour avertir de l'énergie meurtrière que la prétention génère, et surtout la prétention de la non prétention¹.

6.5 *Conversation avec un Allemand* comme « entretien avec un personnage »

Parti de la « dissociation des sentiments » Pirandello s'est très vite consacré exclusivement à l'étude de la « dissociation de la personnalité »².

Or, le thème du mensonge avait été déjà exploité dans un écrit « mineur » quelque peu étrange, qui remonte à 1904, publié en 1919 et puis en 1921, *Conversation avec un allemand quelques années avant la guerre*, que Gide enregistre après une entrevue réelle avec Félix-Paul Greve, l'un de ses traducteurs allemands, incarcéré pour fraude. Cet épisode de vie quotidienne, puisqu'il s'agit d'une conversation réelle que la correspondance et le journal documentent, assume, à notre avis, toutes les connotations littéraires et éditoriales aussi bien que l'allure d'une rencontre avec un possible personnage de roman ou de pièce³. Un dialogue entrecoupé de longs silences au début, mais qui se resserre au fur et à mesure et dont Gide ne note que la conclusion. L'Allemand donne quelques détails de sa vie précédente, des causes de son arrestation et de sa détention pendant laquelle il a traduit plusieurs œuvres. Après des anecdotes personnelles, dont le ton dramatique a un arrière-goût pirandellien, l'Allemand affirme : « Il faut que je vous avertisse, monsieur Gide, que je mens constamment⁴ ». C'est après le décès de sa mère malade, à qui l'Allemand cache la mort de la dernière de ses neuf filles, que cette compulsions au mensonge chez F. P. G., comme l'indique Gide dans la version éditée, a pris le dessus :

J'éprouve le même besoin de mentir et la même satisfaction à mentir qu'un autre à montrer la vérité [...]. C'est le mensonge qui attache à moi ma femme ; c'est mon extraordinaire faculté de mentir. Quand elle l'a sentie, elle a quitté pour moi son mari, son enfant ; elle a tout quitté pour me suivre. J'ai d'abord voulu l'abandonner ; puis j'ai compris que je ne pouvais pas me passer d'elle : c'est avec elle que je mens le plus volontiers. Parfois cela amène entre nous des scènes terribles. Mais c'est toujours le mensonge qui à la fin est le plus fort⁵.

Au-delà de la rencontre avec sa future femme, qui rappelle plusieurs nouvelles de Pirandello, en particulier *La Lumière d'en face*, la première parue en traduction française, il s'agit là d'une véritable déclaration de principe réglant ainsi la vie de cet individu qu'un aller-retour mène à Paris pour rencontrer un écrivain. La cause de cette entrevue réside dans le passage de *L'Immoraliste* où Michel acquiesce avec un sourire devant le vol des ciseaux de Moktir. Un

¹ TRZASKALIK Tim, « “Où est le masque?”. Quelques remarques sur *Le Grincheux* d'André Gide », art. cité, p. 229-230.

² CRÉMIEUX Benjamin, « Pirandello », préface à Luigi Pirandello, dans *Le Livret rouge*, op. cit., p. 8.

³ Pour plus de détails voir la « Notice », la « Note sur le texte » et les « Notes et variantes » par Pierre MASSON, dans *SV*, p. 1090-1093.

⁴ *Conversation avec un Allemand*, *SV*, p. 74.

⁵ *Ibid.*, p. 74-75.

personnage gidien a donné envie à F. P. G., un individu vrai, d'en connaître l'auteur qui le fait devenir personnage d'un court récit, qui relate apparemment cette entrevue. En fait, il a vécu la prison pour une condamnation qui était évitable mais qui, une fois la peine purgée, met l'individu contre la société. Il s'agit d'un cas intéressant pour Gide, comme ceux qu'il a analysés au tribunal de Rouen et qui l'attiraient tant. Une personne issue de la vraie vie, F. P. G., devient alors le personnage de ce bref récit perdant son identité réelle - Gide choisit les lettres abrégées après avoir mis les noms en entier - et prônant une éthique du mensonge dans ce tête-à-tête avec un écrivain qui, lui, se dit et se dira toujours féru de sincérité. Cette opposition se rapproche de celle que nous venons de retracer dans *Le Grincheux* et qui devient une sorte de déclaration de poétique qu'étaye la suite de la conversation. En fait, lorsque Gide questionne son interlocuteur au sujet de l'antagonisme entre l'art et la vie qui l'a intéressé dans la plaquette sur Oscar Wilde que l'Allemand a publiée et où il affirmait la primauté de l'art, celui-ci répond :

Il est dangereux pour l'artiste de chercher à vivre ; mais c'est précisément parce que, moi, je prétends vivre, que je dis que je ne suis pas un artiste. C'est le besoin d'argent qui maintenant me fait écrire. L'œuvre d'art n'est pour moi qu'un pis-aller. Je préfère la vie¹.

Dans la brochure sur Wilde, il mentait et il l'avoue sans vergogne, en rétorquant à Gide :

Mais vous, vous mentiez donc en écrivant les *Nourritures*...Tenez (et il étend le bras dans un geste admirable), « de seulement étendre mon bras j'éprouve plus de joie qu'à écrire le plus beau livre du monde. L'action, c'est cela que je veux ; oui, l'action la plus intense... intense... jusqu'au meurtre... »².

Et après une longue pause, Gide riposte :

Non [...], l'action ne m'intéresse pas tant par la sensation qu'elle me donne que par ses suites, son retentissement. Voilà pourquoi, si elle m'intéresse passionnément, je crois qu'elle m'intéresse davantage encore commise par un autre. J'ai peur, comprenez-moi, de m'y compromettre. Je veux dire de limiter par ce que je fais, ce que je pourrais faire. De penser que, parce que j'ai fait *ceci*, je ne pourrai plus faire *cela*, voilà qui devient intolérable. J'aime mieux *faire agir* que d'*agir*³.

Et l'Allemand de répliquer : « Jamais quelqu'un d'autre que vous n'agira comme vous eussiez agi vous-même. Cela n'est pas la même chose⁴ ». Il s'agit là de deux modalités d'approche à la vie, deux modalités de regard sur la réalité, les deux revers de la même médaille qui naissent encore une fois du dédoublement. Et le contenu de la lettre annoncée par l'Allemand et qu'il avait écrite en prison, mais jamais envoyée à Gide, suspend le sens des derniers mots que l'interlocuteur n'arrive pas à prononcer, même pas dans sa langue maternelle. Qu'est-ce que cette lettre ? C'est un texte écrit, probablement un récit, le récit de la vie de ce personnage

¹ *Ibid.*, p.76.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.* C'est Gide qui souligne.

⁴ *Ibidem*.

entre vérité et mensonge, la source de l'inspiration et de l'écriture. Tout cela s'est manifesté dans un dialogue où F. P. G. a voulu connaître un écrivain qui, non seulement lui a donné l'approbation sur les traductions de quelques-unes des œuvres de Gide, mais aussi la possibilité d'une confrontation sur la vérité et le mensonge dans la représentation de l'action humaine. C'est toujours le même dualisme que Gide a expérimenté d'abord comme manifestation redoutable de sa psyché, ensuite comme condition privilégiée de perception du monde et des êtres, qui l'a guidé dans son écriture et dans ses choix littéraires. D'ailleurs, le statut de personnage hors de soi, - « hors de clé, violon et contrebasse à la fois », que nous avons déjà cité -, inconséquent selon Gide, qui se dédouble en sortant de son rôle acquis, se retrouve aussi dans le rapport avec sa femme Madeleine. Deux exemples assez célèbres qui peuvent être lus comme des moments de dédoublement démontrent, si c'était encore nécessaire, la nature double de Gide, qu'il s'agisse du désir, du bonheur, de l'esthétique ou de l'éthique. Dans ce rapport *sui generis* avec Emmanuèle-Alissa, où les rôles ont été définis et acceptés sans aucune explication entre eux, les deux conjoints sortent parfois de leur rôle pour en jouer un autre, pareillement vrai. Lors de la prise de conscience de la part de Madeleine de la nature des écrits de son mari, elle affirme dans une lettre : « Si tu avais pu savoir le chagrin que ces lignes me causeraient, tu ne les aurais pas écrites » ; Gide commente alors : « Il me sembla qu'elle sortait ici de son rôle¹ ». Lors de l'épisode de la palpation du bras des écoliers dans le train, c'est encore Madeleine qui lui dit : « Tu avais l'air ou d'un criminel ou d'un fou² ». D'ailleurs, c'est une inconséquence que dans la vie personnelle, comme dans la création littéraire, Gide s'évertue à affermir aussi bien au niveau esthétique qu'au niveau éthique et que scellera la lecture de Dostoïevski. Or, c'est à travers ces personnages inconséquents, Lafcadio surtout, que Gide met en place sa capacité de décomposer les deux faces de la réalité, comme les deux revers d'une monnaie pour juger si elle est vraie ou fausse, et d'en donner voix à travers une multiplicité polyphonique de visions de la réalité qui se croisent dans le même personnage. Certaines de ses créatures littéraires sont aussi conscientes de ce jeu de masques et du rôle fondamental du regard d'autrui.

¹ *Et nunc manet in te, SV*, p. 941

² *Ibid.*, p. 948.

CHAPITRE 7

LA « MISE EN SCÈNE » AU FIL DES ŒUVRES GIDIENNES. PERSONNAGES ET VALEURS

7.1 Les personnages « décentralisés »

De sorte que si vous voulez savoir quelque chose de moi, je pourrais vous répondre : « Attendez un peu, mon cher Crémieux, que je pose la question à mes personnages. Peut-être seront-ils en mesure de me donner à moi-même quelques informations à mon sujet. Mais il n'y a pas grand'chose à attendre d'eux ; ce sont presque tous des gens insociables qui n'ont eu que peu ou point à se louer de la vie »¹.

Certes, une analyse des différentes typologies de personnages dans la production gidienne n'est ni tout à fait nouvelle, ni tout à fait originale. Cependant, la relecture de la vieille biographie de Gide par Léon Pierre-Quint, en particulier la partie concernant les œuvres et les thèmes, nous a éclairé, comme elle ne l'avait pas fait dans le passé, sur certains sujets qui pourraient bien amorcer une analyse pirandellienne de l'œuvre de Gide, d'autant plus que Pierre-Quint lui-même affirme au sujet du dédoublement de la personnalité au moment de l'examen de conscience :

Cette décomposition de la réalité, séduisante mais souvent artificielle (qui fait songer parfois à Pirandello) apparaît sous les aspects les plus divers : en art, entre la fiction et le réel ; dans la conscience, entre l'acte et la pensée ; dans la société, entre l'individu et les groupes ; en amour, entre les sens et la tendresse².

Une reconnaissance de filiation à laquelle fera écho deux ans plus tard Pierre Lafille, lorsqu'il aura l'intuition d'un « certain climat pirandellien » dans *Les Faux-Monnayeurs*, car

« Chacun sa vérité » était de 1918. Une partie importante de l'œuvre dramatique de Pirandello, recherche de l'authenticité personnelle et sociale, qui composerait l'ensemble des « Masques nus », était déjà produite au moment où Gide s'attaque à son tour aux « Faux-Monnayeurs »³.

Sans exclusive, nous suivrons alors quelques-unes des réflexions de Pierre-Quint, auxquelles nous ajouterons celles d'autres critiques gidien et pirandellien et nos propres notations afin de comparer les thèmes et les personnages qui en sont porteurs et, le cas échéant, d'en trouver des contaminations.

¹ PIRANDELLO Luigi, « Carnet de l'auteur. Biographie », postface au recueil *Vielle Sicile*, lettre traduite par Benjamin Crémieux, Paris, Gallimard, 1928, cité dans l'édition électronique consultable sur [VIEILLE SICILE \(ebooksgratuits.com\)](http://vieillesicile.ebooksgratuits.com)

² PIERRE-QUINT Léon, *op. cit.*, p. 77.

³ LAFILLE Pierre, *op. cit.*, p. 214.

Pour entamer ce parcours d'analyse, c'est par la citation d'un passage d'*Ainsi soit-il*, tout voué à la reconstruction de ses rapports contrastés avec Suarès, que nous allons commencer. Au fil des souvenirs, il s'agit d'« une soirée (ou matinée) » au cirque Médrano devant le numéro d'« un avaleur de poissons rouges et de grenouilles » :

Spectacle on ne peut plus pénible ; et qui le paraissait d'autant plus que le malheureux avaleur paraissait moins fait pour cette exhibition répugnante. Il n'avait rien d'un bateleur. On eût dit un « intellectuel » réduit à cette extrémité par la misère. Un beau visage tourmenté, douloureux, comme celui d'Artaud... Le voici qui fait le tour de la piste, dégurgitant tour à tour grenouilles et poissons, tout l'aquarium qu'il avait avalé. Je suis assis, selon l'usage, avec la famille Allégret, au premier rang. À ma surprise, lorsqu'il arrive près de moi, l'avalé, après avoir vomi quelque dernière grenouille, s'arrête un instant, se penche et *me* dit, sur un ton comme confidentiel, où j'entends l'écho d'une sorte de détresse : « Ce qu'on arrive à faire, tout de même !... »¹.

Comme d'autres écrits gidiens qui n'ont aucune finalité de théorisation, comme *L'Art bitraire* et *Le Grincheux*, ce passage, qui fait partie des écrits autobiographiques, souligne l'attitude de Gide face à la réalité. Le cadre d'un lieu d'amusement révèle aux yeux d'un adulte qui sait voir, qui ne colle pas avec la réalité, qui ne l'a jamais fait, tout ce que l'apparence n'est pas, par une série d'oppositions qui nient l'essence même du lieu et du personnage. De plus, ce dernier sort du rôle qu'il est obligé de jouer pour avouer que parfois on est contraint de faire des choses dont on a honte. « Sentiment du contraire », encore une fois, à notre avis, perception personnelle d'un revers de la médaille, si bien que Gide se pose la question :

Ai-je imaginé tout cela ? Non point certes la phrase (je l'entends encore), mais la détresse qui s'y cachait ? Il se peut ; nous pénétrons si mal, si peu avant dans le for intérieur d'autrui. Il y a ce qu'on voit, ce que l'on entend. Tout l'intime demeure un mystère²,

tout en trouvant une réponse portant sur les techniques narratives et sur le style qui font vivre les personnages de ses œuvres :

C'est aussi pourquoi, dans mes *Faux-Monnayeurs*, je me suis quasi méthodiquement interdit les formules courantes auxquelles recourent les romanciers : « Il pensa que... » « il ne pouvait croire que... » « Il se dit que... » Qu'est-ce que vous en savez, cher confrère ? Vous voulez vous en faire accroire, et personne ne protestera. Même vous pourrez vous offrir le luxe de paraître extraordinairement perspicace, si vous ajoutez quelques réflexions très différentes de celles que l'on était en droit d'attendre et que proposait le simple bon sens. Exemple : « Il disait cela sans le penser précisément » ou : « Au fond de lui-même il ne doutait pas que... ». C'est aussi pour quoi j'ai si souvent adopté la forme de narration qui rendit possibles ces subterfuges et mis à la première personne la plupart de mes *récits*³.

Voilà qui permet un « jeu subtil » d'entente entre l'auteur et le lecteur, quoique la sincérité de la première personne puisse quand même être mise en doute. Et Gide d'en finir : « La forme

¹ *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, SV, p. 1015. C'est Gide qui souligne.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 1015-1016. C'est Gide qui souligne.

dramatique n'offre pas de pareils dangers. Drame ou roman, le mieux est de passer outre¹ ». Contre tout système de classement des personnages à la manière de Balzac ou de Dickens - prévisibles dans leurs répliques les premiers, hiérarchisés et immolés selon leur degré de bonté les seconds -, où tout est convenu, attendu, conséquent, où « tout se tient », Gide prône l'inconséquent, le saugrenu, le paradoxal, qui se substituent à la réalité ou qui en jaillissent de temps à autre, comme dans ces histoires drôles américaines, les *shaggy-dog stories*, les « histoires de fous », qui le fascinaient parce qu'il « rest[ait] très sensible au comique² » :

J'ai connu tels êtres (ils sont nombreux) chez qui tout est apport ; tout le paraît du moins [...]. Mais, chez eux, rien d'involontaire ; ils sont construits de pied en cap. Ils disent : je déteste ceci ; j'adore cela ; et l'on sent que cela n'est pas vrai. Tout est cousu et, pour peu que l'on tire sur le fil, le fil cède et la pièce tombe ; leurs sentiments sont motivés et plus ils protestent de leur amitié, moins il sied d'y croire. J'aime ceux qui ne savent pas trop pourquoi ils aiment, ce qu'alors ils aiment vraiment. Les premiers font d'assez bons héros de mauvais romans. Car il n'est pas malaisé, pour un romancier, de façonner un personnage parfaitement conséquent avec lui-même. La réalité nous présente de plus fréquentes inconséquences, ou pour le moins des conséquences moins apparentes. C'est par où Balzac m'intéresse moins que Dostoïevski. Tout ceci soit dit en passant, et sans qu'il soit permis d'en induire que je tiens Balzac pour un médiocre romancier : tout au plus dirais-je qu'il construit à l'excès ses personnages et se laisse trop rarement surprendre par eux³.

Pirandello, lui aussi, prive ses personnages, qu'ils soient de théâtre ou des romans et nouvelles, d'un univers où tout se tient, alors qu'ils y aspirent, désireux comme ils sont d'ordre, de hiérarchie, de forces centripètes qui assurent la centralité du héros. Un écrivain humoristique ne peut plus garantir ce type d'univers fictif, mais « une dysharmonie structurale⁴ ». Il appert alors que la question de l'inconséquence, voire de l'indisponibilité - des personnages ainsi que de leur(s) auteur(s), sur le plan esthétique aussi bien que sur le plan éthique - se projette sur la toile de fond d'une remise en question générale tantôt de la psychologie classique, tantôt des modèles littéraires.

7.1.1 Le carnaval névrosé de la mise en abyme

Nous disions dans les pages précédentes que la sotie était basée sur une dichotomie entre sérieux et facétieux, sur un bouleversement des genres, des personnages et, par conséquent, des codes et des valeurs. Une telle carnavalisation névrosée dans l'écriture pirandellienne, selon Gioanola dans son *Pirandello, la follia*, émane de la potentialité psychotique de

¹ *Ibid.*, p. 1016.

² *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, SV, p. 1017 et p. 1430, note n° 87. À la page 1016 de l'édition citée d'*Ainsi soit-il*, Gide brosse le système de classement des personnages balzaciens, tandis qu'il parle des personnages de Dickens dans « Dostoïevski, II », en les opposant aux personnages dostoïevskiens qui balancent entre humilité et humiliation et par là même, entre abandon de soi jusqu'à l'abjection et orgueil jusqu'au crime (*EC*, p. 588), comme nous avons déjà rappelé dans notre étude. Il reviendra encore sur la comparaison entre la tradition romanesque française et européenne et la nouveauté de l'écrivain russe.

³ *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, SV, p. 1045-1046.

⁴ GIOANOLA Elio, *op. cit.*, p. 243.

l'individu. En d'autres termes, la dualité psychique donne naissance à une pléthore de personnages veinés de folie. Aucun d'eux ne l'étant réellement, tous sont potentiellement fous ou bien ont peur de le devenir, comme nous l'avons déjà mis en évidence. En tout cas, il s'agit toujours d'un dédoublement, mais sans recours au fantastique. On assiste, en effet, chez Pirandello à une laïcisation de l'*umheimlich* freudien ou de l'illusion comique cervantine portant sur la rupture de l'enchantement qui, pendant des siècles, a rassuré sur ce monde et ses valeurs. D'ailleurs, une fois perçue la farce qui est en train de se jouer, le cadre dévoile lui aussi les mécanismes d'un jeu d'apparences. Ce qui était familier, connu, rassurant, devient alors, par un bouleversement carnavalesque, inconnu et perturbant et, de plus, c'est par ce même carnaval qu'il peut être exorcisé¹. Or, avant que la sotie n'atteigne sa forme définitive, les tentatives gidiennes de dédoublement se déploient dans plusieurs œuvres. Dans *Les Cahiers d'André Walter* et dans les traités, voire dans *Paludes*, Gide oscille entre l'« examen de conscience » auto-évaluatif² et la théorie romantico-symboliste du personnage au miroir, dont « la perception n'est qu'une hallucination vraie³ » menant à la folie. Qu'il le fasse devant un miroir, à l'aide d'un simple carnet où noter tous les échecs, ou d'un roman dans le roman, il s'agit d'un personnage sosie ou jumeau qui demeure la matérialisation artistique d'une idée de l'art ou la projection d'un dilemme de l'auteur, qui se dédouble tout en se reflétant. Le lien auteur-personnage est essentiellement un rapport d'interdépendance, lié à la coexistence de deux dimensions apparemment contradictoires, que la lecture de Dostoïevski lui avait révélées et que sa psyché dissociée pouvait admettre, comme le dit Maurice Nadeau : « personnage-*alter ego* de l'écrivain et besoin de distance entre personnage et auteur⁴ ». Au fur et à mesure que la sotie s'affirme selon la réélaboration gidienne et jusqu'au seul roman que Gide reconnaisse en tant que tel le long de sa carrière, la distance entre l'écrivain et ses personnages s'élargit grâce à une transformation des rapports qui devient distanciation et autonomisation des créatures à l'égard de leur créateur. Le personnage, fait de la même chair que l'auteur, porteur de franchise et de cohérence, doit être mis à distance par l'ironie qui exalte les incohérences, les parodie tout en s'apitoyant sur elles. La mise en abyme, activée préalablement dans *Les Cahiers* et théorisée dans *le Journal* en 1893 à propos de *La Tentative amoureuse* - l'influence du livre sur celui qui le lit - deviendra ensuite réflexion de l'auteur

¹ Voir plusieurs passages de Elio GIOANOLA, *op. cit.*

² ROGGENKAMP-KAUFMANN Antje, « La "mise en abyme" et l'"examen de conscience" réformée », art. cité.

³ Gide applique à André Walter cette doctrine, qu'il avait puisée à Taine (*De l'intelligence*, lu en 1889), « comme chemin vers la folie, en prolongement » - dit Pierre MASSON - « de l'"hallucination créée dans la glace" » (« Notes et variantes d'André Walter. Cahiers et poésies », *RR1*, p. 1256, note n° 110).

⁴ NADEAU Maurice, « Introduction » à *André Gide, Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*, notices par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », *NRF*, 1958, p. IX.

sur la matière de l'écriture et sur les personnages qui en sont pétris, laissant en second plan les hantises personnelles comme dans *Isabelle*, premier récit d'un sujet autre que le Moi de l'écrivain. La mise en abyme dans *Les Cahiers d'André Walter* est, comme l'a souligné Pierre Masson, la mise en scène du conflit entre chair et esprit que Gide remet à une contre-figure d'écrivain torturé par ce même conflit ; c'est un *frame* où l'écrivain réel peut projeter ses obsessions et essayer les possibles solutions, car « la mise en abyme naît de ce besoin d'échapper à soi-même¹ », ou de se trouver lorsqu'il ne se reconnaît pas, comme il l'avoue dans *Ainsi soit-il*². D'où l'importance essentielle de son *Journal*, même si, de *Paludes* au *Prométhée mal enchaîné*, l'écrivain juge déjà sa propre matière, qu'elle soit mythique ou non, et les mécanismes scripturaux qui l'engendrent aussi bien que le principe symboliste qui, tout en déclenchant cette écriture, l'enlise dans les marécages d'une œuvre d'art anodine et sans aucun lien avec son monde et sa vie. Pour s'en sortir, il nécessite le recul que seuls peuvent fournir l'ironie en première instance et l'humorisme en définitive. Pour ce « double dédoublement », qu'on nous passe la définition, écrivain-matière et écrivain-personnages, qui en est une dérivation, il faudra quand même attendre *Les Caves* et surtout *Les Faux-Monnayeurs* qui à leur tour se dédoublent en roman et en journal du romancier réel/fictif. Mais ce n'est qu'à partir des *Caves* que le souci de l'œuvre littéraire se détourne de l'intériorité et des fantasmes de l'écrivain pour s'adresser à l'extérieur, à ce monde à parodier pour en dévoiler les mensonges. Il le fera prenant ses distances avec les épisodes de sa propre vie qu'il décidera de réécrire par « éparpillement démythificateur » ou bien par « condensation » dans un ou plusieurs passage(s) et à travers un ou plusieurs personnage(s) de son œuvre³. Certes, la première ébauche de mise en abyme chez Gide est encore une sorte de « chantier en cours », comme le définit Pierre Masson, « - et dont *Paludes* constituera la reprise ironique -, celui d'un livre qui s'éternise à la poursuite de lui-même⁴ », mais dans l'impossibilité de conjuguer encore les différentes forces qui écartèlent Gide et son double Alain : âme, corps, raison, instincts et, au niveau esthétique, complétude de l'écriture et désir de l'œuvre idéale qui reste telle, à condition qu'elle ne soit pas réalisée. Les œuvres de l'époque symboliste se situent dans l'ornière d'une recherche éthique et esthétique qui est encore incertaine, mais qui laisse voir clairement une perception clivée de la vie, entre idéal et

¹ MASSON Pierre, « Gide avant *Les Faux-Monnayeurs* », *BAAG*, n^{os} 195-196, automne 2017, p. 10.

² *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, *SV*, p. 1032.

³ C'est Pierre MASSON qui indique ces deux stratégies de réécriture dans « Gide avant *Les Faux-Monnayeurs* », art. cité, p. 13-14.

⁴ MASSON Pierre, « Notice des *Cahiers et Poésies d'André Walter* », *RR1*, p. 1231-1244.

réel, et une tendance à l'ironie remplaçant « le mysticisme paralysant d'André Walter¹ », qui se réalisera avant tout dans *Paludes*, œuvre d'ouverture vers le monde d'autrui, ne fût-ce que pour s'en moquer². Une autre étape fondamentale de cette ouverture ironique est *Le Prométhée mal enchaîné*, qui met au premier plan le saugrenu d'un personnage qui n'est plus ni tout à fait libérateur, ni tout à fait puni par les dieux, « comme Gide lui-même, rêvant de liberté tout en redoutant ses conséquences³ ». C'est « cette dualité » qui constitue « le ressort de l'écriture ironique qui s'annonce alors⁴ ». Dans la postface à l'édition de *Paludes* de 1896, qu'il avait publiée en 1895 en introduction à la première édition au *Mercure de France*, Gide se sert de *Paludes* pour lancer *Les Nourritures*, soulignant l'ironie dont le récit de Tityre est diapré : « ce dont je ris, c'est de *Paludes* - c'est pour ce rire que je l'écris...⁵ ». Une telle ironie se dégage toujours de la prise de conscience que le monde n'est pas tel que les doubles gidiens et Gide lui-même le perçoivent de manière idéale, et que la détresse morale et la crise intime que cette découverte pourrait causer sont contrebalancées par une prise de distance ironique. Celle-ci se rapproche bien de l'humorisme pirandellien, d'autant plus que la crise ne concerne pas seulement des dichotomies personnelles, mais tout un système de valeurs éthiques et esthétiques. Tout comme chez Pirandello, pour qui l'action du corps et de son ombre dans le dédoublement humoristique, autrement dit la décomposition que comporte l'humorisme, théorisée dans l'essai de 1908, s'était réalisée préalablement dans *Feu Mathias Pascal* - si bien que l'essai était dédié à son héros -, ensuite de manière différente dans *On tourne*, doté d'un système de répartition interne de la narration en cahiers rédigés par Serafino Gubbio, et enfin dans *Un, personne et cent mille*, sorte d'écriture-confession de Gengè Moscarda. Et cette décomposition humoristique, il faut le rappeler, s'articule en comique et sérieux, en rire et pleurs, comme les deux aspects ou les deux faces d'une même réalité. Dans la postface citée, Gide écrit :

Certes, c'est une terrible chose que de faire un livre ; vous le savez, monsieur, vous qui en faites. - Et c'est une des plus irritantes manies de l'esprit que, lecteur, il ne puisse accepter simplement, pour ce qu'on la lui donne, chaque phrase ; qu'il prenne au sérieux la page où l'on plaisante, et, lorsqu'on parle gravement, qu'il sourie finement et dise : « Je vois bien que vous plaisantez ! » - Grâce à ces jugements le passé compromet l'avenir ; ils n'admettent pas que l'on soit, comme le temps d'azur et de nuées, un composé mal défini de rire et de mélancolie. Pour avoir une fois pleuré, on ne croit plus à notre rire ; on ne croit plus qu'à lui pour avoir une fois plaisanté. [...] tout comique naissant du sentiment d'une inadéquation, chaque harmonie nouvelle perçue permet, promet un nouveau rire. Le comique évolue

¹ MASSON Pierre, « Notice du *Prométhée mal enchaîné* », *RRI*, p. 1348.

² Voir à ce propos WITTMANN Jean-Michel, « Notice de *Paludes* », *RRI*, p.1292-1300.

³ MASSON Pierre, « Notice du *Prométhée mal enchaîné* », *RRI*, p. 1350.

⁴ *Ibidem*.

⁵ GIDE André, « Postface pour la nouvelle édition de *Paludes* et pour annoncer *Les Nourritures terrestres*. (1896) », « En marge de *Paludes* », *RRI*, p. 324.

toujours en rapport avec le sentiment de l'harmonie. *Le Voyage d'Urien* permet mon rire de *Paludes* ; *Paludes* me permet mon sérieux d'aujourd'hui¹.

Ce comique ressemble au fonctionnement de l'humorisme pirandellien et, qui plus est, avant la lettre par rapport à l'essai du Sicilien. C'est le même comique que l'on retrouvera dans toutes les œuvres classées sous le genre de la sotie jusqu'aux *Caves*, mais aussi dans l'écriture des *Faux-Monnayeurs* et des romans du triptyque dit féministe. Entre-temps, le comique n'étant qu'une première perception, qui correspond à l'observation pirandellienne, la réflexion sérieuse sera nécessaire, puisque pour Pirandello le « sentiment du contraire » réalise l'humorisme. Cette dualité et cette prise de distance humoristique caractériseront alors d'autres ouvrages qui permettront à Gide d'affiner la mise en abyme et de distancier davantage ses cas personnels pour s'ouvrir à l'ailleurs. *Isabelle* en est un exemple. Récit conçu à une époque précédente, entre 1894 et 1898, il sera achevé et publié en 1911 après *Saül*, *Candaule*, *Bethsabé*, *L'Immoraliste* et *La Porte étroite*, et à une semaine de distance de *Corydon*. Ce qui s'avère un « carrefour », comme le dit Jean-Michel Wittmann², non seulement pour la signification allusive de la Quartfourche et pour les mécaniques internes au récit, mais aussi pour les différents points de vue que l'« apprenti romancier » qu'est Gérard pourrait choisir. Enfin, ajoutons-nous, pour la fonction de gare de triage vers des parcours différents : les liaisons homoérotiques, l'amour spiritualisé, la quête de la liberté et de la guérison, l'apologie de l'homosexualité. Un « roman de transition », l'a-t-on défini, et à juste titre, quoique pour Gide ce ne soit pas un roman mais un récit, comme *Les Caves* n'étaient qu'une sotie. Et, de surcroît, c'était tout ce que le roman ne devait pas être. Or, si le château de l'intrigue, à mi-chemin entre le sentimental et le policier, est à double fond, - c'est Gérard lui-même qui le dit -, le roman l'est aussi dans la mesure où il fait apparaître, comme des décors de théâtre, ce qui n'est pas la réalité ou bien ce qui n'est qu'un aspect de la réalité, en montrant même ce qu'il y a en coulisse. Une sorte de mise en abyme du mécanisme scriptural aussi bien que des possibles aspects « autres » de la réalité. Hors de la métaphore théâtrale que nous avons empruntée à la tradition pirandellienne, *Isabelle* montre déjà la voie vers la dualité de la perception qui donne à Gide la conviction d'avoir écrit jusqu'aux *Caves* des œuvres ironiques et critiques, et la capacité de percevoir l'endroit et le revers des choses. Et si l'histoire d'Isabelle de Saint-Auréol est tragiquement vraie, les modalités par lesquelles le romancier déguise le fait-divers en récit permettent de s'en moquer et de ridiculiser aussi un

¹ *Ibidem*.

² Voir WITTMANN Jean-Michel, « Un portrait de l'apprenti romancier en poète : *Isabelle* d'André Gide », *R. H. L. F.*, 2006/2 (vol. 106), p. 387-400.

genre de roman assez répandu à l'époque. De ce point de vue Isabelle concourt « en négatif » à la rénovation du genre romanesque, aussi bien au niveau des contenus que des stratégies d'écriture et de la narration, à laquelle participe également Pirandello avec l'application des idées et des théories qu'il avait exprimées dans l'essai sur l'*Humorisme* et dans le roman *Feu Mathias Pascal*. D'ailleurs, *Isabelle* est pour Gide un « intermède semi-badin entre deux œuvres trop sérieuses », comme le fait remarquer Yvonne Davet¹, où le personnage féminin ainsi que le mécanisme entier de la narration se travestissent et jouent la comédie de l'« illusion pathétique » selon un ton et des choix linguistiques qui relèvent de la sottise et, d'une manière générale, d'un bouleversement carnavalesque qui met à nu le désordre qui domine sur les personnages ainsi que sur les lieux. Il s'agit là d'une « hystérisation du récit² », comme l'explique bien Céline Grenaud, qui fait jaillir une « image de la désagrégation³ » dans un monde qui s'écroule et disparaît, un monde dans lequel « la mise en abyme a pour fonction d'éclairer la nature problématique de toute narration⁴ ». Le roman représente un bal masqué de personnages hypocrites ou qui apparaissent doubles. Le récit acquiert un statut de fausse monnaie, selon Alain Goulet, non seulement en ce qui concerne l'échec de l'éducation sentimentale de Gérard, mais aussi en tant que tentative de reproduire la réalité telle qu'elle est, quoique sous un angle de vision unique. Bref, Isabelle semble cacher une grande richesse de réflexions qui découlent de l'application des lieux communs sur le roman et sur le rôle que les personnages, la langue, le style, la construction narrative devraient jouer. Ces lieux communs, d'ailleurs, se révéleront illusoire. Le récit bien fait et bien organisé cède donc le pas à un récit désordonné, névrosé, qui, tout en montrant une vision de la réalité, indique les autres lectures possibles, dédoublant du moins l'angle de perception et ironisant sur le drame d'une femme qui, elle aussi, cache une double version des faits auxquels le lecteur assiste par les yeux du naïf Gérard, et de son entourage en dissolution. Si rien n'est plus comme il apparaît, ni au niveau des valeurs, ni au niveau des contenus, ni même au niveau du genre, *Isabelle* est alors une première preuve du « sentiment du contraire », d'un humorisme tout à fait gidien, vers une nouvelle forme de roman, encore à trouver, « déconcentrée », ouverte, « carrefour » de multiples points de vue qui puissent rendre compte et se moquer des complications du réel. Explicitant le concept de fausseté, *Les Faux-Monnayeurs* impliqueront ce dédoublement : si quelque chose ou quelqu'un est faux, c'est par rapport à un terme de

¹ DAVET Yvonne, « Notice d'*Isabelle* » dans *Romans, récits et sottises. Œuvres lyriques, op. cit.*, p. 1557. Gide l'écrivit à Jean-Marc Bernard le 21 septembre 1911.

² GRENAUD Céline, « *Isabelle* ou l'hystérisation du récit », *BAAG*, vol. XXXVI, n° 159, juillet 2008, p. 319-330.

³ *Ibid.*, p. 328.

⁴ *Ibid.*, p. 329.

comparaison qui indiquerait le degré de vérité, le modèle. Or, l'action criminelle des faux-monnayeurs se répercute à tous les niveaux du roman, de chaque groupe de personnages qui couvrent les trois générations de la vie de Gide -, les écoliers, les parents, les littérateurs, les amants, en général les bien-pensants - à Édouard qui est en train de rédiger un « roman pur » qui échouera et ne sera qu'une parodie, dit Painter, de celui de Gide¹. Nous ajoutons que ce n'est pas seulement une prise de position ironique par rapport au roman et à l'auteur en chair et en os, c'est surtout une analyse sérieuse des mécanismes sociaux et sociologiques, mais aussi psychologiques, du mensonge et de la fausseté afin de les exorciser par l'humorisme. Cela se révèle constituer une structure portante des *Faux-Monnayeurs*, dont le titre, comme l'écrit Raymond Mahieu, renvoyant aux billets de banques sous la Troisième République, met en garde les contrefacteurs en suggérant les actions judiciaires qui s'ensuivraient en cas de transgression².

De plus, le renvoi au « récit à caractère policier³ » et à son fonctionnement particulier dans le roman gidien ouvre la voie à une autre interprétation de la mise en abyme. Souvent, l'enquête passe entre les mains des magistrats - les deux pères de famille des Profitendieu et des Molinier - pour devenir finalement méthode de connaissance de personnages comme Bernard ou du narrateur qui, au fil du récit, donne une série d'éléments sur les autres personnages et leurs vérités, plus ou moins secrètes, selon la technique des perspectives qui reposent sur les focalisations internes. Il incite ainsi le lecteur à jouer un rôle actif, ce que Gide souhaite, dans la reconstruction, à partir d'une « écriture régie par le principe de la dispersion des indices⁴ », de la vérité ou des possibles versions du même fait sans que l'une s'impose sur l'autre, ou encore du rassemblement des bribes d'indices parsemés dans les perspectives de tous les personnages. Or, cette attitude gidienne, présente dans *Isabelle* et d'une manière plus générale dans ses mémoires en tant que juré, marque sans aucun doute l'échec de la justice incarnée par les personnages des magistrats et dont la fausse solution du cas de la mort de Boris est emblématique. Comme l'exprime parfaitement Mahieu, « il y aura toujours pour échapper à une justice trop confiante en elle-même, un Strouvilhou dont on ne sait où il se trouve⁵ », ou un Protos dont on ne sait sous quelles apparences il va se montrer. Mais il y a plus, car, si la mauvaise foi des deux brouille les pistes, elle n'empêche pas le

¹ PAINTER George Duncan, *André Gide*, traduction de Andrea D'Anna, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 123-125.

² MAHIEU Raymond, « *Les Faux-Monnayeurs* un dossier à rouvrir », *BAAG*, vol. XIII, n° 68, octobre 1985, p. 34-46.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

lecteur de percevoir la recherche en cours « par un récit (celui de l'enquête) d'un autre récit, absent (celui du crime)¹ ». Encore une fois, c'est la duplicité du réel qui se dévoile : il se produit une décomposition, une perception du « sentiment du contraire » qui implique aussi une analyse ironique et par là même, un sentiment humoristique. Bref, une ambiguïté, dit Nicole Palomba-Garnier, qui « est érigée en un système variant de l'antithèse à la synthèse² », où l'« on passe d'une vision dualiste à une vision unificatrice, qui éclate enfin en vision multiple³ ». Ainsi le dispositif de la mise en abyme est-il, par sa nature même, le plus apte à saisir et montrer la (dé)composition humoristique.

7.1.2 La Pérouse, figure éminemment « pirandellienne »

En dépit de la place marginale que Gide donne au personnage de La Pérouse, d'abord dans le *Journal* et dans *Si le grain ne meurt* et, finalement, dans *Les Faux-Monnayeurs*, en dépit des modèles réels que l'auteur invoque à son origine, les six/sept volets qui « farcissent » les diverses intrigues du roman pourraient bien révéler un discours « autre » par rapport aux différents récits, comme un double fond dans le tiroir d'un secrétaire. Après une rencontre, presque muette, pendant le mariage de Laura Vedel avec Douviers, qui est la première apparition de La Pérouse dans *Les Faux-Monnayeurs*, la première visite d'Édouard à son ancien maître de piano a lieu au chapitre XIII de la première partie qui est la suite de son journal, lu à travers les yeux de Bernard. Voilà la scène :

La Pérouse est venu m'ouvrir. Il était en bras de chemise et portait sur la tête une sorte de bonnet blanc jaunâtre, où j'ai fini par reconnaître un vieux bas (de madame de la Pérouse sans doute) dont le pied noué ballottait comme le gland d'une toque contre sa joue. Il tenait à la main un tisonnier recourbé. Évidemment je le surprénais dans une occupation de fumiste [...]⁴.

Dès les toutes premières lectures de ce passage, quelque chose retient l'attention sans que l'on puisse mettre au point une image précise et dégager un sens. Enfin, Pirandello a donné la clé de lecture. Au-delà de la description de l'accoutrement de La Pérouse et de son activité de fumiste en train de vider le poêle, le bonnet et le tisonnier renvoient clairement à l'acteur de la sotie, le sot, qui disait ses vérités inconfortables, le bonnet d'âne sur la tête et la marotte à la main. De plus, l'activité de fumiste corrobore notre hypothèse dès lors que le terme n'est plus pris, ou plus seulement, dans son sens dénotatif, mais dans son glissement sémantique vers la fumisterie, c'est-à-dire le manque de sérieux de celui qui démystifie avec fantaisie, d'après la définition du Larousse. Cette acception du terme « fumiste » sied mieux à l'acteur d'une sotie

¹ *Ibid.*, p. 35.

² PALOMBA-GARNIER Nicole, « De l'ambiguïté dans *Les Faux-Monnayeurs* », art. cité, p. 265.

³ *Ibid.*, p. 266.

⁴ *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 259-260.

qu'à un ouvrier des cheminées, quoique improvisé, d'autant plus que la nuance de couleur se rapporte au jaune qui, dans la symbolique médiévale, était associé au mensonge, à la trahison, aux juifs et aux criminels et qui en général, avec le vert, caractérisait les vêtements des fous¹. Bref, on retrouve là les couleurs caractéristiques de la singularité individuelle et sociale. Malgré toutes ces notations, le sens autre que ce passage suggérait restait encore incomplet. En effet, si on le relit, on s'aperçoit d'un autre syntagme à double sens : le bonnet était un bas et ce bas appartenait probablement à madame La Pérouse, ce qui veut dire que c'est probablement sa femme qui lui avait « mis » ce bonnet qui le rendait ridicule, avec ce gland de toque contre sa joue. Ce détail suggère ainsi que sa femme l'a rendu fou, ou bien le fait passer pour un fou, ou encore le considère comme un fou en raison de sa vision propre de la vérité. C'est le niveau sémantique qui sera repris lors de la deuxième rencontre d'Édouard avec les époux mais, si l'on se rapporte au contexte du couple La Pérouse, c'est-à-dire un mariage en crise, ce bonnet acquiert un sens tout à fait pirandellien (ce qui nous pousse à croire aussi que le choix du mot « gland », tout à fait gidien, en revanche, n'est pas exactement un hasard). De plus, madame La Pérouse sera accusée d'être jalouse. Le premier épisode concernant le couple se referme donc sur l'image de la femme qui « traverse une crise terrible² », car « [e]lle devient folle³ », d'après les mots de son mari. Et c'est à ce moment-là qu'Édouard avoue connaître « la profonde désunion de ce vieux ménage⁴ », même s'il s'étonne en sachant que cette situation a commencé il y a longtemps et précisément au moment où les deux conjoints auraient dû partager l'éducation de leur fils, ce qui en revanche les avait éloignés. L'étonnement est d'autant plus frappant qu'Édouard n'avait jamais soupçonné la présence d'un fils.

Le deuxième épisode s'ouvre sur madame La Pérouse qui, de manière reflétée par rapport au premier épisode, accueille Édouard à la porte. Cette fois-ci, c'est l'état de santé mentale inquiétant de monsieur La Pérouse qui est au premier plan, car il se refuse de se soigner et fait n'importe quoi pour agacer sa femme et lui déplaire. Les deux versions se confrontent comme dans un jeu de miroirs, sans que l'on puisse déterminer où est la vérité et qui est le véritable fou, s'il y a un fou. Gide pose la question en termes de martyr et de bourreau, ce qui rappelle certaines atmosphères pirandelliennes de *Comme ci (ou comme ça)*,

¹ PASTOUREAU Michel, « Formes et couleurs du désordre : le jaune avec le vert », in SCHMITT Jean-Claude (éd.), *Médiévales*, « Ordre et désordre », n° 4, 1983, p. 62-73, consulté en ligne le 05/11/2020 et disponible sur www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1983_num_2_4_921

² *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 263.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

mais surtout de *Chacun sa vérité*, où la vérité, impossible à atteindre, se présente à la fin comme le personnage voilé de la femme de monsieur Ponza et de la fille de madame Frola à la fois, s'exclamant : « Moi, c'est celle qu'on me croit¹ ». Les possibles vérités se côtoient en fait le long du récit gidien, dans la scène où madame La Pérouse accuse son mari de vouloir l'enfermer dans une maison de retraite, ce qui la préoccupe, car il n'est pas capable de vivre seul sans les soins de sa femme. Et Gide ajoute : « Ceci était dit sur un ton apitoyé qui respirait l'hypocrisie² », et ensuite : « [t]andis qu'elle poursuivait ses doléances, la porte du salon s'est doucement ouverte derrière elle et La Pérouse, sans qu'elle l'entendît, a fait son entrée. Aux dernières phrases de son épouse, il m'a regardé en souriant ironiquement et a porté une main à son front, signifiant qu'elle était folle³ ». La Pérouse, toujours de manière spéculaire, balaie toutes les accusations que son épouse lui avait adressées, de sorte que la situation se renverse et que l'état mental de sa femme apparaît alors profondément altéré. Car c'est elle qui menace de se faire enfermer dans une maison de retraite pour en finir avec les comportements capricieux et désobligeants de son mari. La vérité demeure donc subjective, parce qu'elle procède de différents points de vue. Cette considération, ainsi que le geste de signifier qu'elle est folle, nous rappelle, qu'il nous soit permis de le dire, la mimique de Ciampa, le héros du *Bonnet de fou*, expliquant l'emploi des trois cordes.

Une notation nous paraît intéressante et nécessaire pour mieux comprendre l'histoire des époux La Pérouse. Chaque fois que l'un d'entre eux prend le devant de la scène en devenant le pivot du récit et le porteur/euse d'une des possibles vérités, Gide n'hésite pas à le plonger dans une atmosphère théâtrale. Nous avons mis en évidence le bonnet et le tisonnier dont monsieur La Pérouse est accoutré lors de la première entrevue avec Édouard, mais il faut aussi souligner « la lueur du réverbère qui nous éclairait fantastiquement de bas en haut à la manière d'une rampe de théâtre⁴ ». Suivant les mêmes indices, la description de madame La Pérouse est encore plus intéressante en termes de camouflage théâtral : « [s]ous sa perruque à bandeaux noirs qui durcit les traits de son visage blafard, avec ses longues mitaines noires d'où sortent des petits doigts comme des griffes, madame La Pérouse prenait un aspect de harpie⁵ ». Certes, les connotations négatives que la description attribue à la femme sont évidentes : la comparaison avec la harpie, l'utilisation cynique de sa surdité pour « accaparer » Édouard, le rapprochement avec le bas en forme de bonnet, tout cela ferait

¹ PIRANDELLO Luigi, « Così è (se vi pare) », dans *Maschere nude*, *op. cit.*, p. 528.

² *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 293.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 263.

⁵ *Ibid.*, p. 293.

pencher pour une femme-bourreau et un mari-martyr, d'autant plus que la clé de lecture pirandellienne soutient cet échafaudage interprétatif. Mais Gide ne nous dévoile pas la solution. Les derniers mots de La Pérouse au sujet de l'hospitalisation de sa femme dans la maison de retraite pour souligner son état de détérioration mentale s'appuient sur un sentiment de jalousie, comme nous l'avons déjà dit, que madame La Pérouse a manifesté envers le feu frère de son mari et qui l'a poussée à brûler toutes ses lettres avant de quitter la maison conjugale. Cette vision de la situation du couple relève encore d'un point de vue personnel, celui du mari, plausible, mais soumis à une interprétation subjective. Voilà en revanche les faits concrets : madame La Pérouse entrera enfin dans une maison de retraite - on ne sait pas si par son choix ou par la suite d'une décision imposée - mais c'est grâce à madame Sophroniska qu'Édouard pourra le noter dans son journal, lors de sa troisième rencontre avec La Pérouse, chez qui il accompagne le petit Boris, comme il le lui avait promis.

Le quatrième volet de ce tête-à-tête entre Édouard et La Pérouse suit le script et les tons d'une « triste comédie¹ », dont l'apprenti romancier n'arrive pas à comprendre le sens, tout en percevant la mise d'acteur de son vieil ami et ancien maître de piano qui réagit à la bonne l'invitant à boire une tasse de chocolat avec « un sursaut d'impatience, comme un acteur à qui quelque comparse maladroit couperait un effet² ». Comme en transes, La Pérouse annonce, mais s'exprimant à la troisième personne, qu'il est mort et quand Édouard lui demande s'il a de la fièvre, l'effet de dédoublement dépersonnalisant continue :

Ma phrase le rappela aussitôt au sentiment de son personnage : « Monsieur La Pérouse n'a pas de fièvre, il n'a plus rien. Depuis mercredi soir, Monsieur de La Pérouse a cessé de vivre ». J'hésitais si le mieux n'était pas d'entrer dans son jeu : « N'est-ce pas précisément mercredi que le petit Boris est venu vous voir ? ». Il tourna la tête vers moi ; un sourire, comme l'ombre de celui d'autrefois, au nom de Boris, éclaira ses traits, et, consentant enfin à quitter son rôle : « Mon ami, je puis bien vous le dire, à vous : ce mercredi, c'était le dernier jour qui me restait. - Puis il reprit, à voix plus basse : - Le dernier jour précisément que je m'étais accordé avant... d'en finir »³.

Il ne l'a pas fait, évantant ainsi une décision qu'il avait prise depuis quelque temps. À première vue, cette irrésolution découlerait seulement de la peur que la détonation le réveille au lieu de l'endormir, comme si le coup de pistolet avait pu dévoiler la fiction de la vie et le drame en cours. C'est la justification que La Pérouse se donne après coup, à froid. Et c'est un indice de ce dédoublement entre personne et personnage qui existe dans les œuvres gidiennes aussi bien que dans son expérience personnelle de la dépersonnalisation, comme chez

¹ *Ibid.*, p. 356.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 357.

Pirandello d'ailleurs. Cependant, La Pérouse arrive aussitôt à se donner la vraie explication ; il ne s'est pas tué non pas par peur, mais par manque de liberté :

Comme si Dieu ne voulait pas me laisser partir. Imaginez une marionnette qui voudrait quitter la scène avant la fin de la pièce... Halte là ! On a encore besoin de vous pour le finale. [...] J'ai compris que ce que nous appelons notre volonté, ce sont les fils qui font marcher la marionnette, et que Dieu tire. Vous ne saisissez pas ? Je vais vous expliquer. Tenez : je me dis à présent : 'Je vais lever mon bras droit' ; et je le lève. (Effectivement il le leva.) Mais c'est que la ficelle était déjà tirée pour me faire penser et dire : 'Je veux lever mon bras droit'... Et la preuve que je ne suis pas libre, c'est que si j'avais dû lever l'autre bras, je vous aurais dit : 'Je m'en vais lever mon bras gauche'... Non ; je vois que vous ne me comprenez pas. Vous n'êtes pas libre de me comprendre... Oh ! je me rends bien compte à présent, que Dieu s'amuse. Ce qu'il nous fait faire, il s'amuse à nous laisser croire que nous voulions le faire. C'est son vilain jeu... Vous croyez que je deviens fou ? À propos : figurez-vous que madame de La Pérouse... vous savez qu'elle est entrée dans une maison de retraite... Eh bien ! figurez-vous qu'elle se persuade que c'est un asile d'aliénés, et que je l'y ai fait interner pour me débarrasser d'elle, avec l'intention de la faire passer pour folle¹.

La situation a une allure tout à fait théâtrale, les répliques de La Pérouse ne laissant pas la parole à Édouard qui reste muet, mais à l'écoute. On le comprend bien, car les points de suspension remplacent les réactions faciales et/ou vocales de son interlocuteur. De plus, La Pérouse acquiert les modalités discursives d'un vieux sage qui a bien compris le mécanisme, caché aux autres, du fonctionnement de la vie, et s'évertue à démonter l'absurde conviction de la liberté individuelle. Cela le fait ressembler de près à un philosophe conscient de l'illusion du choix et du jeu de fantoches - la « fantocciata » de Pirandello - qu'est la vie, bref à un raisonneur désillusionné, à l'instar de Baldovino dans *La Volupté de l'honneur*, du père dans *Les Six Personnages*, de Ciampa dans *Le Bonnet de fou*, et de tant d'autres. Defouqueblize avait déjà préfiguré cette posture. Certes, les marionnettes qui se substituent à l'humanité privée de toute volonté d'action, ainsi que la vérité insondable dans le rapport entre monsieur et madame La Pérouse, sont des idées gidiennes, mais elles ne s'inscrivent pas moins dans le sillon de la philosophie pirandellienne. Force est de penser à quelques-uns des articles saluant dès 1922 le succès de Pirandello sur les scènes parisiennes, qui avaient plus d'une fois utilisé les marionnettes comme second terme de comparaison pour définir les personnages et le jeu des acteurs, dont Pitoëff en particulier. Celui-ci, pour mieux interpréter le rôle d'Henri IV, en 1925, « se déguisa presque en marionnette, en se maquillant de manière exagérée dans un décor qui se secouait comme pour un tremblement de terre chaque fois qu'Henri IV était menacé dans sa solitude par des présences étrangères et cessait de trembler dès qu'il avait récupéré le refuge de sa folie² ». Fardé de manière « expressionniste », comme le définit Frabetti,

¹ *Ibid.*, p. 359.

² Voir le chapitre, déjà cité, dédié à Paris dans Gaspare GIUDICE, *op. cit.*, p. 367-375.

Il est outrageusement maquillé, suivant en cela à la lettre les indications de Pirandello : « son visage est d'une pâleur tragique, avec deux taches rouges sur les pommettes, pareilles à des joues de poupée ». La « fixité » des yeux est soulignée par une abondance de noir¹.

Or, la mise en scène d'*Henri IV* par Pitoëff eut sa première représentation à Monte-Carlo en janvier 1925, fut monté à Paris pendant l'hiver de la même année et fut suivi de la tournée de la troupe du Teatro d'Arte avec Ruggero Ruggeri dans le rôle du fou. En juillet 1925, après un travail à quatre mains avec Pitoëff, à qui il avait fourni une première traduction remaniée pendant les répétitions, Crémieux publia un article sur la version originale en italien dans *La Gazette de France*. D'après lui, l'empereur fou dans la version de Ruggeri est « le maître de la situation » qui « joue avec ses visiteurs comme le chat avec la souris² ». D'un côté, cette image nous renvoie immédiatement à La Pérouse, car le chat et la souris intègrent son lexique dans une métaphore similaire, comme on va aussitôt le voir. De l'autre, si l'on pense à l'élément visuel de la mise en scène de Pitoëff qui frappa les spectateurs comme, deux ans auparavant, le monte-charge, à savoir les parois qui se pliaient aux excès de folie de l'empereur, la mimique du vieux maître de piano saute aux yeux. Les mouvements de pantin du vieillard, que plusieurs métaphores théâtrales ont introduits, sont accompagnés des tons sombres de la voix et des regards presque hallucinés qui évoquent pour leur part l'interprétation excessive de Pitoëff. Les Français furent mis devant une comparaison incontournable et Antoine le remarqua bien : « M. Pitoëff a tiré la pièce jusqu'aux confins du cauchemar, M. Ruggeri la laisse dans le plan de la conscience claire³ ». Encore un détail éditorial : *Les Faux-Monnayeurs* furent publiés incomplets (c'est-à-dire que ne parut dans un premier temps que la première partie) de mars à août 1925, alors que le volume complet, achevé d'imprimer le 28 novembre 1925, ne fut mis en vente qu'en 1926⁴. En 1928, Crémieux publiera sa thèse sur *Henri IV* qui est riche en réflexions sur la pièce, sur les nuances et les détails que son travail avec Pitoëff avait fait jaillir, sur la vie privée et intime de Pirandello. Or, toutes ces informations et analyses sur l'écriture pirandellienne, Crémieux les avait recueillies entre 1923 et 1925, lors de la collaboration avec Pitoëff et Pirandello pour la mise en scène des *Six personnages* et surtout d'*Henri IV*. En 1928, lors de la parution de sa thèse de doctorat, il ne fit qu'organiser le matériau qu'il avait eu entre les mains depuis cinq ans. Et dans cette thèse devenue un essai paru aux éditions Gallimard, le « plan tragique » qui

¹ JOMARON Jacqueline, *Georges Pitoëff metteur en scène, op. cit.*, p. 148 citée par Anna FRABETTI, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 209.

² CRÉMIEUX Benjamin, « Le théâtre d'Art de Pirandello et Ruggero Ruggeri à Paris », *La Gazette de France*, 4 juillet 1925, cité par Anna FRABETTI, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 198.

³ ANTOINE André, *L'Information*, 3 juillet 1925, cité par Anna FRABETTI, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 199.

⁴ GOULET Alain, « Notes sur le texte des *Faux-Monnayeurs* », *RR2*, p. 1222.

se cache derrière le cas de la folie d'Henri est un drame personnel, celui de la folie de sa femme, « qui l'oblige, par conséquent, à renoncer à sa vie pour se contenter de l'écrire¹ ». Certes, La Pérouse n'est pas un homme de lettres qui renonce à vivre sa vie pour l'écrire, mais, encore une coïncidence, il y renonce pour la remettre dans les mains d'Édouard qui est, lui, un homme de lettres et qui nous la raconte.

Enfin, la lutte de La Pérouse contre la discordance de l'univers et l'inutile réduction à l'harmonie s'avère vaine : toutefois, par une contradiction inhérente à la vie, le jour où l'accord absolu pourrait être réalisé, la vie s'arrêterait, elle cesserait d'être. Tout cela fait penser immédiatement à cet humorisme que Pirandello utilise comme instrument pour détecter les dysharmonies de l'existence et les analyser d'un regard lucide mais impitoyable, d'autant plus que souvent, les personnages pirandelliens qui sont capables de se voir vivre, comme le dit Gioanola, se réduisent à une pure logique en agissant comme des « mannequins² ». Et lors de la cinquième rencontre avec La Pérouse, le narrateur nous raconte que celui-ci a accepté le conseil d'Édouard en rejoignant la pension Vedel où il est devenu le souffre-douleur - mais à l'insu d'Édouard - de tous les élèves qui n'épargnent aucune humiliation à ce vieux sage qui vit ainsi une vieillesse humiliante mais aussi se mue en un roi-fantôme immolé à la risée générale, dont les huées stimulent l'apitoiement. Un véritable « sentiment du contraire » gidien, qui relie *Saül*, aux *Faux-Monnayeurs* et à *Ainsi soit-il*, comme un cercle qui se resserre. À la suite d'un état de dépossession et de dépersonnalisation, dont est atteint La Pérouse, la « fantocciata », le jeu de pantins, qui a tant hanté Pirandello, se manifeste aussi dans les pages gidiennes comme une scène de marionnettes que le personnage, en état de transes et de dédoublement, perçoit comme le théâtre d'un Dieu cyniquement farceur, fumiste, oserait-on dire, qui se moque des jouets d'entre ses mains. D'ailleurs, dans le souvenir d'André Maurois, Pirandello aurait affirmé que l'univers est un effort pour être Dieu. Et c'est ce Dieu, si indigne de confiance, qui a fait échouer un suicide pour en organiser un autre, laissant le pistolet dans le tiroir de La Pérouse au lieu de le donner à Édouard, qui voulait le réquisitionner, pour que des enfants le retrouvent et le remettent à Boris et pour que celui-ci accomplisse enfin son geste tragique qui devrait conclure la sixième étape de ces rencontres avec La Pérouse, mais qui en fait, en raison de la première rencontre au mariage de Laura, pourrait être considérée comme la septième. Celle de la destruction.

¹ CRÉMIEUX Benjamin, *Henri IV et la dramaturgie de Pirandello*, suivi de la traduction française de *Henri IV*, Thèse complémentaire pour le Doctorat ès-lettres, Paris, Gallimard, 1928, p. 16 cité par Anna FRABETTI, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 202.

² GIOANOLA Elio, *op. cit.*, p. 102.

Il s'agit là d'un Dieu dont la qualité est la cruauté et qui se confond avec le Diable, car le bien et le mal ont la même origine. Un Dieu enfin qui « s'amuse avec nous, comme un chat avec la souris qu'il tourmente... Et il nous demande encore après cela de lui être reconnaissants¹ », dit enfin La Pérouse en proie à une déchirante douleur, avant de trouver un sursis dans le sommeil. Cela sent les « humiliés et offensés » dostoïevskiens voués « à la banqueroute », qu'ils soient humbles et qu'ils renoncent à eux-mêmes jusqu'à l'abjection, ou qu'ils soient atteints d'« orgueilite » poussée jusqu'à l'acte criminel, contre les autres ou contre soi-même². Mais le Diable chez Gide - malgré la profession de foi dans *Ainsi soit-il*³ - est une réflexion ultérieure sur l'univers dostoïevskien, où le Malin habite « non point dans la région basse de l'homme - encore que l'homme entier puisse devenir son gîte et sa proie, - [...] que dans la région la plus haute, la région intellectuelle, celle du cerveau⁴ », le véritable siège de l'enfer, à l'instar de Blake.

Rétrospectivement, Robert se fera le porte-voix d'une vision opposée, qui remonte aux *Cahiers* :

Toute vraie pensée n'est qu'une réflexion, qu'un reflet. Réfléchir, comme le mot l'indique, c'est refléter Dieu. D'où il suit que toute pensée véritable est soumise à Dieu. L'homme qui croit penser par lui-même et qui détourne de Dieu son cerveau-miroir cesse à proprement parler de *réfléchir*. La pensée la plus belle est celle où Dieu, comme dans un miroir, peut proprement se reconnaître⁵.

Il explique cette vision des choses pour justifier sa conduite et accuser celle de sa femme, mais il ne l'a même pas utilisée pour tâcher de convaincre Éveline que non seulement sa pensée insoumise et rebelle était blasphème, mais qu'elle mettait en crise l'éducation de ses enfants et par là même une institution entière, celle de la famille bourgeoise. Éveline, quant à elle, apparaît beaucoup moins sûre dans l'emploi de cette pensée révolutionnaire et bouleversante qu'elle découvre par contre dans l'attitude et les mots de sa fille Geneviève et dont elle au début se méfie. Cependant, dans la seconde partie de son réquisitoire, Robert revient sur ses pas et accuse Geneviève d'avoir tordu l'esprit de sa mère, ainsi que l'ont fait le peintre Bourgweilsdorf et le docteur Marchant. Nous retrouvons de nouveau, comme dans le cas du couple La Pérouse, une double version des faits. Certes, quelle que soit la vérité entre

¹ *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 466.

² Comme nous l'avons déjà rappelé, Gide en parle dans sa deuxième intervention sur Dostoïevski (*EC*, p. 584-591). Le terme « orgueilite », c'est Gide qui l'utilise dans *Ainsi soit-il* pour définir l'attitude d'éternel offensé de Suarès (*SV*, p. 1014).

³ « Je suis, pour obtenir ce que je veux, tenace, hardi, téméraire et sans regards pour les obstacles ; mais pour résister à ce que les puritains appellent "la tentation", je ne vauds rien. Je n'essaie même pas. Si je croyais au diable (j'ai fait parfois semblant d'y croire : c'est si commode !), je dirais que je pactise aussitôt avec lui ». (*SV*, p. 1022-1023)

⁴ « Dostoïevski, V », *EC*, p. 628.

⁵ *Robert*, RR2, p. 663. C'est Gide qui souligne.

ces deux versions, la disposition d'Éveline et la perspective graduellement changeante de son regard démontent la vision d'ensemble mettant en évidence des défauts, des inconséquences, des paradoxes qui ébranlent le système du « tout se tient » pour montrer la comédie que l'on joue. Et pour ce faire, il faut une réflexion perçante et libre, capable de voir et de faire voir ce qui se passe en coulisse. De son côté, pour convaincre sa femme, Robert envisage même une influence reposant sur sa notoriété, lors d'un dîner avec « quelques personnalités notoires¹ », parmi lesquelles

un éminent mathématicien-philosophe, que, par discrétion, je ne nommerai point car il vit encore et je ne voudrais pas blesser sa modestie. [...]. La conversation, après le repas, porta sur des questions de relativisme, de subjectivisme, et je ne fus pas peu intéressé d'entendre le mathématicien énoncer ceci : que le monde des chiffres et des formes géométriques n'existe pas, il est vrai, en dehors du cerveau qui le crée ; mais que ce monde, une fois créé par le savant, lui échappe, obéit à des lois qu'il n'est pas au pouvoir du savant de modifier, de sorte que cet univers né de l'homme rejoint un absolu dont l'homme lui-même dépend².

Le cerveau et le cœur ramènent l'homme à Dieu, selon Robert, personnage qui a permis à Gide d'esquisser la polémique avec Du Bos et Claudel sur le catholicisme, tandis que pour Éveline la raison, quelque divine que puisse être son origine, ne suit que ses mêmes lois, en excluant ainsi Dieu. « Un rationaliste n'eût pas raisonné autrement³ », conclut Robert. D'ailleurs, dans le système narratif et sémantique que le mari d'Éveline échafaude pour expliquer son rapport avec sa femme et pour justifier les accusations qu'elle lui a lancées par l'intermédiaire de son journal, le récit du dîner prouve ce que Gide, dans son système à lui, désapprouve. Il reste à savoir qui est ce mathématicien-philosophe. Rien n'est indiqué dans l'apparat critique des éditions de la Pléiade. Certes, il s'agit d'un philosophe qui diminue la rationalité humaine sans pour autant rétrécir la grandeur de l'homme, capable de créer un univers mais incapable d'en cerner les lois profondes sans Dieu, à la fois contre le rationalisme qui fonde le système de Robert et en faveur d'un humanisme raisonnable comme celui de Gide. Il s'agit donc d'une démonstration *a contrario*. De manière encore une fois étonnante, quelque chose de similaire se passe dans une pièce de Pirandello que nous avons déjà rappelée à propos d'une citation de Bergson. C'est *Le Jeu des rôles*, une comédie en trois actes datant pour l'édition italienne de 1918, qui ne fut pas parmi les premières traductions du couple Crémieux-Comnène, mais qui n'est pas pour autant des moins connues, parce que c'est la pièce que vont répéter les acteurs au début des *Six personnages en quête d'auteur*. Leone est en équilibre entre le contrôle de ses propres sentiments pour Silia, sa femme, à qui il concède un amant, Guido, et la justification philosophique de ce vide sentimental qu'il

¹ *Ibid.*, p. 668.

² *Ibid.*, p. 668-669.

³ *Ibid.*, p. 669.

retrouve dans Socrate et Bergson (deux philosophes qui hantaient plus ou moins explicitement l'essai sur l'*Humorisme*, Socrate étant considéré comme le premier philosophe humoriste). Or, selon Bergson, dit Leone à son valet Filippo, qu'il surnomme Socrate, « la raison ne peut considérer que les aspects et les caractéristiques identiques et constants de la matière : elle a des habitudes géométriques, mécaniques ; la réalité est un flux ininterrompu de nouveauté perpétuelle que la raison brise en plusieurs parcelles stables et homogènes...¹ ». Le jeu est un peu le même : dans le système mimétique de Leone, la référence à Bergson sert à démontrer que cette philosophie ne détrône pas la raison, comme le croient « les dames irraisonnables de Paris² ». De plus, Bergson lui-même en est dupé : « c'est un très beau tour que la raison lui joue³ » - s'exclame Leone, car la théorie de l'intuition a privé le valet-Socrate de sa grande capacité de raisonneur. Filippo a beau refuser l'appellatif de Socrate et toute présumée influence sur lui de Bergson, dont il ne sait même pas bien qui il est, Leone suit sans arrêt sa démonstration. Or, celle-ci n'acquiert sa signification que dans le système dramaturgique de Pirandello, où Bergson sert à valider la méthode de connaissance de la réalité, celle de l'humorisme, qui démonte et critique par un exercice sévère de la raison et de la réflexion. Même devant la douleur des sentiments blessés ou refoulés, c'est la raison qui l'emporte, qu'elle soit conçue comme manifestation du bien ou du mal, comme Dieu ou comme Diable. Cela se relie à l'idée de Diable intériorisé, qui pour Gide se fond et se confond avec l'idée de Dieu. Il en va de même chez Pirandello pour qui le Diable, rejeton de la réflexion même au sens étymologique du terme, a perdu tout *faciès* surnaturel pour devenir une incarnation laïque, axée sur une lucidité de parole et d'analyse extrême, à l'image de ce qu'écrit Buzzi en parlant du diable gidien comme d'un « raisonneur⁴ ». Et ce qui ne surprend pas, c'est que le siège du Diable pirandellien est toujours le cerveau où le « demonietto », le petit démon de la curiosité lucide et analytique, dévisage la réalité pour en découvrir les mécanismes. Ce « demonietto » est en effet la réflexion qui démonte le mécanisme pour voir comment il marche.

De plus, il ne faut pas oublier qu'en 1903, Pirandello a fait, ainsi que sa fille Lietta, l'expérience d'un suicide manqué lors du revers de fortune des mines de soufre en Sicile et des premières attaques de folie de sa femme. Or, la scène d'un jeune homme qui se tue en se tirant un coup de pistolet à la tempe existe au dénouement des *Six personnages*, exactement

¹ PIRANDELLO Luigi, « Il giuoco delle parti », dans *Maschere nude*, *op. cit.*, p. 269.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ BUZZI Giancarlo, *André Gide*, Firenze, « Il castoro » mensile diretto da Franco Mollia, La Nuova Italia, 1981.

comme à la fin des *Faux-Monnayeurs*. Tel est le « régime cellulaire » pour Gide, comme le souligne Pierre-Quint, et Boris en est le bouc émissaire : dans l'« air empesté¹ » de la pension Vedel, temple de la morale et de la religion, l'enfant est amené à se tuer de même que le jeune homme muet des *Six personnages*, que le drame familial qu'il a vécu et la mort de sa sœur noyée devant ses yeux dans le bassin du jardin poussent à se faire sauter la cervelle. Et dans les deux cas, le théâtre crée un réseau de sens, car on ne peut certes pas négliger la cause de la maladie de Boris que la doctoresse Sophroniska explique à Édouard : « l'atmosphère factice du théâtre » ; sa mère, pianiste, qui l'y exposait en effet en le gardant dans sa loge pendant ses concerts, « a beaucoup contribué à déséquilibrer cet enfant² ». Derrière Boris il y a, bien sûr, le fait-divers, il y a l'expérience personnelle avec Émile Ambresin³, il y a la lutte entre l'adulte Gide et cet enfant maladif, peureux, victime des brimades des camarades, il y a le double de Caloub qui, même sous forme d'anagramme, ouvre et ferme *Les Faux-Monnayeurs*⁴.

Une même interrogation sur l'enfance meurtrière apparente Gide et Pirandello, à partir, certes, des faits-divers, mais surtout d'un questionnement commun, car « [n]os deux auteurs dénoncent la vérité d'une justice qui s'entête à trouver des mobiles rationnels pour des actes qui, de toute évidence, ne le sont absolument pas⁵ ». Il s'agit là d'une enquête sur l'acte gratuit, le seul qui puisse vraiment rebâtir la liberté de l'être humain, tout en coûtant cher avec ses nombreuses conséquences. Or, cette enquête ne pourrait faire l'économie d'un examen à la loupe de l'origine d'un acte gratuit, c'est-à-dire l'enfance. Et là aussi Bosetti établit un parallèle thématique entre les deux auteurs qui vient, comme nous l'avions annoncé, encore une fois à l'appui de notre étude. Gide, dans *L'Affaire Redureau* et les autres faits-divers, relatant l'histoire d'un enfant assassin, puis dans l'épisode de la mort de Boris, Pirandello dans les nouvelles *Cinci* et *Il chiodo (Le clou)* s'occupent d'enfances meurtrières :

Cependant alors que Gide considère que le geste de Redureau comme celui de Ghéridanisol [...] est inexplicable, non pas qu'il soit gratuit dans l'absolu (le crime de Lafcadio n'est pas « gratuit » qu'au sens où il ne profite en rien à l'assassin, où il est désintéressé), mais parce qu'en l'état actuel nous sommes en *terris incognitis*, Pirandello va plus loin : la justice américaine acquitte le garçon au clou et

¹ *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 337.

² *Ibid.*, p. 305.

³ C'est un thème qui s'éparpille en mille autres miroirs à travers les personnages d'Éric dans *Les Nourritures* et *La Porte étroite*, Alexis B. dans *Corydon*, Armand, Olivier et Boris dans *Les Faux-Monnayeurs*. Voir sur cet événement et sur les effets dans l'écriture de Gide GOULET Alain, *André Gide, écrire pour vivre*, Paris, Corti, 2002, p. 51-65 et MASSON Pierre, « Écriture/réécriture de soi. Variations sur quelques scènes capitales », *BAAG*, vol. XXXV, n° 153, janvier 2007, p. 33-47.

⁴ YOSHII Akio, « Une anagramme onomastique et sa position dans *Les Faux-Monnayeurs* », *Études de Langue et Littérature Françaises*, Kyoto, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, n° 40, 1983, p. 98-120.

⁵ BOSETTI Gilbert, « Le gidisme en Italie », dans *Novecento. France-Italie*, op. cit., p. 98.

le narrateur nous suggère une interprétation psychanalytique en nous montrant la rêverie de l'assassin où s'opère un transfert de haine d'origine sexuelle¹.

Ce qui nous fait penser au dénouement du *Treizième Arbre*. Or, si Pirandello « s'interrogeait depuis trop longtemps sur le travail de l'inconscient pour que l'on puisse le réduire à être tributaire de Gide² », c'est autour des années 1932-1936, « alors qu'il avait déjà abondamment illustré le problème d'une irresponsabilité de nos actes », qu'« il envisage enfin le cas pourtant significatif de l'enfant assassin » et qu'« il traite chaque fois ce sujet sous la forme du fait-divers et de la chronique judiciaire. C'est ce qui nous autorise à y voir une influence au moins indirecte de Gide³ ». D'ailleurs, Bosetti l'avait dit en prémisses et en conclusion : « Gide et Pirandello ont en tout cas plusieurs choses en commun dans leur tableau clinique respectif⁴ » et « le personnage de l'enfant assassin [...] exceptionnel dans la littérature italienne sous le fascisme », jaillit contre tout tabou grâce à « l'audace de Gide et, par sa médiation via la "N. R. F." et "Solaria", de Dostoïevsky⁵ ».

Ainsi La Pérouse n'est-il pas simplement le personnage que Gide élabore à partir d'une série de données réelles et autobiographiques, mais il incarne, à notre avis, une évolution ultime de la technique de la mise en abyme, celle où c'est le personnage qui se distancie de lui-même et de l'intrigue dans laquelle il est impliqué, en dévoilant en même temps les éléments fondamentaux de cette poétique : vérité insaisissable et multiple, points de vue divers et superposables, état de dépersonnalisation et dédoublement du personnage, perception de l'extérieur de la vie comme un théâtre de marionnettes, « sentiment du contraire ». À ce stade, c'est encore l'écrivain Édouard-Gide qui interpelle le personnage, qui lui rend visite pour en prendre soin et l'aider à s'exprimer. Les deux époux La Pérouse avouent leur vérité à Édouard, comme ils l'avaient déjà avouée à Gide dans son *Journal*. C'est avec la trilogie de *L'École des femmes*, *Robert* et *Geneviève* que ce rapport écrivain-personnage changera, comme le révèle le *Journal des Faux-Monnayeurs* dans les passages que nous avons déjà proposés⁶.

7.1.3 Les personnages martyrisés devant la cour d'assises gidienne

Les six/sept volets de l'histoire de La Pérouse apparaissent comme des intermèdes qui, tout en racontant une fable qui s'enlace au fur et à mesure aux autres intrigues, donnent aussi

¹ *Ibidem*.

² *Ibid.*, p. 98-99.

³ *Ibid.*, p. 99.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁶ *Journal des Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 548. Voir paragraphe 5.4.2.

des indices structuraux à propos de la rédaction du roman. Cette idée nous a été suggérée par la lecture d'un article sur les sources espagnoles du méta-théâtre chez Pirandello. L'auteur souligne que deux éléments cervantins jaillissent de la trilogie pirandellienne du théâtre dans le théâtre : « l'idée du personnage fictif qui "contamine" le vrai et, encore plus significatif, le fait que cette superposition a lieu à l'intérieur de l'"Intermezzo" [l'Intermède], telle la dénomination que Cervantès avait donnée à ses actes uniques¹ ». D'ailleurs, Henri-René Lenormand parle exactement d'« intermèdes² », lorsqu'il analyse la construction méta-théâtrale de *Comme ci (ou comme ça)*. Et Roberto Alonge affirme à propos de la pièce : « on doit chercher l'essence de l'œuvre - en ce qui concerne Pirandello - plus dans les entractes que dans les actes³ », faisant référence aux deux intermèdes choraux qui caractérisent la pièce et remplacent un acte entier. Dans l'espace scriptural et scénique d'un « passage », la vérité et le mensonge coïncident et empêchent l'action de se réaliser - ainsi dans *Six personnages, Comme ci (ou comme ça)* et *Ce soir, on improvise* - tandis que l'auteur s'exprime au sujet de sa conception de l'art. Dans six passages du roman Gide décide de le faire à travers le personnage de La Pérouse qui, à mi-chemin entre fiction et réel, reste immobile entre sa vérité et celle de sa femme, et n'arrive plus à accomplir les gestes qu'il a choisi de faire. Ce personnage, longtemps ruminé, Gide nous le présente comme un martyr, victime de son épouse, de Dieu et de tous les rapports sociaux présents et passés. C'est une interprétation que nous empruntons à Giovanni Macchia, lequel l'élabore au sein d'une conception du théâtre pirandellien comme théâtre-inquisition, où le personnage martyrisé est sujet à un procès de la part de la bourgeoisie dont il est la victime. Les personnages pirandelliens - explique Macchia - sont martyrisés par leur « sentiment du contraire », en vertu duquel leur raison devient le seul juge dans cette torture de la décomposition de la vie - l'incapacité de se laisser vivre - et du sentiment du ridicule. Et pour mieux s'expliquer, Pirandello a recours à Don Quichotte qui fut conçu au fond d'une prison, non seulement parce que Cervantès fut incarcéré, mais aussi en raison du sentiment d'amertume que chaque action ridicule et folle du chevalier engendre. D'après la structure de *Chacun sa vérité*, ou bien dans le titre original *Così è (se vi pare)*, le monde pirandellien est clivé entre l'apparence bourgeoise - « *C'est ainsi* » - et le désordre d'une existence au gré de plusieurs vérités plausibles, - « *(si bon vous semble)* » - de la discordance, dirait La Pérouse. Il s'ensuit qu'il existe deux classes d'individus, les juges et les

¹ CRO Stelio, «Le fonti spagnole del "teatro nel teatro" in Pirandello», in ALESSIO Antonio et SANGUINETTI KATZ Giuliana (éds.), *Le fonti di Pirandello*, op. cit., p. 147-157.

² LENORMAND Henri-René, *Chantecler*, 8 mai 1926 cité par Anna FRABETTI, *Le Magicien italien...*, op. cit., p. 232.

³ ALONGE Roberto, *Madri, baldracche, amanti*, op. cit., p. 89.

bourreaux, d'un côté, les accusés et les victimes, de l'autre côté, et entre les deux apparaît une figure essentielle dans le théâtre pirandellien, celle du raisonneur¹, que nous avons déjà rencontrée aussi bien chez Pirandello que chez Gide. Tous ces personnages mettent en œuvre un procès, comme dans un tribunal. Aux martyrisés, Macchia ajoute aussi les personnages séquestrés soit par jalousie, comme Mommina dans *Ce soir, on improvise*, soit parce qu'ils « appartiennent » à d'autres personnages, comme la femme de monsieur Ponza et la fille de madame Frola dans *Chacun sa vérité*, ou bien parce qu'ils sont traqués par leur même folie, comme dans *Henri IV*². Or, les personnages de Gide n'échappent ni au martyr, ni à la séquestration, fussent-ils réels ou imagés, ce qui nous a fait pencher pour une possible lecture de leur univers selon des typologies pirandelliennes. Qui plus est, au-delà d'une influence parfois possible, ne fût-ce que par l'intermédiaire de Crémieux, parfois même improbable, une certaine vision commune de l'humanité s'étale au niveau intertextuel. Disons que les martyrisés et les séquestrés font sans aucun doute partie de la première production gidienne, dans tous les genres auxquels il s'est essayé. Certes, les motivations de leur statut de martyrs ou de séquestrés ne coïncident pas toujours, étant donné la nature différente de l'inspiration et du contexte des deux écrivains. Martyrs d'un dévouement ou d'une passion qui ne sont pas socialement acceptés, ou qui sont au-dessus de l'humanité, ou même qui enfreignent les règles (Philoctète, Saül, Candaule, l'enfant prodigue et le frère puîné, Jérôme et Alissa, le pasteur), ils paient leur faute aux juges implacables de la moralité ou se font eux-mêmes juges sans pitié, car ils partagent, malgré eux, la même moralité intransigeante. Après une série de personnages-martyrs, Isabelle (et Corydon) marque(nt) un changement et inaugure(nt) une série de rebelles qui, tout enlisés dans la boue de leur existence, non moins jugés que les autres, soulèvent la tête, réagissent et obtiennent des modifications dans leur situation de personnage, comme nous le verrons ensuite. Isabelle est une nouveauté au moins pour deux ordres de raisons : il s'agit d'une créature qui n'est pas forcément ou entièrement une projection de l'auteur ou de ses hantises, dans un récit qui est extérieur au royaume du Moi gidien et qui s'inspire d'une histoire vraie, anticipant ainsi le fait-divers. Isabelle est donc un personnage de transition ; les derniers de ces personnages s'émanciperont de leur créateur quant à la condition de martyrs dans laquelle il les a mis et, une fois cette autonomie gagnée, ils s'adresseront de nouveau à lui pour que cette vie autonome puisse avoir sa complétude. Il s'agit donc bien de personnages en quête d'auteurs, mais seulement à la fin de la production romanesque gidienne, toujours dans la trilogie, après les épreuves et variantes des *Caves* et

¹ MACCHIA Giovanni, *op. cit.*, p. 87-89.

² *Ibid.*, p. 188.

des *Faux-Monnayeurs*. Certes, malgré cette transformation, il faudra se poser la question : ces nouveaux personnages sont-ils moins martyrs que les précédents ?

7.1.4 La quête d'un auteur et l'évolution des héros et des héroïnes gidiens

Revenons alors à La Pérouse. S'il est un personnage martyr, est-il aussi un personnage en quête d'auteur ? En principe la réponse pourrait être positive, car dans le désarroi et le dénuement dans lesquels il vit les derniers jours de sa vie avec sa femme, folle ou tyrannique, il est en proie aux événements, incapable de décider. Et même lorsqu'il décide de se tuer, il n'arrive même pas à aller au bout de sa résolution. L'intervention d'Édouard, qui est écrivain, lui suggère une autre intrigue à suivre, si tragique que soit le dénouement. Or, le fait qu'un personnage en quête d'auteur, tel que Pirandello l'a conçu, vit indépendamment de l'auteur qui l'a créé mais à qui le personnage désormais autonome fait appel pour que son existence puisse être complète, dément en partie l'affirmation précédente. Il n'y a chez Gide qu'un seul moment de sa carrière où des personnages frappent à sa porte d'écrivain pour lui demander une aide : la trilogie de *L'École des femmes*, *Robert* et *Geneviève*. Mais il y a aussi un moment précédent où Gide esquisse un rapport bouleversé entre l'auteur et le personnage. Lorsque Gide fait rencontrer Édouard et Bernard, il le fait de biais, à travers le vol de la valise. Or, cet acte a, selon nous, une valeur symbolique intrinsèque : Bernard, personnage des *Faux-Monnayeurs*, vole la valise d'Édouard, auteur d'un roman qui devra s'intituler de la même manière. Et bien que cet exploit ne mène pas à une conclusion, le personnage a quand même soustrait la valise à l'auteur, bouleversant son statut. À partir de ce moment, en effet, Bernard connaît l'histoire de Laura dans toutes ses facettes en raison du récit d'Olivier - qui avait entendu sangloter derrière la porte de sa chambre une femme délaissée par son frère Vincent -, ainsi que de la lecture du carnet d'Édouard et de la lettre que Laura lui avait envoyée en Angleterre. Grâce à ces deux actions illégitimes, la seconde étant même criminelle, Bernard, en définitive, en sait plus que Laura, Vincent et Édouard, si bien que ce dernier acquiert quelques lambeaux des informations manquantes en écoutant derrière la porte l'entretien entre Bernard et Laura à l'hôtel où celle-ci loge en attendant qu'Édouard la secoure. Fort de cette connaissance intégrale d'une histoire dont chacun des personnages impliqués n'a vécu qu'une partie, Bernard s'impose comme secrétaire d'Édouard, - celui qui connaît le(s) secret(s) de l'auteur, démontrant sur-le-champ sa capacité de tenir son nouveau rôle. Ce n'est pas un hasard, en effet, si sa première action dans la fonction de secrétaire consiste à rappeler à Édouard qu'il a promis de rendre visite à La Pérouse. Nous avons mis en évidence les sept étapes de cet épisode et les caractéristiques du rapport entre les deux personnages. Bernard le

déclare bien : ce vol était une prise de contact avec quelqu'un dont son ami Olivier lui avait si bien et si longuement parlé - et une omission de toute référence à la jalousie - mais pour se sauver, puisqu'« il était sans gîte, sans foyer, sans famille, et prêt à [se] jeter à l'eau¹ ». Bâtard comme d'autres personnages gidiens, Bernard fait penser à Mathias Pascal, mais comme lui, il demeure au niveau de la fiction un personnage qui, autonome pour un instant, retombe dans le rapport de dépendance non seulement à l'égard de l'auteur, mais surtout à l'égard de l'intrigue qui l'a engendré et aux personnages qui l'ont modifié, pour finalement intégrer le foyer familial qu'il avait quitté.

Or, Gioanola a relié l'indépendance des personnages pirandelliens à la polyphonie bakhtinienne qui correspondrait, selon lui, à l'absence d'auteur chez Pirandello. La carnavalesque et l'humorisme ne sont donc pas les seuls éléments d'anticipation de Pirandello par rapport à la réflexion critique de Bakhtine. Il existe un autre aspect fondamental : la polyphonie des personnages, dont Dostoïevski est la source. L'écrivain russe est aussi l'origine commune pour Pirandello et pour Gide. Bakhtine analysera rétrospectivement ce que Pirandello avant lui et Gide quelques années plus tard avaient déjà expérimenté. Et Gide ? Pourrait-on affirmer qu'à partir des *Faux-Monnayeurs* et surtout dans la trilogie, la polyphonie devient une caractéristique intrinsèque de l'écriture romanesque gidienne, s'adaptant à une pléthore de personnages qui, dans le jeu de miroirs entre l'œuvre accomplie et la réflexion sur l'accomplissement de cette même œuvre, ont besoin de quelqu'un qui leur donne la parole et l'identité ? Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, à Roger Martin du Gard qui l'encourage à développer ses personnages et allonger son roman, Gide répond : « Ce qui m'attirera vers un nouveau livre, ce ne sont point tant de nouvelles figures, qu'une nouvelle façon de les présenter² ». Dans cette perspective, le paratexte que Gide élabore pour les trois romans que nous désignons aussi comme la trilogie - le triptyque d'après lui - marque un tournant dans l'histoire des personnages gidiens. Comme l'Allemand qui avait voulu connaître l'écrivain dont il traduisait les œuvres, Geneviève et Robert, la fille et le père, s'adressent à celui qui seul peut « traduire » leurs identités et celle d'Éveline, la mère et l'épouse. Dans leur drame à trois, ils sont en quête d'un auteur qui juge leurs mémoires et souvenirs, leurs vérités contradictoires et leurs hypocrisies comme des récits dignes de revivre auprès d'un public de lecteurs. Contrairement à l'Allemand qui aurait bien voulu envoyer une lettre à Gide sans en avoir jamais le courage, ils confient à l'écrivain trois

¹ *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 273.

² *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 556.

écrits-confessions différents : le journal d'Éveline, les déclarations de Robert, la lettre et le manuscrit du récit de Geneviève. À la publication du premier sous le titre de *L'École des femmes*, les deux autres personnages réagissent et répondent avec *Robert* et *Geneviève*, mais toujours par l'intermédiaire de l'écrivain interpellé. Un premier effet polyphonique est axé sur l'histoire éditoriale de cette trilogie, qui couvre un arc temporel de quatre ans exactement : Geneviève D(elaborde), prénom d'emprunt, envoie à André Gide le tapuscrit du journal de sa mère Éveline, accompagné d'une lettre datant du 1^{er} août 1928 : « Je ne me suis permis d'y changer que les noms propres¹ », écrit-elle, mais elle a déjà indiqué le titre moliéresque, la subdivision interne en parties et l'épilogue. Le tapuscrit devient un roman en réaction contre lequel le mari Robert rédige sa défense (ou son propre témoignage sur les faits, selon ses considérations dans la lettre à Gide) en 1929 - mais nous le savons grâce à la dédicace datant du 5 septembre 1929 que Gide fait à Ernest Robert Curtius - ; enfin, leur fille Geneviève envoie sa lettre et son manuscrit en août 1931. Chaque volet du triptyque est ainsi dédicacé : *L'École des femmes* à « Edmond Jaloux (en amical souvenir de nos conversations de 1896) » ; *Robert*, comme nous venons de le dire, à Ernest Robert Curtius avec quelques lignes de la part de Gide justifiant la dédicace en raison du fait que Curtius aurait bien désiré connaître le mari d'Éveline directement et non pas de manière indirecte, par les pages du journal de son épouse. *Geneviève ou la confidence inachevée* n'a pas de dédicataire mais un avant-propos de Gide qui explique aux lecteurs qu'il publie le manuscrit de Geneviève, tout en le considérant comme un récit sans suite et par là même sans dénouement. Enfin, le temps de l'histoire se déroule sur plusieurs années : de 1894 à 1916 pour les deux premiers romans, de 1913 à 1916, peu avant la mort d'Éveline, pour le troisième. La suite que Gide n'a pas publiée (ni même achevée) reste parmi les possibles inaccomplis.

Or, en dépit des conditions d'inspiration et de rédaction des trois romans - entre *Les Faux-Monnayeurs* et les voyages au Congo et à Moscou de Gide, entre l'engagement littéraire du roman pur et sa mise en doute, entre l'engagement politique de gauche et son désaveu - c'est la première fois que les personnages de ses récits le cherchent pour se faire publier, pour rendre publique leur histoire, ou bien des points de vue différents sur l'histoire dans laquelle ils sont tous impliqués. Polyphonie des auteurs donc, aussi bien que des personnages, Gide n'étant que le garant de ces histoires dans la fiction et le véritable auteur seulement dans la réalité. Les renvois spéculaires se multiplient ainsi que les segments temporels, de sorte que la multiplicité des écritures et des voix donne la sensation d'une tranche de vie. Toutefois, la

¹ *L'École des femmes*, RR2, p. 585.

même multiplicité nie une vérité acquise une fois pour toutes et entraîne le lecteur à la recherche d'une possible solution, celle qui se rapproche davantage de la vérité, en admettant que celle-ci soit univoque. Éveline, ainsi que sa famille, se laisse séduire par Robert, si bien qu'elle l'épouse. Avec le temps cette femme amoureuse et fascinée, presque soumise, par la personnalité de son mari, voit au-delà des apparences et petit à petit se rend compte de la fausseté de cet homme et de sa médiocrité. Ses sentiments d'amour et d'estime admirative se transforment en « mépris » et en « dégoût », écrit Gide¹, comme le rapporte David H. Walker dans la « Notice »². *Robert* n'est d'ailleurs que la réaction du mari qui, après avoir lu le journal de sa femme publié, prétend avoir droit de parole pour rétablir la vérité, sa vérité à lui, en adressant à l'auteur-éditeur une longue lettre où il donne sa version des faits. Hors du jeu paratextuel, Curtius a stimulé cette réponse-aveu et Gide, qui fait semblant de l'avoir reçue et de la publier par amour de la vérité, écrit à la Petite Dame qu'il veut « montrer que le point de départ des malentendus, c'est que les êtres se prennent pour ce qu'ils ne sont pas et quand ils voient clair, se trouvent dupés, etc... », selon les notations de Walker dans la « Notice » du roman³. *Geneviève* remettra en cause les deux aveux parentaux pour réaliser ce qu'Éveline n'avait pas réussi à accomplir et nier ce que Robert avait en revanche affirmé.

7.2 Une hantise : « l'homme entre deux femmes »

Or, la trilogie gidienne appelle avant tout une série de réflexions sur Pirandello. Comme nous l'avons remarqué dans le premier chapitre, en 1925, C. de Laverrière publie en traduction dans la *Revue Européenne* la nouvelle *La Vivante et la morte*, histoire d'un marin veuf qui se remarie, sa première femme, Filippa, ayant été crue noyée dans un naufrage à Tunis. En réalité, elle était restée à l'eau pendant deux jours, avait été sauvée par un paquebot russe et amenée aux États-Unis. Rendue folle par la peur et enfin guérie, elle est rapatriée. À son retour, elle trouve le mari lié à une autre femme qui est sa sœur cadette, Rosa, pour laquelle l'aînée avait été comme une mère. La cadette avait pris sa place lors de la mort présumée de la sœur aînée, afin de soigner l'enfant que celle-ci avait laissé. Maintenant, la voilà enceinte elle aussi. Le marin se retrouve alors entre deux sœurs, deux femmes et deux mères, comme le dit Pirandello ; il décide de vivre avec les deux, mais dans deux maisons différentes qu'il fréquente à chaque retour de ses voyages en mer. D'ailleurs, la première étant décédée pour l'état-civil, il n'est marié officiellement qu'avec la seconde, ce qui prévient toute accusation

¹ *Journal des Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 521.

² WALKER David H., « Notice de *L'École des femmes* », RR2, p. 1259-1271.

³ WALKER David H., « Notice de *Robert* », RR2, p. 1276-1282. Les mots de Gide à Maria Van Rysselberghe remontent au 10 août 1929 (CPD, t. 2, p. 34-35)

de bigamie. Le problème, c'est la naissance des enfants : celui de la vivante peut être déclaré, mais celui de la morte, ce sera Dieu qui l'aura voulu.

Maintenant, deux réflexions sur Gide sont également essentielles. D'une part, dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, il esquisse les lignes fondamentales de *L'École des femmes* comme le « roman de deux sœurs » dont l'« aînée [...] épouse, contre le gré de ses parents (elle se fait enlever) un être vain, sans valeur, mais d'assez de vernis pour séduire la famille après avoir séduit la jeune fille¹ ». La cadette n'apparaîtra jamais dans la version définitive. Quelques pages après la notation sur le roman des deux sœurs, Gide écrit

Z. me racontait l'histoire de sa sœur. Celle-ci, mariée au frère de sa femme. Celui-ci très délicat de santé, soigné par elle, sensiblement plus âgée. Elle le soigne si bien qu'il guérit enfin et part avec une autre femme, laissant la sienne exténuée. Le plus douloureux pour celle-ci, c'est qu'elle apprend bientôt que son mari a un enfant de l'autre femme (lui, trop délicat tout le temps qu'il était fidèle ; elle avait résigné tout espoir d'être jamais mère). Et j'imagine ceci : les deux femmes sont sœurs ; lui, a épousé l'aînée (sensiblement plus âgée que l'autre) mais engrosse la cadette. Et la sœur aînée n'a de cesse qu'elle n'ait détourné l'enfant...².

C'est le 16 juin 1921. Il a achevé la préface à *Armanche*, brossé le scénario du *Curieux malavisé* et terminé le dernier chapitre de *Si le grain ne meurt*. Malheureusement, l'enthousiasme de l'après-midi pour cette histoire des deux sœurs se transforme, le soir, en platitudes pour un escamotage romantique à éviter qu'il « note [...] pour acquit de conscience³ ». Pourquoi cet acquit ? Peut-être, parce que le dernier chapitre de ses mémoires scelle l'union avec l'orient de sa vie, mais les deux autres ouvrages tissent la toile de fond d'un rapport à trois ? D'autre part, une femme rescapée d'un naufrage - qu'il rappelle aussi dans ses *Souvenirs de la Cour d'Assises* - avait déjà trouvé sa place parmi les nombreux personnages des *Faux-Monnayeurs* : Lady Lilian Griffith. On reviendra sur la métaphore de ce naufrage dans les mots de Lilian à Vincent tout de suite après, mais pour résumer la situation grossièrement, c'est la femme à conquérir qui s'oppose à Laura, la femme-mère, qui se décline aussi dans le rôle d'épouse dévouée s'appuyant sur les convenances⁴ ou « de marraine ou de sœur aînée⁵ » vis-à-vis de Bernard. En outre, en ce qui concerne Lady Lilian Griffith, Pierre Masson nous rappelle que ce nom n'est que l'anagramme de Lilith (griffant), un démon femelle biblique⁶. D'ailleurs, la nature diabolique de cette femme se dégage aussi de son attitude : façonnant son Vincent à elle, selon ses goûts et ses prérogatives, Lady Lilian « se

¹ *Journal des Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 521.

² *Ibid.*, p. 534.

³ *Ibidem*.

⁴ *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 308.

⁵ *Ibid.*, p. 309.

⁶ MASSON Pierre, « *Les Faux-Monnayeurs* ou la quête de l'autre [suite] », art. cité, p. 491.

penchait avec un instinct d'amante et de mère au-dessus de ce grand enfant qu'elle prenait à tâche de former¹ ». Mythe de Pygmalion en filigrane, certes, mais dans une version féminine de mère-amante active rare chez Gide où, d'habitude, le façonneur est toujours de sexe masculin, *La Symphonie pastorale* étant l'exemple pour tous. De plus, un autre triangle, celui de Lilian Griffith avec Vincent et Robert, qui aura lui aussi sa conclusion tragique, se dessine. Cette configuration n'est pas sans rappeler le drame de certains personnages pirandelliens féminins, dont la forme est fixée par autrui, mais qui ne se reconnaissent pas, comme l'Inconnue-Lucie dans *Comme tu me veux* et Donata Genzi dans *Se trouver*. Mais revenons au naufrage. Dans son étude sur le gidisme en Italie, Gilbert Bosetti suggère la possibilité d'une influence à double sens entre Giuseppe Antonio Borgese et André Gide. En fait, dans le roman de Borgese *Rubè* de 1921 on retrouve le personnage d'une femme d'origine américaine, Mary Corelli, rescapée à un naufrage pendant son adolescence, tout comme Lady Griffith dans le roman gidien de 1925. Les deux se sont sauvées aux États-Unis, pays symbole qui semble le refuge sûr contre la catastrophe de la guerre, mais elles ne peuvent pas l'éviter pour autant, s'étant ensuite exilées en Europe. Dans la version de Pirandello, seule la donnée initiale du naufrage coïncide, mais non seulement, comme l'écrit Bosetti, qu'il s'agisse du naufrage du Joyce, du Bourgogne ou du Titanic, on pourrait imaginer un même inconscient social pour Borgese et Gide, car pour Pirandello l'Amérique est un ailleurs permettant la guérison de la folie de Filippa, alors que le village natal est le lieu du clivage du Moi, de la double existence et par là même d'une forme de schizophrénie existentielle². De plus, même si, selon l'aveu de Gide à Martin du Gard, les balzaciens *Une double famille*, *Une fille d'Ève* et *La Paix du ménage* sont des points de repères dans l'idéation et la rédaction de *L'École des femmes*, certains détails ouvrent d'autres voies. Dans l'ordre : le roman est d'abord publié aux États-Unis, en anglais, traduit par Dorothy Bussy ; Gide vient d'aménager rue Vaneau et il a peu de temps pour finir sa rédaction ; les délais de remise à la revue *Forum* sont pourtant stricts et prévoient une amende à payer en cas de retard ; Madame Bussy doit alors traduire presque simultanément et « se trouve bientôt confrontée à des inadvertances ou des vagues-hésitations de Gide quant aux prénoms des personnages (notamment entre Yvonne, Ariella et Laura ; Marguerite et Valentine ; et Éliane et Eveline)³ ». Une série de variations nominales, qui ressemblent à celles identifiant ses cousines dans *Si le grain ne meurt* et qui renvoient en écho l'influence balzacienne et du

¹ *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 217.

² BOSETTI Gilbert, « Le gidisme en Italie », dans *Novecento. France-Italie*, op. cit., p. 78-79.

³ WALKER David H., « Notice de *L'École des femmes* », RR2, p. 1265.

roman de la première moitié du XIX^e siècle. Parmi ses noms féminins quelques-uns retiennent notre attention : d'abord Laura, dont Gide avait baptisé une autre femme dans *Les Faux-Monnayeurs*, justement la contrepartie de Lilian Griffith. Marguerite, quant à elle, était le premier prénom que Gide avait donné à la sœur d'Alissa dans *La Porte étroite* avant de la baptiser finalement Juliette, et correspondait à sa cousine et belle-sœur Valentine. Il faut souligner, de plus, que c'est sous la pression des forces contrastantes de deux sœurs très pieuses, Marguerite, sa belle-sœur martyre, et Véronique, son épouse calmement entêtée, qu'Anthime Armand-Dubois, en colère, brise la main de la Madone et recouvre la foi. Marguerite sera aussi la femme de Profitendieu, adultère mais rachetée malgré sa volonté. De plus, David H. Walker, qui reconstruit la gestation du roman, ajoute dans la note renvoyant aux lettres échangées entre Gide et Dorothy Bussy où il est question de ces noms : « Ainsi, celle qui dans le texte français s'appelle Rosita porte le nom d'Ariella dans la traduction anglaise de Madame Bussy ». Et dans la version définitive de *L'École des femmes*, après quelques hésitations onomastiques, Rosita est la musicienne qui joue à quatre mains avec Éveline le cinquième concerto de Beethoven. Rosita, la professionnelle, exécute le solo, tandis qu'Éveline la partie de l'orchestre, ce qui laisse entrevoir une tendance au dédoublement du personnage d'Éveline et, en général, entre thème unique et variations. De plus, Rosita est un diminutif de Rosa, qui coïncide avec la seconde femme du marin pirandellien, la sœur cadette, alors qu'Ariella ne semble pas être un nom tiré de Balzac ou de Pirandello, mais d'invention. Ce mon singulier nous conduit à formuler une hypothèse : pourrait-on imaginer une contraction de Arria Marcella, la jeune femme morte sous les cendres de Pompéi et vivante dans la nouvelle fantastique de Gautier ? S'il en était ainsi, il s'agirait encore une fois d'un renvoi à la morte-vivante. Cette dernière reste une hypothèse, mais la thématique de l'« homme entre deux femmes » demeure. Certes, il ne faut pas négliger la reconstruction à laquelle procède Walker en dévoilant le fait que le ménage fictif d'Éveline et Robert s'enracine dans un vrai mariage, celui d'Eugène Rouart avec Yvonne Lerolle, l'aînée de deux sœurs (d'où l'un des possibles noms du personnage féminin), et s'inspire de la vraie psychologie des individus proches de Gide et de la crise conjugale causée par le caractère opportuniste et hypocrite d'Eugène, qui ment à bon escient pour façonner la vérité selon ses buts. Toutefois, Gide choisit enfin le nom d'Éveline pour son personnage, un appellatif qui ouvre lui aussi un autre espace intertextuel. Rien n'empêche de penser à une dérivation d'Éveline Hanska, le grand amour de Balzac, mais il y a, à notre avis, d'autres renvois possibles.

Revenons encore à Pirandello. Comme nous le savons déjà, 1909 est l'année de publication de *La morta e la viva* (traduite en France en 1925). De plus, il faut ajouter qu'en 1910, il republie la nouvelle *Stefano Giogli, uno e due* (*Stefano Giogli un et deux*) - publiée la première fois dans *Il Marzocco*, le 5 mars 1905 -, source et première ébauche du roman *Un, personne et cent mille*, et que les deux sont à l'origine en 1920 de la pièce *La signora Morli, uno e due* (*Les Deux visages de Mme Morli*¹). Or, la pièce sera traduite en français par Crémieux en 1935, sous le titre *Ève et Line*, Evelina (Éveline) étant le prénom entier de l'héroïne, mais Eva pour le mari et Lina pour l'amant. Il s'agit donc d'une femme partagée entre deux hommes, chacun d'eux valorisant un aspect de la personnalité et du tempérament d'Evelina. Après quatorze ans d'absence et un abandon sans justification, le mari d'Evelina revient. Entre-temps, celle-ci a eu une liaison stable avec son ancien amant, qui lui a donné aussi une fille. Evelina Morli choisit enfin de rester avec l'ancien amant et la fille à Florence. Ce sera sans doute un hasard, mais le premier et le troisième acte se déroulent à Florence, le second à Rome et qui plus est, Crémieux traduit et publie les deux actes « florentins »². Deuxième hasard, ou plutôt coïncidence : Éveline connaît Robert à Florence.

Le modèle balzacien est sans doute présent, mais le point critique du triptyque gidien, où l'homme crée un déséquilibre entre les deux femmes qui marquent les deux segments d'un chemin d'émancipation de son influence et de son pouvoir de séduction, est un thème tout à fait moderne, quelle que soit la source de l'histoire de ce couple. On pourrait plutôt y retrouver les rapports triangulaires d'amour-haine pour le rival de *L'Idiot* ou de *L'Éternel mari* dostoïevskiens. La modernité puise à une nouvelle conception de l'écriture romanesque et des personnages qui la hantent. C'est le côté qui nous rappelle Joyce et une des nouvelles des *Gens de Dublin* (1914), car il est l'auteur d'une autre célèbre « Evelyn », quoique la paralysie médusant l'héroïne joycienne ne contagie pas les deux personnages féminins gidiens qui encadrent Robert. Ni Éveline, ni Geneviève ne succombent à leur passé, ni même à leur présent, mais elles visent, non sans difficultés, à un avenir différent par une palette de choix scandaleux amorçant le changement. Dans cette modernité, il faut sans aucun doute relever un côté pirandellien qui porte plutôt sur le thème de l'« homme entre deux femmes », qui sont mère et fille comme se considéraient les deux sœurs de sa nouvelle. Aucune trahison ou adultère n'est raconté, sinon la prise de conscience que l'être aimé souvent (homme ou femme

¹ Tel le titre de la traduction par Marie-France Salgues qui apparaît dans le volume du théâtre complet pour les éditions de la Pléiade (PIRANDELLO Luigi, *Théâtre complet*, édition publiée sous la direction d'André Bouissy et Paul Renucci, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 volumes, 1977 et 1985).

² [Notice bibliographique Eve et Line, comédie en trois actes... traduction Benjamin Crémieux. \[Actes II et III seulement\] | BnF Catalogue général - Bibliothèque nationale de France](#)

soit-il) n'est pas celui que l'on a cru, parce qu'il nous a poussé à le regarder d'une certaine manière et que notre regard nous a piégé en superposant des filtres déformants. C'est ce qui se produit dans la nouvelle, où Stefano Giogli s'éprend tellement de sa femme qu'après trois mois de fiançailles, il l'épouse. Au fur et à mesure que l'ardeur des premiers mois s'évapore et que ses yeux regagnent la capacité de voir clair, Stefano s'aperçoit qu'il s'est transformé en quelqu'un d'autre dans les mains de son épouse et qu'il ne se reconnaît plus. Et sa femme, quant à elle, s'est créé un mari nommé Stefano selon sa convenance et son plaisir, mais qui ne coïncide pas avec ce qu'est Stefano pour lui-même. Ce sont les ratiocinations qui étofferont comme des reflets à l'infini les élucubrations de Vitangelo Moscarda, le héros d'*Un, personne et cent mille*. Stefano devient jaloux de lui-même, ou bien de ce « lui-même » que sa femme a modelé à son image et qu'elle aime. Et moins il reconnaît les goûts, les habitudes, les manies qu'elle attribue à l'autre Stefano, en affirmant connaître les goûts, les habitudes et les manies de son mari mieux que lui, plus le clivage entre son Moi et son Moi perçu par autrui laisse un vide béant. De là, les versions discordantes de la façon d'être lui-même, selon le regard qui le perçoit : un pour lui, nul par rapport à ce que perçoit sa femme et multiplié par mille selon la perception de tous les autres. Bref, nous sommes ce qu'autrui croit que nous sommes, mais en même temps nous sommes ce que nous croyons être. Souvent, les autres nous habillent d'un accoutrement qui n'est pas le nôtre, mais c'est une version de nous-mêmes selon eux. Parfois c'est le destin qui nous met dans les décors d'une scène fortuite et avec les costumes d'un personnage que nous sommes censés jouer pendant toute notre existence. Et toutes ces images de nous-mêmes diffèrent de celle que nous croyons porter dans le monde, celle que nous avons choisie et qui nous semble (re)présenter notre être profond. Or, le choc de toutes ces versions de nous-mêmes qui ne coïncident pas ou qui ne coïncident que par endroits constitue, comme pour Henri IV, une parade historique qui remplace la réalité, qui se fait vraie jusqu'à ce que le mensonge devienne le principe premier de construction du réel. Et dans ce jeu de pantins de la vie, dans cette comédie amère, nous avons besoin de chercher une vérité plausible, non pas absolue, mais qui nous convienne afin de donner un sens à la « fantoccia ». Lorsqu'on naît personnages, comme le dit le Pirandello, c'est l'auteur qui a le pouvoir de donner voix à la plurivocité des vérités possibles pour que la comédie de chacun ait un sens dans les diverses situations fausses où il est contraint de jouer. En ce sens Éveline, du moins l'Éveline de la seconde partie de *L'École des femmes*, se rapproche de la sensibilité d'un personnage pirandellien, parce qu'elle a enfin percé l'image fautive de Robert, grâce aussi à l'hypocrisie de l'abbé Bredel, qui se contente de l'extériorité d'un geste vidé de tout

contenu. C'est elle qui affirme : « Hélas, pour moi je ne peux plus y voir que comédie¹ », tout en demeurant dans la ligne de filiation d'Armand Vedel, cyniquement conscient de la comédie de la vie, et de La Pérouse, pantin condamné à jouer cette même comédie. Elle en démonte les rouages avec lucidité critique, mettant à nu ce qui s'agite en coulisse, ce qu'arborent tous les choix langagiers relevant des champs lexicaux et sémantiques du théâtre. Mais il faut s'arrêter encore sur le personnage de Robert qui est, lui aussi, un sujet masculin qui « vivai[t] entre deux femmes² », sa mère et sa sœur, comme il l'écrit lui-même dans sa confession à Gide. Le schéma se répète depuis *Les Cahiers* jusqu'au moment où, sa sœur décédée, c'est Éveline qui prend sa place, auréolée de toutes les vertus saintes d'une femme à adorer sur son piédestal. Mais il y a quelque chose qui cloche, car le rôle d'Éveline n'est plus « éminemment conservateur³ » - comme le dit Robert - c'est-à-dire traditionnellement féminin, mais « s'émancipe⁴ », bouleversant ainsi un équilibre atavique sur lequel se basait le système de la famille et du mariage.

7.2.1 La famille, le couple et le contrat social : le chantage du « nœud coulant »

L'un de ces creusets de fausseté est en fait la famille. Le « régime cellulaire » que celle-ci représente pour Gide et dont notre écrivain essaie, sa vie durant, de désagréger les rapports de forces et les liens se retrouve dans l'écriture de Pirandello comme le « noyau familial » qui est, selon les mots de Giovanni Macchia, « le germe obscur d'où jaillissent les infinis cas pirandelliens⁵ », tous, à quelques exceptions près, des drames perçus par le biais du filtre de l'humorisme. Et ce qui se répète chez Pirandello comme un *leitmotiv*, c'est que le dédoublement d'un personnage éclate souvent, comme le souligne Gioanola, à l'intérieur de l'institution qui, du point de vue bourgeois, représenterait justement le lieu sûr et rassurant de l'unité de l'individu et de son épanouissement : le mariage et le foyer familial qui prolonge celui d'origine. C'est ce qui arrive à des personnages que nous avons déjà rencontrés dans notre étude : Mathias Pascal, Stefano Giogli, Vitangelo Moscarda, tous atteints de la même crise d'identité au sein de leur ménage et dans la confrontation avec leur femme. Ils deviennent jaloux de cet autre soi-même que leur conjointe perçoit et qui a le dessus sur leur propre identité. La vie en couple a en effet joué un rôle essentiel dans la vie des deux auteurs, nourrissant une thématique présente dans toute leur production. Différentes ont été leurs

¹ *L'École des femmes*, RR2, p. 627.

² *Robert*, RR2, p. 654.

³ *Ibid.*, p. 658.

⁴ *Ibid.*, p. 657.

⁵ MACCHIA Giovanni, *op. cit.*, p. 65.

expériences liées à l'institution bourgeoise du mariage, comme on l'a remarqué dans les chapitres précédents, et différentes aussi, leurs réactions face à la femme et à la sexualité. Il est, certes, indéniable que ces deux auteurs bourgeois ont été les détracteurs majeurs d'une institution bourgeoise, chacun avec ses propres nuances liées à ses cas personnels. Pour Pirandello, le mariage est le lieu des conventions sociales et souvent un véritable enfer, celui vécue par la femme exclue (présente dans les nouvelles, dans le roman *L'Exclue*, dans le théâtre), murée dans son statut de femme et d'épouse, piégée dans la forme sociale ou dans le rôle (méta)théâtral que les autres lui attribuent sans pouvoir rien changer, sinon au prix d'une impossibilité à vivre. Les jeux de rôles que les personnages pirandelliens mettent en place servent souvent à parodier le contrat social et les liens entre individus (père-mère ; mari-épouse ; amant-maîtresse)¹.

Lisons ce que Gide en 1927 avoue à Pierre-Quint, à propos du mariage :

On m'a reproché la dernière page de *Si le grain ne meurt*. Je sais. Je croyais, en aimant, en épousant « la vertu même », pouvoir mettre ma nature au défi : je prétendais en me mariant apporter le bonheur. Évidemment, j'ai dû reconnaître, hélas, que je m'étais trompé. J'ignorais presque tout de la femme, je méconnaissais ses besoins réels, les besoins de sa vie propre, charnelle... Je vous ai dit qu'aujourd'hui, je suis profondément heureux [...]. Il est vrai. Mais il y eut de ma part, par mon mariage, cette sorte d'engagement pris imprudemment, - présomptueusement - et je dirai aussi, presque innocemment, d'engagement que je n'ai pas tenu et qui reste pour moi le problème le plus grave, constamment et atrocement douloureux... On ne peut apporter le bonheur que quand il s'échange. Mais comment oser parler de bonheur... d'un bonheur qui compromet celui d'autrui ? Mais ne croyez pas que ceci se placerait tout de suite après la dernière page de *Si le grain ne meurt*. Il y aurait plusieurs autres chapitres auparavant : vingt ans...².

Gide repense à son mariage et le met en perspective par rapport à son penchant naturel et à son amour pour Marc Allégret. Et c'est à ce point qu'il fait la différence, que nous avons citée, entre la jalousie dans une liaison hétérosexuelle, « la haine du mâle pour le mâle », et la jalousie dans les autres amours, comparable au sentiment de « Pygmalion retrouvant sa statue abîmée ». Ce sont précisément ces sentiments qui lui ont inspiré *Le Roi Candaule*, conclut-il. Mais reprenant le fil de son discours pour mieux expliquer son choix de ne plus lutter « contre l'attrait du plaisir », Gide raconte :

Connaissez-vous l'histoire de Polycratès ? [...]. Voici ce que j'y vois. Polycratès s'est peu à peu démuni. Et plus il se démunit, plus heureux il se sent. Il s'est appauvri de tout jusqu'à ne posséder plus rien que son anneau de mariage. Dès lors commence son angoisse : c'est son anneau ; Il le jette à l'eau, mais un poisson le leur rapporte. Un mariage ne se rompt pas³.

Et voilà non seulement une explication du *Candaule*, drame par excellence de la profanation du lien marital, dont le mythe de Polycratès est d'ailleurs une source, mais d'une thématique

¹ *Ibid.*, p. 103.

² PIERRE-QUINT Léon, *op. cit.*, p. 390.

³ *Ibid.*, p. 391-392.

que toute son œuvre a exploitée. En fait, Gide avait donné une lecture personnelle de la paix et de la fidélité conjugale lors de ses « Considérations sur la mythologie grecque. Fragments du *Traité des Dioscures* », en 1919. C'est là que, voulant trouver une raison à la manière de la fable grecque, il se pose la question du retour, retardé de dix ans, d'Ulysse au foyer conjugal, là où il aurait trouvé « fidélité, vertu, patience », alors que les autres regagnent en toute hâte leurs palais et leurs domaines pour trouver « l'adultère, le meurtre, la trahison, l'exil, et les crimes les plus affreux ». Et voilà la possible réponse : ce retard différé est lié à « sa curiosité vagabonde », à « l'inquiétude de son humeur », comme Sinbad qui ne cessait de repartir dès qu'il était rentré d'un voyage, car « [i]l semble qu'Ulysse pressentît que ne l'attendait à son foyer point d'aliment pour son inquiétude et que son industrie y demeurerait inemployée. Est-ce l'absence de péril pressentie et la tranquillité d'Ithaque qui le fait atermoyer ainsi son retour ? ». C'est tout comme le « fil à la patte » qu'Ariane lie au bras de Thésée et que, si d'un côté il l'aide à se démêler du labyrinthe, de l'autre, il l'empêche dans son avancement vers « l'inconnu repli de sa destinée¹ ». Ce qui veut bien dire que loin du foyer familial et conjugal, on a plus de chances de garder cette union intègre dans ses valeurs et dans les sentiments dont elle est issue, tout en alimentant la faim de connaissance et la sensualité qui ne la concerne pas, que le retour en revanche banalise ou aplatit. On entrevoit d'une part les excès de Candaule, qui dans le secret de sa chambre choisit de risquer son bonheur et d'immoler l'honneur de sa femme, et d'autre part, en filigrane, l'expérience conjugale de Gide et Madeleine, interrompue par les nombreux voyages de l'époux ou par une distance physique presque quotidienne entre les deux. Cette expérience particulière rompt avec les traditions culturelles et les conventions sociales, comme nous venons de le dire, mais, à partir d'une dissociation entre amour et plaisir, qu'il définira dans sa préface à *l'Armance* stendhalien, donne aussi un rôle différent à la jalousie. Celle-ci, pour Gide, présente au moins les deux facettes qu'il a mis en évidence pendant l'entretien avec Pierre-Quint, et donne naissance à des rapports triangulaires, comme nous allons le voir dans les paragraphes suivants. D'ailleurs, la profanation de la chambre nuptiale autour de quoi tournent les sentiments divergeants de Candaule, Gygès et Nyssia n'est qu'une élaboration littéraire et psychique de la scène capitale de la rue Lecat, dont Gide donnera une première version documentaire dans *Si le grain ne meurt*, en 1921, après celle plus romanesque mais antérieure donnée dans *La Porte étroite*. Cette hantise, qui ne s'apaisera qu'après l'apparition de Marc Allégret dans la vie d'André Gide, trouvera sa contrepartie ironique dans *Les Faux-Monnayeurs* lorsqu'Armand, accompagnant Sarah et Bernard dans la chambre de Laura, leur fait braver l'interdit parental.

¹ « Considérations sur la mythologie grecque. Fragments du *Traité des Dioscures* », *EC*, p. 536-540.

Hors de ces formes exclusives et raffinées d'amour, qui relèvent de l'inconséquent et du saugrenu de l'être humain et de la vie, il y a les foyers et les trahisons bourgeoises, où la jalousie a un effet boulevardier ou d'opérette, ces mêmes foyers que dans *Les Nourritures* Gide haïssait et invitait à quitter. Il lui revient de conclure à propos du fiasco d'Octave dans le roman de Stendhal :

Car je songe à la terrible phrase de Tolstoï, que Gorki nous rapporte : « L'homme survit à des tremblements de terre, aux épidémies, aux horreurs de la maladie, et à toutes les agonies de l'âme ; mais de tous temps la tragédie qui l'a tourmenté, qui le tourmente et qui le tourmentera le plus, c'est - et ce sera - la tragédie de l'alcôve »¹.

Rien de plus intimement vrai et douloureux que pour Pirandello, pour qui la jalousie, on le sait bien, a eu un poids énorme dans la vie personnelle et familiale. L'auteur italien a dû y faire face dès 1903, lors des premières apparitions de la folie de sa femme et de ses excès de jalousie, même si elle hantait son existence avant cette date à cause de la jalousie de son beau-père qui avait affecté à jamais le développement psychologique d'Antonietta. Voilà pourquoi le thème de la jalousie glisse dans ses écrits, à partir des romans *Il turno (Le Tour)* et *On tourne*, pour se répandre dans une myriade de nouvelles. Lorsque Gide indique, de son côté, le mariage comme fondement de la famille, c'est pour le peindre comme le lieu de l'insincérité, de la contrainte et de l'hypocrisie. Selon Pierre-Quint, dont nous reprenons de temps à autre les fines notations qui par endroits se rapprochent fortement des principes de la *Weltanschauung* pirandellienne, chez Gide, l'exemple le plus éclairant de cette dichotomie entre la forme imposée et la vie, c'est exactement la conception de l'amour dans le mariage. L'amour évolue en changeant les rapports de couple : comme nous l'avons déjà dit, il en va ainsi, dans *L'École des femmes*, de l'amour entre Robert et Éveline. Or, si la morale religieuse fait du mariage un lien indissoluble, comme si l'amour se figeait à jamais, dans la réalité, ce sentiment ne cesse de se métamorphoser dans la durée. Robert le déclare à Éveline :

Tu dis que je ne suis pas celui que tu avais cru. Mais alors, toi non plus, tu n'es pas celle que je croyais. Comment veux-tu que l'on sache jamais si l'on est bien celui que l'on croit être ?²

Ces propos font écho à ce que Bernard lui aussi avait déjà affirmé : « La route est longue, qui mène de ce que je croyais être à ce que peut-être je suis³ ».

¹ « Préface à "Armance" », *EC*, p. 555.

² *L'École des femmes*, *RR2*, p. 638.

³ *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 320. Le problème de l'unité du Moi et de l'identité, Gide le reformulera à maintes reprises, comme par exemple dans les entretiens avec Amrouche où il dira encore : « il y a celui que nous sommes en réalité et celui que nous croyons être, qui prend le pas sur celui-là. J'ai eu l'impression que celui que je croyais être était beaucoup plus important qu'il n'en est en réalité et c'est par la suite seulement que je me suis rendu compte que l'être que j'étais était très différent de celui que je croyais être, et il m'est arrivé tout

Malgré cette incertitude de l'être, c'est sur la fidélité du couple que repose la conception traditionnelle de la famille. C'est pour cette raison que dans le mariage, selon Gide, tout finit par s'arranger dans le compromis, car au cœur du couple, l'adultère est assez fréquent et accepté. Il en brosse les causes et les conséquences dans *Les Faux-Monnayeurs*, avec la peinture des deux familles bourgeoises de magistrats, les Profitendieu et les Molinier, où l'adultère de madame Marguerite Profitendieu, mère de Bernard, et de monsieur Oscar Molinier, père d'Olivier, sont considérés comme des écarts nécessaires et acceptables, dont la découverte a lieu toujours par des lettres cachées et passées dans les mains auxquelles elles étaient interdites.

Sur l'épisode qui ouvre le roman et déclenche la fuite de Bernard de son foyer familial, il faut faire une remarque à nos yeux importante. D'après le manuscrit des *Faux-Monnayeurs*, les lettres d'amour, dont une révèle à Bernard que Profitendieu n'est pas son père naturel, étaient quatre, cinq en comptant celle que Bernard lit, mais dans la version définitive, elles deviennent douze (treize avec celle de la révélation encore dans les mains du bâtard)¹. Eu égard au choix de changer de nombre, celui-ci ne peut pas relever du hasard, à notre avis, sachant qu'il existe, comme nous l'avons noté, une nouvelle de Pirandello, publiée en 1897 et reprise dans le recueil *Quand'ero matto* en 1902, qui s'intitule *Le dodici lettere*. De plus, ce n'est pas une nouvelle quelconque : elle raconte les entrelacs compliqués entre deux amies, Adele et Giulia, qui ont une liaison extraconjugale respectivement avec Tito et Tullio. Chacune a écrit à son amant des lettres et, la liaison interrompue, veut qu'elles lui soient remises. Giulia a obtenu les lettres d'Adele en les demandant directement à son ancien amant Tullio et voudrait aussi qu'Adele fasse de même auprès de Tito. Adele convoque chez elle Tito, l'ancien amant de Giulia, pour se faire rendre les douze lettres, mais celui-ci l'informe que Tullio est devenu l'amant de Giulia, que les deux se sont amusés derrière son dos en lisant leurs lettres et que c'est pour cette raison que Tullio les lui a remises facilement. Tito ne peut pas alors les rendre, mais il devra se battre en duel contre Tullio pour sauvegarder son honneur et l'intimité de ces échanges amoureux. Cette histoire de lettres aurait bien pu attirer l'attention de Gide, au-delà des liaisons amoureuses. De plus, c'est un récit humoristique qui commence par la visite de madame Baldinotti, la vieille femme qui se maquille et s'habille élégamment en attendant jusqu'à l'aube le mari plus jeune qu'elle qui la trahit chaque soir

naturellement à préférer celui que j'étais vraiment et qui est devenu celui que je voulais être ». (MARTY Éric, *André Gide, op. cit.*, p. 133).

¹ GOULET Alain, « Notes et variantes des *Faux-Monnayeurs* », *RR2*, p. 1223.

(celle que Pirandello reprendra dans l'essai sur l'*Humorisme*). Et enfin, c'est la nouvelle où *La Physiologie de l'Amour moderne* de Bourget est ironiquement bafouée.

Le seul couple fidèle est justement celui de Robert et Éveline dans *L'École des femmes*, mais cette fidélité est aussi le prix d'un enfer bourgeois qui fait changer au fur et à mesure le rôle et le visage de la femme gidienne. Et même dans la fidélité, le visage d'un monstre se cache derrière la perfection d'un mari : Robert a donné à Éveline le droit de « fureter partout chez lui¹ », sauf dans le tiroir où il garde le carnet à remplir avec son journal. Ce n'est pas une clé ensanglantée, comme dans le conte de *Barbebleue*, qui dévoilera le mystère, mais une confession sans scrupules de Robert lui-même - non seulement il n'a pas tenu sa promesse, mais il s'irrite aussi devant les plaintes de sa femme - qui ouvrira les yeux d'Éveline devant la monstruosité de la double personnalité de son mari. D'ailleurs, si d'un côté, l'épouse chrétienne doit supporter la présence de l'époux dont elle méconnaît désormais les traits, les valeurs et les comportements, de l'autre, les deux êtres qui vivent ensemble deviennent tellement étrangers l'un à l'autre qu'ils peuvent se faire du mal. C'est le cas du pasteur et de sa femme Amélie dans *La Symphonie pastorale*, au sujet desquels Gide fait écrire au pasteur :

J'éprouvais aussi, devant que de parler, à quel point deux êtres, vivant somme toute de la même vie, et qui s'aiment, peuvent rester (ou devenir) l'un pour l'autre énigmatiques et emmurés ; les paroles, dans ce cas, soit celles que nous adressons à l'autre, soit celles que l'autre nous adresse, sonnent plaintivement comme des coups de sonde pour nous avertir de la résistance de cette cloison séparatrice et qui, si l'on n'y veille, risque d'aller s'épaississant...²

C'est le cas du couple La Pérouse, comme nous l'avons vu plus haut, dont la devise pourrait bien être : « l'enfer, c'est le mariage ». D'ailleurs, malgré cette vision hypocrite et infernale du lien entre époux, selon Pierre-Quint, la femme que dépeint Gide n'est pas différente de celle du XIX^e siècle, tout obsédée par l'idée fixe du bon mariage. Et même lorsqu'elle dévie du droit chemin, comme Marguerite Profitendieu, le mari lui pardonne sa trahison et l'emprisonne dans un état de vertu factice et suffocante sur lequel insiste, comme une épée de Damoclès, le jugement moral, si bien que Marguerite regrette non pas tant son adultère, que de s'en être repentie. Il va de soi qu'elle n'a pas le courage de l'avouer. Et quand bien même elle communiquerait son malaise, comme Éveline avec Robert, le conjoint « ne comprendra pas ; [...] mais [elle] lui parler[a] tout de même, et cela ne fera que resserrer le nœud coulant³ ».

¹ *L'École des femmes*, RR2, p. 603.

² *La Symphonie pastorale*, RR2, p. 29-30.

³ *L'École des femmes*, RR2, p. 634.

Ce qui change, c'est le but de cette peinture, surtout dans la première partie de sa production, où les « femmes à mariage » alternent avec celles qui se vouent au sacrifice, les épouses avec les vierges. Toutefois, plusieurs de ses héroïnes petit à petit s'éloignent de ce modèle. Isabelle suit ses propres désirs, coûte que coûte ; Sarah revendique son émancipation ; Éveline, quant à elle, s'indigne et se rebelle face au mariage liberticide pour la femme ; enfin, Geneviève sera porteuse d'une idée de mariage moderne et par là même scandaleuse : celui dont elle s'éprendra sera son associé, son camarade. Et c'est là que se pose, selon Pierre-Quint, la différence entre jalousie et amour dans l'œuvre de Gide. C'est la jalousie basée sur une idée d'honneur conjugal, passion dangereuse de contrainte, qui devrait être endiguée, comme Gide le montre dès ses premières œuvres, et non pas l'amour, qui est par contre une passion généreuse d'épanouissement de l'individu. L'inconstance de l'autre dans la liaison amoureuse devrait être acceptée et considérée comme la preuve douloureuse de la force de sacrifice de l'amour. « Le mal n'est pas dans l'amour¹ », dit le pasteur de *La Symphonie pastorale*, c'est au contraire la morale du péché charnel qui, en emprisonnant l'amour, a perverti tous les sentiments. C'est aussi la morale qui dérive de l'institution du mariage en tant qu'union catholique et bourgeoise. Cette morale du péché bannie, il en reste quand même la jalousie qui, d'après Gide, se manifeste selon des modalités qu'illustrent bien les romans de Dostoïevski, dont les personnages présentent une dualité qui se manifeste en deux caractères opposés s'exprimant en même temps. Est-ce une dualité que Dostoïevski imite de la nature, ou bien l'a-t-il inventée ? - se demande Gide. Voilà la réponse qu'il essaie d'esquisser. Nous sommes conditionnés à voir la réalité telle qu'on nous la présente, de manière conventionnelle, artificielle ou, si l'on veut, paradoxalement perfectionnée - paradoxe qu'il emprunte à Wilde - comme l'œuvre d'art nous a entraînés à la voir, comme il advient dans « le roman et pour les paysages intérieurs de la psychologie² ». Derrière cette perfection apparente que l'on veut nous montrer se cachent des « maladies » et des « états bizarres, pathologiques, anormaux [...], autour de nous et en nous-mêmes³ », que son époque n'aurait pu reconnaître sans la lecture des romans de Dostoïevski, où la complexité, la monstruosité, l'informe - bref, l'ombre - ne cèdent pas à la simplification, à l'artificiel, à la netteté des lignes. En un mot, où tout n'est pas lumière. Comme pour les personnages des enfants qui sont encore informes, Dostoïevski est attiré surtout par « la genèse des sentiments » qu'« il nous peint [...] bien souvent douteux encore, et pour ainsi dire à l'état larvaire⁴ ». En effet, « [i]l s'attache

¹ *Ibid.*, p. 34.

² « Dostoïevski, IV », *EC*, p. 605.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 607.

particulièrement aux cas déconcertants, à ceux qui se dressent comme des défis, en face de la morale et de la psychologie admises. Évidemment dans cette morale et dans cette psychologie reconnues, il ne se sent pas lui-même à l'aise [...] ¹ ». Un tel mécontentement, une telle insatisfaction ou gêne relèvent de la maladie (l'épilepsie pour Dostoïevski, la folie pour Rousseau) qui pour Gide, à l'encontre des théories de Lombroso et Nordau, se rapproche, comme nous l'avons souligné, plutôt d'un état de grâce et de singularité. Ainsi Gide dit-il lui-même, en citant Nietzsche : « cet état psychologique anormal » est « une sorte d'invitation à se révolter contre la psychologie et la morale du troupeau ² ».

Or, la dualité humaine une fois admise, l'inexpliqué de l'homme ne demeure jamais chez Dostoïevski dans le limbe de l'insondable : tout a son explication, quoiqu'elle n'ait pas été toujours acceptable, du moins à son époque. Première et fondamentale inconséquence de la nature humaine, dont les pages du romancier russe sont révélatrices, est la polygamie des personnages, qui émane de la dualité dont il a été question, c'est-à-dire leur capacité d'éprouver simultanément plusieurs amours, - pas forcément homosexuelles, pas forcément partagées entre chair et esprit - dont la conséquence « c'est la presque impossibilité [...] de fournir de la jalousie. Ils ne savent pas, ils ne peuvent pas devenir jaloux ³ ». Ou bien, tout en nuancant son affirmation à la lumière d'une série de citations visant à relire la jalousie d'Othello non tant selon la tradition, mais comme la réaction de celui qui est délesté de l'image idéale de la femme aimée, Gide affirme que les personnages de Dostoïevski « ne connaissent de la jalousie que la souffrance, une souffrance qui n'est pas accompagnée de haine pour le rival ⁴ ». Et c'est à ce moment de sa réflexion sur la forme particulière de la jalousie chez Dostoïevski qu'il cite les deux célèbres passages des *Confessions* de Rousseau où il est question de cet amour pour le rival et qu'il retrouve chez le romancier russe dans *La Femme d'un autre*, *L'Idiot* et *L'Éternel Mari*. C'est sur ce dernier roman que Gide s'arrête pour mettre en lumière le fonctionnement de cette particulière forme de jalousie non traditionnelle, dont la manifestation est la souffrance pour ne pas être capable de jalousie, pour ne pas arriver à détester le rival. D'ailleurs, la jalousie traditionnelle est plutôt une convention et la « convention est pourvoyeuse de mensonges ⁵ » :

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 609.

⁵ *Ibid.*, p. 617.

Combien d'êtres ne contraint-on pas à jouer toute leur vie un personnage étrangement différent d'eux-mêmes [...] ? Combien d'êtres acceptent de vivre toute leur vie tout contrefaits par le mensonge [...] !¹

Cette affirmation, Pirandello la partage dans la passivité d'une forme qu'impose le regard d'autrui, s'adaptant aux conventions, et que seule une prise de conscience subite et déchirante peut casser. On en arrive à se voir vivre, mais dès ce moment même on ne vit plus, ce qui provoque une reprise de la forme originelle. Cette quête de sincérité et d'authenticité, quelques-uns des personnages pirandelliens la partagent avec ceux de Gide et ce rapprochement possible est accentué par la distinction entre crustacés et subtils. Gide reviendra sur cette « tragédie de l'alcôve » par le biais d'une traduction : *Arden de Feversham*. En 1933, lors de la publication de quelques passages de ce travail, la « femme entre deux hommes » est encore un thème récurrent qui semble relier les œuvres de jeunesse et les proses de la maturité, mais les équilibres ont changé et Alice, l'héroïne non éponyme - contrairement à Bethsabé, Isabelle et Geneviève -, femme d'Arden et maîtresse de Mosbie, n'est plus victime de la volonté d'autrui mais, entraînée par la passion amoureuse, elle choisit son destin. Elle trahit son mari, dans un quasi renversement de *Candaule*, dont certains thèmes reviennent dans la traduction, et de maintes figures de femmes sacrifiées dans la carrière gidienne :

C'est comme si, tout au long de son œuvre, Gide n'avait cessé de rejouer la crise de son adolescence aux prises avec son propre désir et son rejet de la part féminine de lui-même - pensons à sa façon de vouloir toujours se revendiquer viril lorsqu'il est question de sexualité. Cette peur de la femme, sans doute est-ce en lui un interdit inconscient de sa mère. On n'oubliera pas non plus que, dans cette affaire, se profile aussi dans son inconscient l'ombre de son père Paul, auteur d'une fameuse thèse sur « la condition privée de la femme dans le droit ancien et moderne », thèse contre laquelle il s'est élevé en écrivant son *Corydon*, façon pour lui de répondre à la condamnation de ses mœurs exprimée par son père. Mais on voit aussi que l'arrivée dans sa vie de la Petite Dame, Maria Van Rysselberghe, et de sa fille Élisabeth, lui a progressivement ouvert l'entendement et fait comprendre ce que pouvait vouloir dire être une femme autonome, ce dont témoignent dans l'œuvre les figures de Sarah et de Geneviève².

Alice est contemporaine de ces deux seules femmes libres de sa production. La traduction sera enfin menée à bout à la fin de sa vie, en travaillant à quatre mains avec Élisabeth Van Rysselberghe qui l'a rendu père, réalisant un peu les potentialités d'une union libre, ainsi que les vues sur la famille et d'une manière générale sur la liberté sexuelle, développées auparavant par Sarah et plus encore par Geneviève. La rédaction de *Geneviève*, en particulier, avance avec difficulté, à cause, d'une part, des perspectives menaçantes concernant l'Allemagne et l'Italie et, d'autre part, des nouvelles idées de Gide concernant le

¹ *Ibidem*.

² GOULET Alain, « Permanence et enjeu du motif de la femme sacrifiée », in DEBARD Clara, MASSON Pierre et WITTMANN Jean-Michel (éd.), *André Gide et la réécriture*, colloque de Cerisy (2012), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, p. 224.

communisme et le féminisme¹. C'est ce contexte qui détermine la tentative d'écrire « fémininement »² et de mettre dans ce roman tous ses soucis politiques, sa « sympathie pour la Russie », répondant à une volonté de rupture avec les conventions et les institutions, dans le but de « voir ce que peut donner un état sans religion, une société sans famille », car « [l]a religion et la famille sont les deux pires ennemis du progrès »³. La famille en tant qu'institution bourgeoise est d'autant plus au centre de cette problématique portant sur la quête de sincérité par-delà toute convention mensongère. Et dans le cadre de cet engouement de Gide pour le communisme, on ne peut pas passer sous silence quelques développements des personnages féminins dans la pièce la plus critiquée de Gide, qui remonte bien à sa « "lune de miel" avec le parti communiste⁴ », comme il l'avoue. En fait, encor une femme est à peu près contemporaine des deux autres : Vera Orlov, dans *Robert ou l'Intérêt général*. Elle arrive à accomplir le meurtre de Rabot pour venger Michel, le fils rebelle du patron de la fabrique, dont elle est éprise. Celui-ci s'est uni aux ouvriers syndiqués qui ont déclaré une grève. Rabot, quant à lui, est un contremaître de l'usine, mais aussi un espion du patron. L'intrigue laisserait penser à un meurtre idéologique si la situation n'était pas compliquée par la jalousie de Rabot, amoureux lui aussi de Vera, envers Michel. Le crime passionnel devient donc le mobile de ce double assassinat, mais l'on sait bien que Robert et Gustave, le père et le frère de Michel, dérivations des personnages de *L'École des femmes* et de *Robert*, ont tramé pour que les choses prennent une allure particulière. D'ailleurs, c'est la pièce où l'intérêt personnel l'emporte toujours sur le général, malgré le titre qui se veut ironique, voire humoristique sommes-nous tenté d'ajouter. L'acte accompli par Vera demeure en sourdine dans les répliques de Robert et Gustave qui le racontent au public en regardant les événements de la terrasse de leur villa. Ils expriment un point de vue masculin et, du même coup, socialement supérieur. Que Vera Orlov ait tué par passion, c'est l'explication que Robert et Gustave font circuler. On n'entend pas parler la jeune fille, on ne connaît pas sa version des faits. On la retrouve au dénouement dans les mains de Robert et dans ses machinations pour obtenir la fin de la grève, le brevet de son père, Boris Orlov, et la réhabilitation de son fils Michel, qui s'était inopinément mêlé aux grévistes, non pas à son cœur de père, mais aux yeux de la société bourgeoise dont il fait partie. Elle est une femme rebelle mais encore une fois écrasée, entraînée dans un triangle amoureux qui rappelle la Malva de Gorki, que Gide

¹ WALKER David H., « Notice de *Geneviève* », *RR2*, p. 1339-1340.

² *J2*, p. 194.

³ *J2*, p. 274.

⁴ Lettre de Gide de 1948 à Richard Heyd que celui-ci rapporte dans sa notice de *Robert ou l'Intérêt général* au tome VI du *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 142).

n'avait pas réussi à adapter, sur laquelle se superpose la femme de Robert, Laure, une faible silhouette d'Éveline, doublon au nom francisé de Laura Vedel, que la prise de conscience des mensonges et de la mauvaise foi de son mari empêche de céder aux paroles de l'abbé Tronchet et à la dernière comédie de Robert. Mais le triangle sentimental s'appuie sur d'autres relations triangulaires d'ordre parental (le rapport entre Vera, Michel et Ivan, le frère de Vera, celui entre Robert, Michel et Gustave, celui entre Robert et Boris qui sont demi-frères - et leur père défunt). Et là aussi, la nouvelle famille d'élection que Michel, mis à la porte par Robert, a retrouvée, se dissout comme la famille naturelle contre laquelle Gide n'a jamais renoncé à décocher ses flèches.

Chez Pirandello, la famille n'est perçue positivement que si elle est comparable à un nid sûr et que la mère ne coïncide pas avec la femme porteuse de la charge érotique : c'est pourquoi dans *La Lumière d'en face*, la femme abandonne le mari et ses trois enfants - et Gide, de manière étonnante, fait raconter à l'Allemand de sa *Conversation* une histoire similaire, sauf qu'il biffe dans le manuscrit « ses enfants » pour les réduire à un seul - pour devenir la maîtresse de celui qui l'a guettée de la fenêtre d'en face. Les interprétations que Gioanola donne à la lumière de la critique psychanalytique visent à établir, on l'a vu, des tendances homosexuelles refoulées chez la femme de Pirandello, qui aurait projeté sur son mari les infidélités conjugales inconsciemment désirées. Pirandello, quant à lui, se rendait compte, selon l'interprétation de Gioanola, que la situation d'Antonietta se redoublait dans la sienne propre, sauf que lui avait l'exutoire de la création littéraire, sublimant ainsi des tendances autrement inavouables. Au-delà de toute interprétation envahissant l'espace personnel et insondable de la psyché de l'auteur, les femmes sont souvent des héroïnes et des personnages de premier plan dans les œuvres de Pirandello, qui montre une excellente capacité d'identification avec la psychologie féminine, dans toutes ses nuances. La femme, la maternité, la famille sont souvent associées à l'idée de prison et de piège, de même que le mariage qui est présenté comme un véritable lieu de torture, où la sexualité fait peur, héritage peut-être de la scène de sexe entrevue dans la morgue à côté d'un cadavre et de la rivalité avec la figure paternelle qui se manifeste au moment où le petit Luigi crache au visage de la maîtresse de son père, figure encombrante et lourde pour l'enfant, comme Nardelli nous le raconte.

D'après l'analyse des femmes dans les pièces de Pirandello proposée par Roberto Alonge, il se dégage que la donnée de départ dans les premières pièces (mais aussi dans les premières nouvelles) est le rapport adultérin de la femme qui, délaissée par le mari qui

travaille pour lui assurer une vie riche et aisée, se donne, ennuyée, à un autre homme. C'est le triangle bourgeois où la femme adultère qui libère ses instincts sexuels est immorale, alors que l'homme traître l'est beaucoup moins et peut toujours juger la mauvaise conduite de sa femme : une telle réprobation est à la fois catholique et sexophobe. Comme l'écrivait déjà Jonard, la femme chez Pirandello est toujours une « victime de sa propre sexualité ou de celle des autres, victime aussi de la société qui couvre d'un voile hypocrite les turpitudes des hommes alors qu'elle est impitoyable pour celle qui a commis une faute¹ ». De plus, le péché est commis non seulement en tant que femme mariée, mais surtout en tant que mère, deux visages de femmes qui ne parviennent pas à coïncider dans cette phase de la production de Pirandello. Cette situation permet d'envisager dans son écriture une dichotomie entre « la mère-sainte », sans rapports sexuels, et « la fille de joie, la prostituée, la "catin"² ». Or, comme le dit encore Alonge, « la mère et la maîtresse fatiguent à co-exister », alors que la mère putain, Matilda en particulier dans *Henri IV*, la mauvaise mère, est une configuration possible de la femme³. Tous les liens et les fantasmes familiaux, tels que le rapport tordu mari-femme et le rapport morbide parents-enfants, voire l'inceste, se retrouvent enfin plus ou moins esquissés, entre les six personnages de la comédie homonyme que l'auteur n'a pas voulu réaliser et à raison, ajoutons-nous, étant donné que la plupart sortent du réservoir des drames intimes de Pirandello et d'autres empruntent aux thématiques ibsénienne et aux découvertes freudiennes qui démontent l'échafaudage bourgeois.

Or la maternité, qui est l'enjeu dans *Ève et Line* ou *Les Deux visages de Madame Morly* et *O di uno o di nessuno* (*Soit à aucun, soit à un seul - Ou d'un seul ou d'aucun*) et en général dans l'œuvre pirandellienne, n'existe chez Gide que comme accouchement sanglant, tel que celui qu'il relate dans *Jeunesse* et qu'il transpose, édulcoré, dans l'accouchement de Marceline dans *L'Immoraliste*, ou dans la grossesse cachée d'Isabelle, qui donne naissance à un estropié. Si la figure de la femme-mère s'associe aussi à la pratique religieuse et à la pieuse dévotion, cette mère gidienne est d'autant plus coupable qu'elle se cache derrière les conventions et annule les désirs de ses enfants par manque d'amour ou par excès d'amour, comme l'écrit Justine Legrand. Celle-ci voit dans le personnage de Geneviève une alternative :

¹ JONARD Norbert, « L'amour, la femme et la société dans l'œuvre narrative de Pirandello », *Revue des études italiennes*, n. s., XII (1966), n° 1, p. 19-60. La citation est à la page 25.

² ALONGE Roberto, *Madri, baldracche, amanti*, op. cit., p. 61.

³ *Ibid.*, p. 61-62.

« en n'étant plus considérée comme un simple "instrument de plaisir" et de reproduction, la femme semble tendre à une revalorisation de son statut¹ » :

Le détachement auquel la femme aspire, et la liberté dont la femme de l'après guerre est en quête, se traduisent non seulement par une libération de son rôle de mère-épouse, mais aussi dans son rapport intime aux autres².

Une telle revalorisation, qui n'exclue pas le lesbianisme, hésite encore à indiquer une véritable libération féministe³. Le nom d'emprunt de Geneviève reste une marque tangible du fait que, même en quête de libération, la femme est encore liée aux conventions et à l'univers masculin. Seule l'expérience de la paternité marquera un tournant, mais du sentiment de maternité-paternité on ne reparlera justement que dans la trilogie :

Dans les ouvrages antérieurs à *Geneviève*, la figure de la femme est une figure protéiforme dont il est impossible de définir une seule et principale caractéristique : suiveuse comme Marceline (*L'Immoraliste*), libératrice comme Sarah (*Les Faux-Monnayeurs*), coupable telle Mme Profitendieu, ou encore victime comme c'est le cas de Gertrude, soumise au désir du Pasteur dans *La Symphonie Pastorale*, la femme se définit essentiellement par rapport à la multiplicité de ses rôles⁴.

Une notation de Justine Legrand qu'il faudrait, à notre avis, moduler et approfondir, car, par exemple, la production juvénile de Gide, théâtrale mais aussi d'adaptateur et de traducteur, est riche en figures féminines qui portent en elles la marque de la culpabilité d'être femmes, mères, épouses et qui, en raison de ces mêmes rôles qu'elles incarnent, sont destinées à l'effacement littéraire et psychique. En fait, la présence/absence d'une figure de père constitue le pivot qui modifie la position des personnages féminins : l'absence d'un père chez Gide, comme chez beaucoup de ses personnages, Boris en premier lieu, crée des êtres faibles qui se cramponnent aux conventions et à l'ordre, tel Robert, mais déclenche aussi la haine du père chez Geneviève, d'où probablement son attirance pour Sara⁵. Voilà pourquoi, pour parler du féminin chez Gide, il faudra essayer de comprendre les différentes projections que les personnages féminins gidiens dévoilent avant et après l'expérience personnelle de la paternité et le dépassement des craintes enfantines ainsi que des tabous d'adolescent et de jeune homme marié avec sa cousine, surtout lors de la découverte que ces désirs sexuels - propres à

¹ LEGRAND Justine, « La femme : l'autre "problème" gidien », *BAAG*, n^{os} 181-182, janvier-avril 2014, p. 104.

² *Ibidem*.

³ C'est aussi la conclusion d'Albert W. HALSALL lorsqu'il affirme : « L'idée centrale, peu révolutionnaire en fait, comme l'analyse du discours l'a montrée, semble être la suivante : au début du XX^e siècle, il a bien fallu libérer la femme, abolir son infériorité sociale à l'homme, infériorité institutionnalisée par le mariage. Mais cette institution elle-même, malgré toutes ses imperfections, mérite de rester comme base et support de la famille, puisque les autres solutions proposées ne sont ni très nombreuses, ni très satisfaisantes ». (« Analyse rhétorique d'un discours gidien féministe : *L'École des femmes*, *Robert*, *Geneviève* », *BAAG*, vol. IX, n^o 51, juillet 1981, p. 317).

⁴ LEGRAND Justine, « La femme : l'autre "problème" gidien », art. cité, p. 99.

⁵ Voir WYNCHANK Anny, « Conflit et rébellion dans la trilogie d'André Gide », *BAAG*, vol. XIII, n^o 66, avril 1985, p. 229-234.

l'homme et à la femme de mauvaise vie selon lui - le mariage ne les normalisera pas - comme il le dira dans *Et nunc manet in te* - car la nature suit son penchant. Le problème ne sera plus celui de les manifester, mais celui de refuser le mensonge, tout en recherchant la sincérité coûte que coûte. Cette sincérité varie au gré des perceptions changeantes qu'implique une personnalité sans cesse modifiée dans le temps et dans l'espace, comme le dit Pierre-Quint. Et si la sincérité n'est pas toujours égale à elle-même, la vérité ne peut pas être unique : à la différence de Pirandello, Gide se méfie de la logique abstraite et évite les discussions philosophiques, car il est conscient que chacun s'obstine dans son sens et qu'une discussion n'a jamais convaincu personne, suggère encore Pierre-Quint. Il s'efforce donc de ne pas établir la vérité, mais de la chercher avec toutes ses facettes. Pour ce faire, il faut que chacun prenne conscience de soi-même et soit accompagné de cette conscience personnelle, comme de son aigle, pour « manifester », au sens donné au mot à l'époque du *Traité du Narcisse*. Cette prise de conscience implique la liberté individuelle tout en comportant aussi la gratuité. Or, ceux qui sont enclins à chercher cette liberté sont par conséquent enlisés dans les conditions matérielles de leur existence : l'homme « est agi » par ses habitudes, son hérédité ou son milieu, souligne toujours Pierre-Quint. Chacun de nous est contraint de faire des gestes machinaux, mais un seul moment de conscience par jour serait précieux pour retrouver sa propre vérité et démasquer les apparences, comme dans les deux nouvelles de Pirandello, déjà citées, *Le Train a sifflé...* et *La Brouette*. L'homme peut faire preuve de sincérité en se démasquant : contre la multitude grégaire férue de conformisme, certains personnages comme Bernard, Lafcadio, voire Œdipe, s'efforcent de ressembler à eux-mêmes. En ce sens, l'acte gratuit de Lafcadio n'a pas de mobile, car la seule raison de le commettre, c'est de le commettre sans raison, sans désirs particuliers ; de plus, cet acte immotivé est aussi et surtout désintéressé, c'est-à-dire l'expression d'un individu libre qui se pose au-dessus de la morale commune et se dégage de son enveloppe sociale, de sa respectabilité, de sa livrée - exactement comme dans les deux nouvelles de Pirandello qu'on vient de rappeler, sauf que la conséquence pour les deux héros pirandelliens est la folie ou du moins ce que les autres croient être une évidente manifestation de folie.

7.2.2 Figures de femmes : sœurs, mères...

En relisant les analyses françaises de Gardair, de Bouissy et de Spizzo, sur le double dans l'œuvre de Pirandello, Gioanola réaffirme la primauté des dédoublements et des différentes manifestations du double chez l'écrivain italien en tant que défense contre les angoisses impliquée par ce dédoublement et comme une tentative d'endiguer « dans l'ordre

obsessif le désordre profond de la division, le remous chaotique du morcellement du Moi. En ce sens le dédoublement au miroir est le correspondant “mental”, dans l’ordre du langage, du dédoublement psychique¹ ». Que ce refuge dans le rapport dual et dans le double ait des origines intimes et familiales et que ce schématisme spéculaire apaise l’angoisse du déchirement, ce sont des aspects qui ont été bien mis en évidence chez les deux auteurs. Gioanola continue ses réflexions en écrivant :

Comme il est aisé de s’y attendre, c’est toujours la femme qui met en crise l’équilibre que le rapport dual assure. Dans les occasions où il y a deux hommes et une femme seule, les deux ne sont pas jaloux de la femme mais ils sont jaloux l’un de l’autre par rapport à une présence qui bouleverse l’équilibre des rapports précédents. Ce qui veut dire qu’il n’existe pas de rivalité entre les deux. Comme le dit justement Spizzo, le personnage jaloux chez Pirandello est jaloux essentiellement de sa propre image, c’est-à-dire du reflet spéculaire que son double représente. Nous touchons ici la problématique de l’homosexualité, inévitablement reliée aux situations de double².

Cette réflexion évoque indiscutablement certains passages gidiens sur la jalousie, celui de 1905 à propos d’une page des *Confessions* de Rousseau et du sentiment d’amitié pour le rival en amour³, ainsi que celui de 1927 que Gide confie à Pierre-Quint à propos de la jalousie dans un « amour hétérosexuel » en tant que « haine du mâle pour le mâle⁴ », différente dans tous les autres amours, que nous venons de rappeler à propos de la conception gidienne de la jalousie. Et sans aucun doute toutes ces remarques renvoient aux pages de son essai sur Dostoïevski et à l’auteur russe lui-même qui, comme on l’a remarqué précédemment, est une lecture commune à nos deux auteurs. Et Gioanola de conclure :

À propos de l’absence de la femme comme troisième terme de la jalousie Spizzo observe : « Pratiquement jamais elle n’est l’enjeu d’une rivalité entre deux hommes. Bien au contraire, elle sert souvent de médiatrice à leur relation homosexuelle »⁵.

Or, c’est en lisant un article de comparaison entre Pirandello et Dostoïevski que nous avons retrouvé une série de réflexions intéressantes à deux niveaux. Analysons-les.

Premier niveau : l’interprétation de l’œuvre de Pirandello s’enrichit d’autres perspectives. Lucienne Kroha, l’auteure, analyse les rapports homme-femme dans certains romans et nouvelles pirandelliens. Le roman *Suo marito (Son mari)* - publié ultérieurement sous le titre de *Giustino Roncella nato Boggiòlo* - présente un nouveau visage de la femme dans la littérature pirandellienne. En effet, Kroha définit *Son mari* comme le « roman de l’éveil », car Silvia Roncella s’impose finalement comme la véritable héroïne, une femme qui refuse le rôle

¹ GIOANOLA Elio, *op. cit.*, p. 52.

² *Ibid.*, p. 58-59.

³ *Jl*, p. 495.

⁴ PIERRE-QUINT Léon, *op. cit.*, p. 391.

⁵ GIOANOLA Elio, *op. cit.*, p. 59. La citation fait référence à Jean SPIZZO, « Pirandello : Théâtre du reflet, théâtre du conflit », dans *Lectures pirandelliennes*, Centre de Recherche de l’Université de Paris, 1978, p. 220.

de femme-objet dans les mains d'un mari exploiteur¹. Plus souvent, Kroha relève que les femmes, même si elles sont éponymes, cachent des rivalités masculines préexistantes, dont elles ne sont même pas, ou pas toujours, la cause. L'auteure inspecte quelques-uns des romans, à savoir *L'Exclue*, *Le Tour* (ou *Chacun son tour*), *Feu Mathias Pascal*, *On tourne* (publié ensuite avec le titre *Les Cahiers de Serafino Gubbio opérateur*), la pièce *Ou d'un seul ou d'aucun* ainsi que les premières nouvelles, en particulier celles du recueil *Amori senza amore* (*Amours sans amour*), et *L'ombra del rimorso* (*L'Ombre du remords*) dans le recueil au titre prometteur pour notre analyse *Tutt'e tre* (*Toutes les trois*). Dans *L'Exclue*, c'est le mari de Marta qui évolue vers la solution d'un rapport œdipien avec son père que l'adultère, vrai ou présumé, pousse à définir et à surmonter. Déjà le triangle apparaît à l'horizon de cette perspective de lecture. Ensuite, dans *Le Tour*, Stellina est « l'enjeu que tous veulent et personne ne veut réellement », qui « circule parmi les hommes comme un objet d'échange² ». Nous avons mis en relief les possibles contaminations entre *Le Tour* pirandellien, *Le Cocu magnifique* de Crommelynck et le *Candaule* gidien. De même, dans *Feu Mathias Pascal* deux femmes, Oliva et Romilda, qui deviendra l'épouse de Mathias, même si c'était son ami Pomino qui s'était épris d'elle, servent à régler ses rapports à la fois avec son ami et avec son ennemi Batta Malagna. Celui-ci n'a pas encore eu d'enfants et met en accusation sa femme Oliva. Pour démontrer qu'il est encore capable, il se sert de Mathias et de Romilda. Lorsque celle-ci se découvre enceinte de Mathias, elle révèle que l'enfant n'est pas de Batta Malagna. C'est alors qu'Oliva commence une liaison avec Mathias et tombe enceinte elle aussi. À la fin, Batta Malagna reconnaîtra comme sien l'enfant de sa femme Oliva et Romilda se mariera avec Mathias pour se sauver du déshonneur public. Enfin, dans *On tourne*, le triangle entre Aldo Nuti, Giorgio Mirelli et Duccella Mirelli (sœur de Giorgio et fiancée de Aldo) est mis en péril lorsque Giorgio tombe amoureux de l'actrice Varia Nestoroff, que Nuti séduit à son tour apparemment par amour, mais en réalité pour garantir son rapport avec Giorgio. Le nouveau triangle les mènera tous les trois à la mort. Pour changer de genre, dans la pièce *Ou d'un seul ou d'aucun*, les personnages masculins partagent la même femme sans aucun souci, jusqu'à ce qu'elle ne soit enceinte sans savoir lequel des deux est le père. La femme s'appelle Melina (un nom qui évoque Evelina) et amorce ce mécanisme de jalousie *sui generis* au passage d'un statut homme-femme à celui de père-mère, comme d'ailleurs déjà dans *La signora Morli, uno e due, alias Ève et Line*. L'enfant, et non pas la femme, sera enfin le mobile d'une

¹ KROHA Lucienne, « Pirandello e Dostoevskij: a proposito di due racconti », in ALESSIO Antonio et SANGUINETTI KATZ Giuliana (éds.), *Le fonti di Pirandello, op. cit.*, p. 169-177.

² *Ibid.*, p. 170. Lucienne Kroha résume toutes ces lectures dans l'article cité, mais renvoie aussi pour des approfondissements à d'autres essais qu'elle a publiés sur cette thématique.

transformation de l'amitié initiale en rivalité et la même analyse peut être reproduite à propos des nouvelles, où les amours du titre ne suscitent aucun sentiment pour les femmes, mais dévoilent des rivalités masculines. Et Lucienne Kroha de conclure :

Chez Pirandello le rapport homme-femme non seulement n'est pas toujours limpide, mais il masque souvent un autre rapport beaucoup plus important - celui avec un autre homme. La femme peut être un prétexte pour donner libre cours à des sentiments de rivalité, un symbole qui confère du prestige ou du pouvoir à un homme à l'égard d'autres hommes, ou un « trait-d'union » entre deux hommes qui leur permet d'« approfondir » indirectement leur rapport. Les femmes peuvent avoir une fonction érotique, mais les vrais objets des investissements émotifs des personnages masculins - amitié, rivalité, amour, haine - sont toujours d'autres mâles¹.

L'analyse qui suit, celle de la nouvelle *L'Ombre du remords*, et du recueil *Toutes les trois*, retrace, derrière le thème conventionnel de l'adultère, le désir triangulaire girardien, c'est-à-dire un désir qui dépend toujours d'un rival ayant la fonction de modèle ou « médiateur » et dont l'exemple le plus éclairant est *L'Éternel mari* de Dostoïevski, qui semble être la source directe de la nouvelle pirandellienne. À la mort de la femme aimée, maîtresse pour l'un, épouse pour l'autre, les deux rivaux se retrouvent vis-à-vis et l'un, le mari en deuil, semble étrangement attiré par l'autre, l'amant, mais suivant une palette bariolée de sentiments souvent contradictoires. Un chemin s'ouvre alors vers les rapports homme-femme chez Gide et le rôle de celle-ci : des coïncidences littéraires frappantes retiennent notre attention. Le triangle surtout, comme nous l'avons analysé au sujet de la production théâtrale de la jeunesse², mais dont les réflexions pourraient bien être élargies aux autres genres et publications.

La femme gidienne du début de sa carrière est une figure littéraire que Gide calque sur celle de sa mère, à laquelle il superpose celle de Madeleine. Maints critiques l'ont affirmé depuis longtemps, mais c'est surtout Gide qui donne cette clé de lecture. Au demeurant, les premiers avatars de femmes dans ses œuvres de jeunesse subissent la double influence de son expérience personnelle avec les femmes de sa famille (sa mère, les gouvernantes, ses cousines, ses tantes) et la révélation de sa singularité qui, à partir de son cri enfantin : « Je ne suis pas pareil aux autres ! », s'achemine vers la guérison d'une « maladie » plus ou moins imagée, socialement discriminante, qui l'a hanté toute l'adolescence. Il s'agit ici d'un parcours difficile et parfois douloureux vers la prise de conscience de son penchant naturel et de la cohabitation en lui d'amour spirituel et de passion charnelle adressés à deux objets sexuellement différents. À mesure que cette évolution a lieu et qu'elle devient publique et, par là même, scandaleuse, avec toutes les conséquences dans la vie privée aussi bien que dans sa

¹ *Ibid.*, p. 171.

² LONGO Marco, *op. cit.*

carrière d'écrivain dorénavant considéré comme pervers et athée, les femmes qui vivent dans ses œuvres présentent plusieurs facettes, mais toujours dans la perspective d'un sentiment amoureux clivé entre chair et esprit. Or, si les femmes inhibées à l'amour-passion et à l'acte sexuel avaient été les seules dans le « scénario » de son œuvre littéraire, la projection des expériences personnelles aurait été banalement lisible en filigrane. Mais il y a davantage. Parfois tirées du mythe ou de la Bible, informées par la tradition arabe et orientale, tantôt réélaborations, adaptations, traductions de la grande littérature européenne, tantôt créations tout à fait originales, elles montrent diverses réactions au féminin à l'égard du comportement masculin, diverses « mises », comme si Gide voulait étudier les issues possibles de la psychologie de la femme par rapport à un monde dominé par les hommes. Ce n'est pas un hasard si nous avons parlé de « scénario », la littérature étant pour Gide une possible mise en scène de ses hantises personnelles et, par conséquent, un exutoire apaisant l'angoisse de sa singularité. Alors qu'Ellis et Alissa s'apparentent à Emmanuèle, et avec elles, d'autres figures féminines de la première partie de la production gidienne, la plus symboliste ou sous l'influence symboliste, Saül tuera son épouse, la Reine, qui le menace de dévoiler son secret et qui entrave le rapport privilégié avec David-Daoud, celui-ci étant à son tour lié à Jonathan. Il s'agit d'un rapport triangulaire où c'est la femme qui succombe, alors que Nyssia, outrée dans sa nudité, se métamorphose en un double monstrueux, déterminant ainsi le meurtre de son époux Candaule par la main de Gygès. Les réactions violentes de ces deux femmes s'estompent dans le mutisme de Bethsabé qui assiste, inerte, au meurtre de son mari par David. D'ailleurs, comme l'explique bien Clara Debard, la matière biblique, souvent librement interprétée, « [b]ien avant *Corydon*, dont l'édition courante paraît en 1924, [...] sert à poser, dès 1898, le thème de l'homosexualité¹ ». Déjà la version penchant vers un amour défendu de Saül à l'égard de David est empruntée à une traduction catholique de la Bible sur laquelle Gide, qui la substitue à la protestante, greffe son expérience personnelle au Maghreb et le récit d'Athman à propos de Daoud. Mais les contaminations et les relectures concernent aussi *Bethsabé* : d'un côté, David et Urie deviennent amis, de l'autre, David refuse Bethsabé au lieu de l'épouser après avoir tué Urie. Biaisée par l'expérience personnelle avec Ali et Mériem à Biskra, à l'époque du premier voyage en compagnie de Paul Laurens, un triangle apparaît de nouveau, où les deux hommes sont amis et où la femme est destinée à l'effacement, d'autant plus que c'est un fiasco qu'il relatera à la cousine de Mériem. Comme dans l'histoire de Candaule, l'un des deux mâles doit forcément survivre à l'autre : le roi de Lydie meurt tué par

¹ DEBARD Clara, « Les enjeux de la référence biblique dans le triptyque théâtral *Saül, Bethsabé, Le Retour de l'Enfant prodigue* », *BAAG*, n^{os} 179-180, juillet-octobre 2013, p. 72.

Gygès, mais par la volonté de Nyssia, alors qu'Urie meurt par la main et par la volonté de David, Bethsabé demeurant simplement un objet d'amour, rejetée mais voilée comme Nyssia, ce que Clara Debard explique parfaitement :

En modifiant le dénouement Gide contamine l'hypotexte principal, le récit de l'union entre Bethsabé et David, au *Second livre de Samuel*, par une référence au viol de la vierge Tamar par son frère Amnon au même livre [...]. Le rejet violent clôt la pièce de Gide, ce qui reporte aux problèmes de sa propre union « incestueuse » avec sa cousine germaine [...]¹,

comme Gide le fait dans la « Ballade des plus célèbres amants » des *Nourritures*. L'inceste se relie à la figure de la femme-sœur en opposition à la femme-épouse, celle qu'aurait pu devenir Emmanuèle sans l'interdit maternel et que Walter repousse jusqu'à la faire mourir. C'est à cela que renvoie la référence à Zobéide et à l'histoire des trois calenders des *Mille et une Nuits* dans la « Ballade des plus célèbres amants ». Comme le met en évidence Jean-Michel Wittmann, les épithètes « sœur » et « sœurette » jalonnent l'écriture des *Cahiers* aussi bien que de *La Tentative* et du *Voyage d'Urien*, une « dénomination qui fait ironiquement écho à la réalité² » du rapport André-Madeleine et que les références littéraires emboîtées rendent ambigu. En effet, il en sera autrement de Madeleine qui résume les deux figures féminines, mais plusieurs œuvres présentent encore cette duplicité qui se rattache aux rapports triangulaires, dont la femme doit être « biffée » selon la tradition - comme Ariane que « le passager Thésée [...] abandonne à Bacchus / Pour pouvoir continuer [s]a route » - ou par un bouleversement de perspective - Eurydice qu'Orphée « répudie, / Importuné d'être suivi³ ». Une idée théâtrale n'eut même pas de suite après la notation du 4 février 1902 sur son *Journal* que nous avons déjà citée : « Je songe à un admirable drame sur Joseph »⁴. Dans un hommage à Oscar Wilde qui date de la même année 1902, Gide rappelle une visite au grand écrivain victorien sorti de prison - que celui-ci compare à l'*Enfer* de Dante parmi les nombreux livres qu'on lui a donné la permission de lire en détention - et rentré dans le nord de la France : c'est dans la « charmante petite maison [...] qu'il a louée [...] qu'il veut écrire ses drames ; son Pharaon d'abord, puis un *Achab et Jésabel* (qu'il prononce : *Isabelle*) qu'il raconte admirablement⁵ ». D'un côté, la superposition de deux noms bibliques féminins qui n'ont rien à voir l'un avec l'autre, sinon que l'un est le contraire de l'autre : Jésabel, la maîtresse impudique, et Isabelle la femme chaste ; de l'autre, on lit en filigrane l'histoire de Joseph. Ce personnage biblique n'est pas seulement celui qui est vendu par ses frères ou celui qui

¹ *Ibid.*, p. 74.

² *La Tentative amoureuse*, *RRI*, p. 253. La note est la n° 17 à la page 1292.

³ *Les Nourritures terrestres*, *RRI*, p. 393.

⁴ *Jl*, p. 340.

⁵ « Oscar Wilde », *EC*, p. 852.

bouleverse son destin pénible, grâce à sa capacité divinatoire et à la confiance de Pharaon, devenant un homme célèbre et respecté à la cour. C'est aussi celui qui garde intacts sa chasteté et l'honneur de la maison de son maître, refusant de s'unir charnellement avec la femme de Putifar qui le traite comme un homme de confiance, malgré son statut d'esclave. La femme l'accuse auprès de son mari et le fait emprisonner, ce qui sera par la suite la fortune de Joseph à la cour de Pharaon. Or, Gide pense dans la même page de son *Journal* à une œuvre intitulée *L'Échanson*, qu'il n'écrira jamais, et à Joseph en prison entre le panetier et l'échanson, tout en effaçant la raison pour laquelle Joseph est emprisonné. D'ailleurs, la « Ballade des plus célèbres amants », déjà citée, chantait cette femme - « Suléika ! pour vous je m'arrêtais de boire / Le vin que versait l'échanson¹ », version arabe de l'épisode biblique à travers la médiation de Hafiz et de Goethe. Joseph tend à disparaître dans les plis du texte de *Saül*, tandis que l'échanson qui dispense l'ivresse réapparaît comme personnage justement dans *Saül*, puis à travers des renvois aux *Mille et une Nuits* et aux poètes persans dans *Candaule*, et enfin comme exemple dans la conférence *De l'importance du public*. Il est vrai que la femme tentatrice et séductrice disparaît de plus en plus en tant que telle : comme l'écrit Debarb, « Gide omet les prostituées bibliques fréquentées par le fils prodigue », mais pour les compenser, ajoutons-nous, avec les joueuses de flûtes de Candaule qui laissent percevoir une séduction ambiguë, de garçons habillés en filles, dont Gide a lui-même fait l'expérience dans ses va-et-vient entre la France et l'Afrique². Selon Debarb, dans le triptyque dont *Le Retour de l'Enfant prodigue* fait partie, Gide se place du côté de *Saül*, de la « folie homosexuelle³ », face au retour au foyer familial et marital dont l'histoire de *Bethsabé*, centrale, indique la « pulsion hétérosexuelle problématique⁴ », faisant pendant à *Candaule*. Et, bien sûr, ce retour pourra avoir lieu à condition qu'un puîné puisse être libre de larguer les amarres et de reprendre le voyage. Dans la recherche de toutes ces solutions possibles, la figure récurrente est toujours le triangle, dont les exemples sont tellement nombreux que l'on peut bien parler d'une hantise de l'auteur et d'une métaphore obsédante de sa production. En analysant le théâtre de jeunesse, il a été assez aisé de montrer que ce triangle assume au fur et à mesure les connotations d'un rapport homoérotique au détriment des figures féminines, de plus en plus effacées, même dans le nom - Bethsabé ne se termine pas par un « e » muet - qui rebondit d'une œuvre à l'autre, même dans les projets inachevés tels que l'adaptation de *Malva* de

¹ *Les Nourritures terrestres*, RRI, p. 392.

² Voir MASSON Pierre, *André Gide. Voyage et écriture*, Lyon, PUL, 1983 et LONGO Marco, *op. cit.*

³ DEBARB Clara, « Les enjeux de la référence biblique dans le triptyque théâtral *Saül*, *Bethsabé*, *Le Retour de l'Enfant prodigue* », art. cité, p. 81.

⁴ *Ibidem*.

Gorki ou du *Curieux malavisé*, la nouvelle tirée de *Don Quichotte*, et puis encore dans des réflexions paratextuelles comme la préface à *Armance* ou des études critiques approfondies comme son *Dostoïevsky*. C'est à travers la méditation sur les œuvres du romancier russe que Gide en vient à concevoir une « poétique de l'inconséquence », contre l'idéal balzacien qui tend à émousser les angles, à effacer les contradictions, à les renier, à les faire disparaître parce qu'elles sont inconciliables avec l'image idéale de nous-mêmes, avec la forme, aurait dit Pirandello. Par conséquent,

[n]ous agissons sans cesse comme nous estimons que l'être que nous sommes, que nous croyons être, doit agir. [...]. Nous sacrifions la vérité (c'est-à-dire la sincérité) à la continuité, à la pureté de la ligne¹.

Ceci est valable, ajoute-t-il, non seulement pour les personnages de la *Comédie humaine*, mais pour « ceux aussi de la comédie réelle que nous vivons² » :

En regard de cela, que nous présente Dostoïevski ? Des personnages qui, sans aucun souci de demeurer conséquents avec eux-mêmes, cèdent complaisamment à toutes les contradictions, toutes les négations dont leur nature propre est capable. Il semble que ce soit là ce qui intéresse le plus Dostoïevski : l'inconséquence. Bien loin de la cacher, il la fait sans cesse ressortir ; il l'éclaire³.

Cela implique de briser la forme que nous nous donnons, ou que nous acceptons que les autres nous donnent, pour nous regarder vivre. Chez Pirandello, dans l'instant même où le personnage se regarde vivre – nous le savons déjà - il ne vit plus, sinon à l'abri de la carapace de cette forme. Les prises de conscience sont possibles, mais de temps en temps ou, si elles durent, seule la folie peut les concevoir. Les personnages pirandelliens sont et restent alors prisonniers de « la pureté de la ligne », tout en brisant par endroits le mensonge bourgeois. Comme l'écrivait déjà Crémieux dans son article paru dans *Le Capitole* en 1928, les personnages de Gide se nourrissent de cette forme brisée et expérimentent avec leur créateur toutes les inconséquences possibles. Une telle attitude n'est pas moins antibourgeoise, mais elle trace en quelque sorte la voie vers la libération des contraintes de la forme, qu'elle soit existentielle, artistique ou éthique. Car Gide n'aime pas se regarder vivre et par projections, ses personnages non plus. Il le dira à la fin de sa vie :

Je souhaite de mourir sans bruit, aussi simplement que l'on s'endort. Est-il possible ? Surtout sans rien de théâtral. Sans préavis. Sans apprêts. Se regarder mourir convient à ceux qui se sont regardés vivre. Je voudrais éviter cela⁴.

Or, Dostoïevski ne donnant qu'une autorisation d'auteur à la valeur indéniable, Gide et Pirandello avaient déjà perçu la poussée de cette « poétique de l'inconséquence ». Et les

¹ « Dostoïevski, III », *EC*, p. 601.

² *Ibid.*, p. 600.

³ *Ibid.*, p. 601.

⁴ *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, *SV*, p. 1002.

personnages féminins, pour en revenir au sujet de ce développement, sont un embrayeur d'inconséquences chez les hommes. Dans les années 1899-1901, Gide ne crée pas seulement des figures féminines vouées à différents types d'effacement, le voile de Nyssia, le meurtre de la Reine et de la sorcière d'Endor de *Saül*, le silence jusqu'au dénouement de Bethsabé. Dans *Candaule*, il se produit quelque chose de différent : la femme de Gygès, Trydo, que celui-ci tue pour la punir de son infidélité, porte un autre des prénoms que la tradition avait attribués à Nyssia. On peut alors dire que Candaule et Gygès se trouvent entre deux femmes « sœurs » - du moins littérairement - et qu'il faut que l'une d'elles périsse pour que l'autre amorce le triangle. Nyssia, qui avait assisté pendant le banquet du premier acte au meurtre de Trydo par les mains de son mari, dira à Candaule au deuxième acte qu'il a bien fait de la tuer, pour conclure enfin par l'expression : « oublions que jamais on put être infidèle¹ », préparant sa transformation face à la trahison. Mais il y a plus, en particulier, dans les quelques scènes du *Retour* que Gide écrivit, justement pendant la gestation tourmentée de *Candaule*, pour le compositeur Raymond Bonheur, sans pourtant pouvoir mener à bien le contrat, pour une série de raisons que Jean Claude résume dans la « Notice » des éditions de La Pléiade. La plus intéressante, pour notre étude, est celle qui relève de la vie privée de Gide, puisque l'histoire tracée « va dans [son] sens² », comme il l'écrit en 1901 à Bonheur qui, ironie du sort, sera le même compositeur qui, en 1903, lui proposera d'adapter la nouvelle de Gorki, projet qui avortera lui aussi, car Gide cette fois-ci est convaincu que le sujet n'était pas « dans ses cordes³ ». Toujours est-il que dans les deux cas c'est une relation triangulaire qui se dégage : une « femme entre deux hommes » dans *Malva*, un « homme entre deux femmes » dans *Le Retour*. Mais dans ce cas précis, il faut encore approfondir. Les deux femmes sont sœurs et l'une, Marthe, est l'aînée de l'autre, Lucile. Il est assez clair que Gide fait un clin d'œil à l'épisode biblique de la visite de Jésus à Marthe et Marie de Béthanie, c'est-à-dire les sœurs de Lazare, le ressuscité des morts, celui qui revient à la vie, comme Horace qui revient d'un long voyage en Égypte guéri dans le corps et dans l'âme pour replonger dans l'atmosphère morne et immobile du mariage avec Marthe. L'écho rétrospectif de *Si le grain ne meurt* est immédiatement perceptible : « Je rapportais, à mon retour en France, un secret de ressuscité, et connus tout d'abord cette sorte d'angoisse abominable que dut goûter Lazare échappé du tombeau⁴ » ; c'est le constat qui scelle les années 1893-1894. De plus, deux indications textuelles nous font pencher pour la scène évangélique. Premièrement, la mimique d'Horace

¹ *Le Roi Candaule*, *RRI*, p. 564.

² Citée par Jean CLAUDE, « Notice du *Retour* », *RRI*, p. 1506.

³ Citée par Jean CLAUDE, *André Gide et le théâtre*, op. cit., vol. 1, p. 60.

⁴ *Si le grain ne meurt*, *SV*, p. 293.

est révélatrice de cette scène biblique qui se dessine derrière le texte gidien. Après le retour longtemps attendu, Marthe reste seule avec son mari : la didascalie dit « *Marthe s'est rassise. Horace est à ses pieds comme un enfant*¹ ». C'est la posture que la scène de l'Évangile de Jean attribue à Marie. Marthe, tout affairée pour l'accueillir comme il faut, réprimande sa sœur et demande à Jésus de la pousser à l'action. Jésus loue en revanche Marie pour avoir eu la meilleure des attitudes, c'est-à-dire, selon l'exégèse médiévale, la contemplation ; ce qui, par opposition, fait devenir Marthe synonyme de vie active. Deuxièmement, cela fait trois ans que Marthe attend Horace, trois ans pour le voir né de nouveau, ressuscité, comme les trois jours qui précèdent la résurrection du Christ. D'ailleurs, essayant de donner un sens au terme « vivre » face à la prise de conscience de la morne répétition d'actions et d'événements épuisants et inutiles qu'est l'existence de tous les jours, souhaitant « une vie plus spacieuse et aérée, moins contrainte et moins soucieuse d'autrui² », Michel garde un « secret de ressuscité [...], car [il] restai[t] un étranger parmi les autres comme quelqu'un qui revient de chez les morts³ ». C'est une thématique essentielle dans le développement de notre étude, comme on le verra dans les paragraphes suivants. Ce qu'il nous intéresse de souligner, à ce point venu, c'est que les faits quotidiens anodins ont impliqué une série de rencontres (avec son beau-frère, avec le notaire, avec le tapissier, avec l'ébéniste, avec Gaston, Philippe, Louis, Théodore, Arthur, Albertine, Julie) non moins fatigantes et insignifiantes que celles qui ont jalonné la journée de Marceline, qui a « vu Adeline, Marthe, Jeanne, Sophie...⁴ ». Le prénom Marthe revient, à notre avis, et non pas par hasard. On ne peut pas passer sous silence qu'en 1902, Gide élabore *Le Récit de Michel*, inspiré d'une histoire réelle et de quelques-unes de ses fréquentations interlopes dans les quartiers mal famés de Paris, dont le personnage féminin, Marthe - Yvonne dans la réalité, fille de Madeleine Audoux et nièce de Marguerite Audoux, la « couturière des lettres » - est une jeune fille violée accouchant d'un enfant malade, lequel va bientôt mourir. Le récit relate, dans les quelques pages qui sont restées, la décadence d'une prostituée qui vit dans des conditions misérables, couverte de poux qui la tiennent à l'écart des autres, même de sa tante. C'est la déchéance physique et morale d'une fille dont le destin a été imposé par la farouche outrecuidance masculine⁵. Et que dire du fait qu'en 1890, Gide notait dans *Le Subjectif : Marthe* de Joris-Karl Huysmans⁶ ? *Marthe. Histoire d'une fille* est en fait l'histoire d'une fille de joie qui, avec *Les Sœurs Vatard*, fait partie de la phase

¹ *Le Retour*, RRI, p. 1216.

² *L'Immoraliste*, RRI, p. 646.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir à ce propos la « Notice » par David H. WALKER (RRI, p. 1507-1512).

⁶ COTNAM Jacques, *Le Subjectif*, p. 38.

naturaliste de l'auteur. Ce qui pourrait encore faire pendant aux lectures balzaciennes postérieures de deux ans : *La Femme abandonnée*, *Étude de femme*, *Autre étude de femme*. Il est étonnant de voir combien de lectures célèbrent la femme, la droiture morale et les excès de la moralité et de l'amour. *La Femme adultère*, poème de Vigny lu toujours en 1892, en est un exemple supplémentaire¹.

L'origine de ces personnages féminins - qui reviennent de temps à autre et depuis différentes sources - est à rechercher dans *Les Cahiers d'André Walter*, où André Walter, le double d'André Gide, écrit à propos d'Emmanuèle, qui est elle-même le double de Madeleine :

Je t'appelais alors « Marthe », parce que *tu t'agitaies pour bien des choses*. Mais, le soir, c'était « Marie » de nouveau ; ton âme après les soins du jour redevenait contemplative².

Pierre Masson indique dans la note que le récit de Luc (X, 41-42) se rapporte à une habitude du couple André-Madeleine, qui « jou[ait] volontiers sur l'évocation de cette double personnalité³ ». En fait, certains morceaux des lettres de Madeleine cités par Jean Schlumberger sont éclairantes pour notre démarche. André est reparti et les sœurs de Madeleine se moquent d'elle : « elles m'appellent en riant Peter Schlemihl. Mais je repousse la comparaison. Si je l'adoptais, je me rappellerais peut-être que Schlemihl a toujours regretté son ombre, mais je n'ai jamais entendu que l'ombre l'ait regretté lui, le pauvre [...] (1^{er} nov. 1889)⁴ ». À un moment où elle se trouve dans l'incapacité d'écrire une lettre à André, elle a l'idée d'avoir recours à cette duplicité de noms : Marthe et Marie. Ce n'était pas Marthe qui « empêchait Marie d'écrire⁵ », mais c'est « Marie qui a tout fait, tout voulu⁶ ».

Chez Pirandello aussi, *L'Exclue* s'appelle Marta et sa sœur Maria. Et Marta était aussi le nom de la seconde femme du héros de la nouvelle *Quand j'étais fou*, source première du roman *On tourne*. Marta est la femme active qui après l'injuste éloignement de son foyer pour un adultère qu'elle n'a pas commis, se construit en tant que femme et s'émancipe sous le regard contemplatif de sa sœur Maria, dévouée à la religion, à la musique et à la contemplation. On retrouve ici une matrice chrétienne et testamentaire soupçonnée par Pietro Mignosi et démontrée par Umberto Artioli à l'aide des textes pirandelliens⁷. Et là aussi Rocco, le mari de Marta, « entre deux femmes », renaît de sa jalousie injustifiée. Comme l'affirme

¹ *Ibidem*.

² *Les Cahiers d'André Walter*, RRI, p. 15. C'est Gide qui souligne.

³ MASSON Pierre, « Notes et variantes des *Cahiers d'André Walter* », RRI, p. 1247, note n° 24.

⁴ SCHLUMBERGER Jean, *Madeleine et André Gide*, Paris, Gallimard, NRF, 1956, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶ *Ibidem*.

⁷ MIGNOSI Pietro, *Il segreto di Pirandello*, Milano, Tradizione Editrice, 1937, p. 13 et ARTIOLI Umberto, *op. cit.*, p. 84 et p. 192-194.

Gioanola¹, l'exclusion de Marta Ajala de la communauté dans laquelle elle vit avec son mari ne relève pas seulement d'un problème d'ordre social : elle porte aussi sur un aspect existentiel, car le personnage a du mal à jouer son rôle, à rester dans le cadre du théâtre de la vie, aussi bien en tant que femme mariée, lorsqu'elle rougit naïvement aux compliments qu'on lui fait mais sans leur donner suite, qu'en tant qu'épouse refusée, qui finalement cherche chez l'homme qui a causé involontairement sa perte une liaison stable, en la rendant véritablement adultère. Or, la notation évangélique dont il a été question plus haut et qui fait partie d'une lecture des sous-textes allégoriques dans l'œuvre de Pirandello, c'est Umberto Artioli qui la propose selon un parcours qui, partant de l'Ancien et du Nouveau Testament, s'appuie sur l'exégèse biblique médiévale par le biais de l'œuvre de Dante². Le même Artioli suggère une possible balise intertextuelle pour le texte de Pirandello : *Intérieur*, le drame symboliste de 1894 en un acte de Maeterlinck, mise en scène à l'Œuvre par Lugné-Poë en 1895. Nous sommes dans la même période : *L'Exclue* date de 1893 et *Le Retour* de 1899. Chez le dramaturge belge, Marthe et Marie sont les deux petites-filles du Vieillard, exactement comme dans le texte gidien elles le sont du grand-père, qui regarde avec un Étranger depuis le jardin à l'intérieur d'une maison des personnages muets qui devaient être des marionnettes, en attendant de donner à la famille réunie la funeste nouvelle de la mort d'une des deux filles. Nous connaissons les liens entre Pirandello, Gide et Maeterlinck - comme nous les avons déjà esquissés précédemment -, Gide recensant le dramaturge belge dans la cinquième *Lettre à Angèle* en 1899. Mais chez Gide nous assistons à un écart par rapport au récit évangélique : Marthe est plutôt contemplative, conservatrice des traditions conjugales - elle attend le retour d'Horace habillée avec la même robe sombre qu'elle portait le jour du départ - et gardienne de la fidélité - seule vertu qu'elle puisse offrir en échange de sa beauté à jamais fanée. C'est Madeleine qui se dessine clairement derrière ce personnage. L'extrait des *Cahiers* que nous venons de citer est suivi d'un autre :

...On t'avait fait habiter la chambre de Lucie. Il semblait que la chère morte ne l'eût pas quittée tout entière. Quand tu vins, les choses d'elle autrefois parurent la reconnaître et revivre. [...] Au milieu de tout cela, tu vivais d'une vie comme passée déjà et ancienne : sa mémoire partout éparse autour de toi te faisait plus pensive. Le soir, je retrouvais son profil disparu dans l'ombre de ta tête penchée, - ta voix, quand tu parlais, me faisait souvenir. Et bientôt votre mémoire à toutes deux se confondait indécise³.

Dans la fiction du « Cahier blanc », Lucie est la sœur d'André Walter, morte en 1895, alors que dans la vie de Gide cette morte correspond à Anna Shackleton, gouvernante et amie de Juliette Gide, figure féminine fondamentale dans l'enfance de l'écrivain, - qu'il présente

¹ GIOANOLA Elio, *op. cit.*, p. 106.

² ARTIOLI Umberto, *op. cit.*

³ *Les Cahiers d'André Walter*, RRI, p. 15. C'est Gide qui souligne.

comme une seconde mère - décédée en 1884, comme il le rappelle dans *Si le grain ne meurt*¹, et dont la présence parfois semble revivre en Madeleine, d'après son *Journal*². Or, la mort de cette sœur d'André Walter se situe dans le « Cahier » quelques pages après le souvenir de sa mère à l'agonie lui conseillant/imposant de quitter Emmanuèle au nom de leur « affection fraternelle » pour qu'elle puisse épouser un autre homme. D'un décès à l'autre, la femme gidienne est à cette étape de son écriture destinée à être emmurée vive dans la chambre de la sœur défunte, une espèce de sarcophage pour une morte vivante. C'est exactement ce qui a lieu au dénouement de *La Porte étroite* où Alissa, le fantôme, l'image dépoétisée de la femme aimée, meurt emmurée dans la maison de santé qu'elle s'est choisie à Paris, tandis que plusieurs années plus tard, sa sœur Juliette, devenue « une presque vieille mère de famille³ », pourra revoir Jérôme et revivre les souvenirs du passé emmurés dans la pièce abritant les meubles de la chambre d'Alissa. La sainte doit être expirée afin que la sœur pourvue de bon sens puisse se rendre compte que l'on peut aimer sans espoir, en restant fidèle à un souvenir. Cette obsession hante Gide lui-même encore six ans après la mort d'Anna Shackleton, atteinte de tumeur dans une maison de santé ; il écrit ainsi à Élie Allégret en 1890, comme le rapporte Pierre Masson : « La chambre que j'occupe rue de Crosne est peuplée des souvenirs des chers morts : elle a été occupée par ma grand-mère [...], puis par cette amie, Anna Shackleton, [...] que j'aimais comme je sens n'avoir jamais aimé ma mère, puis c'était aussi mon père... et le souvenir de ces morts aimés m'obsède⁴ ». On retrouve la même obsession dans la description de la petite chose informe et immobile, couverte de vermine, que le pasteur de *La Symphonie* retrouve dans la maison de la tante morte, tout en la supposant, selon les études scientifiques, heureuse, « Car » - écrit-il - « c'est un fait : chacune de ces emmurées était heureuse, et sitôt qu'il leur fut donné de s'exprimer, ce fut pour raconter leur *bonheur*⁵ ».

7.2.3 ...saintes et adultères...

Mais revenons au « Cahier noir » d'André Walter où une faute de Gide, plus ou moins involontaire, introduit une autre interprétation :

Puis l'action est-elle nécessaire ? Marthe s'agite, Marie contemple ; quand, de leur barque, Pierre et Jean voient le Seigneur sur le rivage, Pierre s'élance, - Jean reste et prie : Marie était la Madeleine, Jean le disciple aimé du Christ [...]⁶.

¹ *Si le grain ne meurt*, *SV*, p. 94-100.

² *Jl*, p. 116.

³ *La Porte étroite*, *RR1*, p. 890.

⁴ Cité par Pierre MASSON, « Notice de *La Porte étroite* », *RR1*, p. 1425.

⁵ *La Symphonie pastorale*, *RR2*, p. 12-13.

⁶ *Les Cahiers d'André Walter*, *RR1*, p. 78.

Marie de Béthanie n'étant pas Marie de Magdala, la superposition des deux femmes évangéliques ouvre la voie à une autre lecture des personnages féminins ou de la transposition fictive des présences féminines qui ont habité l'existence de Gide. D'ailleurs, Marie Madeleine est présente dans le « Cahier noir » ainsi que dans le *Journal*, à la date du 18 février 1888, à travers la formule « *Noli me tangere* » que Jésus aurait dite à Marie de Magdala lorsqu'elle le reconnut après sa résurrection : « ne me touche pas ; car je ne suis pas encore monté vers mon Père » (Jean, XX, 17). On assiste à une prise de distance de l'esprit par rapport au corps, qui devient une véritable hantise à cette époque de sa décision envers sa cousine et de la première possible exploitation littéraire de ce rapport à deux dans le mariage à autrui d'Emmanuèle et dans sa mort aussi bien que dans celle d'André et d'Allain¹. Une autre possibilité sera envisagée dans l'histoire de Jérôme et Alissa mais, auparavant, un passage du *Retour de l'enfant prodigue* retient notre attention. Dans le préambule, Gide se peint « comme un donateur au coin du tableau² » qui, dans l'architecture textuelle du traité, comparable à un triptyque pictural, regarde le Prodiges d'en face, sur le volet opposé. Sa place, si l'on respecte les trois parties internes, correspondrait à celle du puîné. Mais il y a un élément ultérieur. Dans la note de Jean Claude, dans le volume de la Pléiade, on lit à propos de l'image du donateur que l'idée vint à Gide après la visite d'un musée berlinois, lors du séjour dans la ville avec Maurice Denis en 1907, pour les représentations allemandes de son *Candaule*. Les renvois au *Journal* de la même année sont éclairantes : le triptyque est l'œuvre du peintre hollandais Dierick Bouts et représente « [u]ne Madeleine oignant les pieds du Christ³ ». Nous nous trouvons encore une fois devant un effacement de la figure féminine, portant le nom de Madeleine mais qui, à l'encontre de sa chaste et pudique cousine, est une prostituée qui demande à être admise dans le bercail. À sa place, c'est le Prodiges qui revient pour se soumettre aux lois du père et du frère aîné, mais qui amorce en même temps le départ du cadet. Serait-ce une réponse de Gide lui-même à « la double inspiration qui [l]'anime⁴ » ? Nous verrons plutôt là une alternance de figures et d'instances féminines et masculines que relie le fil rouge du péché et du repentir. Le thème de la Madeleine pénitente existe aussi dans la production pirandellienne, notamment dans une des dernières nouvelles, *Effetti di un sogno interrotto* (*Effets d'un rêve interrompu*), qui assume les contours du conte fantastique dans le style de Gautier, eu égard aux lectures et aux pratiques de spiritisme dont Pirandello raffolait.

¹ Non seulement le *Journal* (JI, p. 7) et le « Cahier noir » en montrent des traces évidentes, mais aussi les cahiers préparatoires à ceux d'André Walter, ce « ne me touche pas » obsédant Gide, comme le met en évidence Pierre MASSON dans les notes des *Cahiers d'André Walter* (RR1, p. 1256, note n° 105).

² *Le Retour de l'enfant prodigue*, RR1, p. 777.

³ JI, p. 559.

⁴ *Le Retour de l'enfant prodigue*, RR1, p. 777.

L'image peinte d'une Madeleine pénitente s'anime dans le rêve du narrateur et sort du tableau pour prendre les traits physiques de la femme décédée, qui avait été le modèle de la peinture. Cette nouvelle date de 1936 mais témoigne de la présence de cette figure énigmatique de femme dans l'écriture de Pirandello aussi. D'ailleurs, la Lucile Bucolin de *La Porte étroite*, belle et provocatrice, portraiturée par Gide en des poses ambiguës, voire dans une tentative de séduction du jeune neveu, tenant toujours un livre en main, comme l'iconographie classique représentait Marie Madeleine pénitente, pourrait être considérée comme une sorte de glissement de la pécheresse du triptyque dans les pages autobiographiques qui révèlent l'histoire de rue de Lecat, comme chez Pirandello cette image picturale qui, s'animant, bouge dans un autre lieu de l'écriture.

D'ailleurs, sous les différents prénoms que Gide choisit au fur et à mesure pour les figures féminines de *La Porte étroite* se cachent les héroïnes du drame familial de Madeleine, de ses sœurs et frères et de leur mère, se rattachant à celui d'André Walter, dont le roman d'Alissa est « une version féminine¹ ». Une mère, celle du héros, éloigne dans *Les Cahiers* et unit dans *La Porte étroite* ; une sœur, aux rapports complexes et conflictuels avec les autres personnages, existe dans la narration des deux récits mais disparaît et devient une présence plus ou moins obsédante par le biais d'une chambre qui renferme, comme dans une cellule, les deux cousines-fiancées, Emmanuelle et Alissa, mais surtout le passé qu'elles font resurgir. Deux cousins, enfin, un homme et une femme, écrasés par la recherche de pureté et d'un mysticisme dangereux, qui succombent à leur même intransigeance et à leurs rapports familiaux.

Toutefois, pour examiner jusqu'au bout cette histoire de femmes-sœurs, il faudra revenir encore une fois au *Retour*. Lucile est plus jeune que Marthe et pourrait être pour Horace « une femme nouvelle² », comme elle se définit elle-même. Nous ne savons pas quel dénouement Gide avait imaginé pour cette intrigue, mais à la suite de Jean Claude, « la vie même de Gide le laisse deviner : on aurait notamment assisté à un nouveau départ d'Horace », comme, d'ailleurs, le *Retour de l'enfant prodigue* le démontre parfaitement avec le départ du puîné. Et Lucile ? Pourquoi ce nom ? Alain Goulet a reconstruit les possibles chaînes onomastiques : Lucile était une des tantes de Gide, la femme très pieuse d'Henry Rondeaux. Jean Claude, pour sa part, suppose que derrière la Lucile du *Retour*, il y a Valentine, la belle-sœur de Gide. Lucile est aussi le prénom que, dans *La Porte étroite*, Gide donne à sa tante Mathilde, mère de

¹ MASSON Pierre, « Notice de *La Porte étroite* », *RRI*, p. 1425.

² *Le Retour*, *RRI*, p. 1211.

Madeleine et sa belle-mère. D'après *Si le grain ne meurt*, on sait qu'elle trahissait son mari dans la maison conjugale en présence de sa progéniture et qu'après avoir eu cinq enfants, elle quitta définitivement le foyer : c'est l'épisode de la rue de Lecat à Rouen qui changea à jamais la vie de Gide et Madeleine. Peu de temps après, son ancien mari, Émile Rondeaux, mourut, et elle se remaria. Si Édouard et Georges maintinrent des rapports avec leur mère, les filles, Madeleine, Jeanne et Valentine, refusèrent de la revoir et d'avoir des contacts avec elle, jusqu'à sa mort en 1919. En particulier, Madeleine fut intransigeante avec sa mère et Gide, lui non plus, n'a jamais voulu donner de détails sur cette histoire. Mais il y a plus, car, d'après la reconstruction d'Alain Goulet, Gide aurait menti dans *Si le grain ne meurt*, au sujet d'une sixième fille de Mathilde que celle-ci, lors de la séparation, emmena avec elle et dont Émile Rondeaux n'était pas le père. Il s'agit de la sœur de Madeleine, qui s'appelait Lucienne et dont il parle dans cette même page du journal que nous avons citée, où Anne et Madeleine se confondent¹. Et si, d'un côté, les connotations diaboliques sont liées à la condamnation morale que Mathilde Pochet-Rondeaux subit de la part de toute sa famille, de l'autre, le radical renvoie à la lumière éclairante et à la cécité de *La Symphonie pastorale*, Sainte Lucie, jeune chrétienne de Syracuse à laquelle on arracha les yeux, étant la protectrice de la vue. Il s'agit donc d'une variante féminine et négative du Lyncéus, doué d'une vue perçante. C'est le *Faust* de Goethe qui suggère à Gide ces images portant sur la vue, déjà mises à l'honneur au Sixième Livre des *Nourritures*. Une variation sur le thème de la cécité, en vogue au début du XX^e siècle², existe déjà dans *Paludes* et remonte donc à 1895. Tityre et Martin écrivent :

Sur ma feuille on lisait :

Être aveugle pour se croire heureux. Croire qu'on y voit clair pour ne pas chercher à y voir puisque :

L'on ne peut se voir que malheureux.

Sur sa feuille on lisait :

Être heureux de sa cécité. Croire qu'on y voit clair pour ne pas chercher à y voir puisque :

L'on ne peut être que malheureux de se voir³.

Soit dit en passant, la femme de Stefano Giogli dans la nouvelle de Pirandello *Stefano Giogli, un et deux*, où le mari se rend compte de la distorsion que sa femme impose à son image, si bien qu'il ne se reconnaît plus dans ce mari qu'il est pour sa femme, s'appelle Lucietta. Même l'Inconnue de *Comme tu me veux* sort de son anonymat sous le nom de Lucia. Quant au fils de Diego Spina, le héros de *Lazzaro (Lazare)* de 1928, l'un des « mythes » de la production

¹ *Jl*, p. 116.

² MASSON Pierre, « Notice de *La Symphonie pastorale* », *RR2*, p. 1149.

³ *Paludes*, *RRI*, p. 283.

finale de Pirandello qui, tel un ressuscité, revient à la vie grâce à une injection, il s'appelle Lucio, en italien le masculin de Lucie. Ce sera Lucio, futur prêtre, qui, après la résurrection de son père, ouvrira les yeux sur le néant après la mort et l'immanence de Dieu dans le présent de la vie.

7.2.4 ...suicides et immolées...

D'ailleurs, le couple antithétique cécité-lumière nous pousse forcément à analyser certains aspects du récit où se déploie cette opposition qui a obsédé Gide pendant vingt-cinq ans. Or, dans *La Symphonie Pastorale*, le thème de la cécité implique celui de l'être « emmuré », que ce soit physiquement, Gertrude l'étant dans le noir de la cécité, ou métaphoriquement, le pasteur et Amélie l'étant en raison de l'incompréhension qui règne dans leur mariage, Jacques dans le respect intransigeant de la loi du père. Des perspectives du narrateur et des rapports entre personnages qui changent au moment où le thème de la lumière se juxtapose à son complémentaire. Gertrude devient emmurée dans la pleine connaissance du monde et de l'amour qu'elle n'avait que fantasmés dans l'obscurité ; le pasteur, comprenant enfin les raisons d'Amélie et ouvrant les yeux devant ses sentiments envers Gertrude, s'emmure dans une aridité de cœur sans appel. Jacques, quant à lui, s'emmure dans les « mauvaises raisons » d'une conversion au catholicisme dont il s'apprête à devenir ministre de culte, comme le fera l'Antigone d'*Œdipe*, l'emmurée vivante par antonomase, voulant elle aussi prendre les ordres¹. Le rapport triangulaire entre le pasteur, Amélie et Gertrude avait germé dans le règne de l'obscurité au cœur des personnages impliqués et au détriment de la relation entre le pasteur, Gertrude et Jacques. Une fois la vue recouvrée, la lumière efface les ombres et montre chaque relation dans sa vérité. Pour ce faire, il faudra que l'un des deux hommes disparaisse, après une brève superposition dans l'imagination de l'aveugle, et que l'autre se retrouve entre deux femmes.

Il faut également revenir sur une réflexion au sujet de l'association que Gide crée entre la lumière et le règne de la mort. Comme dans le cas de la séquestrée de Poitiers, fait-divers de 1901 qui intègre les dossiers gidiens sur les emmurées vivantes trente ans après, le lieu de l'emprisonnement et de l'obscurité est aimé et recherché après la libération. Comme on l'a déjà noté, Gide n'hésite pas à surenchérir en écrivant que ces emmurées étaient heureuses de leur détention. En effet, lorsque Gertrude recouvre la vue, elle tente de se suicider dans une rivière. Sauvée et alitée, elle apparaît au pasteur les « cheveux encore mouillés et pareils à des

¹ Dans *Et nunc manet in te* Iphigénie et Antigone sont les seules figures auxquelles Gide réussit à comparer celle de son épouse désormais décédée (SV, p. 956).

algues, étalés autour d'elle sur l'oreiller¹ ». C'est une image, on le comprend bien, qui renvoie immédiatement à une illustre noyée, l'Ophélie shakespearienne que plusieurs artistes, notamment les préraphaélites anglais², avaient recréée sur leurs toiles et que la traduction gidienne d'*Hamlet*, commencée en 1922, mettait au jour dans l'imaginaire de l'écrivain. Cette image littéraire que confirment les « myosotis³ » en tant que fleurs qui ornent traditionnellement le lit de mort de la sœur de Laërte, se double d'une seconde mort, définitive cette fois-ci : le suicide échoué, Gertrude mourra par consommation et chagrin, nouvelle Alissa ne pouvant réaliser son rêve d'amour avec Jacques qui, entre-temps, a décidé d'entrer dans les ordres. Gertrude est donc une morte vivante, qui sort de la chambre obscure de la cécité pour passer, en pleine lumière, dans un cercueil. C'est ce mythe de la fille noyée, Narcisse au féminin, qui attire notre attention car, comme pour les enfants meurtriers que Gilbert Bosetti compare avec des personnages pirandelliens d'enfants, une noyée dans un bassin existe chez Pirandello aussi : la petite qui se noie dans *Les Six personnages en quête d'auteur*. C'est encore une fois Bosetti qui nous suggère un parallèle surprenant lorsqu'il compare *La Symphonie pastorale* avec une nouvelle de Pirandello, *La Voce (La Voix)*, qui date de la même année 1919. Par-delà la possibilité d'établir un lien réel entre les deux auteurs, le contenu de la nouvelle est analogue à celui du récit gidien : une jeune gouvernante tombe amoureuse du jeune homme orphelin et aveugle qu'elle soigne en envisageant aussi de l'épouser. Elle croit agir de manière désintéressée jusqu'à ce que le médecin qui s'était offert d'opérer Silvio pour lui redonner la vue lui fasse prendre conscience d'avoir tout à fait oublié de dire à Silvio qu'il avait une chance de guérison. Avait-elle seulement oublié ou avait-elle menti par égoïsme ? Et Bosetti de conclure : « l'on voit que Gide se situe dans une perspective optimiste alors que chez Pirandello la quête de la sincérité aboutit à la découverte du mal⁴ ».

Comme l'écrit Pierre Masson, *La Symphonie pastorale* présente sous une forme nouvelle les conséquences de l'épisode de la rue de Lecat, la découverte de la souffrance de Madeleine et le dévouement amoureux mais mystique d'André, quoique sectionnés en deux selon les perspectives de Gertrude et du pasteur : de quelque manière, c'est l'étape définitive de cette réélaboration coïncidant avec le départ de Gide pour l'Angleterre en compagnie de Marc⁵.

¹ *La Symphonie pastorale*, RR2, p. 50.

² En particulier, l'*Ophelia* de John Everett Millais, dont le modèle fut Elisabeth Siddal, dite Lizzie, le grand et malheureux amour de Dante Gabriele Rossetti.

³ *La Symphonie pastorale*, RR2, p. 51.

⁴ BOSETTI Gilbert, *Pirandello, op. cit.*, p. 205.

⁵ MASSON Pierre, « Notice de *La Symphonie pastorale* », RR2, p. 1151.

Voilà pourquoi, à notre avis, la lumière postopératoire qui permet à l'orpheline de voir le monde est encore profondément décevante, négative et luciférienne. Et le sacrifice de la morte vivante s'avère de nouveau une autodestruction et un énième effacement de la femme.

De ce point de vue, la lumière n'éclaire qu'un mensonge, tel celui qu'Œdipe arbore, inconsciemment, comme son bonheur à lui, qu'il a bâti avec ses propres forces et grâce à son état de bâtard, présenté comme « un enfant perdu, trouvé, sans état civil, sans papier¹ », comme Lafcadio, comme Mathias Pascal orphelin et comme Adrien Meis inexistant, tous reliés par la bâtardise. Tous ces personnages sont également liés par la prise de conscience que la liberté absolue n'est pas illimitée, comme s'en était rendu compte Prométhée, le fabriquant d'allumettes, rapetissement métonymique de la lumière de la connaissance et de la liberté, emprisonné faute de brevet ; Mathias Pascal lui aussi s'en était rendu compte devant le vieux vendeur d'allumettes, quelle bizarre coïncidence, qui lui vendrait volontiers son chiot. Même la possession d'une petite bête lui est interdite, faute d'une identité qui lui permette de déclarer l'animal et de payer la taxe prévue. Or, l'étincelle du feu prométhéen était à l'origine de la lumière de la philosophie des lanternes que Paleari explique à Adrien Meis, mais elle remonte à l'essai sur l'*Humorisme*, où le mythe de Prométhée devient matière pour sa poétique :

Et demain un humoriste pourrait représenter Prométhée sur le Caucase considérant mélancoliquement son flambeau allumé et y percevant à la fin la cause fatale de son supplice infini. Il s'est finalement aperçu que Jupiter n'est qu'un de ses vains fantasmes, une misérable tromperie, l'ombre de son propre corps qui se projette gigantesque dans le ciel, justement à cause du flambeau qu'il garde allumé dans sa main. Jupiter ne pourrait disparaître qu'à une seule condition, pourvu que Prométhée éteignît la chandelle, c'est-à-dire son flambeau. Mais il ne sait pas, ne veut pas, ne peut pas ; et cette ombre demeure, peureuse et tyrannique, pour tous les hommes qui ne réussissent pas à se rendre compte de l'imposture².

Comme Jupiter est l'ombre du corps du Prométhée pirandellien, ainsi l'aigle ne peut pas lâcher le Prométhée gidien : dans les deux cas, Prométhée symbolise la connaissance subjective qui ne franchit pas le cercle de lumière que le flambeau projette, mais en même temps l'ombre qui indissolublement est engendré par la lumière : bref, la décomposition humoristique.

Cependant, c'est grâce au héros de la cécité volontaire qui, dans la version gidienne, parle « de l'extérieur », comme un régisseur qui donne les indications aux comédiens, comme Hinkfuss ou Pitoëff dans *Ce soir, on improvise*, que le choix de s'emmurer comme Tirésias dans l'obscurité divine devient une véritable ouverture vers la connaissance au niveau éthique

¹ *Œdipe*, RR2, p. 683.

² PIRANDELLO Luigi, *L'umorismo*, op. cit., p. 96.

et un engagement social au niveau politique : cela représente un « passage du bonheur dans l'ignorance à la connaissance malheureuse », étant donné que Gide lui-même écrit : « Je me comparais à Œdipe lorsqu'il découvre soudain le mensonge sur lequel est édifié son bonheur¹ ». Celui-ci, encore nuancé dans l'intérêt d'Œdipe pour son peuple, se développe dans le choix conscient de la *Perséphone* de 1933 de s'immoler pour les générations futures, après avoir aperçu par la fleur de narcissus les souffrances des enfers et afin qu'une révolution puisse avoir lieu. Ce sont des indices relevant des préoccupations politiques et des idées communistes et féministes qui hantent Gide pendant les années 1930, mais il s'agit aussi, en général, d'une ouverture à autrui, à fortes connotations chrétiennes (mais relevant de son christianisme à lui).

7.2.5 ...hystériques et émancipées

Or, si la lumière a son côté diabolique - « c'est précisément ce qui te réjouit que je déplore² », dit Tityre à Martin -, un autre nom féminin cité dans le « Cahier noir » appelle quelques commentaires :

Et ce qui vaincra son esprit, ce ne sera pas l'*Esprit*, de peur qu'il ne s'en glorifie, ni l'ange de Jacob. Mais Thécla l'impudique, parce que *Dieu a choisi les choses viles de ce monde pour confondre les sages*³.

À s'en tenir aux explications de la note dont Pierre Masson dote l'extrait, il s'agit d'une des lettres de Saint Paul aux Corinthiens (1^{ère} épître, I, 27-28) et « Thécla ne saurait être ici Sainte Thècle, vierge et martyre, véritable modèle de chasteté, mais la Tékla imaginée par Strindberg dans *Créanciers*⁴ ». Il est vrai que le renvoi à la sainte échappe à toute évidence textuelle, mais il faut quand même souligner que, par opposition à « l'impudique », la première martyre parmi les femmes, femme apôtre avec la même dignité que les hommes et disciple de Saint Paul, ne peut pas passer inaperçue. L'autre est un personnage de théâtre qui porte le même nom, mais une charge de signe contraire : Thécla, une écrivaine, est la première femme de Gustav, un professeur, qu'elle a abandonné. Plusieurs années après, Gustav se retrouve dans une station balnéaire qu'il fréquentait avec son ancienne femme et la rencontre avec son nouveau mari, Adolf, un artiste-peintre. Selon la mécanique du crédit et de la dette, chacun essaiera de ravoire son dû, l'ancien faisant tout son possible pour faire vaciller la confiance du nouveau en Thécla. « Cette femme, passée d'un homme à un autre dont elle a vampirisé

¹ Citées d'après le *Journal* par Jean CLAUDE, « Notice d'*Œdipe* », *RR2*, p. 1284.

² Paludes, *RR1*, p. 283.

³ *Les Cahiers d'André Walter*, *RR1*, p. 83.

⁴ MASSON Pierre, « Notes et variantes des *Cahiers d'André Walter* », *RR1*, p. 1255, note n° 94.

l'énergie, est prête à se donner de nouveau au premier avec un tranquille amoralisme », commente Pierre Masson, en ajoutant que « [l]a pièce fut jouée à Copenhague en 1889 ; Gide ne pouvait l'avoir vue ni lue, mais au moins la connaître par le résumé donné par René Fleury dans son article "Un théâtre libre scandinave. M. Auguste Strindberg" publié en 1889 dans la *Revue d'art dramatique*, t. XV, p. 359-366¹ ». À l'époque des *Cahiers* probablement ne la connaissait-il pas, mais en juin 1894, Gide ne put pas ignorer la mise en scène de Lugné-Poë. Il dut aussi certainement lire l'article que Strindberg publia dans *La Revue Blanche* en 1895, intitulé « De l'infériorité de la femme », qui exprime bien l'antiféminisme de l'auteur suédois. Ce sentiment au détriment de la femme se greffe sur une diminution du corps et de l'âme que le scientisme fin-de-siècle empruntait au positivisme, mais sur de fausses bases, visant à réduire la femme à un organe reproductif et à un être inférieur à l'homme car, en raison de la perte des liquides menstruels, le cerveau féminin n'était pas considéré capable d'activité intellectuelle. Selon l'imaginaire décadent, cette infériorité - une envie du pénis avant la lettre - était compensée par l'importance de l'apparence physique et de la séduction qui devenaient ainsi dangereuses pour l'homme. À peu près à la même époque que l'article de Strindberg, plusieurs études scientifiques visaient à étayer cette infériorité, parmi lesquelles les œuvres de Lombroso et Ferrero, traduites en France à partir de 1896². Cet imaginaire se déverse dans le domaine de la littérature, mais il était avant tout une interprétation masculine de la position et du rôle social de la femme, qui apparaît aujourd'hui sans aucun doute comme un préjugé. C'est le même contexte qui a vu malgré tout s'imposer plusieurs femmes écrivaines et même sous des pseudonymes masculins. En résumant, dès le début, un imaginaire de vierges sages et vierges folles, parabole citée dans le « Cahier noir³ », saintes et putains, vierges et épouses, et en général de deux femmes sœurs, réelles ou métaphoriques, se dessine dans l'écriture gidienne, parfois gardant la duplicité des deux visages de femme (l'« homme entre deux femmes »), d'autres imposant l'un des deux visages (la « femme entre deux hommes »).

¹ *Ibidem*.

² Mais aussi la thèse de 1869 du médecin Adrien Péladan *Traitement homéopathique de la spermatorrhée, de la prostatorrhée et de l'hypersécrétion des glandes vulvo-vaginales*, et l'essai de 1890 du médecin Séverin Icard *La Femme pendant la période menstruelle*, pour ne pas citer les neuf clichés d'hermaphrodites que le médecin Trousseau commanda à Félix Nadar et qui franchirent à l'époque les limites de la nature masculine ou féminine pour entrer dans le chapitre de la tératologie, de l'étude scientifique des monstruosité. Nous avons abordé cette thématique dans un article concernant le théâtre de Remy de Gourmont auquel nous nous permettons de renvoyer (LONGO Marco, « Le théâtre de Remy de Gourmont : de *Lilith* à la gynandre. Évolution d'un mythe fin-de-siècle », *Nouvelle Imprimerie Gourmontienne*, Paris, Éditions du CARGO, n° 5, automne 2014, p. 79-106, en particulier p. 79-85.

³ *Les Cahiers d'André Walter*, RRI, p. 61.

Les premiers chapitres de *La Porte étroite* sont entièrement bâtis justement sur cette association/dissociation entre deux sœurs, Alissa et Juliette, et deux amis-frères, Jérôme et Abel. Les deux femmes, dont le comportement relève du maternel surtout envers Jérôme, sont liées à celui-ci non seulement par la parenté, mais aussi par un subtil fil rouge intellectuel, par une *Canzone* (*Amor che nella mente mi ragiona*) tirée du *Banquet* de Dante que Jérôme avait lue à Alissa (comme André à Madeleine). Juliette, tout en demeurant silencieuse, l'avait entendue et comprise même en italien, si bien qu'en la récitant avec Abel, elle dit que c'est Jérôme qui lui a appris la poésie et l'idiome dantesques. Les liens entre Alissa et Juliette sont profonds, comme dans la réalité de l'existence de Gide et, quoique chacune d'elles incarne un aspect différent de la féminité, les deux images se superposent au point que la tante Plantier se trompe en indiquant Juliette comme la cousine que Jérôme aime. Jusque dans les mots de l'oncle Bucolin une série de ressemblances s'esquissent : il se reflète dans le caractère de Jérôme, alors que la tante Plantier ressemblait, toute jeune, à Juliette. Cependant, c'est la phrase de Miss Ashburton qui conclut sèchement : « Ta mère, c'est Alissa qui la rappelle¹ », avec un jeu évident sur l'onomastique que Gide propose au lecteur, la mère de Jérôme étant morte quelques pages auparavant et celle de Gide s'appelant Juliette. Et voilà une triade de femmes qui jouèrent un rôle unique et fondamental dans la vie de Gide : Anna Shackleton, Juliette et Madeleine Rondeaux-Gide, suivie d'une pléthore de cousines. Celles-ci restent dans le domaine paternel, gardiennes de la loi et de la tradition, prenant leurs distances avec une mère infidèle et traîtresse. Or, Gide n'évite pas de souligner les traits physiques ou comportementaux qui la rappellent dans chacune des filles, comme dans la scène du chapitre II où, craignant ne pas pouvoir parler à sa cousine Alissa avant de partir pour Paris, Jérôme entre dans sa chambre et voit qu'

elle mettait un collier de corail et pour l'attacher levait les bras et se penchait, tournant le dos à la porte et regardant par-dessus son épaule, dans un miroir entre deux flambeaux allumés. C'est dans le miroir qu'elle me vit d'abord et qu'elle continua de me regarder quelques instants, sans se retourner².

Il s'agit là d'une forme de coquetterie de la part de la mère refoulée, comme le suggère Pierre Masson dans la note explicative³, qui se répétera dans *Si le grain ne meurt* et dans l'attitude de Lady Griffith dans *Les Faux-Monnayeurs*, mais qui a une origine littéraire, non seulement dans Emma Bovary, mais aussi, ajoutons-nous, dans la page des *Confessions* de Rousseau où Madame Basile et Jean-Jacques communiquent, dans une scène muette mais séduisante, par

¹ *La Porte étroite*, RRI, p. 830.

² *Ibid.*, p. 835.

³ *Ibid.*, p. 1439, note n° 17.

l'intermédiaire d'un miroir qui a trahi la présence du jeune homme guettant la femme¹. Une image féminine qui, à l'aide du reflet dans la glace, croyant ne pas être vue, caresse le reflet sensuel que l'image puritaine châtie sans cesse ; un regard masculin qui, se considérant inaperçu, contemple la double nature de la femme. Et si les reflets de Lucile Bucolin sont parfois perceptibles dans ses filles, si différentes qu'elles soient de la mère, la mère impudique existe dans un autre roman, *Les Caves*, bien évidente mais retranchée dans certaines pages que finalement l'auteur n'a pas voulu garder dans la version définitive. Wanda, la mère de Lafcadio, qui dans la nudité imposée au garçon de quinze ans à Duino « aimait le voir nu, et loin de s'en scandaliser, [elle] s'amusait de son impudeur² », lui léguant en même temps la liberté et la sincérité contre « les convenances³ » qu'il apprit plus tard « avec l'hypocrisie⁴ », par l'intermédiaire du comte Baraglioul. Certes, ce n'est pas tout simplement le regard amoureux d'une mère qui observe « cette joyeuse indécence », d'autant plus que quelques lignes auparavant Gide a décrit Lafcadio de la sorte :

Il avait gardé sur les bras, les cuisses et descendant de la nuque le long du dos jusqu'à cet endroit de l'axis où la statuaire grecque pose le bouquet de poil des satyres, un soyeux duvet blondissant que sa mère appelait en riant des poils de lait, comme l'on dit des « dents de lait » des premières⁵,

suggérant aussi un rapport triangulaire entre Lafcadio, Lord H. et la mère. Mais tout cela Gide préfère le laisser entendre dans les comportements et les idées de Lafcadio croyant encore une fois minimiser la figure féminine, ne fût-ce que parce qu'elle suggère une attitude incestueuse et serait donc à refouler, ou du moins à camoufler. Cette intimité de la nudité se retrouve dans le séjour corse d'Olivier et de Passavant, mais en l'occurrence, la mère est apparemment inconsciente, alors que Pauline Molinier se montrera enfin une femme intelligente et une mère à la mentalité ouverte et moderne. Tout en demeurant prisonnière du mensonge bourgeois qui lui fait accepter la trahison de son mari comme un mal nécessaire, son amour maternel la rapproche des idées de Sarah Vedel et de Sara Keller et, bien sûr, de Geneviève, sur les relations entre les sexes.

Or, abandonnant la Maison du Père comme le Prodigue et comme le puîné, une des conséquences de ce départ dans le domaine féminin - comme celui de la Madeleine impénitente que fut sa belle-mère - réside dans l'opposition de la femme chaste et fidèle à

¹ Voir à ce propos STAROBINSKI Jean, *L'Œil Vivant*, Paris, Librairie Gallimard, « Le Chemin », p. 109 et ROSSO Corrado, « Rousseau et Gide : égalité ou rivalité en amour ? », dans *Mythe de l'égalité et rayonnement des lumières*, Paris-Nizet, Pisa-Goliardica, 1980.

² « En marge des *Caves du Vatican*. Pages concernant les personnages », *RRI*, p.1180.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

l'infidèle et à la rebelle : le glissement vers *Isabelle* est évident, car si ce récit est encore une tentative de recherche de contenus et modalités nouveaux pour un roman en tant qu'« œuvre déconcentrée » où dominant les divers points de vue des différents personnages¹ - que Gide se refuse en fait de qualifier de roman -, c'est en même temps une réflexion sur la femme. Nous avons écrit que les deux images de femme s'opposent, il vaudrait mieux nuancer, en disant qu'elles se juxtaposent. *Isabelle* est un carrefour, on l'a dit à maintes reprises. Nous ajoutons qu'en raison de cette situation, Isabelle est tout et le contraire de tout. Si ces affirmations sont vraies quant aux stratégies narratives, elles le sont aussi en ce qui concerne le personnage éponyme. Isabelle de Saint-Auréol est bannie par un système sclérosé de crustacés qui se cramponnent à des principes et valeurs désuets. C'est le regard romantique de Gérard - mais un regard masculin, du narrateur ou d'autres personnages crustacés - qui nous la fait percevoir de la sorte, comme l'héroïne d'un roman sentimental ou d'un conte de fée. Une telle lecture pourrait être mise en doute et renversée si seulement le « montage » des séquences narratives obéissait à une logique chronologique et non plus à un récit structuré autour des découvertes successives de Gérard, qui reconstitue l'histoire à la manière d'un roman policier : elle est alors coupable de la mort de Blaise, son amant. Ce qui justifie la double question : Isabelle est-elle une victime, ou une femme fatale ? Et la même double perception montre une héroïne libre ou qui a su affirmer sa liberté quitte à abandonner son propre enfant, ou une mauvaise mère qui a tellement œuvré à supprimer l'apparence d'une grossesse scandaleuse que les malformations de Casimir en sont la marque indélébile. Alors, mauvaise mère ou femme libre ? Une notation de Martine Sagaert nous semble éclairante, et pas seulement au niveau du sentiment maternel :

Trancher dans un sens ou dans un autre peu importe. Comme Alissa, qui peut l'espace d'un doute devenir Lucile, Isabelle peut représenter l'envers du maternel comme le maternel. Figure de mère, elle est d'être floue. La réduire à une acception, c'est la détruire, comme déloger la petite bille grise de son gîte, c'est la rendre pareille à toutes les billes².

En proie à la même hystérisation - se basant sur la figure de rhétorique de l'*hysteron-proteron*, du bouleversement de l'ordre syntaxique et par là-même chronologique normal³ - que Céline Grenaud détecte dans la juxtaposition des segments narratifs, Isabelle est oxymorique même dans son nom qui, en hébreu, indique une femme chaste, que l'illusion pathétique, dont Gérard est victime (et nous avec lui, ou bien à travers lui), nous fait hésiter à retrouver. En fait,

¹ C'est ce que Gide affirme dans son *Projet de préface pour Isabelle*.

² SAGAERT Martine, « Parturitions », *BAAG*, vol. XVIII, n^{os} 88-89, avril-juillet 1990, p. 345-346. Voir aussi MASSARDIER-KENNEY Françoise, « *Isabelle* ou l'enjeu du féminin », *BAAG*, vol. XX, n^o 95, juillet 1992, p. 295-302.

³ GRENAUD Céline, « *Isabelle* ou l'hystérisation du récit », art. cité.

c'est un peu l'art du contrepoint qui nous aide à décrypter cette écriture ; de plus, comme le dit Pascal Dethurens :

Si donc le simple est le fruit du complexe, le bonheur, celui de l'incident et la liberté, celui de l'obstacle, c'est qu'*Isabelle* fabrique son propre mécanisme créateur, à l'instar d'une fugue. Une nouvelle et dernière figure gidienne surgit alors : celle de Janus, qui fait entendre à qui sait l'écouter que l'être ne signifie rien qui n'est pas mis au regard de son opposé¹.

Cette image, celle de Janus, rappelle sur-le-champ l'*Hermès bifrons* pirandellien et confirme pour nous cette vision « humoristique » que nous sommes en train de repérer dans l'écriture gidienne. Les deux auteurs ont bien été accusés de misogynie, surtout à partir du moment où la sensibilité moderne s'est ouverte à la délicate question du genre. Ils l'étaient, mais des raisons intimes, aussi bien que sociologiques et culturelles, représentaient sinon une justification, du moins l'origine de cette misogynie². Et sans différence de latitude, le Sicilien et le Français étaient de mèche. Pirandello avait à ce sujet des idées conservatrices, surtout en ce qui concerne les féministes, qu'il voyait comme une inutile imitation de l'homme, d'autant plus qu'il considérait les femmes comme écervelées, impures, tentatrices et pécheresses et n'estimaient pas celles qui s'adonnaient aux lettres, nous raconte Gaspare Giudice³. Les femmes, plus proches de l'instinct animal, causaient le détraquement de l'homme lors du mariage : voilà pourquoi - toujours selon Giudice - Pirandello détestait Ibsen. Et si pour Gide, le changement de perspective sur les femmes bascule avec l'expérience de la paternité, pour Pirandello, c'est l'amour pour Marta Abba qui a peu à peu rendu ses personnages féminins dignes de « son respect et d'une auréole d'idéalisation », même s'ils restent conçus « autour d'un noyau d'instinctive animalité⁴ ». Or, la possibilité d'une double lecture de la réalité d'*Isabelle* et des choix qui l'ont condamnée à l'exclusion du monde des apparences et des conventions sociales, et surtout le regard masculin qui la rend possible, nous autorisent à

¹ DETHURENS Pascal, « Palimpseste et herméneutique dans *Isabelle* ou l'art de la fugue », *BAAG*, vol. XVIII, n^{os} 88-89, avril-juillet 1990, p. 340. Jean-Noël SEGRESTAA propose la même image : « Si Édouard, le romancier velléitaire des *Faux-Monnayeurs*, est qualifié de Protée, on se représente volontiers André Gide lui-même sous les traits d'un *Janus bifrons*, dont les deux visages, écartelés entre deux fascinations contraires, surveilleraient en permanence deux versants opposés, mais étroitement complémentaires : «*Tous ces sujets se sont développés parallèlement, concurremment - et si j'ai écrit tel livre avant tel autre, c'est que le sujet m'en paraissait plus at hand, comme dit l'Anglais. Si j'avais pu, c'est ensemble que je les aurais écrits. Je n'aurais pu écrire L'Immoraliste, si je n'avais su que j'écrirais aussi La Porte étroite, et si j'avais besoin d'avoir écrit l'un et l'autre pour pouvoir me permettre Les Caves*», écrit-il à Beaunier le 12 juillet 1914 ». (« *Isabelle*, construction, déconstruction d'un mythe », *BAAG*, vol. XVIII, n^{os} 88-89, avril-juillet 1990, p. 239).

² Les idées de Umberto MARIANI sont tout à fait différentes à ce sujet. Si Pirandello peint dans ses œuvres des femmes soumises à une société machiste, ce n'est pas qu'il partage ces mêmes sentiments misogynes, comme bien des critiques l'ont par contre souligné. Selon lui, Pirandello éprouve pour les femmes qu'il représente la sympathie et la compassion que l'on doit à des victimes innocentes d'un système impitoyable. (MARIANI Umberto, *La donna in Pirandello. L'estrema vittima*, Roma-Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 2012, en particulier la conclusion, p. 139-149).

³ GIUDICE Gaspare, *op. cit.*, p. 230-231.

⁴ *Ibid.*, p. 231.

établir un parallèle avec *L'Exclue* de Pirandello. Femme victime du contexte social et des conventions qui lui imposent une carapace, une forme, celle d'une femme fidèle à son mari, elle sera injustement accusée de trahison et marginalisée. Elle s'éloigne de son village natal et vit sa vie honnêtement en suivant aussi un parcours d'émancipation dans le travail, malgré les préjugés qui la précèdent où qu'elle aille. Repoussée par son mari, elle tombe entre les bras de l'homme à cause duquel elle a été répudiée. Et c'est à ce moment-là que son mari la reprend chez lui. Innocente, Rocco l'avait refusée ; coupable, il l'a accueillie. Voilà les enjeux d'une vérité insaisissable. La véritable rédemption, c'est donc Rocco qui l'obtient, c'est-à-dire la guérison d'une jalousie insensée, comme nous l'avons mis en évidence à propos des rapports d'amour et de jalousie entre les personnages pirandelliens masculins. Comme *L'Exclue*, *Isabelle* montre le double fond de la réalité et les possibles versions d'un seul événement ; comme Marta, Isabelle sous le regard masculin est tout à la fois coupable et innocente dans un monde figé à jamais ; comme Marta, Isabelle n'est pas le véritable centre d'intérêt de la narration, Pirandello remplaçant dans le titre définitif le prénom et le nom de l'héroïne (Marta Ajala) avec sa condition sociale et Gide, quant à lui, faisant peu apparaître son héroïne, ou juste au dénouement comme une « Absente », titre écarté. La chute sociale implique chez les deux personnages féminins la condamnation à l'éloignement, voire à l'effacement selon le point de vue masculin, en même temps qu'une volonté d'affirmation qui est par contre toute féminine, mais qui doit pactiser avec la vision dominante. Marta revient au foyer, le sauve et le protège après avoir cherché, mais en vain, une liberté d'action qui demeure encore limitée. Isabelle, chassée du foyer, sera la cause de sa dissolution. Marta accepte de nouveau la forme que son éloignement avait brisée sans réussir à s'en passer. Isabelle aussi a brisé la forme, s'éloignant de la comédie que l'on jouait à la Quartfourche, où une « invraisemblable collection de fantoches¹ » apparaissaient aux yeux de Gérard comme un monde renversé, comme un bouleversement carnavalesque ou si l'on préfère, comme une sotie. D'ailleurs, dans le rêve-cauchemar de Gérard, Isabelle apparaît comme une « poupée » et un « automate » et, lors de la découverte des visites nocturnes d'Isabelle au château, l'image que Gérard donne de cette entrevue avec la mère et la tante est celle d'un spectacle de marionnettes, laïcisation bourgeoise d'une « inquiétante étrangeté », comme chez Pirandello, d'ailleurs². Les rêves-cauchemars rebondissent des *Cahiers d'André Walter* à *Isabelle*, et jusqu'au

¹ Expression présente dans un brouillon d'*Isabelle* d'après la citation qu'en fait Alain GOULET (*Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Minard, 1984-85, p. 118).

² Sur l'intertexte hauffmannien dans *Isabelle* on peut lire Alain GOULET, « Le bovarysme, fausse monnaie de Gérard », *BAAG*, vol. XVIII, n^{os} 88-89, avril-juillet 1990, p. 267-291 et Émile LAVIELLE, « L'intertexte d'*Isabelle* », *BAAG*, mêmes numéros, p. 307-320.

cauchemar d'Anthime dans *Les Caves*, amenant la hantise du corps féminin effacé, car il provoque la peur de la castration/sédution à travers des images hauffmanniennes qui annoncent le *umheimlich* de Freud¹. Le lexique du théâtre réapparaît chaque fois que le dédoublement humoristique devient prise de conscience du jeu de travestissements qu'est la vie et du drame que ce bal masqué peut cacher. Cette duplicité est déjà inscrite dans la double version qu'Isabelle donne elle-même ou que les autres lisent dans son aspect extérieur et dans son comportement, reproduite en miniature dans la citation d'Hercule entre deux femmes représentant le Vice et la Vertu, la femme en tunique blanche, presque spiritualisée, et celle qui se farde pour paraître une autre. Sa duplicité est aussi double vie ou, si l'on veut, statut entre la vie et la mort, Isabelle, ainsi que Marta, étant des mortes vivantes. Marta a une sœur, Maria, emprunt à la source évangélique que nous avons déjà indiquée, mais elle se confronte aussi avec son double, car il y a la femme d'avant le présumé cocuage et la femme d'après le pardon marital. La vivante et la morte par rapport à la société, mais exactement l'envers par rapport à la fraîcheur et à la sincérité des sentiments et à une faute non commise qui implique une punition et qui, une fois commise, n'empêche le pardon. Isabelle partage ce même statut de morte en vie et de vivante entourée par la mort, comme elle apparaît dans le septième et dernier chapitre du roman, celui où, après les six précédents qui ont déstructuré l'imaginaire de Gérard en tuant ainsi l'idée romantique et innocente d'Isabelle, campe une femme qui a tout sacrifié pour réaliser ses propres projets, quitte à détruire le paradis de l'enfance², laissant un enfant boitant et orphelin pour qui Gérard sera un substitut du père assassiné aussi bien que de la mère disparue³. Elle est la proie des mêmes « crises » qui s'emparent de Gérard, celles qui font percevoir « l'écran isolateur » qui « s'interpose entre le désir et la vie » et que l'on crèverait à tout prix, fût-ce en ayant recours « à tous les crimes, au meurtre ou au suicide, à la folie...⁴ ». À la fin du roman, elle se présente aux yeux de Gérard dans le parc éventré, face au château vendu, comme un escroc et une prostituée en train d'enrouler des bobines dans un panier à couture, telle une Parque qui, après avoir manœuvré les ficelles de ses marionnettes, s'apprête au coup de ciseaux final⁵. Alors que dans la racine juive du prénom d'Isabelle se

¹ GOULET Alain, « Le Corps fantasmé de la femme dans les fictions gidiennes », in BEHRENS R. et GALLE R. (éds.), *Menschengestalten: Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1995, p. 71-82.

² MASSON Pierre, « Isabelle ou l'adieu au paradis », *BAAG*, vol. XVIII, n^{os} 88-89, avril-juillet 1990, p. 349-360.

³ Une lecture en termes œdipiens intéressante est l'article de Walter PUTNAM, « Isabelle : les chemins qui mènent au château ou l'art de brouiller les pistes », *BAAG*, vol. XX, n^o 96, octobre 1992, p. 425-441.

⁴ *Isabelle*, *RR1*, p. 952. David H. WALKER rapporte cette citation dans la « Notice d'Isabelle » (*ibid.*, p. 1457) en ajoutant que les crises de Gérard n'apparaissent que dans le manuscrit.

⁵ Voir à ce propos SEGRESTAA Jean-Noël, « Isabelle, construction, déconstruction d'un mythe », art. cité, p. 239-252.

cache la recherche de la protection de Dieu (dont le numéro est le sept) sur sa propre maison, le septième jour, la destruction est en revanche accomplie ou, d'un autre point de vue, le bouleversement d'une image conventionnelle du monde. Et c'est alors entre deux sœurs jumelles, l'une le contraire de l'autre, que Rocco revient à sa vie antérieure comme un ressuscité. C'est entre deux femmes qui sont l'une le négatif de l'autre que Gérard se libère du carcan du passé et recommence à vivre. Du point de vue de la production gidienne, *Isabelle* est le revers de *La Porte étroite*, œuvre liée à *La Tentative amoureuse* et à *La Symphonie pastorale*, selon Émile Lavielle, par le thème de la « tentation amoureuse », ou bien de « l'échec d'Éros¹ ». Ajoutons qu'en sept chapitres, Alissa ferme à jamais sa porte sur le monde en détruisant le rêve d'enfance de Jérôme, le huitième n'étant qu'un épilogue de ce qui s'était déjà produit, de même qu'en sept chapitres, Isabelle ferme la porte sur son monde et sur son passé qu'elle a mis en ruines. Et même dans le nom, il semble qu'Alissa - libérée du premier prénom de Geneviève, destiné à d'autres avatars - laisse la parole à Isabelle dont certains graphèmes coïncident, tout en accueillant le nom d'Abel, cet ami-frère de Jérôme exclu de toute possibilité de liaison avec Juliette - métaphoriquement tué dans la narration - afin que le triangle mental puisse se réaliser. André, nouveau Caïn, et Is(abel)le, épouse manquée, meurtrière de son propre amant, mauvaise mère. D'ailleurs, Isabelle n'est pas seulement le symbole d'un amour charnel vénéneux, mais aussi celui d'un amour maternel dangereux contre toute attente. Dans ce livre, Gide règle ses comptes avec la figure maternelle condamnée à la mort ou à la culpabilité dans *Les Cahiers*, dans *Saül*, dans *La Porte étroite* et dans *Les Caves*, afin que le domaine paternel pût devenir le lieu de la protection et de la liberté dans *Les Faux-Monnayeurs*, à la suite de la réhabilitation de *Si le grain ne meurt*². De plus, il s'agit encore de variations sur le thème de la lumière et des ombres découlant de l'épisode fondateur de la rue Lecat. Après 1918, c'est-à-dire après le début officiel de la liaison avec Marc Allégret et la destruction des lettres de la part de sa femme, « [l]'essentiel ne tourne plus autour de la chambre de Madeleine, la suite, désormais, peut se vivre ailleurs, et avec d'autres³ », comme le démontre bien le bouleversement humoristique de la scène de la rue Lecat, celle de l'arrivée de Fleurissoire dans l'auberge romaine, ou la situation de Bernard dans l'hôtel où loge Laura. Le système des rapports maternels devient plus complexe qu'auparavant, notamment à travers les réseaux des personnages féminins des *Faux-Monnayeurs* - souvent un aboutissement des précédents - qui se figent autour d'un noyau

¹ LAVIELLE Émile, « L'intertexte d'*Isabelle* », art. cité, p. 313.

² MASSON Pierre, « Écriture/réécriture de soi », art. cité, p. 37-38.

³ *Ibid.*, p. 46.

familial et s'opposent à une pléthore d'adolescents dont ces mères et ces femmes ont été l'origine physique ou métaphorique, comme le met en évidence Martine Sagaert¹. Ces femmes-mères - bonnes, mauvaises, naturelles, adultères - annoncent déjà par ressemblance ou par opposition celles de la trilogie. En particulier, la Sarah des *Faux-Monnayeurs* prépare Geneviève, dessinant par opposition au moins deux images de femmes - mais les nuances pourraient bien se diversifier – d'un côté, bouc émissaire, qu'elle s'immole ou qu'elle soit immolée, et d'un autre côté, l'indépendante rebelle et libre, surtout du point de vue sexuel. Et si le côté maternel, comme le dit toujours Martine Sagaert, touche le diabolique, telles madame La Pérouse, la mère de Boris, Lilian Griffith, ce monde pervers donne les clés de la révolte pour nombre d'adolescents et enfin pour deux filles aussi. Cette vision de la mère n'est pas tout à fait différente de celle que Pirandello élabore à travers ses personnages, si l'on tient compte du fait que derrière les femmes-mères pirandelliennes s'entrevoient des « scènes capitales » traumatisantes, dont le jeune Luigi a été le protagoniste : le coït adultère dans la morgue à côté d'un cadavre, le crachas au visage de la maîtresse de son père, le mariage combiné, la folie de sa femme. Et à propos du diabolique et de l'inférieur, quelques réflexions sont encore nécessaires. Les nombres bibliques six et sept, on l'a vu, sont récurrents. *Paludes* est composé de sept chapitres, *Isabelle* ajoute aux six premiers le septième que Gide remanie suivant les conseils de Copeau en dessinant un parcours de destruction du passé et de création de l'avenir à la fois. Ajoutons que dans *Les Faux-Monnayeurs*, les six passages mettant en scène La Pérouse se renferment sur un septième épisode, qui est celui du suicide de Boris. Et dans *Les Caves*, Fleurissoire effectue encore un parcours similaire. Entre-temps, une note de Jean-Michel Wittmann au *Traité du Narcisse* nous a fait réfléchir sur ce nombre qui revient de temps à autre et d'une époque à l'autre, et qu'on trouve à de très nombreuses reprises dans *Le Livre de l'Apocalypse* : dans ce premier traité, ce sont en fait les sept sceaux du livre que Dieu tient dans ses mains qui vont s'ouvrir pour que s'accomplisse la fin du monde et que « commencent des ères nouvelles² ». C'est donc l'apocalypse conçue comme création *e contrario*, comme une nouvelle naissance et de différents points de vue, mais d'où la femme, si elle n'est pas totalement exclue, est néanmoins le moyen de « diversion » pour l'homme, de « perversion » du cadre des événements. Angèle, Isabelle, madame La Pérouse et Carola, pour s'en tenir aux exemples cités, ne font qu'accélérer ce processus. Elles en sont le moteur sans en être les protagonistes. Toutefois, aussitôt après *Le Traité du Narcisse*, *Le Voyage d'Urien*

¹ SAGAERT Martine, « *Les Faux-Monnayeurs* : l'Écrivain, la Mère, le Malin », *BAAG*, vol. XXI, n° 98, avril 1993, p. 163-188.

² *Le Traité du Narcisse*, *RRI*, p. 174. La note de Jean-Michel WITTMANN est la n° 12 à la page 1269.

donne rétrospectivement, à notre avis, d'autres clés de lecture possibles. Le premier épisode, « L'Océan pathétique », est jalonné d'une série d'escales de l'*Orion*. Au septième jour de voyage, les matelots rencontrent les sirènes « couchées dans les algues », dont les « cheveux ruisselants qui les couvraient tout entières, verts et bruns, semblaient des herbes de la mer [...]. Elles avaient des mains palmées [...] » et des « cuisses couleurs d'acier [...], couvertes d'écailles. [...] pareilles à des femmes, et très belles¹ ». Qu'elles soient des monstres ou des femmes, les compagnons d'Urien s'enfuient après six jours pour une seconde escale, au treizième et quatorzième jours de voyage, où les rencontres sont au masculin cette-fois-ci : « un enfant qui tripotait sa hideuse mentule » et les « deux derviches hurleurs » qui, au sommet de leur extase, tournent tellement vite que « leur robe, toujours plus tendue, devenait presque horizontale, les découvrait tout nus, obscènes² ». La troisième escale ayant lieu le vingt et unième jour, multiple de sept, c'est une rencontre de nouveau féminine qui divise l'équipage : il s'agit de femmes avec qui quelques-uns d'entre eux couchent. Devant la tentative de raconter la nuit d'amour, Angaire (*alias* Paul Valéry), « s'écria qu'il ne comprenait pas qu'on osât se mettre à deux pour faire ces saloperies indispensables, et qu'en de tels instants lui se cachait même des miroirs³ ». Une « grande huée de scandale » s'ensuit, sans remettre en question le franc-parler d'Angaire, qui scandalisa Francis Jammes en 1894, Angaire avouant « qu'il n'aimait les femmes que voilées, mais que même ainsi il craignait qu'elles ne devinssent impudiques et de voir leur tomber la robe dès qu'un peu de tendresse advenait⁴ ». Or, l'élément qui oppose les matelots est le choix de goûter ou ne pas goûter aux fruits qu'ils ont rapportés de la ville où ils ont connu les femmes. Et comme le remarque encore Jean-Michel Wittmann,

[I]e débat ouvert avec la première partie - mordre ou non les fruits de la tentation - est appelé à trouver un prolongement dans nombre d'œuvres publiées plus tard. Le refus de consommer le désir annonce la théorie du « vain désir » élaborée sous une forme romanesque dans *La Tentative amoureuse*, sous une forme théâtrale dans *Bethsabé*⁵.

Ces fruits semblent devoir ne pas être touchés, si l'on ne veut pas se laisser entraîner dans la volupté hétérosexuelle ; ils paraissent lancer l'interdit : *noli me tangere*, tout comme les fleurs qui ont fait commencer le voyage, ces « brises balsamiques et tièdes⁶ », que Wittmann interprète comme une possible référence à « la balsamine, généralement appelée “noli-me-tangere”, dont le fruit, à maturité, éclate au moindre contact : la confrontation des personnages

¹ *Le Voyage d'Urien*, RRI, p. 190-191.

² *Ibid.*, p. 192.

³ *Ibid.*, p. 194.

⁴ *Ibidem*. Voir aussi la note par Jean-Michel WITTMANN (p. 1281, n° 15).

⁵ WITTMANN Jean-Michel, « Notice du *Voyage d'Urien* », RRI, p. 1276.

⁶ *Le Voyage d'Urien*, RRI, p. 186.

aux fruits tentateurs va marquer peu après l'introduction du thème gidien du "vain désir"¹». D'ailleurs, l'allitération du nom d'Emmanuèle avec des noms de fleurs était déjà un principe dans *Les Cahiers d'André Walter* et le sera encore dans diverses œuvres. Cette expression latine, que la vulgate avait attribuée - comme nous le savons déjà - à Marie de Magdala devant qui le Christ ressuscité l'aurait prononcée, caractérise l'imaginaire féminin de Gide avant l'affirmation de son homosexualité et la réalisation de sa paternité, deux étapes qui exorcisent les effets catastrophiques, voire apocalyptiques, que produit la numérologie biblique du six et du sept. En effet, quand le navire d'Urien et de ses compagnons de voyage s'arrête pour la septième fois, c'est sur les côtes de la terre de la reine Haïatalnefus, personnage des *Mille et une Nuits* et nouvelle Circé, qu'ils ne quitteront que longtemps après. Les hommes ont fui la terre des Bactriennes après la mort de Camaralzaman, l'époux de Haïatalnefus, l'abandonnant aux femmes cherchant le désir des mâles. Ni les femmes déguisées en garçons, ni les blandices de la reine ne réussissent cependant à séduire Urien et onze de ses compagnons, dont le but final demeure le départ, rendu finalement possible par la peste qui se dégage des fêtes et de la volupté. Et même Ellis, atteinte par la contagion, sera destinée à l'abandon sept jours plus tard.

Nous sommes remontés en arrière, aux débuts littéraires de Gide, pour essayer de comprendre une évolution qui, malgré tout, même quarante ans après, n'aboutira pas à une véritable émancipation féminine, comme le met en relief Jean-Noël Segrestaa, et qui sera encore un échec pour plusieurs raisons, au moins jusqu'aux *Faux-Monnayeurs*. Partons de la troisième de ces raisons, qui concerne de près *Isabelle*. En effet,

Isabelle illustre parfaitement cette "mi-voie", cette tiédeur que Gide, par-dessus tout, vomit, comme le Christ dans l'Apocalypse. Sa peur subite devant "la porte ouverte" lui paraît sans doute pire que la quiétude hypocrite de l'aîné dans *Le Retour de l'Enfant prodigue*, car elle a du moins mesuré la beauté du départ. Le héros de cette parabole détournée de 1907, que nous placerions volontiers au cœur même de toute la démarche et l'œuvre de Gide, revient sans doute à la maison paternelle, mais il a osé, il est parti, il a vu, il a vécu, - et ses derniers mots seront pour dire à son cadet (fin suspendue annonçant le "Je suis bien curieux de connaître Caloub" qui achève *Les Faux-Monnayeurs*) : "Tu emportes tous mes espoirs. Sois fort ; oublie-nous ; oublie-moi. Puisses-tu ne pas revenir ..." ².

Les deux autres motivations d'un tel échec au féminin dans l'œuvre de Gide sont imputables à « l'impossibilité, pour Gide, de construire un mythe romanesque au féminin³ » et à la raison profonde de cette impossibilité, « la conduite scandaleuse de sa tante Mathilde, devenue ensuite sa belle-mère. La "scène capitale" qu'il surprend, dans *La Porte étroite*, entre Lucile

¹ WITTMANN Jean-Michel, « Notice du *Voyage d'Urien* », *RRI*, p. 1280, note n° 6.

² SEEGRESTAA Jean- Noël, « *Isabelle* : construction, déconstruction d'un mythe », art. cité, p. 252.

³ *Ibid.*, p. 250.

Bucolin et son amant, en présence de deux de ses enfants¹ », faute qu'Isabelle et plusieurs héroïnes devront encore payer et qui empêche toute émancipation intégrale.

Certes, l'Éveline de *L'École des femmes* ébauche une première prise de conscience après avoir vécu en fonction de Robert et, avant lui, de son père qui n'acceptait pas Robert, ce qui signifie que, contre toute évidence, Éveline est encore une « femme entre deux hommes », encerclée sans issue par l'univers masculin, à l'instar d'Emmanuèle, de la reine de Saül, de Nyssia, de Bethsabé, d'Alissa, de Gertrude, de Carola, de Laura, de Lilian, de Rachel. Et nous ne pouvons pas nous retenir de souligner qu'il s'agit là d'une longue série de relations triangulaires, où l'attraction-répulsion de deux mâles provoque l'effacement physique ou métaphorique du féminin et où la femme, qu'elle soit maternelle ou sensuelle, ne l'emporte jamais. D'ailleurs, même le rapport entre Amédée Fleurissoire et sa femme Arnica est biaisé par la présence de l'ami d'enfance d'Amédée, Gaston Blafaphas, en une sorte de relecture humoristique non seulement du rapport entre la femme, le mari et l'ami du mari - selon une série de variantes qui, à partir du *Candaule*, puis à travers Caracous, trouvent un aboutissement dans l'inachevé *Curieux malavisé* - mais aussi de la scène de la trahison qui devient involontaire de la part de Fleurissoire. Toutefois, ici la variante est plus « gidienne » que les autres. Déjà, l'engagement d'Amédée à ne pas consommer son mariage par respect pour Blafaphas qui n'a pas été choisi comme mari colore le rapport à trois d'un jour ambigu. De plus, dans un moment de resaisissement après le dépucelage, Amédée honteux pense à Arnica mais aussi à Blafaphas qui, après la mort d'Amédée, n'hésitera pas à en prendre la place, comme le laisse entendre le narrateur. Arnica, quant à elle, est censée accepter enfin ce mariage - peut-être plus complet du point de vue conjugal - avec l'ami de son feu mari. Cette intrigue n'est pas trop différente de celle qui lie Mathias, sa femme Romilda et son ami d'enfance Pomino. Celui-ci est amoureux de Romilda mais elle choisit Mathias parce qu'elle en est enceinte. Pomino, quant à lui, aura une autre chance après la mort présumée de Mathias même s'il se trouvera enfin devant le premier mari ressuscité.

D'autre part, lorsque Carola, pour en rester aux *Caves*, soumise aux farouches volontés et à un processus de chosification de la part de Protos, essaiera de lever la tête en dénonçant son argousin, paiera cher cet acte de justice perçu comme une rébellion, bouleversant les équilibres et transformant le choix féminin un geste d'outrecuidance par rapport à l'oppressant principe masculin dominateur. Or, il faut que ce schéma change non pas de composition, mais de sens. Lorsque la femme ne sera plus la victime, la sacrifiée, mais celle

¹ *Ibid.*, p. 251.

qui sacrifie l'autre, on pourra alors affirmer que le sens du sacrifice a changé. Il s'agira alors d'un sacrifice humain, celui qu'Alice a fait accomplir à Mosby au détriment d'Arden dans la traduction entamée en 1933 et conclue en 1950 à côté d'Élisabeth ; ou d'un sacrifice plus métaphorique, celui qu'Éveline accomplit en quittant Robert et, plus encore, en rendant conscientes les motivations latentes de cette rupture. Certes, on aurait dû les faire comprendre à son mari, mais elle échoue et tout en avouant cet échec, comme le dit David H. Walker dans la « Notice », « on croit entendre sonner le glas de son émancipation¹ ». Du moins en tant que femme, mais non pas en tant qu'individu faisant partie d'une minorité.

Enfin le sacrifice d'Éveline fraie le chemin à sa fille Geneviève et à ses choix, mais aussi à Sara Keller, la camarade de classe dont elle s'éprend. L'émancipation du milieu social dont est issue Sara, un milieu artiste qui, aux yeux bourgeois, apparaît inconvenant et malhonnête, met en contraste les deux univers, par l'intermédiaire de la passion de Sara : la récitation et le théâtre. La nature de Sara trouve dans l'art du théâtre sa plénitude que rejetait la réalité bourgeoise, hypocrite et antisémite. De plus, chez Sara le penchant théâtral s'enrichissait (ou se compliquait) de son aptitude passive à se faire modèle de son père, à devenir source d'éternelle beauté sur la toile. Or, le théâtre, dans toutes ses formes, cause de ghettoïsation jusqu'alors, devient une autre voie d'émancipation de la femme et de revendication d'une nature insoumise et en quête de réalisation hors du domaine du mâle et de la bourgeoisie.

La naissance de Catherine (*Les Conseils à une jeune actrice* en sont une preuve) engage Gide vers de telles réflexions, qui réaffirment ses positions à lui, mais au féminin : c'est en dehors du système bourgeois et machiste que Geneviève peut s'affirmer, exactement comme l'avait fait son « père » Corydon, mais c'est en tuant le mâle, comme Alice dans *Arden de Feversham*, que cette affirmation peut finalement se réaliser. Le théâtre est donc le lieu de la révélation de soi et en même temps de la chute des masques, des rapports tendus, en raison de cette même chute, avec les autres qui sur la scène se voient mis à nu, critiqués, dévergondés. Une telle dichotomie n'a jamais cessé de hanter Pirandello et son théâtre. Au début des années 1930, ce métier devient un obstacle qui entrave la vie de l'acteur : il suffit de rappeler Donata Genzi dans *Se trouver*, comédie de 1931 dédiée à sa comédienne-muse Marta Abba, qui n'arrive plus à se reconnaître telle qu'elle est et par là-même à être sincère, sinon à travers les divers personnages qu'elle incarne. Quelques années auparavant (1925-1926), *Diane et Tuda*, tragédie elle aussi dédiée à Marta Abba, introduisait déjà le même questionnement : statue et modèle en chair et en os se confondent aux yeux de Sirio qui, d'un côté, veut figer la beauté

¹ WALKER David H., « Notice de *L'École des femmes* », RR2, p. 1269.

dans une forme éternelle et de Nono, le maître de Sirio, qui, de l'autre, veut aimer la beauté imparfaite sujette au devenir de la vie, ayant renoncé à l'immortaliser dans le marbre. Pirandello avait devancé la réflexion sur le théâtre comme forme de libre expression de la personnalité envisageant et montrant aussi les cages et les trappes que la fiction peut impliquer, malgré la recherche incessante de sincérité.

Les rêves d'émancipation de Geneviève se projettent alors dans un avenir prometteur qui engagera les femmes dans plus d'une lutte pour revendiquer et obtenir leurs droits, à commencer par la reconnaissance de ces droits par la société patriarcale. Dans le système narratif gidien qui se conclut avec *Geneviève*, des figures de femmes dominant encore et semblent presque résumer un parcours qui a duré pendant toute sa vie : Éveline, l'épouse fidèle et honnête qui, après un engouement naïf, reconnaissant la médiocrité et l'hypocrisie de son mari Robert, ne le trompe pas, mais s'explique avant de le quitter ; Madame Marchant, figure affadie, presque transparente aussi bien au niveau physique que spirituel, surveille le travail et les rencontres de son mari, le docteur Marchant. Le couple Marchant, il faut le dire, est très uni, mais sans enfants. Éveline, qui est aussi l'amie de Laure Marchant, se rendant compte qu'elle éprouve plus que de l'estime pour le docteur, s'éloigne et enfin, après avoir quitté Robert, elle va travailler dans l'hôpital du front où elle mourra. Geneviève, prenant des cours de sciences auprès du docteur Marchant, sous le regard tutélaire de sa femme, ne s'éprend pas de lui mais lui dit clairement qu'elle souhaiterait bien avoir un enfant sans être mariée et que c'est bien de lui qu'elle le voudrait. En ceci, elle remplace sa mère, mais de manière tout à fait opposée. Enfin, le docteur Marchant lui-même apparaît comme un homme entre deux femmes silencieuses mais amoureuses de lui, un homme entre deux femmes dont l'une explicite le désir d'être fécondée sans être épouse, s'ouvrant ainsi à une nouvelle génération, à de nouveaux espoirs aussi bien qu'à de nouvelles désillusions que la partie inachevée et retranchée du roman montre bien. Éprise d'idées communistes, Geneviève continue sa quête de liberté et d'indépendance, en s'instruisant, en passant d'un amant à l'autre et en concevant un enfant hors du mariage pour enfin considérer les hommes moins comme procréateurs que comme individus dignes d'être aimés. En effet, elle tombe amoureuse de Sylvain, qui vit en étroite symbiose avec sa sœur Sidonie. Encore une fois, il s'agit d'un homme entre deux femmes jusqu'à ce que la sœur meure et que l'enfant de Geneviève, qui s'appellera elle aussi Sidonie, ne la remplace. Le docteur Marchant, quant à lui, demeure en coulisse : il reste l'oncle Marchant avec qui Geneviève continue de correspondre pour raconter ses expériences et pour avoir des conseils et des indications face

aux choix difficiles de la vie. Mais cette troisième partie, comme nous le disions, sera retranchée et restera dans les tiroirs de Gide, du moins jusqu'à ce que les chercheurs se soient penchés sur les possibles suites du roman. La question féminine ébauchée trouve alors sa place dans un contexte plus ample de questionnements sociaux et égalitaires. C'est encore une fois le coût de la sincérité.

7.3 La bonne et la mauvaise foi : les antidotes au mensonge

À ce propos, une notation intéressante et qui va dans notre sens, est celle qui rapproche *L'École des femmes* des *Faux-Monnayeurs*.

En fin de comptes, *L'École des femmes* reprend la leçon des *Faux-Monnayeurs*, où Bernard croit pouvoir faire ce constat à Laura : « [...] rien n'est vrai pour tous, mais seulement par rapport à qui le croit tel, [...] ceci me devient vrai (non d'une manière absolue sans doute, mais par rapport à moi) qui me permet le meilleur emploi de mes forces, la mise en œuvre de mes vertus. [...] La route est longue, qui mène de ce que je croyais être à ce que peut-être je suis¹.

Cela rappelle les œuvres de Pirandello, qui ne sont qu'un ensemble de variations sur le thème de la perception subjective de la vérité. Décidément, Édouard en est conscient, dans les morceaux de journal qui tissent les pages des *Faux-Monnayeurs*. Recherchant la sincérité au-dessous des ornements factices dont il avait paré Laura, Édouard se rend compte de l'extrême labilité du sens de ce mot :

Je ne suis jamais que ce que je crois que je suis – et cela varie sans cesse, de sorte que souvent, si je n'étais là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir. Rien ne saurait être plus différent de moi, que moi-même. Ce n'est que dans la solitude que parfois le substrat m'apparaît et que j'atteins à une certaine continuité foncière ; mais alors il me semble que ma vie s'alentit, s'arrête et que je vais proprement cesser d'être. Mon cœur ne bat que par sympathie ; je ne vis que par autrui ; par procuration, pourrais-je dire, par épousaille, et ne me sens jamais vivre que quand je m'échappe à moi-même pour devenir n'importe qui².

Cette analyse se révèle très proche de celle que Gengè Moscarda effectue tout au long de *Un, personne et cent mille* : face au constat de la multiplicité des personnalités présentes en nous, il campe, d'un côté, l'impossibilité de se voir vivre, de l'autre, la prise de conscience que le foisonnement des « n'importe qui » dépend des autres. Cette perception profonde dégage le drame de l'existence dans une panoplie de personnages pirandelliens aussi bien que dans quelques-uns des personnages-clé de Gide. Cette révélation est peut-être moins dramatique chez l'auteur français, mais non moins chargée de conséquences, selon que l'on accepte ou pas le masque des conventions sociales pour ne pas se voir vivre et endosser les habits que les autres « confectionnent » pour nous. Surtout, le personnage de Robert s'adapte à une échelle de valeurs bourgeoises où le socialement acquis l'emporte toujours et s'oppose à tout ce qui

¹ *Ibid.*, p. 1268.

² *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 225.

est inacceptable selon ces mêmes valeurs¹. De plus, selon Hilary Hutchinson², entre ressemblance et protestation, Gide analyse toutes les influences possibles dans le contexte de la famille : conjugales, parentales, filiales, amicales, mais aussi livresques et religieuses, si bien que, selon elle, le triptyque devient l'ensemble de trois récits à thèse, où la démonstration des effets des influences a le dessus sur les aspects littéraires et esthétiques en général. Le problème de la mauvaise foi, surtout dans le domaine de la religion, nourrit les trois romans gidiens, ainsi que plusieurs nouvelles pirandelliennes, tout en se rattachant à l'idée de religion que les *Caves* avaient abondamment abordée et éberluée. Certes, la religion se manifeste comme l'un des masques de la société bourgeoise, conformiste et conservatrice, dont la chute implique inévitablement le dévoilement d'une fiction. De plus, Éveline, par protestation à l'égard de son mari Robert, avec qui elle partageait une foi fervente mais seulement apparente, délaisse le culte et embrasse l'athéisme. Une veine d'anticléricalisme parcourt l'œuvre entière de Pirandello et divers hommes d'église, trahissant les principes du christianisme, manifestent le déchirement entre la vie des valeurs et la forme (le sacerdoce, l'Église en tant qu'institution). D'ailleurs, issu d'une communauté profondément catholique, il avait ressenti, dès son enfance, le mensonge de la religion. Dans la paroisse où le petit Luigi assistait à la messe, chaque dimanche de mai, on tirait au sort la personne qui gagnerait la statue en cire de la Vierge. D'habitude, il offrait aux autres enfants neuf des dix billets qu'il achetait, en gardant pour lui le dixième. Il n'avait jamais gagné. Le dernier dimanche, par un geste d'altruisme et de charité chrétienne, Luigi n'écrivit pas son nom dans le seul billet qu'il se destinait, mais celui d'un autre garçon, pauvre et infirme. Or, ce dimanche Luigi fut un improbable gagnant que le curé avait voulu récompenser en tant que descendant d'une famille cossue et bien en vue, mais de mécréants. L'enfant commença à s'écrier que ce n'était pas vrai et refusa la Vierge que les paroissiens en procession avaient entre-temps accompagnée à la demeure des Pirandello. Luigi s'éloigna à jamais de l'Église. Cet épisode nous est raconté par Nardelli, dans sa biographie de l'écrivain³, et il est transposé par Pirandello dans la nouvelle *La Madonnina (La petite Madone)*. Les nouvelles du Sicilien abritent plusieurs personnages d'ecclésiastiques qui n'honorent pas les valeurs et les croyances qu'ils disent servir. L'écrivain ne recule pas face à cette critique anticléricale, mais parfois, il s'arrête à contempler des personnages comme Tommasino Unzio, dans la nouvelle *Chante-l'Épître*, qui non seulement refuse la religion qu'on lui avait apprise au séminaire, et l'habit de sous-diacre,

¹ WALKER David H., « Notice de *Robert* », *RR2*, p. 1276-1282.

² HUTCHINSON Hilary, « *L'École des femmes, Robert et Geneviève* : triptyque à thèse ? », *BAAG*, vol. XXIV, n^{os} 110/111, avril-juillet 1996, p. 191-211.

³ NARDELLI Federico Vittore, *op. cit.*, p. 26-27.

mais choisit de vivre comme un fou loin des autres et en contact avec la nature de la campagne environnant son village, la seule qui vive sans la conscience de vivre. Cette nature devient sa créature à lui, qu'il observe pousser et mourir, dans cet état privilégié d'un être qui finalement ne se regarde plus vivre et que l'irruption de la vie d'autrui métamorphose en tragédie. Une jeune fille arrache le brin d'herbe auquel Unzio veillait comme à un petit enfant méritant une insulte, que le fiancé de la jeune fille voudra punir en défiant Unzio en duel et en le tuant... pour un brin d'herbe.

7.3.1 Armand, ou la conscience d'être personnage

Comme le met en évidence David H. Walker, reprenant un dilemme déjà souligné par les premiers commentateurs de Gide, la recherche d'une morale bute contre le besoin de sincérité qui, à son tour, est entravé par « la mutabilité et la discontinuité du Moi, le flottement de l'être¹ ». Édouard, nous le répétons, exprime clairement son incapacité à « être acteur et contemplateur à la fois² ». Armand le redit en parlant du « sentiment du contraire », à la manière de Pirandello :

Quoi que je dise ou fasse, toujours une partie de moi reste en arrière, qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe, qui se fiche d'elle et la siffle, ou qui l'applaudit. Quand on est ainsi divisé, comment veux-tu qu'on soit sincère ? J'en viens à ne même plus comprendre ce que peut vouloir dire ce mot. Rien à faire à cela : si je suis triste, je me trouve grotesque et ça me fait rire ; quand je suis gai, je fais des plaisanteries tellement stupides que ça me donne envie de pleurer³.

En élargissant le terrain d'application en dehors de celui de l'écriture romanesque, comme le souligne Walker, c'est la vie tout entière qui ne se prête plus à la sincérité et par là-même à l'éthique. Et c'est encore Armand qui l'explique à Olivier :

Comme si chacun de nous ne jouait pas, plus ou moins sincèrement et consciemment. La vie, mon vieux, n'est qu'une comédie. Mais la différence entre toi et moi, c'est que moi je sais que je joue [...], tandis que mon père, par exemple, et pour ne pas parler de toi, coupe dedans quand il joue au pasteur⁴.

Une parenthèse doit être ouverte au sujet de ce personnage qui, d'après les citations que nous venons de rapporter, se caractérise comme aussi « pirandellien » que Defouqueblize et La Pérouse. Les méandres du texte confirment notre perception car, à la fin de la dernière rencontre entre Olivier et Armand, qui marque aussi la fin du roman, ce dernier fait voir au petit Molinier la lèvre intérieure où il a une tache blanche qu'Olivier prend pour « une

¹ WALKER David H., « *Les Faux-Monnayeurs* : éthique et roman d'apprentissage », *BAAG*, n^{os} 195-196, automne 2017, p. 34.

² *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 225.

³ *Ibid.*, p. 449.

⁴ *Ibid.* p. 448-449.

aphte¹ ». Armand le corrige en disant qu'aphte en français est un mot masculin et que ce n'est pas cela : « Ça, c'est dur et de semaine en semaine ça grossit. Et ça me donne une espèce de mauvais goût dans la bouche² ». Malgré le conseil d'Olivier, Armand ne veut pas consulter un médecin car, « si ça doit être ce qu'[il] croi[t], [il] préfère ne pas le savoir³ ». Or, un lecteur averti de Pirandello ne peut pas ne pas voir là une situation tout à fait similaire à celle de *La Fleur à la bouche*. Et peut-être aussi que la faute de genre du mot aphte - par-delà l'équivoque que la terminaison en « e muet » implique pour un francophone - ne soit qu'un renvoi à l'italien qui, lui, considère en l'occurrence comme féminin ce qui pour le français est masculin. Et quoique le racinien « mon mal qui vient de plus⁴ » cité par Armand pour mettre fin aux conseils d'Olivier puisse faire penser à quelque chose en rapport avec les pratiques sexuelles orales, cela n'empêche de retrouver un mal qui s'attaque à la bouche, quelle que soit son origine. Or, *La Fleur à la bouche*, la plus courte pièce de Pirandello tirée, comme beaucoup d'autres, d'une nouvelle, fut créée en 1923 à Rome et figure parmi les vingt-deux traductions de Marie-Anne Comnène. Dans l'espace nocturne d'une gare, un homme pacifique, comme le définit Pirandello lui-même, rencontre par hasard l'homme qui a la « fleur à la bouche », traqué par la mort qui va l'éliminer à cause d'un cancer aux lèvres. L'homme pacifique est pris par les mille inconvénients et ennuis de la vie ainsi que par une perception du temps qui passe tout à fait différent par rapport à celui qui n'a que les derniers moments à vivre et jouit de chaque instant et de chaque expérience.

Ayant recours à l'habituelle métaphore théâtrale, Armand pose le dilemme en termes de représentation : nous re-présentons, c'est-à-dire présentons de nouveau, le monde à travers une perception personnelle qui souvent ne coïncide pas avec le réel, car « [d]ans le domaine des sentiments, le réel ne se distingue pas de l'imaginaire. De plus, si l'on est conscient du jeu, si l'on se voit jouer, *alias* vivre, le concept de sincérité se modifie et se déforme jusqu'à ce qu'on ne le reconnaisse plus. Et il suffit d'imaginer qu'on aime, pour aimer, ainsi suffit-il de se dire qu'on imagine aimer, quand on aime, pour aussitôt aimer un peu moins, et même pour se détacher un peu de ce qu'on aime [...]⁵ ». Cette réflexion, Gide l'avait commencée plusieurs années auparavant quand, dans le « Cahier noir », son double André Walter remarquait :

¹ *Ibid.*, p. 451.

² *Ibid.*, p. 451-452.

³ *Ibid.*, p. 452.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 226.

Nous-mêmes quand nous ne sommes pas seulement spectateurs, devenons d'involontaires acteurs d'une pièce dont nous ne savons pas le sens. Nous ignorons la seconde signification de nos actes ; leur portée dans l'immatériel nous échappe ; ils ne s'arrêtent pas où nous croyons¹.

Et devant la prise de conscience que les mots ne suffisent pas à tout dire, il ajoutait :

Alors se taire, se retirer en soi-même, sourire aux autres ; ils préfèrent le masque ; au bout d'un peu de temps, ils le croient la réalité ! Et s'emmurer dans la solitude / et se désespérer...²

Ces réflexions font suite à d'autres notations, sur la pensée de Spinoza :

Tous, ainsi, nous vivons dans notre rêve des choses ; une atmosphère émanée de nous enveloppe notre âme et colore inconsciemment notre vision des choses. Et, comme elle est impénétrable, elle nous entoure de solitude. - Et, comme elle est diversement colorée, chaque vision des choses est individuelle ; - l'on ne voit jamais que *son* monde et l'on est seul à le voir [...]. De ces visions particulières aucune ne peut être dite vraie absolument ; l'intransigeance est une folle arrogance. - Mais, s'il n'en est pas de fausses, il en est de préférables, et non point en elles-mêmes, mais pour les émois qu'elles suggèrent [...]³.

Or, il ne s'agit pas seulement d'un monde imaginaire qui se substitue au réel, comme une sorte de mensonge dont on ne connaît pas la nature mensongère, car, comme le dit Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, « [l]e véritable hypocrite est celui qui ne s'aperçoit plus du mensonge, celui qui ment avec sincérité⁴ ». Celui-là n'est plus à même de garantir la capacité de percevoir cette co-existence de réel et imaginaire, cette duplicité de la vie que seuls les êtres d'inconséquence, conscients de jouer dans la comédie de la vie, peuvent encore vivre dans toutes leurs dichotomies. Ce n'est pas seulement le sujet des *Caves* ou des *Faux-Monnayeurs*, comme l'indique toujours Walker mais, à notre avis, c'est une sorte de devise, celle qu'Édouard note dans son journal, à propos de toute l'existence et cette devise, Pirandello ne l'aurait pas dédaignée : « C'est, ce sera sans doute la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons. La manière dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tenons d'imposer au monde extérieur notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie⁵ ». Certains personnages le perçoivent, ce drame, mais ils choisissent de l'escamoter en acceptant les règles sociales et surtout l'hypocrisie, en tant que conscience du mensonge, au sens strict et théâtral du terme, que le rôle impose. Julius de Baraglioul est saisi par le doute que les approbations et les sourires qu'on lui avait toujours décernés n'étaient qu'une mise en scène et en vient à concevoir un doute « sur la sincérité de ces sourires, sur la valeur de cette approbation, sur la valeur de ses ouvrages, sur la réalité de sa pensée, sur l'authenticité de sa vie⁶ », des doutes qui, malgré tout, ne lui permettent pas de

¹ *Cahiers d'André Walter*, RRI, p. 78.

² *Ibid.*, p. 80-81.

³ *Ibid.*, p. 59. C'est Gide qui souligne.

⁴ *Journal des Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 538.

⁵ *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 326-327.

⁶ *Les Caves du Vatican*, RRI, p. 1023.

descendre « hors des coutumes de sa classe¹ ». C'est ce que fera en revanche son frère de sang, son ombre, le bâtard Lafcadio, qui est un « être d'inconséquence² », sans identité définie, voué à « liquider son passé³ ». Ce nouvel être n'est pas sans rappeler Mathias Pascal, comme on le verra bien. D'ailleurs, Protos l'explique à merveille : lorsqu'un adolescent a tenté de se passer des lois, d'être « "lawless"⁴ » s'échappant « de ces cadres sociaux qui nous enserrent⁵ », il est évident que « le régime des crustacés [le] dégoûte⁶ », même s'il est surprenant qu'il ait pu imaginer « qu'on pouvait si simplement que ça sortir d'une société, et sans tomber du même coup dans une autre⁷ ». Il faut donc que Lafcadio réintègre en toute obéissance la nouvelle société, celle du Mille-pattes, celles des subtils - la minoritaire (que l'on peut associer symboliquement à celle des homosexuels⁸) - qui pactisent avec la police, car - dit Protos : « [j]e m'en vais vous expliquer pourquoi nous sommes plus malins que [les gendarmes] : c'est que nous, nous jouons notre vie⁹ ».

7.3.2 *Les trompeuses bonnes raisons*

Si la vérité est éparpillée et insaisissable, c'est parce que les autres la construisent selon leur perspective, comme le disait Vitangelo Moscarda, dans *Un, personne et cent mille*, ou comme l'avait subi Mathias Pascal. Cette perception de la vie est partagée par certains personnages gidiens : dans *Les Faux-Monnayeurs*, Vincent est conscient que sa personnalité se décompose en deux personnages distincts, un Moi qui agit, et un Moi qui regarde agir et qui juge. Armand, quant à lui, corrige son douloureux dualisme intérieur en l'exagérant et en endossant un masque sur son visage sans cesse grimaçant, presque une icône de cet humourisme dont il a été question dans les pages précédentes. Et la conscience qu'en a Édouard n'a plus besoin d'être relayée. Le thème de la vérité émietée implique par conséquent celui de l'identité, du Moi fragmenté et de la lente, inexorable et incertaine reconstruction d'une ou diverses possible(s) version(s), ce qui amorce le méta-théâtre, *alias* la mise en abyme. Chez Gide, le dédoublement de la personnalité et l'examen de conscience se concrétisent en fait dans l'outil de la mise en abyme, comme le montre, selon l'analyse de Pierre-Quint, le héros de *Paludes*, récit du roman à écrire et du personnage à réaliser, tenant

¹ *Ibid.*, p. 1024-1025.

² *Ibid.*, p. 1055.

³ *Ibid.*, p. 1042.

⁴ *Ibid.*, p. 1161.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ Voir à ce propos l'article de Jean-Michel WITTMANN, « Le professeur de criminologie et le bouc émissaire. *Les Caves du Vatican* comme congrès de sociologie », art. cité.

⁹ *Les Caves du Vatican*, RRI, p. 1161.

un journal intime où il y a deux parties : « ce que je ferai et ce que j'ai fait ». Cette pratique stimule le sentiment du devoir et l'éveil d'une conscience perçue comme guide sûr, impératif moral, héritage du protestantisme qui s'oppose au procédé de l'examen de conscience que ses origines protestantes lui avaient transmis, mais qui ne réussit pas à se libérer de l'hypocrisie humaine. Gide a bien compris que l'homme tend toujours à se tromper par les mauvaises raisons qu'il cherche pour se justifier et qu'il transforme en bonnes raisons. Pierre-Quint insiste sur cet aspect qui nous semble intéressant dans la mesure où ces fausses raisons représentent ce qui est socialement admissible et ce que nous acceptons de nous-mêmes sans créer de conflits avec autrui. Le rapport d'Éveline à son mari Robert, par exemple, même après avoir découvert que l'homme dont elle s'était éprise et qu'elle avait épousé n'était plus, ou n'avait jamais été celui qu'elle imaginait, exemplifie parfaitement cette attitude. Toutefois, toujours selon l'analyse de Pierre-Quint, l'homme fuit ses responsabilités en ayant recours au procédé le plus classique qui consiste à les reporter sur son voisin, son prochain pourrait-on dire, ou, à l'intérieur de sa propre conscience, sur un sentiment véritable qui hante l'individu mais que celui-ci condamne pour exalter par contre un sentiment qu'il peut moralement approuver. Pierre-Quint en donne des exemples probants : le pasteur de *La Symphonie*, qui transforme la passion coupable en devoir de charité et la jalousie envers son propre fils en mauvaises raisons qui devraient empêcher celui-ci d'aimer Gertrude, ou encore Vincent, qui s'est cru en droit de séduire Laura au sanatorium, et se crée un alibi pour l'abandonner avec son enfant. Ces mécanismes de refoulement et de déplacement mis en œuvre, l'hypocrisie devient alors le masque dominant de tous ces personnages et la vie tout entière un perpétuel jeu de mauvaises raisons : plus l'homme est moral, plus il déforme et travestit sa morale, affirme enfin Pierre-Quint. C'est pour endormir les angoisses nées de ses fautes et de ses instincts antisociaux qu'il a recours au mensonge, qui lui donne l'illusion de la pureté. En effet, l'examen personnel apparaît finalement chez Gide comme une torture, à l'image de ce qui se produit dans le théâtre de Pirandello. Lorsque La Pérouse affirme que « Dieu nous envoie des tentations auxquelles il sait que nous ne pourrions pas résister, et quand nous résistons, il se venge de nous plus encore... », en fait, ce n'est pas Dieu qui a inventé cette morale de duperie, c'est l'homme lui-même, qui ne cesse jamais de demander des autorisations ou de reporter sur autrui les produits de l'hypocrisie de la vie intérieure, qui naît de la forme même de la morale traditionnelle. En effet, être soi-même, être naturel, c'est pour Gide la seule forme de sincérité possible : on le voit aussi bien avec les tentatives de Lafcadio, de Bernard et d'Œdipe, qu'avec la recherche de vérité des trois personnages de la trilogie, mais la sincérité se heurte aux points de vue multiples qui rendent la vérité inatteignable.

Chaque créature raconte la sienne, d'où le thème des personnages qui hantent l'écrivain, qui le cherchent pour qu'il puisse raconter leur histoire en donnant à chacun la dignité d'une identité précise. C'est ce qui se produit dans *L'École des femmes*, *Robert* et *Geneviève* : chaque personnage raconte sa vérité en dévoilant des détails sur soi-même et sur les autres qui éclairent de manière différente, mais subjective, la connaissance qu'au fur et à mesure, le lecteur se fait des personnages et des événements qui les concernent. Les personnages, censés être réels, mais qui ne sont en fait que des êtres de fiction, s'adressent à l'auteur, en chair et en os, lui, pour raconter leur version à eux sur les mêmes événements et faire publier leurs mémoires-confessions à la recherche d'une vérité univoque, mais qui implique, par contre, la plurivocité et l'éparpillement des possibles clés de lecture. Contre toute mise hypocrite, obligeant à ressembler à un modèle donné de vertu, contre toute vie vécue comme des « contrefaits », des faux-monnayeurs, être naturel, être soi-même, c'est la seule sincérité possible, selon Gide : c'est ce qui se passe au fil des trois romans du triptyque, où Robert se soumet au jeu de l'apparence socialement acceptée, tandis qu'Éveline s'efforce d'être elle-même. Mais on pourrait bien bouleverser les points de vue, si bien que Robert pourrait apparaître sincère et Éveline, poussée par une sorte de monomanie qui semble parfois déborder dans la folie. Qui est sincère ? Qui ment ?

Chez Pirandello la hantise des personnages qui lui rendent « visite » pour qu'il puisse mettre par écrit ou en scène leurs drames est récurrente, dans quelques nouvelles, mais surtout dans le drame des *Six personnages en quête d'auteur*, de sorte que chacun est porteur d'un point de vue et d'une possible vérité. Aucune n'exclut définitivement l'autre, *a fortiori*, parce que le père affirme que l'on croit se comprendre mais que l'on ne se comprend jamais, parce que les mots ont une signification différente pour chacun des présents. Or, cette idée de recherche constante de sincérité chez les deux auteurs, héritage de Dostoïevski, demeure insaisissable, car notre Moi évolue et change à chaque instant, d'où la possible influence des idées bergsoniennes d'évolution créatrice et de durée, qui semblent avoir été déterminantes pour les deux écrivains. C'est le flux vital chez Pirandello, c'est-à-dire la vie que chacun de ses personnages découvre figée dans une forme, un masque, une convention, une habitude. Cette sorte de pétrification dans la forme extérieure ne permettrait plus à l'existence de couler et en même temps de la modifier, ce qui transforme ce binôme forme-vie en un oxymore. Ceux qui vivent sans cesse dans des formes toutes faites, qu'ils les aient choisies ou bien qu'on les leur ait imposées, ne peuvent pas vivre sans endosser leur(s) masque(s). Au moment même où ils les enlèvent, ils se voient vivre et, en réalité, ne vivent plus.

7.3.3 *Le masque et le travestissement des « crustacés » : barbiers, défauts physiques et intervention divine*

Issu du théâtre antique et ancestral de la Sicile en tant que Grande Grèce, le thème du masque se métamorphose en symbole de l'hypocrisie surtout à l'époque où la bourgeoisie impose ses canons de stricte moralité et d'acceptation sociale. Chez Pirandello, la conscience du masque que l'on porte ou que l'on est obligé de porter devient le moment même où la déchirure s'intensifie entre la vérité intime du Moi et celles que les autres lui attribuent, car les vérités sont multiples autant que les sujets qui les perçoivent. La perception pirandellienne dépasse la simple condamnation de l'hypocrisie pour devenir décomposition humoristique permettant de rire et de pleurer en même temps du masque et de ses effets. Gide ne ressent pas moins le drame de l'hypocrisie, mais il est aussi capable que Pirandello de rire du drame de la fausse monnaie, dirait-il. D'ailleurs, le sujet des *Faux-Monnayeurs*, du roman d'Édouard non encore écrit aussi bien que de celui que nous lisons, n'est-il pas « la lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité idéale¹ », « la rivalité entre le monde réel et de la représentation que nous nous en faisons. La manière dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieur notre interprétation particulière² » ? Le rôle de l'humorisme, encore une fois, est celui de fêler la carapace que nous nous construisons ou que les autres nous imposent, pour laisser les « mal-pensants » mettre en doute les certitudes des apparences. Le ton cocasse dans *Le Treizième arbre* jaillit justement de l'incompatibilité entre bien-pensants et mal-pensants, surtout à l'aide des personnages du philologue et du psychanalyste, qui font glisser le ver rongeur du doute dans le cadre qui, au début, semble celui d'« une pièce bien faite³ », où il y a toujours de la place pour la mauvaise foi du Curé, dont les préceptes visent à couvrir la vérité, à neutraliser les instincts et à culpabiliser autrui, d'autant plus s'il s'agit de « révolutionnaires » de la pensée et de juifs⁴. De plus, ce qui frappe, c'est que ce sont des représentants de la culture, la même qu'incarnent Candaule et Michel, mais qu'ils refusent pour se retrouver et pour découvrir ce qu'ils considèrent comme leur bonheur. Ils deviennent alors les détenteurs d'une nouvelle clé de lecture du monde intérieur et inviolable de chaque individu. Et ce qui étonne encore plus, soit dit en passant, car cela relève sans doute du hasard, c'est que Luigi Pirandello avait obtenu à Bonn une maîtrise en philologie. Contre les porteurs de mauvaise foi, d'un côté, les « bien-

¹ *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 314.

² *Ibid.*, p. 326-327.

³ Voir à ce propos CLAUDE Jean, « Notice du *Treizième arbre* », RR2, p. 1334-1337.

⁴ Dans son enquête personnelle à la recherche du coupable de la gravure obscène et afin de rétablir sa morale, à lui, le Curé indique le chauffeur en raison du fait qu'il avait travaillé chez des juifs avant de servir chez Madame la Comtesse.

pensants » de Tirésias¹, de l'autre, ceux dont parle le narrateur des *Nouvelles Nourritures* : « Je me méfie des déclamateurs, des bien-pensants et des bons apôtres² ». Protos et Lafcadio le savent bien, eux qui accroissent le vocabulaire de leur examen de l'humanité en ajoutant les termes de « subtils » et de « crustacés » :

Un subtil, dans l'argot dont Protos et [Lafcadio] se servaient du temps qu'ils étaient en pension ensemble, un subtil, c'était un homme qui, pour quelque raison que ce fût, ne présentait pas à tous ou en tous lieux le même visage. Il y avait, d'après leur classement, maintes catégories de subtils, plus ou moins élégants et louables, à quoi répondait et s'opposait l'unique grande famille des crustacés, dont les représentants, du haut en bas de l'échelle sociale, se carraient. Nos copains tenaient pour admis ces axiomes : 1° Les subtils se reconnaissent entre eux. 2° Les crustacés ne reconnaissent pas les subtils³.

Mais si la carapace rend ceux qui la portent incapables de comprendre le monde et, surtout, le jeu des subtils, ceux-ci se moquent de l'humanité entière, comme un prestidigitateur qui fait apparaître ce qui n'existe pas donnant corps aux illusions. La distinction entre crustacés et subtils proposée par Protos éclaire d'autres similarités entre la conception pirandellienne de la forme, du masque et la carapace gidienne (imposée par la religion, la famille et l'honneur conjugal, le principe d'autorité, la tradition), d'un côté, et la présence de ceux qui ont compris le mécanisme de l'imposture et réussissent à en profiter (comme le raisonneur pirandellien), de l'autre. Une différence se dégage selon nous entre les deux auteurs : chez les personnages gidiens, il manque en général ce sentiment tragique qui accompagne la prise de conscience chez Pirandello, La Pérouse étant à notre avis la seule exception et à juste titre, car Defouqueblize et Armand sont en fait plus cyniques. Mais si nous revenons à l'illusion du travestissement, alors Protos en est le maître absolu et incontesté. Chez Gide, ce jeu de la mascarade assume les traits d'une rigolade enfantine, tout en laissant percevoir les conséquences des camouflages de l'hypocrite des *Caves* - dans le sens étymologique du terme - sur l'intrigue et sur le sens de cette histoire loufoque. Or, pour changer de costume et d'identité, il faut aussi changer, tant que possible, la mine, ce que peuvent permettre le maquillage et la coupe des cheveux et de la barbe. En effet, il existe chez Gide des personnages qui changent leur identité à l'aide du barbier : Saül se fait raser et maquiller - et derrière ce maquillage se cache le monde des *Mille et une Nuits*, et le bizarre couple des Mardrus - tandis que dans *L'Immoraliste*, le thème du maquillage cède la place à celui de la coupe des attributs sexuels secondaires qui marque le nouvel homme qui est Michel, le nouvel être dont parlait Ménalque dans *Les Nourritures* :

¹ *Edipe*, RR2, p. 696 et p. 1303, note n° 17.

² *Les Nouvelles Nourritures*, RR2, p. 784.

³ *Les Caves du Vatican*, RR1, p. 1159.

Sentant sous les ciseaux tomber ma barbe, c'était comme si j'enlevais un masque. N'importe ! quand, après, je m'apparus, l'émotion qui m'emplit et que je réprimai de mon mieux, ne fut pas la joie, mais la peur. Je ne discute pas ce sentiment : je le constate. Je trouvais mes traits assez beaux... non, la peur venait de ce qu'il me semblait qu'on voyait à nu ma pensée et de ce que, soudain, paraissait redoutable. Par contre je laissai pousser mes cheveux¹.

Le masque est éliminé grâce à la coupe de la barbe et de la moustache, à l'encontre de tout préjugé social et sexuel. D'autre part, les perruques qui font partie des outils de camouflage jaillissent ça et là comme, par exemple, la perruque noire que Gide avait prévue pour le personnage de Baraglioul², ou celle dont est attifée madame La Pérouse, qui rappellent la figure du barbier qui circule dans quelques nouvelles de Pirandello et dans deux romans, *Feu Mathias Pascal* et *Un, personne et cent mille*. Et c'est à propos de cette figure symbolique chez les deux auteurs que Gioanola écrit sur *Feu Mathias Pascal* :

Le couturier-barbier qui « dénature » Mathias-Adrien accomplit bien plus qu'un travestissement : il bâtit une autre personne, si bien que le miroir révèle au héros un visage inconnu³.

Voilà un trait commun à certains héros, ou anti-héros, des deux auteurs : un coup de ciseaux peut rétablir une vie et une identité ou la perdre à jamais. Gide utilise l'art du rasoir même dans son sens métaphorique, comme à l'aboutissement de sa *Porte étroite*, lorsqu'il écrit à Christian Beck et dans son *Journal* : « J'achève *La Porte étroite* le 15 - et le 16 rase mes moustaches⁴ », faisant coïncider la joie d'avoir terminé son roman avec la mort d'Alissa. La (re)naissance de Mathias en Adrien est un cul-de-sac vers la non-vie ou le retour obligé à la vie passée, sans que personne ne s'en rende compte ou ne reconnaisse l'homme ressuscité. Mais c'est par les mains ou bien par les ciseaux d'un couturier-barbier que Mathias perd la barbe - qui découvre un autre homme aux traits physiques différents - et se laisse pousser les cheveux. Avant Mathias le héros de la nouvelle *Prudenza (Prudence)* de 1901 se soumet à la torture de se faire raser barbe et cheveux pour obtenir un poste de travail comme il faut, prévenant ainsi quelques-unes des réflexions de Gengè dans *Un, personne et cent mille*. Chez Gide, après l'échec de Saül, Michel semble affirmer une nouvelle naissance, ainsi que le font le puîné et Horace dans les deux versions du *Retour*. Et même l'identité qui se fonde sur les traits physiques les plus évidents peut être ébranlée et bouleversée, comme il arrive à Vitangelo Moscarda qui, durant toute sa vie, avait vécu sûr de ce qu'il était à ses yeux et aux yeux d'autrui, jusqu'à ce que sa femme ne lui fasse remarquer l'imperfection de son nez qui pend d'un côté et dont le propriétaire ne s'était jamais rendu compte. Et l'œil qui louche pour

¹ *L'Immoraliste*, RRI, p. 626.

² *Jl*, p. 444.

³ GIOANOLA Elio, *op. cit.*, p. 80.

⁴ Cité par Pierre MASSON, « Notice de *La Porte étroite* », RRI, p. 1433.

Mathias a la même fonction, d'autant plus que cette imperfection lui rappelle sans cesse celui qu'il était. Par le truchement d'une série de spéculations philosophiques, Vitangelo acquiert la certitude d'avoir été un pour lui-même, mais cent mille pour tous les autres, à partir de ses proches, et de risquer par là-même de n'être plus personne. L'entreprise du roman consistera donc à figer l'image de ce quelqu'un qu'il est pour les autres et qu'il ne connaît pas. Chez Pirandello, une myriade d'imperfections servent alors à grossir les traits des personnages dans cet expressionnisme dont on a qualifié les descriptions pirandelliennes, à mi-chemin entre drame et humour, pleurs et rires, manifestation supplémentaire de la décomposition humoristique. Et chez Gide ? Les mines et les traits des personnages gidiens n'étant pas moins expressionnistes que ceux de leurs frères italiens, les imperfections ou le grossissement des corps et des âmes émergent souvent de la narration et concourent à créer ce drame de la fausse monnaie que Gide s'évertue en même temps à démanteler avec un sourire sardonique. La loupe d'Anthime pourrait avoir une fonction similaire aux imperfections pirandelliennes. Cependant, Gide ne l'explicite pas dans le tout début des *Caves*, mais dans les *Essais critiques* : il s'agit de la loupe de Saint-Évremond tombée au tirage de la gravure - à cause de quoi Gide ne le reconnaît plus - mais passée métaphoriquement dans un premier temps sur le sourcil droit et, finalement, sur la nuque d'Anthime Armand-Dubois¹. Regardée par Anthime au miroir, à demi cachée par le faux col, ignorée par convenance de ses proches, découverte par sa femme Véronique lors d'une caresse nocturne, si la loupe ne déclenche pas la même crise existentielle que chez Vitangelo, elle amorce une crise de conscience qui transforme, grâce à la guérison apparemment miraculeuse, le personnage du scientifique athée franc-maçon en un converti dont l'Église romaine s'empare pour mieux démontrer l'action salvatrice et l'intervention du divin dans la vie des hommes. D'ailleurs, même le bouton sur le menton de Fleurissoire, simple morsure d'un moustique pendant la dernière de ses luttes nocturnes contre les insectes, devient dans son esprit bigot le symbole de son péché avec Carola. Dans *Feu Mathias Pascal*, un personnage féminin est caractérisé par une verrue à la nuque, Romilda, la femme de Mathias, qui deviendra aussi la femme de son ami Pomino, lors de la mort présumée du premier mari, et sera donc, au dénouement du roman, la femme de deux maris.

À ce point venu, force est de reprendre l'épigraphe de Georges Palante au premier chapitre des *Caves*, car « l'athéisme social » professé en exergue semble ne plus être respecté par le recouvrement de la foi de la part du franc-maçon. Cependant, cette citation renvoie

¹ Cette réflexion sur la loupe de Saint-Évremond remonte à 1909 (*EC*, p. 204 et p. 1038).

aussi à la pensée de Palante, comme le suggère Alain Goulet, car pour le philosophe, la pensée « est un produit de la physiologie et ne procède que du corps¹ ». Et en fait, « [e]n plaçant son personnage d'Anthime Armand-Dubois sous l'égide de ce philosophe, Gide renvoie donc à son rationalisme scientifique, et à la manière dont l'évolution de ses maux physiques détermine celle de son esprit² », tout en bafouant en même temps aussi bien Anthime que Palante, parce que « l'athéisme social, pour Palante, est précisément la dénonciation de toutes les positions morales ou sociales par le moyen de l'ironie », comme le souligne Bompaire³. Cela n'est pas sans rappeler les évolutions de l'esprit au moins de Mathias Pascal et Gengè Moscarda à la suite de la découverte d'une anomalie physique. Or, le cas de la conversion d'un franc-maçon qui avait abjuré devant le Saint-Office et avait recouvré sa foi est un fait-divers de 1896 qui, comme celui de la prétendue captivité du pape, réjouit l'esprit ironique de Gide. Il reste que la conversion d'Anthime Armand-Dubois a lieu par suite d'une intervention divine plutôt que par l'effet du raisonnement lucide ou de la contrainte. C'est le miracle de la Vierge, un thème désacralisant qui constitue le thème principal de la nouvelle *Ave Maria di Bobbio* (*Ave Maria de Bobbio*). Sur la toile de fond de la superstition et de la fausse dévotion, le recours à Montaigne a une fonction différente : les reliques des saints qui, pour le philosophe français, ont des pouvoirs miraculeux, perdent pour Pirandello toute fonction thaumaturgique⁴. Ces thèmes sont exploités dans d'autres nouvelles telles que *La Madonnina*, *Il tabernacolo* (*Le Tabernacle*), *La fede* (*La Foi*), *Un dono della Vergine Maria* (*Un Don de la Vierge Marie*) ainsi que ceux qui se développent au tout début des *Caves*, le roman qui, plus qu'aucun autre, est influencé par les voyages italiens de Gide et par sa connaissance de la culture et des traditions de la péninsule. Cette connaissance ne peut pas se passer, à notre avis, du filtre de la littérature italienne d'entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle et en particulier de Pirandello, dont l'humorisme n'épargne pas les manifestations de telles croyances paysannes et superstitieuses qui, en Sicile aussi bien qu'en Italie, constituent un patrimoine commun à toutes les classes sociales. En particulier, dans la nouvelle *Un dono della Vergine Maria*, superstition et rites catholiques s'entrecroisent et coexistent dans le personnage du curé excommunié Bartolo Scimpri, qui invoque une rénovation de l'Église :

¹ GOULET Alain, « Notes et variantes des Caves du Vatican », *RR1*, p. 1486, note n° 1.

² *Ibidem*.

³ BOMPAIRE François, « Je et Les Autres. Ironie et sociologie dans *Les Caves du Vatican* d'André Gide », art. cité, p. 158.

⁴ ORSINI François, *Pirandello e la Francia*, *op. cit.*, p. 60.

Il était en guerre contre tout le clergé, car le clergé - selon lui - avait rendu Dieu boiteux. Le diable, par contre, avait marché. Il fallait à tout prix rajeunir Dieu, le faire voyager en train, lui faire connaître le progrès, sans trop de mystères, pour lui faire dépasser le diable. Électricité ! Électricité ! - s'écriait-il, agitant les longs bras aux manches retroussées. Je le sais bien à qui sert tant d'obscurité ! Et Dieu veut dire Lumière ! Il était temps d'en finir avec cette sotte comédie des pratiques extérieures du culte : messe et quarante heures de prières. Et il comparait le prêtre qui pendant le long office consacrait l'hostie pour ensuite l'avaler au chat qui avant joue plaisamment avec la souris pour ensuite la manger¹.

On ne peut certainement pas passer sous silence que cette dernière similitude ressemble à celle du Dieu-chat qui s'amuse avec l'humanité-souris dans la bouche de La Pérouse. De plus, dans cette nouvelle, il est question d'une statue de la Vierge aux pieds de laquelle se jette en prière le héros, le pauvre Nuccio D'Alagna, qui a perdu sa femme et cinq des six filles (sept femmes au total qui indiquent un chemin de douleur et de détresse). À ses yeux fatigués, l'effigie de Marie semble bouger et lui tendre le chapelet qu'elle avait en main. Il le saisit, mais, pris sur le fait, il est cru un voleur par la foule des paroissiens qui l'entraînent.

À ce propos, il faut rappeler que Fleurissoire est lié à Blafaphas et à Lévischon par la fondation d'une maison de statuaire religieuse en carton-romain-plastique. De plus, le tabernacle votif dans la cour de l'hôtel particulier où les Armand-Dubois logent à Rome, que l'on croit responsable du miracle, ouvre les portes sur ces croyances religieuses et sur le rapport de connaissance que Gide avait établi avec l'Italie et en particulier avec Rome, lieu italien partagé entre sacré et profane qui est la toile de fond des romans *On tourne* et *Feu Mathias Pascal* (et de plusieurs nouvelles) de Pirandello aussi bien que de ses *Caves du Vatican*. Rome n'était pas seulement la capitale d'un nouveau règne, surpris dans les tourmentes des scandales et dans l'instabilité politique, mais aussi le centre d'une chrétienté qui n'arrivait pas à accepter la modernité. Pirandello en perçoit la décrépitude, qu'il transpose dans la métaphore utilisée par Anselme Paleari pour décrire la ville à Adrien Meis : le bénitier des Papes qui est devenu le cendrier des Italiens, contre l'idéal de Rome capitale d'Italie prôné par Mazzini et le *Risorgimento*, un idéal qui sera repris par le fascisme (la Troisième Rome après celles des Empereurs et des Papes). Le parcours d'Amédée Fleurissoire, quant à lui, va de la gare au mausolée d'Adrien et se superpose exactement au château Saint-Ange, en semblant éviter Saint-Pierre. Comme le dit Goulet au sujet des *Caves*, « la disparition du chef de l'Église catholique ouvre des perspectives sur le thème de la mort du Père et du rejet de la Loi », ce qui ne serait pas moins vrai au sujet de Pirandello. Mais l'incarcération du Pape, pour inventée qu'elle puisse être, exprime métaphoriquement la conviction gidienne que «

¹ PIRANDELLO Luigi, *Un dono della Vergine Maria*, dans *Novelle per un anno*, prefazione di Corrado Alvaro, Milano, Club degli editori, 1987, 2 volumes, vol. 1, p. 889-890.

l'institution ecclésiastique a procédé à une incarcération de la parole du Christ¹ », que les apports de Saint Paul et de l'Église romaine ont effacé le message primitif de joie et d'amour des Évangiles où Dieu s'identifie avec la nature et dont *Les Nourritures* sont un écho. Voilà pourquoi le communisme coïncidera, selon Gide, du moins en principe, avec le vrai christianisme. Mais arrêtons-nous sur Saint Paul : dans *Numquid et tu ?*, écrit entre 1916 et 1917 et publié entre 1922 et 1926, Gide recherche le sens fondamental du message évangélique avant que Saint Paul ne le déforme avec les contraintes et les restrictions de ses préceptes. Le parti pris de Gide est que le règne de Dieu doit être fondé sur la terre, et que le Christ est l'image d'un homme libéré des conventions qui agit par amour. Toutefois, selon lui, l'intervention de Paul fausse le message : en particulier, le salut de l'humanité à travers la crucifixion, n'est qu'une invention de l'apôtre. Comme le dit le pasteur de *La Symphonie*, Saint Paul est « commandement, menace, défense² » qui tend à soumettre les âmes. Contre cet assombrissement paulinien, suivant le chemin frayé par Pascal, Gide considère l'Évangile comme la seule parole de Dieu visant à la liberté et au bonheur des croyants. Cette relecture personnelle, parfois forcée, des Évangiles - comme l'affirme Giancarlo Buzzi³ - est encline à retrouver toujours un réflexe de Gide, même dans l'image de Christ, qui incarne plutôt un surhomme et qui précède la découverte du Diable en tant que « raisonneur », un principe actif et positif qui rend possible l'art et le déni des systèmes, des doctrines, de la religion et de la morale. Ces germes de révolution donneront leurs fruits notamment dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs*. D'ailleurs, face au pasteur Vedel, Édouard sait bien que parmi les différentes formes d'insincérité individuelle et d'hypocrisie sociale la dévotion est l'une des plus pernicieuses :

À mesure qu'une âme s'enfonce dans la dévotion, elle perd le sens, le goût, le besoin, l'amour de la réalité. [...] L'éblouissement de la foi les aveugle sur le monde qui les entoure, et sur eux-mêmes. Pour moi qui n'ai rien tant à cœur que d'y voir clair, je reste ahuri devant l'épaisseur de mensonge où peut se complaire un dévot⁴.

¹ GOULET Alain, « Genèse et écriture des *Caves du Vatican* », *BAAG*, vol. XII, n° 64, octobre 1984, p. 523. Gide le dit clairement en 1935, comme le rapporte Yvonne Davet : « Il suffit, pour s'en rendre compte, de substituer à l'idée du vrai pape, celle du vrai Dieu, le passage de l'une à l'autre est facile et déjà le dialogue y glisse parfois ». Cette déclaration, qui emprunte à la problématique nietzschéenne de la mort de Dieu, est citée dans *Récits, romans, soties* (p. 1571).

² *La Symphonie pastorale*, *RR2*, p. 38. Voir aussi la « Notice » par Pierre MASSON (*ibid.*, p. 1144-1147).

³ Intéressantes les notations sur la lecture que Gide fait de l'action de l'apôtre Paul par rapport à l'exégèse des Écritures et en particulier du Nouveau Testament. Sur la figure de Saint Paul on reviendra dans les paragraphes suivants. (BUZZI Giancarlo, *op. cit.*).

⁴ *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 252.

7.3.4 Lafcadio et Mathias Pascal, frères meurtriers. Michel, un prototype ?

À l'origine, il y a un jeu de miroirs : Chamisso dédie son roman à Peter Schlemihl, Pirandello dédie l'*Humorisme*, qui se clôt en citant Peter Schlemihl, à feu Mathias Pascal et Gide pense à Lafcadio pour le rôle de l'écrivain dans *Les Faux-Monnayeurs*. Sans compter que Madeleine sans André est comparée au personnage sans ombre, selon ses propres aveux. Ensuite, ce jeu de reflets s'interrompt, ou du moins, Pirandello élimine la dédicace et Lafcadio sera remplacé par Édouard. Mais qu'avaient en commun ces trois personnages ? La perte de l'ombre, ne fût-ce que métaphorique, qui les fait camper comme héros de l'inconséquence dans la mesure où ils perçoivent la duplicité du réel, la vivent en acteurs et la critiquent comme s'ils n'en étaient que les spectateurs. La cause de cette perte ? Le pacte avec le diable qui laisse les décors du récit fantastique de Chamisso pour entrer dans le monde de la bourgeoisie moderne. Suivant une intuition de Giovanni Macchia dans son *Pirandello o la stanza della tortura*, le jeu de hasard et la roulette du casino de Montecarlo où Mathias Pascal gagne par l'intermédiaire d'un mystérieux Espagnol à barbichette n'est qu'une laïcisation de ce pacte diabolique. À la suite de cette même intuition, nous ajoutons que la fréquentation de Protos et l'acte gratuit qui s'ensuit jouent le même rôle pour Lafcadio. De plus, dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'un des personnages est obligé de jouer dans un tripot pour augmenter dans un premier temps et rétablir dans un deuxième temps la somme de cinq mille francs qui lui permettrait de ne pas reculer devant ses responsabilités. Il s'agit de Vincent Molinier et de sa promesse d'aider Laura Douviers, qui est enceinte de lui. Robert de Passavant l'initie au jeu de hasard auprès d'un ami, « Pierre de Brouville, qu'on appelait plus communément Pedro¹ », mais le narrateur se demande : « De quel démon alors avait-il écouté le conseil ? [...] quel démon lui souffla, certain soir, que [la somme de cinq mille francs] serait probablement insuffisante ?² ». L'impulsion du démon pousse donc vers un Espagnol, du moins vers quelqu'un au sobriquet hispanique. Et même sous cette double identité, le nom cache un sens, Brouville étant une commune dans le canton de Baccarat, en Lorraine, et baccarat, un jeu de cartes.

Mais il faut revenir en arrière, à un autre grand critique de la littérature, qui avait vécu à Paris et fréquenté les décades de Pontigny : Giacomo Debenedetti qui, aux alentours des années 1950-1960, affrontait dans ses cours universitaires le problème de la crise du roman

¹ *Ibid.*, p. 201.

² *Ibidem.*

non tant en termes de crise du genre que de « grève des personnages¹ » qui se seraient échappés des mains de leurs auteurs, comme nous l'avons annoncé dans l'introduction. Il s'agit donc de personnages qui essaient d'imposer leurs histoires à un auteur et qui sont à la recherche de quelqu'un qui leur donne la possibilité d'une réalisation complète. Pour être en quête, ces personnages sont en état de disponibilité, comme le dit Debenedetti à propos de Mathias Pascal, ce dernier étant traversé par toutes les trajectoires possibles qu'autrui voudra lui indiquer, avant tout l'auteur tant recherché. C'est ce qui se réalise comme une sorte d'aliénation par les autres, continue le critique, qui s'était aussi rendu compte du fil rouge qui apparentait les existences fictives de Mathias et de Lafcadio. En fait, si Gide avait franchi les limites de la disponibilité en attribuant à son héros l'acte gratuit le plus extrême, le meurtre, Pirandello, pour sa part, l'avait devancé, selon Debenedetti, car Mathias est une succession d'actes gratuits². En fait, si l'on y réfléchit bien, Mathias est obligé de commettre lui aussi un meurtre, contre lui-même, pour se rendre totalement libre. Cependant cette interprétation de la disponibilité en tant que projection vers l'avenir grâce à une libération définitive de toutes les contraintes du passé ne fonctionne pas. Mathias n'est plus personne et, tout en choisissant la liberté totale et la vie, il n'est plus libre de vivre. En ce sens, comme l'écrivait déjà Benjamin Crémieux, Lafcadio est « le seul qui ait une existence indépendante », car c'« est celui en qui [Gide] a cristallisé ses idées de disponibilité et de gratuité³ ». Toutefois, son corps n'étant digne que des *punte* qu'il s'inflige sur les cuisses, ce n'est pas lui la cible de l'acte gratuit, mais un autre, le pauvre Fleurissoire, dont le cadavre est récupéré « dans le lit à sec du Volturne⁴ », car c'est le seul corps retrouvé qui ait une identité : dans un fleuve, comme le présumé Mathias Pascal et comme le faux Adrien Meis, mais sans l'eau qui aurait pu en effacer l'identité. Et ce n'est pas un hasard si l'acte gratuit trouve sa place au centre des *Caves*, la sortie qui opère le mieux le bouleversement carnavalesque par le biais d'une considérable charge transgressive. Lafcadio et Mathias essaient de réécrire leur histoire mais cette tentative, qu'elle échoue ou non, s'inscrit dans un contexte plus large d'écroulement d'anciens fondements identitaires. La seule différence réside dans l'existence d'un passé, bien qu'il soit destiné à être retranché : si un cadavre, des actes civils et un tombeau signent la mort de Mathias, aucun document n'atteste la naissance d'Adrien, qui n'a donc pas de passé. Et même si « [a]ucun acte civil, aucun papier ne témoigne de [son] identité⁵ », comme le dit le comte

¹ DEBENEDETTI Giacomo, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti, op. cit.*, p. XII.

² *Ibid.*, p. 317-318.

³ CRÉMIEUX Benjamin, « André Gide », art. cité, p. 356.

⁴ *Les Caves du Vatican, RRI*, p. 1144.

⁵ *Ibid.*, p. 1040.

de Baraglioul à son fils illégitime, Lafcadio a quand même un autre passé et il peut choisir d'être Wlouiki au lieu de Baraglioul. Et il peut même choisir de ne pas être Fleurissoire, en sacrifiant ainsi le bouc émissaire qui relie comme un carrefour les vies de tous les personnages et les deux mondes auxquels ils appartiennent, celui des crustacés et celui des subtils¹. Un bâtard physiologique a beaucoup plus de chance qu'un bâtard de l'état civil, *a fortiori* si c'est un subtil qui se rebelle contre son monde. Et si Mathias empruntait entièrement son incapacité à celle de Peter Schlemihl, Lafcadio, tout en partageant cette incapacité, surtout en termes de perte (de l'ombre) du passé, s'apparente aussi, selon nous, à Gengè Moscarda, le héros de *Un, personne et cent mille* et par là-même, à Tristram Shandy de Lawrence Sterne et à « l'image du personnage saugrenu, dont la bizarrerie, le "shandysme" [...] devient selon Bakhtine une forme importante de révélation de l'homme intérieur, de la "subjectivité libre et auto-suffisante". Le sternisme devient le style de la marionnette en bois dirigée et commentée par l'auteur² ». Cette remarque, Macchia la fait à propos de Gengè, mais nous la considérons comme valable pour Lafcadio aussi.

Cependant, un autre personnage devance Mathias et Lafcadio : c'est Michel, du moins au sujet de la quête identitaire dont l'immoraliste semble être le prototype. Dans la première partie du roman, une série de remarques du héros ont attiré notre attention. Après l'état maladif qui l'a accompagné pendant son séjour à Biskra et les débuts de la convalescence, après avoir refusé l'érudition du passé pour la vie des jardins et des enfants qui le peuplent, c'est en Sicile, à Syracuse, visitant les Latomies et remontant la rivière Cyané, plongé dans les souvenirs des mythes et des bergers de Théocrite et de Virgile, que Michel continue son processus de guérison. L'étape est marquée par la prise de conscience de ce nouvel être qu'il est devenu après avoir failli mourir. Par rapport à Mathias qui meurt sans être physiquement décédé, qui meurt pour les autres, Michel ne meurt pas physiquement pour autrui, mais moralement il est trépassé pour lui-même. En cela, il ressemble plus à Gengè qui, tout en demeurant vivant, se découvre un autre ou plusieurs « autres » dans la perception d'autrui :

J'en vins à mépriser en moi cette science qui d'abord faisait mon orgueil ; ces études, qui d'abord étaient toute ma vie, ne me paraissaient plus avoir qu'un rapport tout accidentel et conventionnel avec moi. Je me découvrais autre et j'existais, ô joie ! en dehors d'elles. En tant que spécialiste, je m'apparus stupide. En tant qu'homme, me connaissais-je ? Je naissais seulement à peine et ne pouvais déjà savoir qui je naissais. Voilà ce qu'il fallait apprendre³.

¹ Voir à ce propos WITTMANN Jean-Michel, « Le professeur de criminologie et le bouc émissaire. *Les Caves du Vatican* comme congrès de sociologie », art. cité.

² MACCHIA Giovanni, *op. cit.*, note n° 1, p. 73.

³ *L'Immoraliste*, RRI, p. 621.

Vraie ou fausse, c'est la mort qui apparente Mathias et Michel et ce sont les effets du « réveil » qui déclenchent le doute rongeur, mais éclairant :

Rien de plus tragique, pour qui crut mourir, qu'une lente convalescence. Après que l'aile de la mort a touché, ce qui paraissait important ne l'est plus ; d'autres choses le sont, qui ne paraissaient pas importantes, ou qu'on ne savait même pas exister. L'amas sur notre esprit de toutes connaissances s'écaille comme un fard et, par places, laisse voir à nu la chair même, l'être authentique qui se cachait¹.

Cette métaphore théâtrale suinte de la lecture de Montaigne et se relie à celle de l'homme au miroir, que Pirandello utilise chaque fois que ses deux héros, Mathias ou Gengè, se découvrent différents par rapport à l'image que les autres ont d'eux :

Ce fut dès lors *celui* que je prétendis découvrir : l'être authentique, le « vieil homme », celui dont ne voulait plus l'Évangile ; celui que tout, autour de moi, livres, maîtres, parents, et que moi-même avions tâché d'abord de supprimer. Et il m'apparaissait déjà, grâce aux surcharges, plus fruste et difficile à découvrir mais d'autant plus utile à découvrir et valeureux. Je méprisais dès lors cet être secondaire, appris, que l'instruction avait dessiné par-dessus. Il fallait secouer ces surcharges².

Le camouflage s'effrite alors et tombe en pièces, pour retrouver le niveau originel, comme pendant des fouilles archéologiques :

Et je me comparais aux palimpsestes ; je goûtais la joie du savant, qui, sous les écritures plus récentes, découvre, sur un même papier, un texte très ancien infiniment plus précieux. Quel était-il, ce texte occulté ? Pour le lire, ne fallait-il pas tout d'abord effacer les textes récents ?³

Tout comme la Sicile, souvent comparée à un palimpseste pour les différentes cultures qui se sont superposées en changeant à chaque domination politique différente le visage de l'île pour en créer un dernier qui apparaît multiple tout en les résumant tous, le visage de Michel change, mais Michel reste reconnaissable à ses yeux, car c'est un changement individuel qu'il met en place et auquel il ne pense pas sur le champ, « laissant donc [s]on cerveau [...] en jachère⁴ ». D'ailleurs, c'est en Sicile - nous le disions déjà - que Michel découvre ce nouvel être. Pour Mathias, ce nouvel être est un inconnu non seulement pour lui-même (ce que le passage chez le barbier accentue), mais surtout pour l'état civil ; de plus, il ne peut pas avoir de légitimation sociale, car Adrien Meis n'existe pas. Et alors l'homme qui met en scène son suicide par noyade dans le Tibre n'est qu'un mensonge qui a eu du mal à survivre et ne l'a fait que tant qu'« une augmentation, une recrudescence de vie⁵ » - comme le dit Michel - ne l'a pas emporté. C'est le flux vital pirandellien qui ne permet ni la sclérose derrière un masque, ni la chute définitive de ce masque. Pour Gengè, le problème identitaire s'amplifie dans les multiples perceptions des autres qui créent pour chacun un nouveau lui-même que le premier

¹ *Ibid.*, p. 622.

² *Ibidem*. C'est Gide qui souligne.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

ne connaît pas et qu'il voudrait rencontrer, en le surprenant quand il ne sait pas être vu. Le premier ne coïncide même pas avec le vrai, car si cette identité dépend d'autrui, elle est alors relative. Or, la thématique du « regarder quelqu'un sans être vu », qui jaillit de temps à autre dans l'écriture gidienne, fait sa première apparition dans *Le Roi Candaule*, où elle se développe jusqu'aux ultimes conséquences grâce à la bague de l'invisibilité. Néanmoins, c'est dans la confrontation entre Candaule, riche, voluptueux et cultivé, et Gygès, pauvre, sobre et ignorant, l'un représentant la culture, l'autre l'instinct, que ce stratagème se concrétise comme dernière forme de jouissance - risquer son bonheur - à travers autrui. Si, comme le dit Gygès dans le prologue, Candaule et lui partageaient les mêmes jeux sur la plage au bord d'une mer qui est un liquide vital pour tous, les deux héros, « l'homme de l'instinct et l'homme [...] qui se regarde agir¹ », sont les deux facettes de la même médaille, si l'on veut, le vieil et le nouvel homme. Mais il faut faire une réflexion sur l'origine de cette opposition entre deux visages du même personnage. D'abord, il s'agit d'une lecture nietzschéenne des épîtres de Saint Paul², qui incitait, de son côté, à se dépouiller du vieil homme corrompu par les convoitises pour retrouver l'homme nouveau, produit de la vérité (Saint Paul, *Épître aux Éphésiens*, IV, 21-24). Gide, en fait, réélabore dans son *Journal* cette dichotomie en ces termes, dès 1892 :

La morale consiste à supplanter l'être naturel (le vieil homme) par un être factice préféré. Mais alors on n'est plus sincère. Je trouve ceci : le vieil homme c'est le poète. L'homme nouveau, que l'on préfère, c'est l'artiste. Il faut que l'artiste supplante le poète. De la lutte entre les deux naît l'œuvre d'art³.

Ce qui se relie à l'interprétation que Jean Claude a donnée du *Roi Candaule* et de la préface que Gide a voulu ajouter en 1904, comme allégorie de la condition de l'artiste qui doit se révéler, manifester son Moi intime, quelles que soient les conséquences. À cette époque, Candaule aussi bien que Saül encourent tous deux des conséquences funestes, car tout en apercevant le nouvel être des *Nourritures*, ils en sont encore écrasés. Et si derrière la morale qui rend l'être factice, l'on remplaçait le regard d'autrui, on pourrait lire en filigrane un parcours qui, par endroits, coïncide avec celui de Pirandello. En 1926, le dramaturge sicilien arrivera lui aussi à méditer dans *Diane et Tuda* sur la condition de l'artiste tiraillé entre la Forme (la statue) et la Vie (la femme qui en est le modèle) et à la fin de sa vie, dans les années 1932-33, dans *Quand on est quelqu'un*, entre l'image publique figée de grand artiste à succès et l'authenticité des sentiments et de la vie qui coule encore malgré la forme extérieure. Dans

¹ CLAUDE Jean, « Notice du *Roi Candaule* », *RR1*, p. 1360.

² Dans les notes de l'édition de la Pléiade des œuvres complètes Pierre Masson indique ce passage tiré de *Par-delà le bien et le mal* : « Nous nous sommes persuadés que ce faste verbal [de la morale] n'est rien qu'une vieille parure mensongère [...], et que même sous cette peinture flatteuse et ces couches de fard il faut reconnaître et mettre à jour l'effroyable texte original : l'*homo natura* ». (NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, « Nos vertus », § 230 ; *Œuvres*, t. 2, p. 678 cité dans *RR1*, p. 1385, note n° 27).

³ *J1*, p. 151-152

Feu Mathias Pascal et *Un, personne et cent mille*, l'accent est posé sur la condition existentielle de celui qui, en vertu du « sentiment du contraire », se voit vivre et agir en essayant de renaître au monde ou de fixer les images que les autres ont de lui. Comme pour Gengè et, avant lui, pour Stefano Giogli, pour Michel aussi le premier miroir, ce sont les yeux de sa femme Marceline :

Forcé de vivre en attendant, je conservais, comme Descartes, une façon provisoire d'agir. Marceline ainsi put s'y tromper. Le changement de mon regard, il est vrai, et, surtout, le jour où j'apparus sans barbe, l'expression nouvelle de mes traits, l'auraient inquiétée peut-être, mais elle m'aimait trop déjà pour me bien voir ; puis je la rassurais de mon mieux. Il importait qu'elle ne troublât pas ma renaissance ; pour la soustraire à ses regards, je devais donc dissimuler. Aussi bien celui que Marceline aimait, celui qu'elle avait épousé, ce n'était pas mon « nouvel être ». Et je me redissais cela, pour m'exciter à le cacher. Ainsi ne lui livrai-je de moi qu'une image qui, pour être constante et fidèle au passé, devenait de jour en jour plus fausse¹.

L'épiphanie du nouvel être de Michel coïncidera avec l'effacement de sa femme, comme Nyssia disparaissant à nouveau derrière le voile suite à l'imposition de Gygès l'usurpateur, comme Bethsabé, victime elle aussi d'un regard furtif, s'annulant pour le vain désir et le bonheur incomplet de David. Les femmes de Mathias et Gengè passent en revanche à un nouveau foyer, en laissant les anciens maris dans la méditation de la solitude et de la prise de conscience que dévisager le nouvel être, c'est se voir vivre et par là-même, cesser de le faire.

C'est ce « secret de ressuscité, [...] étranger parmi les autres comme quelqu'un qui revient de chez les morts² », déjà évoqué, qui nous pousse à rapprocher Michel de Mathias, les deux ayant réchappé à la mort, ou mieux, étant des morts vivants suite à la découverte que l'on vit en même temps comme personnage faux et comme personne réelle, dont les reflets dans les yeux d'autrui sont infinis. En effet, cette découverte peut alors avoir lieu à condition que les autres regardent et interagissent. Et la « frivolité des salons³ » fait écho aux stagnations de *Paludes*, dans lesquelles la conversation tourne à vide :

Je reconnus bien vite, hélas ! l'impossibilité de me faire entendre d'eux. Dès les premières causeries que nous eûmes, je me vis comme contraint par eux de jouer un faux personnage, de ressembler à celui qu'ils croyaient que j'étais resté, sous peine de paraître feindre ; et, pour plus de commodité, je feignis donc d'avoir les pensées et les goûts qu'on me prêtait. On ne peut à la fois être sincère et le paraître⁴.

Ni les archéologues et les philologues, ses confères, ni les romanciers, les poètes et les philosophes, ses lectures, ne le comprennent ou ne savent répondre à ses questionnements. Il affirme enfin :

¹ *L'Immoraliste*, RRI, p. 626.

² *Ibid.*, p. 646.

³ *Ibid.*, p. 644.

⁴ *Ibid.*, p. 644-645.

Il me parut que la plupart ne vivaient point, se contentaient de paraître vivre [...]. D'ailleurs, qu'entendais-je par : vivre ? - C'est précisément ce que j'aurais voulu qu'on m'apprît. - Les uns et les autres causaient habilement des divers événements de la vie, jamais de ce qui les motive¹.

C'est Marceline, comme d'autres femmes gidiennes et pirandelliennes, qui, par contraste, lui suggère la réponse. À l'affirmation de Michel : « [i]ls se ressemblent tous [...]. Chacun fait double emploi. Quand je parle à l'un d'eux, il me semble que je parle à plusieurs² », Marceline rétorque : « [v]ous ne pouvez demander à chacun de différer de tous les autres³ », ce qui déclenche la prise de conscience finale de Michel : « [p]lus ils se ressemblent entre eux et plus ils diffèrent de moi⁴ ».

Comme pour Mathias Pascal, et surtout comme pour Gengè, c'est par différenciation et par multiplication des regards que l'on perçoit l'instable et plurivoque identité personnelle. Michel s'exprime de la même manière, en ripostant à sa femme :

Aucun n'a su être malade. Ils vivent, ont l'air de vivre et de ne pas savoir qu'ils vivent. D'ailleurs, moi-même, depuis que je suis auprès d'eux, je ne vis plus⁵.

Voilà un principe essentiel, dont Gide et Pirandello s'étaient faits les porte-parole : la maladie non pas en tant que dysfonctionnement physiologique ou psychique, mais en tant qu'état de grâce, révélateur de la vérité et de la diversité, enfin de ce secret de ressuscité :

C'était, pour la première fois, la conscience de ma valeur propre : ce qui me séparait, me distinguait des autres, importait ; ce que personne d'autre que moi ne disait ni ne pouvait dire, c'était ce que j'avais à dire⁶.

À quoi succèdent la première rencontre avec Ménalque et les révélations que celui-ci fait sur la personne de Michel, faisant tomber le masque bourgeois d'érudit marié en lui démontrant, à l'aide des ciseaux que Moktir avait volés, le mensonge dans lequel il vivait, mensonge fait de possessions toutes bourgeoises : son rôle d'érudit, son poste de professeur, ses propriétés en Normandie, le logement à Paris, l'enfant qui allait arriver... auxquelles Michel ne sait pas encore renoncer.

Eu égard aux différences entre la vision gidienne et celle que Gide met dans les mots de Ménalque, celui-ci, lors de sa seconde rencontre avec Michel, accuse l'être humain de tendre à l'imitation d'un modèle que l'on choisit ou que d'autres choisissent, en supprimant « ce que

¹ *Ibid.*, p. 645.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 646.

l'on possède de rare, ce qui fait à chacun sa valeur¹ ». Cela équivaut à retrouver l'unicité derrière le masque, à reconnaître, même dans une imperfection physique ou dans une diversité d'esprit, son vrai visage. Certes, il faut aussi que les autres le reconnaissent, si l'on ne veut pas expérimenter le cauchemar d'être un mort en vie, ou un inconnu aux yeux de tous. Cette rencontre a lieu chez Michel et Marceline, le jeudi soir, pendant une des soirées où le couple laissait les portes ouvertes pour mieux les fermer les autres jours et éviter que l'ennui n'envahisse tous les moments de leur vie. Les invités circulent partout dans le salon : Antoine, Étienne, Godefroy, Hubert, Louis, Albert et « [d]ans le fumoir, Mathias, [qui] pour écouter mieux Léonard, avait posé son cigare ardent sur une table en bois de rose² », tout comme Mathias-Adrien, qui avait posé sa cigarette dans le bénitier avant que la patronne de l'appartement où il loge ne le remplace par un véritable cendrier.

Pour en finir avec la quête de ces images de frères meurtriers, une attitude gidienne attire notre attention : celle que l'écrivain se donne en tant que donateur, dans le triptyque sur lequel est construit *Le Retour de l'enfant prodigue*. Ce donateur en personnage extérieur à la parabole biblique aussi bien qu'à la version gidienne, que nous avons déjà cité lors de l'analyse de la figure de Marie Madeleine, regarde sans être vu, comme Gygès et comme Jérôme ; si l'on veut, son regard est extérieur à la narration même. Comme le dit Jean Claude à propos des « je » qui parlent dans ce *Retour*, « le Prodiges, se dédoublant, se remémore son passé et analyse au présent sa propre aventure, tandis que Gide regarde le Prodiges regarder son aventure », signe d'une prise de distance - une mise en abyme - à la fois grave et ironique. Si le donateur-Gide regarde en cachette, c'est parce que le Prodiges amorce un nouveau voyage et qu'un nouveau frère, tuant les liens parentaux et sociaux, recherche encore sa liberté totale. Un homme libre, dirait-on, comme Lafcadio qui cite entre les lignes le roman de Barrès pour définir le personnage que Julius voudrait créer et que Lafcadio lui-même incarne³, un homme qui, au regard du culte du Moi dont Barrès était le partisan, prône une libération de toute contrainte sociale. Mathias et Lafcadio en sont deux manifestations.

¹ *Ibid.*, p. 653.

² *Ibid.*, p. 651.

³ Voir *Les Caves du Vatican*, RR1, p. 1143 et p. 1500, note n° 12.

CHAPITRE 8

LA « MISE EN SCÈNE » AU FIL DES ŒUVRES GIDIENNES.

DÉCORS ET SIGNIFICATIONS

8.1 Les lieux de l'action

La mobilité, voilà ce qui les caractérise avant tout et c'est à partir de cette mobilité que s'est peu à peu affirmé dans l'œuvre de Pirandello l'essentiel du pirandellisme, c'est-à-dire la faculté de se dédoubler, et l'instabilité, la discontinuité, la multiplicité de la personne humaine¹.

L'art de la peinture dont Pirandello était fêru et qu'il pratiqua sa vie durant lui donna peut-être la capacité d'évoquer les lieux plutôt que de les décrire, en gardant d'eux la dimension d'images mentales, les détails éloignant paradoxalement selon lui le sentiment de la réalité. Cependant, nombreux sont les endroits réels où il a situé l'action de ses romans, de ses nouvelles et de ses pièces : les villes, Agrigente et, surtout, Rome, mais aussi Bonn et Naples, lieux de son enfance et de ses études, ainsi que les villages de la vieille Sicile paysanne, selon une première opposition entre la vie citadine et métropolitaine, siège du progrès et des avancements technologiques que Pirandello n'appréciait pas du tout, et la campagne (mais aussi la mer et la montagne) où l'homme peut se retrouver et se confondre avec la nature dans une sorte de soulagement de l'âme et du corps, en accord avec son instinct primesautier. Déjà, dans le cadre de cette opposition les endroits sont diversifiés, tels que « cimetières, gares, bibliothèques, des intérieurs en général et, non moins importants, le théâtre et les planches² ». Et, en ce qui concerne les intérieurs, les demeures bourgeoises et « les cabinets d'avocats, de notaires, [...] mais aussi d'artistes-peintres, sculpteurs, écrivains³ ». Pirandello donne difficilement des détails descriptifs des lieux, surtout lorsque le cabinet est celui où il reçoit les ombres des personnages vivants qui demandent la complétude de leur existence sur les pages de la littérature, autrement dit lorsque c'est son propre cabinet à lui qu'il laisse entrevoir, non tant comme lieu physique situé via Antonio Bosio ou dans une des demeures pirandelliennes, mais plutôt comme « atelier psycho-fantastique, plateau mental où

¹ CRÉMIEUX Benjamin, avant-propos au recueil de Luigi PIRANDELLO, *Vieille Sicile*, traduction de Benjamin Crémieux, Paris, Gallimard, 1928, cité dans l'édition électronique consultable sur le site [VIEILLE SICILE \(ebooksgratuits.com\)](http://VIEILLE_SICILE(ebooksgratuits.com))

² DAL MONTE Regina, « Luoghi della scrittura pirandelliana: "tra tanto verde e tanto azzurro" », *Studi Novecenteschi*, vol. 32, n° 70, luglio-dicembre 2005, p. 125, article consulté le 24/02/2021, disponible en ligne sur <http://www.jstor.org/stable/43450450>.

³ *Ibid.*, p. 127.

s'assemblent et se confondent les matérialisations des personnages "vivants"¹ », d'autant plus qu'en tant qu'éternel « voyageur sans bagages », il emmène avec lui son « cabinet d'écriture ». De plus, comme le met en évidence Regina Dal Monte, dont l'article nous a aidé à préciser le rôle des lieux dans la poétique de Pirandello, le cabinet et le bureau de l'écrivain sont aussi l'emplacement de sa bibliothèque, « important document des lectures, des auteurs privilégiés, des préférences, de la formation et des habitudes de l'écrivain² ». Gide, pour sa part, écrit partout et, faute d'inspiration, il prend des notes, rédige des brouillons, remplit des carnets, en attendant de contrôler ce qu'il a griffonné, utilise la réflexion spéculaire de la mise en abyme du *Journal* et de sa correspondance infinie. S'il arrive à se débarrasser d'une partie de sa bibliothèque, ce n'est pas qu'il n'ait pas besoin de se confronter avec ses sources et ses lectures, dont il truffe par contre son écriture avec la citation directe ou bien à travers une élaboration personnelle originale, mais c'est parce qu'il se fraie son chemin à lui, même si des influences sont indéniables.

Or, nous avons déjà souligné à la fin de la première partie l'importance des bibliothèques personnelles des deux auteurs dans notre étude, point de départ de notre reconstruction, mais aussi le désordre et la négligence qui y règnent. Cette bibliothèque, Pirandello la transpose dans diverses œuvres, parmi lesquelles *Feu Mathias Pascal*, qui nous intéresse de près. Dans ce roman, ces bibliothèques réapparaissent sous deux formes : celle où règne le chaos et que Monseigneur Boccamazza a léguée à ses concitoyens, dont Mathias deviendra le bibliothécaire après sa deuxième mort, et celle d'Anselme Paleari, où domine l'extravagance, comme le suggère encore Regina Dal Monte. Des bibliothèques transposées se retrouvent aussi dans les pages des œuvres gidiennes, mais les lieux physiques estompent souvent leurs contours réels pour devenir des lieux symboliques. C'est une condition essentielle de la création artistique chez Gide et cette condition, par endroits, coïncide avec celle de Pirandello. Les nombreux voyages et séjours en Suisse, en Italie et en Afrique deviennent la toile de fond sur laquelle les textes de ses expériences, différemment remaniées, prennent des formes diverses, comme une panoplie de variations sur quelques thèmes saillants : d'abord, les hantises et les projections personnelles, ensuite les condensations métaphoriques qui se métamorphosent en pages denses et lisibles à plusieurs niveaux. Les lieux gidiens, qui ont la même nature que son écriture, ne sont pas seulement un indice métonymique d'une expérience vécue dans l'espace (en Normandie, au sud de la France, ailleurs dans le monde,

¹ *Ibid.*, p. 129.

² *Ibid.*, p. 139.

entre Europe et Maghreb) et dans le temps (dans l'enfance, l'adolescence ou l'âge mur, avec ou sans Madeleine), mais surtout une réélaboration symbolique de l'effet provoqué par cette expérience dans un lieu précis.

8.1.1 Les bibliothèques

Une fois ressuscité en tant que Mathias Pascal, celui-ci décide de rédiger le roman de sa vie. Mais quel genre de roman ? Un sujet tellement décomposé peut-il suivre les règles des genres ? Le curé, Don Eligio Pellegrinotto, le bibliothécaire de l'église qui abrite les volumes de Monseigneur Boccamazza, dont Mathias prend la place, lui indique le modèle à suivre : il faudrait l'écrire à la manière de ces livres de la bibliothèque qui, à cause de l'humidité, collent les uns aux autres sous une seule couverture, en mêlant ensemble le licencieux et l'hagiographique. C'est une véritable déclaration de poétique qui encore une fois renvoie à l'humorisme, au sérieux-comique bakhtinien, où les genres parodiés sont tous présents, de manière polyphonique¹, mais aussi et surtout aux Humides, dont Lasca faisait partie. La bibliothèque de Paleari, de l'autre côté, est un ensemble de manuels et d'essais sur le spiritisme, dont le propriétaire n'est pas moins féru que Pirandello lui-même et dont dérive une bonne partie de sa conception des personnages vivants et en quête d'auteur. Pirandello s'intéresse au spiritisme, car les certitudes naturalistes ont disparu. Il s'était en effet tourné vers la lecture de Binet et de Séailles² et, par conséquent, vers l'hypothèse d'une pluralité d'âmes, dont les personnages qui vivent indépendamment de leur auteur sont une des manifestations. Bref, il s'agit de deux mises en abyme de l'atelier mental de l'écrivain. Gide, quant à lui, semble plutôt participer d'un regard amusé à la remise en cause du spiritisme et des charlatans qui le pratiquent, comme le démontre la lecture, au moment de la rédaction des *Faux-Monnayeurs*, de *Monsieur Sludge le Médium* de Browning, même si son appréciation porte surtout sur le jeu des points de vue, qu'il rapproche des « courts récits de Dostoïevski³ ».

Dans la « Ronde pour adorer ce que j'ai brûlé » des *Nourritures*, les diversités des livres et des lectures existent pour qu'elles soient idéalement brûlées au profit d'une connaissance directe, alors qu'en 1905 Gide parle de « bibliothèque de caractères déjà connus » dans sa quête de personnages de l'inconséquence :

Le roman actuel tombe en défaillance ; un signe de sa faiblesse, c'est précisément l'impuissance des romanciers à créer des caractères neufs. Je crois que le signe des grandes époques est d'avoir su en créer. Ces caractères nouveaux n'apparaissent que lorsque l'état des mœurs leur permet de se former. On peut

¹ GIOANOLA Elio, *op. cit.*, p. 244.

² Ce sont des textes publiés par les « Publications Théosophiques » à Paris entre la fin du XIX^e siècle et le tout début du XX^e.

³ CPD, t. 1, p. 30 cité par Alain GOULET, « Notice des *Faux-Monnayeurs* », RR2, p. 1204.

vivre longtemps sur une *bibliothèque* de caractères déjà connus : le rôle des romanciers, à cette époque, consiste alors à feuilleter les œuvres précédentes. Ainsi, un Bourget ne donne plus rien de nouveau. Il est fatal que lorsqu'on veut vivre avec le répertoire déjà connu, on tombe dans une analyse psychologique plus ténue, ou dans des intrigues toujours plus gratuitement compliquées¹.

Cela nous fait penser plutôt à un atelier de la mémoire et de l'élaboration mentale des personnages qu'il écoute parler avant de voir agir, comme il le dit clairement dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*. Toutefois, deux bibliothèques que Gide choisit de décrire semblent intéressantes. De la foisonnante bibliothèque des Saint-Auréol (Bossuet et les textes sacrés anciens) aux étagères de Lafcadio (*Moll Flandres* et *Les Soupers*) s'étale toute la recherche gidienne sur le roman et sur les personnages de l'inconséquence, comme il les définit. L'accès à la bibliothèque de la Quartfourche est motivé par la rédaction d'une thèse sur Bossuet que Gérard Lacase est en train d'écrire et par la consultation d'une ancienne Bible dont les notations en marges sont de la main du célèbre mémorialiste moraliste. Nous savons déjà que l'ordre et l'apparente organisation de cet antre de culture ancienne disparaîtra enfin, en raison de la vente au plus offrant par celle qui a bouleversé non seulement la vision romantique de Gérard, mais aussi les règles d'un récit bien narré. « À la bibliothèque du père disparu, il se devait d'en faire correspondre une autre, qui serait peut-être le moyen de faire revivre la complicité enfantine, et avec elle la figure évanouie² ». C'est la bibliothèque de Marcel Proust, dans le récit de rêve qu'il relate dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, lieu clos onirique dont la sortie est précédée par « une enfilade de salons fastueux³ ». C'est la bibliothèque de ses œuvres - qui ne seront complètes, justement, qu'à la fin de sa vie - dont Gide avait une idée déjà assez nette, nous rappelle Masson, mais dont chaque livre n'était qu'une pièce fondamentale, mais insuffisante, au dessin final. « Cette dualité du livre, situé entre rêve et réalité, est peut-être ce qui explique l'attitude ambivalente de Gide à son égard : son dévouement pour cet objet n'a en effet d'égal que son besoin périodique de le profaner⁴ ». Cela nous rappelle l'attitude de Michel qui, prenant conscience de sa transformation, qui est une guérison, laisse de côté le passé et tous les livres et connaissances qui ont un lien avec son érudition - sa bibliothèque antique - pour n'embrasser que le présent et la vie. Une sorte de déclaration de poétique, ou mieux, de recherche progressive d'une nouvelle poétique du roman, comme nous l'avons déjà souligné. Les deux volumes dans l'appartement de Lafcadio ouvrent en fait les portes non seulement aux préférences en commun entre Gide et son

¹ « Réponse à l'enquête de Georges Le Cardonnell et Charles Vellay », *EC*, p. 152. C'est Gide qui souligne le mot *bibliothèque*.

² MASSON Pierre, « Le livre et la bibliothèque », in DEBREUILLE Jean-Yves, MASSON Pierre et MARTIN-SCHMETS Victor (éds.), *Lectures d'André Gide. Hommage à Claude Martin*, Lyon, PUL, 1994, p. 43.

³ *Journal des Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 547.

⁴ MASSON Pierre, « Le livre et la bibliothèque », art. cité, p. 43-44.

personnage-projection, Defoe, surtout *Robinson Crusoé* et *Moll Flanders*, mais aussi à la bibliothèque mentale qui inspire la recherche d'une nouvelle forme de prose et de personnages romanesques. Ce qui, après tout, relie Gide et Pirandello dans les trente premières années du XX^e siècle.

8.1.2 Les « *chambres de torture* »

Or, paraphrasant une des formules les plus réussies par laquelle Giovanni Macchia a défini le rôle des intérieurs chez Pirandello et, du même coup, l'attitude de plusieurs des personnages de l'auteur sicilien, comme nous l'avons déjà souligné, nous nous proposons de l'utiliser pour qualifier certains lieux gidiens et les personnages qui y vivent. Nous venons de faire référence aux bibliothèques, en particulier celle des Saint-Auréol dans un château, mais une autre se trouve dans un hôtel particulier, comme la bibliothèque paternelle de rue de Tournon, ou encore celle de Lafcadio dans une chambre meublée. Bref, dans des endroits fermés, qui encerclent les personnages, où ceux-ci se cachent, cachent leurs secrets et d'où, souvent, ils désirent s'échapper. Comme le dit Macchia, « le théâtre de Pirandello est tout une enfilade de salles, de pièces, même lorsque la scène s'ouvre sur la lueur d'un jardin ou d'une fausse nature qui ne console pas¹ ». Et encore : « Les personnages cherchent toujours une salle [...], ils réclament d'un lieu clos, où ils veulent subir leur procès et, souvent, être massacrés² ». Dans ces salles ont lieu le réquisitoire des vices, des péchés et des secrets dévoilés, ainsi que la torture, comme devant le tribunal de l'Inquisition ; au-dehors, les personnages destinés à la survie s'épanouissent dans toute leur magnificence, quelles que soient les conséquences. Force est de penser au

complicé système de boîtes à couloirs, à trappes, à labyrinthes, à compartiments contenant les uns la nourriture, les autres rien, ou quelque poudre sternutatoire, à portes de couleurs ou de formes différentes : instruments diaboliques qui tôt après firent fureur en Allemagne et qui, sous le nom *Vexierkasten*, servirent à la nouvelle école psychophysiologique à faire un pas de plus dans l'incrédulité³.

À l'aide de telles « caisses à torture », Anthime Armand-Dubois étudie les mécanismes d'apprentissage des animaux, mais ceci, « en attendant de s'attaquer à l'homme » - entreprise que les Allemands ne manqueront de mettre en place dans les camps de concentration. Nous ne savons pas si Pirandello connaissait ces recherches scientifiques sur les animaux, mais son

¹ MACCHIA Giovanni, *op. cit.*, p. 14.

² *Ibidem*.

³ *Les Caves du Vatican*, RRI, p. 998.

analyse de l'humanité, qui demeure une approche philosophique et existentielle, est imprégnée de rapports de force entre individus souvent tortionnaires, surtout dans le secret des salles fermées, qu'elles soient physiques ou mentales. Comme l'a bien écrit Pierre Masson, chez Gide il est question de « portes et de chambres¹ », car après l'illusion « d'une fusion heureuse sans péché, avec le monde comme avec l'être aimé, [...] Walter, chassé de la chambre heureuse, doit se réfugier dans une cellule close² » et, devant les personnages suivants se dresse tout un système de portes, ouvertes, fermées, qui disparaissent. Ce sont souvent des portes physiques qui séparent la vie conjugale des autres plaisirs, mais si elles n'existent pas dans la réalité, elles se matérialisent dans l'imagination, devenant ainsi symboliques d'une opposition morale qui maintient les personnages prisonniers de leur macération intérieure et de leur « peine de vivre » - comme le dirait Pirandello. Ce sont enfin des portes qui peuvent bouleverser humoristiquement la « porte étroite » par laquelle au début, il fallait s'efforcer de passer. Nous ne redirons pas les nombreux exemples qu'en donne Masson, mais nous rappellerons que la porte que Carola franchit pour s'unir charnellement avec Fleurissoire se révélera un bouleversement humoristique de la scène de la rue Lecat dont, suivant cette même ligne d'interprétation, la scène où Isabelle ramasse à genoux les bagues que sa mère lui jette n'est qu'un ultérieur avatar. Et si, « dans *Isabelle* il n'est guère question de portes³ », parce qu'il n'y a plus de vertu à choisir et que le personnage éponyme « pourrait plutôt incarner la mère [d'Alissa], infidèle et vagabonde⁴ », dans *Les Faux-Monnayeurs*, « les chambres [...] sont multitude, elles établissent entre elles divers rapports ; mais les portes sont moins nombreuses, et continuent de décliner les mêmes thèmes⁵ ». Et lorsque les portes ne sont qu'imaginaires, c'est l'ouverture et/ou la clôture vers la vérité d'autrui qui transforme l'architecture textuelle et narrative du triptyque de *L'École des femmes*, *Robert* et *Geneviève* en un véritable tribunal à huis-clos, où il est nécessaire d'écouter tous les témoins et leurs témoignages, quoique contradictoires, pour se former l'opinion la plus équilibrée sur les faits à partir de différentes versions. Cette nouvelle perspective romanesque, cette nouvelle façon de présenter les personnages, comme Gide l'annonçait dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, n'est pas sans impliquer la pratique gidienne des tribunaux et la chambre de torture pirandellienne. Or, sinon de portes dans *Isabelle*, il est par contre question d'un parc, et la

¹ MASSON Pierre, « Histoires de portes et de chambres », in GOULET Alain (éd.), *La Chambre noire d'André Gide*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2009, p. 39-59.

² *Ibid.*, p. 39-40.

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 57. Comme le fait l'auteur lui-même, nous renvoyons à Pierre MASSON, « Voyage en chambres dans *Les Faux-Monnayeurs* », *BAAG*, n° 88, octobre 1990, p. 467-476.

Quartfourche embrasse en fait le grand parc qui l'entoure, destiné à connaître la même fin que le château, icône du passé. Mais un autre château donne sur un grand parc qui devient par contre le théâtre d'un scandale et de la découverte des forces agissant dans les profondeurs de l'âme, celui du *Treizième arbre*. Par rapport au parc d'*Isabelle*, c'est en contre-point que Gide utilise cette ouverture vers les espaces extérieurs, ultérieure démonstration, à notre avis, d'une décomposition analytique qui relève d'une poétique de l'humorisme.

8.1.3 De l'enclos au dehors : jardins, gares et trains

Dans d'autres œuvres de Gide, les grands parcs des demeures seigneuriales se restreignent aux enceintes et aux jardins qui foisonnent dans l'œuvre gidienne, des vergers et potagers normands à ceux d'Uzès, au Sud de la France, en passant par les jardins orientaux, d'abord imaginés en lisant les poètes persans et *Les Mille et une nuits* mardrusiennes avant d'être réellement découverts au fil des voyages réitérés vers l'Italie - Rome, Florence, Naples, Syracuse, - vers l'Espagne et à Malte, - ou vers le Maghreb - la Tunisie et l'Algérie, transfigurés dans le souvenir des lectures de Omar et Hafiz. Ceux-ci invitent à la complétude des passions et aux instincts de la chair, alors que ceux-là, tout en renvoyant au paradis perdu de l'enfance, marquent la mort du père et le passage de la liberté et de l'ouverture à l'action normalisatrice de la mère, à la finitude, à la prison¹. En fait, c'est l'Afrique qui donne à Gide la connaissance des grands espaces ouverts de la passion et de la réalisation des désirs charnels : les terrasses, les vergers, les oasis, où goûter les fruits juteux de la « Ronde de la grenade » que chanteront les courtisans de Candaule, tout un jeu de perspectives qui, depuis *Les Nourritures* et *L'Immoraliste*, offre cet ailleurs qui représente un contrepoint confortant et régénérant aux *Paludes* parisiennes aussi bien qu'aux plaines glaciales du *Voyage d'Urien* et de *Philoctète*. Les didascalies du début du premier acte de *Saül* rendent parfaitement la sensation d'étouffement de la salle du trône, où les « embrasures [sont] fermées par des rideaux retombés » et où, « entre les colonnes la vue se prolonge sur une terrasse, puis continue sur des jardins ; [où] on aperçoit la cime des arbres² », avec une aspiration vers l'extérieur, terrasses, jardins, vergers, et oasis, où commencera la convalescence, la guérison et la « perversion » de Michel et où s'achève la recherche de David découvrant, sans être vu, Bethsabé au bain. Plus souples que les longues et très détaillées didascalies du théâtre de Pirandello, celles du théâtre gidien ne donnent pas moins la sensation d'étouffement, car c'est

¹ MASSON Pierre, « *Isabelle* ou l'adieu au paradis », art. cité. Sur les jardins, voir *Les Jardins d'André Gide*, texte par Mic Chamblas-Ploton, photographies réalisées par Jean-Baptiste Leroux, préface par Claude Martin, Paris, Éditions du Chêne, 1998.

² *Saül*, RRI, p. 699.

le lieu qui s'impose au personnage et qui le renferme. L'exemple le plus éclairant en ce sens est Henri IV, qui vit en tant que personnage dans ce décor qui deviendra sa prison pour toujours lorsqu'il aura récupéré la raison. Toute la pièce de Gide, d'autre part, se révélera le drame de la torture du roi d'Israël, incapable de garantir un héritier digne, abandonné par son Dieu, agacé par sa femme, le grand prêtre et les démons qui l'entourent, mais surtout blessé par son penchant homosexuel pour David.

Dans le cadre d'une opposition entre vie citadine et vie campagnarde, celle-ci l'emporte pour Pirandello aussi, surtout lorsque la quête de la nature coïncide avec un retour aux origines, une sorte de fusion panique avec le sauvage primitif, comme il advient à la fin de *Un, personne et cent mille*, où Gengè se laisse absorber par la campagne, dernier refuge contre une vie qui « ne conclut pas », qui tourne à vide, où Tommasino Unzio, le héros de la nouvelle *Chante-l'Épître*, se dédie à la nature comme à un enfant. D'ailleurs, la verdure qui entourait la villa de la via Bosio à Rome revient à plusieurs reprises dans ses ouvrages et c'est sous un pin, dans la nature de sa terre natale, qu'il voulut être enterré, en réaction contre l'aliénation que la modernité et la vitesse impliquent.

Le développement des chemins de fers et la vitesse dans les déplacements et les communications permise par les réseaux ferroviaires constituent un motif récurrent dans la littérature entre la seconde moitié du XIX^e et le début du XX^e siècle, explicitant une gamme de réactions diverses, qui vont du refus rancunier à l'acceptation enthousiaste, en passant par les réactions émerveillées face au mystère, ou bien effrayées à cause de la peur que l'espace clos du compartiment ferroviaire produisait chez les contemporains, du moins tant que ces nouveaux moyens de transport et de communication n'ont pas complètement remplacé les anciennes voitures hippomobiles, en devenant ainsi la normalité quotidienne des avancements technologiques. Gide le grand voyageur ne peut pas rester indifférent au charme ambivalent du train, qu'il utilise assidûment en éprouvant depuis l'intérieur et sur lui-même les effets de cet espace clos, « l'air d'un criminel ou d'un fou » que lui reconnaît Madeleine demeurant l'exemple le plus symbolique. Mais il y a aussi le voyage vers Weimar en 1903. Néanmoins, Gide est conscient aussi des effets gênants des espaces étroits où les voyageurs sont contraints de rester pendant des heures, comme en 1911, lors de son voyage vers Nîmes, avec un couple bruyant et déconcertant. Ces passages du *Journal* sont repris dans l'intéressant article de William Jennings où l'on démontre que, si la plupart des personnages de la fiction gidienne bougent en train, le nouveau moyen de transport devient le

lieu où les aspects contradictoires d'un personnage peuvent se manifester simultanément, ce qui évoque les commentaires de Gide sur la dualité simultanée des personnages de Dostoïevski¹.

Et dans les *Caves* en particulier, le roman où la plupart des personnages se déplacent en train, ce moyen de transport - essentiel pour la croisade, mais dangereux en raison des exhalaisons et des puanteurs des autres voyageurs, non moins que des puces - est une possibilité supplémentaire de bouleversement des règles et des conventions, par une dissociation de la perception spatio-temporelle, si bien que c'est le théâtre de l'acte gratuit qui, dans la sottise, bouleverse l'écriture et le style gidiens. C'est le roman où, comme le dit en conclusion Jennings :

Le fait que le train n'est pour Gide ni être vivant ni démon ni avatar du progrès est même une perspective moderne. Gide s'intéresse aux changements que le train amène dans la vie des gens. Le train est donc au centre de beaucoup d'innovations gidiennes : l'auteur s'en sert pour explorer de nouveaux comportements, pour accélérer le récit, pour fournir de multiples perspectives et pour créer des strates de scènes dont il ne parle que de la surface. Le train représente un moyen d'échapper aux conventions pour l'auteur aussi bien que pour ses personnages².

Après le meurtre de Fleurissoire, Lafcadio arrive à Naples et, réservant un hôtel, « il eut soin de prendre sa malle avec lui, parce que sont suspects les voyageurs sans bagages et qu'il prenait garde à n'attirer point sur lui l'attention³ ». C'est un sentiment qui rappelle de près celui de Mathias Pascal au moment où il apprend des journaux qu'il vient de mourir, qu'il s'est suicidé. Et, de la même façon, Lafcadio, qui sait déjà l'action qu'il a commise volontairement mais sans motivation, va apprendre des journaux la mort de l'homme - crime, suicide... ou accident ? - qu'il a poussé hors du train, découvrant, de plus, qu'il s'agit du beau-frère de son demi-frère. Les différences sont nombreuses entre les deux faits-divers qui révèlent la vérité, ou du moins une partie de la vérité, mais dans les deux cas, c'est par le biais d'un fait-divers que l'annulation de l'identité de Mathias et de Lafcadio entre en jeu, le premier profitant d'un hasard mensonger et devenant un autre jusqu'aux ultimes conséquences, le second titubant entre vérité et mensonge jusqu'à ce que Defouqueblize ne le renomme « monsieur Lafcadio Lonnesaitpluski⁴ ». Le train est donc le théâtre presque naturel de ces pertes/vols d'identité - et de bagages - et de toutes ces manipulations de la vérité ou, si l'on veut, de cette exploitation de certains aspects de la vérité au détriment d'autres, de tous ces « monstres enfantés par [l']imagination de voyageur⁵ » dans l'esprit bouleversé d'Amédée Fleurissoire.

¹ JENNINGS William, « Le train dans la fiction de Gide. Nouvel espace physique, moral et narratif », *BAAG*, vol. XXVII, n° 163, juillet 2009, p. 376.

² *Ibid.*, p. 380.

³ *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1138.

⁴ *Ibid.*, p. 1158.

⁵ *Ibid.*, p. 1117.

De plus, la gare aurait dû être le lieu de rencontre entre Lafcadio et Édouard, comme Gide avait connu dans une gare ce vagabond qui devait, avant Édouard, croiser Lafcadio et devenir le « trait-d'union » entre les personnages dans une des premières versions du roman, dont Gide relate la genèse et les doutes dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*.

En attendant les bagages, à l'arrivée du train qui me ramène de Brignoles, j'ai la brusque illumination du début des *Faux-Monnayeurs*. La rencontre d'Édouard et de Lafcadio sur un quai de gare et le premier abord avec la phrase : « Je parie que vous voyagez sans billet ». (C'est avec cette phrase que j'abordai le curieux vagabond de la gare de Tarascon dont je parle dans mon journal) - tout cela me paraît très médiocre ; du moins fort inférieur à ce que j'entrevois à présent¹.

Gide n'en fera rien, mais cette situation rappelle de près les périples de Mathias dans le train, au fur et à mesure qu'il se métamorphose en Adrien Meis, vagabond sans identité, « voyageur sans bagages », comme Pirandello. Plusieurs récits pirandelliens se déroulent en effet dans l'espace nocturne de la gare, du voyage en train, que Gioanola définit comme le « passage de la zone des rapports habituels » à ce que Minkowski définit comme « espace non socialisé² ». Voilà pourquoi le voyage nocturne est un parcours vers un non-lieu, et ajoutons-nous, vers un non-temps, comme dans la gare de *La Fleur à la bouche*, où le malade perçoit le temps de manière différente par rapport à l'homme pacifique, temps perdu à jamais et vécu intensément pour le premier qui n'en a plus et temps rempli de futilités qui assument par contre une importance démesurée pour l'autre. De nombreux personnages font l'expérience de la perte des repères de l'espace et du temps dans un voyage en train, et pas seulement la nuit : ils font l'expérience d'une dépersonnalisation qui, comme dans la nouvelle *La Brouette*, pousse le héros à se voir vivre et à vouloir sortir des conventions qui lui sont imposées : la petite chienne qu'au dénouement, son propriétaire oblige à marcher sur ses pattes antérieures, en faisant la brouette, le montre bien. Bien que l'action commise par le juge sur son animal domestique demeure inoffensive, Gilbert Bosetti le compare à l'acte gratuit de Lafcadio. Il s'agit dans les deux cas d'une même gratuité, qui dévoile deux modalités diamétralement opposées d'enfreindre les règles sociales et d'enlever le masque, l'une restant privée, l'autre publique mais sans auteur, suggérant que chez Pirandello « les possibilités de libération du Moi restent dérisoires³ ». Non moins exemplaire est la nouvelle *Le Train a sifflé...*, dont le son prolongé et aigu réveille à la vie le héros, Belluca, et le fait éclater contre son existence insoutenable. Tous le croient fou et il est interné, mais il n'a fait que réagir à la forme qui l'écrasait. Ici le sifflement du train est une fuite imaginaire et occasionnelle du travail et de la famille, contre l'attitude d'acceptation qui lui permet d'endurer la vie de tous les jours. Et l'on

¹ *Journal des Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 532.

² GIOANOLA Elio, *op. cit.*, p. 108. Il se rapporte à Eugène MINKOWSKI, *Il tempo vissuto*, Einaudi, Torino, 1971.

³ BOSETTI Gilbert, *Pirandello, op. cit.*, p. 204.

ne peut certes pas oublier le voyage en train de Mathias Pascal, qui l'éloigne de son existence pour embrasser petit à petit celle d'Adrien Meis. Ce voyage pour embrasser une nouvelle identité ouvre la carrière de romancier de Pirandello et un autre voyage la ferme, en 1935 : celui du héros de la nouvelle *Una giornata (Une journée)*. Entre rêve et cauchemar, le héros, expulsé d'un train dans la gare d'une ville, ne sait ni qui il est, ni d'où il vient. Il ne reconnaît même pas les lieux, alors que les passants le saluent et semblent le connaître depuis longtemps. Dans sa poche, une photo montre une jeune et belle fille et un billet de banque hors cours légal, qu'il peut échanger avec des billets en cours. On l'a reconnu, une voiture le ramène chez lui où l'attend la fille de la photo. Le lendemain matin, le héros se retrouve vieilli entouré de ses enfants et des petits-enfants. La vie est passée rapidement et le temps a tout déformé. La nouvelle sera publiée posthume en 1937 et aura sans aucun doute des effets sur les choix d'autres écrivains, comme par exemple Anouilh, mais la perception de la « pupazzata », du jeu de pantins de la vie, devient la prise de conscience, d'une part, du masque que chacun de nous est forcé de porter pour jouer le ou les rôle(s) que notre existence et le rapport à autrui nous imposent, et d'autre part, de la nécessité que ce(s) masque(s) et ce(s) rôle(s) assument dans la vie de chaque individu, qui est à la fois acteur et spectateur du spectacle de l'existence.

8.1.4 La ville de Rome : vices et vertus de la sainteté

À propos de voyage, reprenons celui d'Amédée Fleurissoire, à destination de Rome. Quatre jours en train et un dans la ville elle-même, dont Gide évoque la Villa Borghese et le Pincio dans *Les Nourritures*¹. Car il faut dire, avant de parler du personnage, que la Ville éternelle a toujours fasciné Gide, comme l'on peut constater par l'enthousiasme et la joie dont il est pris chaque fois qu'il s'y rend². Le périple dans la capitale italienne du héros arrivant de Pau commence à la gare Termini et se conclut, accompagné de Baptistin, sur le quai Tordinona, en deçà du Tibre et en face du château Saint-Ange ou bien de l'ancien Mausolée d'Adrien. Les rues parcourues sont la via Viminale, la via Agostino Depretis, vers le Pincio, la via Nazionale et de là, jusqu'à la via del Corso. Ensuite par « un labyrinthe de ruelles sans nom³ » jusqu'à la via dei Vecchierelli, la troisième rue en partant du Ponte Umberto, près duquel se trouve l'auberge d'où l'on voit le Mausolée. Les détails du parcours nous rappellent

¹ *Les Nourritures terrestres*, RRI, p. 371-372.

² Voir à ce propos l'introduction de Pierre MASSON et Carine SCHÄFER à la correspondance entre Gide et Denis (*op. cit.*)

³ *Les Caves du Vatican*, RRI, p. 1090.

que Gide visita Rome à plusieurs reprises, selon la chronologie de Claude Martin et de Pierre Masson.

Nous nous permettons quelques remarques, au nombre de dix.

Premier point. Dans le labyrinthe où Fleurissoire, harassé de fatigue, se perd après son guide, les ruelles ont toutes des noms et plusieurs d'entre elles non seulement reviennent dans les écrits pirandelliens - dans les nouvelles aussi bien que dans les romans situés à Rome - mais font partie des trajets quotidiens de Pirandello avant son expulsion de l'université romaine « La Sapienza » et de son déplacement à Bonn, et même après son déménagement définitif à Rome, à la suite de son mariage avec Antonietta, où la famille Pirandello eut plusieurs domiciles avant le dernier, via Antonio Bosio¹. Comme on le sait bien, Mathias Pascal rejoint lui aussi Rome en train, mais à ce moment, il est déjà métamorphosé en Adrien Meis. Or, celle que Gide retrace dans *Les Caves* se superpose, du moins en partie, à la zone de la ville qu'Adrien Meis regarde par la fenêtre de sa chambre chez les Paleari. En particulier, Adrien regarde exactement depuis la perspective opposée, vers « le pont Humbert et les vieilles maisons de Tordinona² » d'où, dans l'autre perspective, celle de Fleurissoire, le quai Tordinona se prolonge vers ce Lungo Tevere où Adrien mettra en scène son faux suicide pour revenir à la vie de Mathias Pascal.

Deuxième point. Arrivé à Rome pour suivre les cours à l'université, le jeune Pirandello logea via delle Colonnate dans une petite auberge d'où il rejoignait « La Sapienza » en passant par Saint-Louis-des-Français, l'église même où le très catholique Fleurissoire va se confesser. Comme on l'a vu, via delle Colonnate était l'emplacement de la bibliothèque russe qui accueillit Gide en 1909 et l'adresse d'un des premiers domiciles de Pirandello à Rome. De plus, dans les années 1887-1889 et 1892-1893, avant de s'installer tout seul via delle Colonnate, Pirandello vivait tout près, via del Corso, chez un de ses oncles. Selon Nicola Longo, on peut supposer que les deux appartements, tellement proches l'un de l'autre que l'on voyait par la fenêtre de l'un l'intérieur de l'autre, dont Pirandello parle dans *La Lumière d'en face*, s'inspirent de la position réelle de ces deux premières demeures pirandelliennes³. Selon

¹ Voir à ce propos DAL MONTE Regina, art. cité, p. 127, note n° 2 où sont énumérés tous les domiciles de Pirandello à Rome.

² PIRANDELLO Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di Italo Borzi e Maria Argenziano, Roma, Newton Compton, 1993, p. 128.

³ Voir l'article en ligne <https://www.pirandelloweb.com/roma-nelle-novelle-di-pirandello/?cn-reloaded=1> mais aussi LONGO Nicola, *Pirandello tra Leopardi e Roma*, Edizioni Studium, 2018. Les indications urbanistiques servent à dater certaines nouvelles non seulement à partir des zones urbaines que Pirandello a connues aux différentes époques de ses séjours romains (le centre avant que les zones nouvelles plus périphériques), mais aussi par rapport aux thèmes exploités, surtout ceux de la solitude et du suicide qui le hantaient depuis 1903, c'est-à-dire après l'effondrement d'une des mines de soufre en Sicile, de la perte de la dot de sa femme et des premières manifestations de la folie d'Antonietta. Ces indications sont diamétralement opposées aux

l'un des frères de Pirandello qui logea via della Colonneta, c'était exactement la chambre d'Adrien Meis chez les Paleari¹. En 1909, Gide part pour Rome en état d'exaltation. Goulet a établi, grâce à des notes et à des brouillons que Gide avait griffonnés en toute hâte, que l'auteur avait fait probablement le tour des lieux qu'il décrit dans les différents chapitres des *Caves*². Dans une page retranchée de la sotie, l'escroquerie aux frais de Fleurissoire se déplace, après la confession dans l'église de Saint-Louis-des-Français qu'il préfère à Saint-Pierre, à la poste où Tomasso Mulieri - *alias* Protos - et Baptistin confondent les idées du pauvre Amédée pour jeter un coup d'œil à la lettre de sa femme. À la fin de cette énième comédie malhonnête, « [i]ls allèrent au Gambero. C'est dans une rue transversale toute proche de la poste une étroite bottiglieria où celui qui écrit ces lignes alla plus d'une fois lui-même trinquer avec son ami Vannicola³ ». Une autre coïncidence nous a fait sourire : Lafcadio, dans le wagon qui ramène le cadavre de Fleurissoire, retrouvé dans le lit du Volturme, sirete du champagne Montebello : à Rome entre la gare Termini et la Porta Pia, la via Montebello et la via Volturmo se croisent de manière perpendiculaire, de sorte que l'une peut être considérée comme transversale à l'autre et vice-versa. De plus, la via Volturmo est présente dans *Distrazione (Distraction)*, une des nouvelles de Pirandello⁴. Plusieurs se déroulent aux alentours. Les pages de *Feu Mathias Pascal* où Adrien énumère les lieux romains qu'il voit de sa fenêtre auraient bien pu s'ajouter aux indications d'un bon guide de Rome.

Gide revient en Italie avec Henri Ghéon en 1912, à Florence, où il achève le personnage de Lafcadio et le dessin général des *Caves*. En fait, il lui faut l'ambiance italienne pour peindre ce bal masqué de personnages sans scrupules qui s'adaptent à chaque situation changeant de livrée : Protos est alors italien comme le sont tous les comparses qu'il associe à ses louches affaires, Baptistin, Bardolotti, Carola, la veuve et la fillette, la bande du Mille-pattes, dans un accord franco-italien où l'esprit italien de comédie, d'enjôlement, de règles personnelles hors-la-loi, l'emportent sur la crédulité et la bigoterie. Il s'en dégage donc une image des Italiens qui semble apparemment négative : en fait, dans la logique iconoclaste de la sotie, le cabotinage italien est en revanche à l'origine de tout le bouleversement de valeurs, de rôles, de principes. Certes, les déguisements de Protos sont si savamment organisés, qu'il n'est jamais reconnu, mais comme nous venons de le dire, ils donnent une image stéréotypée des Italiens. C'est vraisemblablement quelque chose de similaire à ce qui se passa lors de la

connotations décadentes que D'Annunzio leur donnait dans *Il Piacere (L'Enfant de volupté)* ou aux tons élogieux et nostalgiques de la grandeur du passé de Rome que l'on retrouve dans les vers de Carducci.

¹ DAL MONTE Regina, art. cité, p. 128, note n° 1.

² GOULET Alain, « Genèse et écriture des *Caves du Vatican* », art. cité, p. 529.

³ GIDE André, « En marge des *Caves du Vatican*. Scènes et chapitres supprimés », *RRI*, p. 1194.

⁴ LONGO Nicola, art. en ligne déjà cité.

répétition générale de *La Volupté de l'honneur* le 19 décembre 1922. Camille Mallarmé arrête Dullin : « ficelé dans un pantalon étriqué arrivant aux chevilles, aux manches trop courtes ouvertes sur un gilet à fleurs et une cravate volante, il portait pour comble une perruque de demi-chauve, d'un roux déteint, qui complétait [...] son apparence de pitre, le plus misérable des pitres¹ ». Elle lui ordonne d'enlever ce costume d'« Italien de manière² » qui le fait devenir une « tête de Jocrisse³ », sous peine d'interdire la représentation. Dullin changea de costume en ôtant aussi la perruque. Et Frabetti de conclure que la décision de Mallarmé visait à « protéger le nom de Pirandello de toute interprétation stéréotypée [...] »⁴, tout en étant aussi un choix « par stratégie politique⁵ », en accord avec le parti fasciste et avec le travail de surévaluation internationale de l'Italie, dont n'est pas exempte l'activité théâtrale.

Et l'on ne peut pas sous-évaluer certaines récurrences et thématisations gidienne : la perruque de la première version de Baraglioul, celle de madame La Pérouse et la stéréotypie de l'Italie recherchée dans *Les Caves*. Une « sorte de jocrisse étrange, à la face enfarinée, à l'œil de jais, aux cheveux plaqués comme une calotte de moleskine⁶ » : c'est ainsi qu'est présenté Jarry dans *Les Faux-Monnayeurs*. En fait, c'est la société des subtils, avec qui la police compose, qui remplace celle des crustacés, en s'imposant plus strictement encore que la première. On ne peut se passer d'adhérer à l'une des deux ; ainsi, après s'être regardé vivre, comme le dirait Pirandello, et avoir compris les règles hors-la-loi qui gèrent l'existence humaine, il vaut mieux - quoique ce soit une obligation que l'on perçoit en filigrane - endosser le masque consciemment pour y jouer un rôle actif en rebelle, en bâtard, en pervers. Ce type de rôle est rare et maladif parmi les personnages de Pirandello, ou du moins bizarre jusqu'aux limites de la folie, mais il revient souvent dans la production gidienne, sous différents avatars qui, de la singularité, relevât-elle de la folie, font un point de force et de supériorité sur « [t]out ce bétail [qui] s'acquitte comme d'une corvée monotone de ce divertissement qu'est la vie, à la bien prendre...⁷ ».

Troisième point. Dans l'article de Nicola Longo, nous retrouvons aussi des toponymes qui reviennent dans les écrits de Pirandello à la suite d'une fréquentation personnelle de

¹ MALLARMÉ Camille, « Comment Luigi Pirandello fut révélé au public parisien le 20 décembre 1922 », *Revue d'histoire du théâtre*, I, 1955, p. 33-34 cité par Anna FRABETTI, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 40-41. Dans l'article, quoique tardif par rapport aux événements relatés, Mallarmé revendique son rôle de passeuse de Pirandello et de son œuvre théâtrale dans les milieux intellectuels parisiens qui ne le connaissaient pas encore.

² MALLARMÉ Camille, « Comment Luigi Pirandello fut révélé au public parisien le 20 décembre 1922 », art. cité, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ FRABETTI Anna, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 40-41.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶ *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 393.

⁷ *Les Caves du Vatican*, RRI, p. 1153.

l'auteur. C'est le cas du mont Cavo (*Cave*), près de Frascati, dans la zone des châteaux romains, aire métropolitaine de Rome, où Pirandello passa de brefs séjours d'été et où il rédigea *L'Exclue* en 1893. Sur ce mont se trouve la ville de Rocca di Papa. Une des origines supposées de cette toponymie serait fortification (*rocca*) où un pape fut emprisonné. Certes, ce nom a pour nous une certaine résonance, tout comme le « Monte Cassino » (Mont Cassin) que Gide cite dans *Les Caves* pendant le voyage en train qui mène vers Caserte et Naples Fleurissoire et Protos, l'abbé Cave, sous le déguisement d'un « paysan calabrais » qui avait l'air « d'un parfait brigand des Abruzzes ». C'est au Mont Cassin que Vannicola s'était brièvement consacré à la vie monastique bénédictine. Et il s'agit, selon Williams Jennings, de la continuation du voyage de Pau à Rome, en deux moments : un aller-retour au sixième jour à Naples-Rome et au septième, un aller définitif, toujours dans la même ville. Un parcours fragmenté de six jours plus un - un chiffre symbolique donc -, qui conduit ce Don Quichotte à participer à la croisade pour la délivrance du pontife¹. La récurrence des séries de six et sept, largement parsemées dans l'écriture pirandellienne, a été révélée par Umberto Artioli qui, en première instance, suppose une origine théosophique, étant donné que les avant-gardes du début de XX^e siècle raffolaient de surnaturel et de spiritisme². Il reformule ensuite son hypothèse pour localiser enfin sa source dans la numérologie biblique de la *Genèse*. En fait, les six personnages incomplets et tourmentés par la recherche d'une forme, sans paix dirait-on, de la pièce homonyme, s'opposent au septième personnage de Madame Paix, la tenancière de la maison de tolérance où la Belle-Fille avait rencontré le Père et failli commettre un acte incestueux. À cette série négative s'apparente dans *On tourne* celle, positive, des six tableaux que Giorgio Mirelli a peints pour immortaliser la perfection de Varia Nestoroff, l'actrice femme fatale, septième personnage, qui apparaît dans la réalité fade et incomplète et qui sera dévorée par le tigre pendant le tournage de la scène qui cause l'aphasie de Serafino Gubbio, le héros, justement au septième chapitre³. Et parmi les nombreuses confirmations que donne l'analyse d'Artioli, celle des six fantoches pendus à la paroi dans *Henri IV*, qui attendent d'être remplis de contenus - série opposée à celle des six personnages dans l'attente d'une forme - est une autocitation⁴. Crémieux avait donc eu une intuition géniale lorsqu'il avait traduit pour Pitoëff cette réplique d'*Henri IV* en citant les personnages en quête d'auteur, comme nous l'avons déjà relevé.

¹ JENNINGS William, « Le train dans la fiction de Gide. Nouvel espace physique, moral et narratif », art. cité.

² ARTIOLI Umberto, *op. cit.*, p. 23-24.

³ *Ibid.*, p. 3-8.

⁴ *Ibid.*, p. 8-9.

Quatrième point. Nous ajoutons des indices linguistiques qui, quoique circonstanciels, nous semblent étrangement évocateurs : Fleurissoire part de Pau pour arriver non pas au Vatican mais au Mausolée d'Adrien dans une Rome aux mêmes traits affadis et peu triomphaux - la Rome du scandale de la Banque romaine, suggère encore Nicola Longo, le bénitier devenu cendrier de Paleari, ajoutons-nous - que celle des nouvelles et des romans de Pirandello. Par coïncidence, c'est dans le roman *On tourne* que Serafino Gubbio arrive à Rome et rencontre un ami, un bizarre personnage qui s'appelle Simone Pau, dont le nom, sous le faux semblant d'une origine sarde, rassemble deux apôtres juxtaposés, Simon, *alias* Pierre, le premier pape, et Paul, qui sont aussi les patrons de la ville de Rome¹. Ce personnage indique à Serafino Gubbio l'auberge où loger : l'hospice des pauvres mendiants. Or, cet établissement se trouvait entre le vicolo del Villano et le vicolo del Falco, aujourd'hui démolis, dans le quartier Borgo, entre la via Borgo Pio, près de Saint-Pierre, et le Château Saint-Ange diamétralement opposé à l'auberge de Fleurissoire. En effet, Fleurissoire se retrouvera, malgré lui, dans une maison de tolérance de l'autre côté du Tibre, tandis que l'hospice de Serafino est un lieu où chacun est obligé de faire des ablutions en montant cinq ou six marches pour plonger dans une piscine et s'habiller enfin en blanc, un véritable rite baptismal, ce qui est, selon Artioli, une mise en abyme de toutes les séries du six et du sept². D'ailleurs, une fois au troisième étage, Fleurissoire retrouve Baptistin et doit faire attention à un seau de toilette en métal qu'une femme parlant italien lui explique avoir mis dehors parce qu'il fuyait. Le seau est dans le couloir, devant la troisième porte, entouré par une flaque que Fleurissoire enjambe avant de se lancer dans le fauteuil et d'être accueilli par Carola, ce qui suggère, dans le contexte carnavalesque bouleversé, une réduction métonymique du fons baptismal.

Entre parenthèses, lors d'une de ses promenades nocturnes, Adrien Meis passe par la place Saint-Pierre et par la rue de Borgo Nuovo, aujourd'hui démolie, mais à l'époque située dans le quartier entre Saint-Pierre et le Château Saint-Ange, où il rencontre un ivrogne qui l'invite à trouver la gaieté dans la bouteille. Un peu plus loin, à Tordinona, de l'autre côté du Tibre et près de la via dei Vecchierelli gidienne, une deuxième rencontre a lieu : une femme de carrefour d'origine napolitaine qui, grâce à lui, réussit à ne pas être rouée de coups par quatre misérables qui courent après elle. Ni la joie de l'alcool, ni le geste héroïque ne peuvent

¹ Il faut ajouter que Pau(lo) (Post) fut un des pseudonymes qu'utilisait Pirandello aux débuts de sa carrière et qui relève de l'origine catholique de son éducation et du débat interne sur la foi. ARTIOLI Umberto, *op. cit.*, p. 36-37.

² *Ibid.*, p. 6-8.

être vécus ouvertement : ils doivent au contraire rester secrets et muets, comme Mathias sous le masque d'Adrien.

Revenons au nom Pau. Si l'origine latine de Pau (dans le domaine méridional de la famille Gide et de ses ancêtres protestants, Pau étant aussi le lieu de naissance d'Henri de Navarre, futur Henri IV) semble être une variante occitane de Paul (selon d'autres études étymologiques de *pagus*, village), le personnage franco-italien qui mène Fleurissoire à l'auberge s'appelle Baptistin, nom qui renvoie ostensiblement au rite du baptême. De plus, les Baraglioul et les Fleurissoire sont originaires de Pau dans la fiction, tandis que dans la réalité, c'est de Pau qu'en 1901, Valentine s'enfuit du sanatorium et se révèle être enceinte d'un autre homme que Marcel Drouin, ce qui se reconvertira en fiction dans *Les Faux-Monnayeurs*¹. Un fil rouge relie peut-être Pau et Rome : l'éclatement familial, toujours sous l'effet de la trahison. Et même le ménage de Fleurissoire se dissoudra après son départ pour Rome, comme, d'ailleurs, celui de Mathias. Pour en revenir à l'apôtre, on connaît bien à ce sujet la diatribe anti paulinienne que Gide entama contre la théologie de l'apôtre qui avait falsifié, selon lui, l'enseignement de Jésus-Christ et l'exégèse du Nouveau Testament², en créant les bases de l'Église romaine. Juste à la fin du premier livre des *Caves*, à la suite de la miraculeuse conversion de l'athée Anthime Armand-Dubois, c'est à la conversion sur la route de Damas de Saul de Tarse³ (le nom juif de Saint Paul) qu'a recours dans sa pompeuse déclamation l'orateur, lors de la cérémonie de l'abjuration. Au quatrième livre des *Caves*, le narrateur en vient à expliquer l'entreprise d'escroquerie faussement nommée *Croisade pour la délivrance du pape* menée par Protos grâce à ses travestissements et par la bande du Mille-pattes. De plus, résumant les renseignements que Protos a obtenus par l'intermédiaire de ses acolytes, Baptistin et Carola, ayant appris que le naïf Fleurissoire venait de Pau, il s'exclame, jouant avec l'ironie du double sens : « Décidément la prédication de Pau portait fruit⁴ ».

Lorsque Fleurissoire était arrivé à l'auberge de via dei Vecchierelli, il avait dû monter des escaliers et des paliers pour rejoindre le troisième étage, d'où l'on apercevait le mausolée, pour recevoir, mais à son insu, l'initiation sexuelle par Carola, celle qui le qualifie de « pèlerin ». Or, dans *Les Caves*, les mots disent plus qu'ils ne signifient à première vue. Comme

¹ MARTIN Claude, *André Gide ou la vocation du bonheur. 1869-1911*, vol. 1, *op. cit.*, p. 381-382.

² Voir à ce propos BEIGBEDER Marc, *André Gide*, traduction de Antonio M. Bianchi, Torino, Borla, 1965, en particulier p. 88-89 et BOMPAIRE François, « Lire et écrire sans Paul ? L'ironie gidienne à l'épreuve du Nouveau Testament », *BAAG*, n^{os} 179-180, juillet-octobre 2013, p. 18-36.

³ *Les Caves du Vatican*, *RRI*, p. 1018.

⁴ *Ibid.*, p. 1094.

l'explique bien Jean-Michel Wittmann¹, le pèlerin dans le lexique des « sotties » médiévales est l'homosexuel, de même que les autres éléments liés au pèlerinage (coque, coqueur, coquard, coquillard), récurrents dans la sotie gidienne, renvoient à l'homosexualité. On remarque alors que le mot qui indique le pénitent accomplissant le voyage vers la rédemption fait glisser le code linguistique vers un autre registre, en bouleversant le sens. Le pèlerin devient un homosexuel (pédéraste ou sodomite, comme le nuance Wittmann) qui va vers l'extase sexuelle. Peu importe, à ce niveau d'analyse, que ce soit une femme qui l'initie, car son mariage blanc, en préservant sa virginité, a caché son homosexualité. Wittmann donne, en effet, de nombreux exemples de cette homosexualité diffuse dans *Les Caves* grâce à de véritables sous-codes linguistiques et culturels se rapportant au langage des « sotties » médiévales.

Sixième point. Serafino Gubbio, comme nous le disions déjà, doit se purifier à l'eau avant de demeurer six nuits dans l'auberge des pauvres, la septième étant obligatoirement en plein air, claire réminiscence franciscaine, comme l'est son nom, coïncidant avec une ville d'Ombrie qui est un des lieux de la vie de Saint François. Un autre personnage, que Serafino rencontre dans l'auberge, est le joueur de violon, originaire de Pérouse, encore une ville franciscaine de l'Ombrie, et qui laisse, à la manière de Saint François, la richesse que son père lui a léguée - une typographie en ce cas-là - pour suivre son Dieu, le violon. Or, Saint François d'Assise est régulièrement présent chez les deux auteurs qui le lisent, le citent, l'élaborent. Artioli, qui a profondément disséqué cette articulation symbolique dans l'écriture pirandellienne, approfondit davantage et arrive à retrouver, par le biais de Dante qui, dans le *Paradis* (XI, 37), attribue à Saint François une « séraphique ardeur », l'influence de l'*Itinerarium mentis in Deum*, œuvre de Saint Bonaventure en sept chapitres remontant à 1259. Le séjour du héros de *On tourne* dans l'auberge n'en est qu'une relecture laïque. À l'instar du Séraphin qui se présente à Saint François avec trois paires d'ailes, l'homme parcourt six stades de purification dans le monde humain sans l'aide de la grâce divine pour arriver à l'extase en Dieu, qui est le septième : de l'extériorité sensible à l'intériorité de l'âme jusqu'à l'esprit. Or, il faut dire que les romans *On tourne* et *Les Caves du Vatican* paraissent pratiquement la même année et qu'en France, le roman de Pirandello sera traduit en 1925. Si l'on exclut l'hypothèse, difficile à démontrer, que Gide connaissait à l'avance le contenu du roman grâce à Crémieux, il est plus vraisemblable que Gide et Pirandello publient sans rien savoir l'un de l'autre mais ayant un auteur-passeur en commun, Dante, qui s'inspire de

¹ WITTMANN Jean-Michel, « La sotie ou l'inversion généralisée : le motif homosexuel dans l'univers carnavalesque des *Caves du Vatican* », art. cité, p. 101-114.

l'Itinerarium mentis in Deum de Bonaventure, non seulement dans la *Divine Comédie*, surtout pour la structure du *Paradis*, mais dans la *Vita Nova* aussi, où l'amour terrestre est dévié vers Dieu à travers la femme. Et c'est aussi la connaissance de Saint François d'Assise qui a pu mener (et vice-versa) à Dante, eu égard aux renvois intertextuels de Pirandello – qui fait lire les *Fioretti* au héros de la nouvelle *Quand j'étais fou* - et aux citations du saint et des *Fioretti* dans le *Journal* de Gide et dans *La Porte étroite*, où Saint François est évoqué à l'occasion des lettres que Jérôme envoie à Alissa pendant son voyage en Italie (Orvieto, Pérouse, Assise) et en marge du voyage que Gide lui-même fit avec Madeleine¹. Même dans *Isabelle*, le saint d'Assise est cité indirectement et ironiquement quand la pièce où M. Floche s'enferme pour lire dans la bibliothèque du château est qualifié de « portioncule² », un autre lieu de la vie de Saint François. En ce qui concerne le joueur de violon de Pérouse, une donnée est intéressante : dans les ébauches sur les personnages, Gide écrit qu'Anthime Armand-Dubois « jouait du violon, mais sa loupe l'empêche »³. Et à côté du personnage pirandellien, l'on ne peut pas oublier que Vannicola, grand ami de Gide, était violoniste à la « Scala » de Milan. Musicien *sui generis*, il se cloîtra quelque temps dans l'abbaye de Mont Cassin pour suivre une vie de prière à laquelle il finira par renoncer.

Compte tenu de l'omniprésence divine, dans le voyage mental vers Dieu et donc vers la paix et la transcendance lumineuse, Bonaventure indique des manifestations divines externes au voyageur mais au-dessous de lui (*extra nos*), comme un mouvement de perception vers l'extérieur ; internes (*intra nos*), en tant qu'images des choses qui entrent dans l'homme par les sens ; et externes (*super nos*), véritable transcendance en Dieu. En ce sens, les indices textuels existent et prouvent une certaine consonance entre les deux œuvres, bien que Pirandello semble parcourir la même voie vers le divin, comme sa source médiévale. Chez Gide, Fleurissoire, dont le prénom Amédée indique une prédisposition, est guidé dans son voyage par le livre des itinéraires par excellence, le *Baedeker* des touristes, et doit passer en revanche par neuf paliers - comme le nombre des ordres angéliques dans *l'Itinerarium*, dont le plus élevé est celui des séraphins - afin de rejoindre le troisième étage de l'auberge, qui est en fait le sixième stade d'un parcours qui a commencé avec les piqûres des punaises, des puces et des moustiques (*extra nos*) pendant le voyage de Fleurissoire depuis Pau jusqu'à Rome, qui devient ainsi une sorte de chemin de la pénitence du corps - mais aux tons humoristiques - qui

¹ Avant de s'installer définitivement à Rome, Pérouse fait partie des villes que Mathias Pascal visite à la recherche d'un passé à créer pour Adrien Meis.

² *Isabelle*, *RR1*, p. 931. Il s'agit d'une petite église, bâtie à Assise sur une petite portion de terrain, d'où le nom, qui fut une des premières chapelles utilisées par Saint François et ses disciples comme lieu de prière. Le Saint d'Assise y mourut. Aujourd'hui elle est englobée dans la Basilique de Sainte-Marie-des-Anges.

³ « En marge des *Caves du Vatican*. Ébauches concernant les personnages », *RR1*, p. 1177.

prélude au soulagement. Ce cheminement n'est pas sans rappeler l'immoraliste Michel pour qui « [c]ette descente en Italie eut [...] tous les vertiges d'une chute¹ » et qui revient de la détente nocturne avec un groupe d'arabes sur les nattes d'un petit café de Kairouan « couvert de vermine² », comme d'ailleurs la petite aveugle qui, d'abord être informe, sale et plein de vermine, deviendra petit à petit le nouvel être nommé Gertrude. Une fois entré dans l'auberge, la montée commence à travers les paliers et les étages, où des éléments et des personnages sordides se manifestent (*intra nos*). Enfin, au troisième étage/sixième stade, Baptistin lui présente Carola et l'extase (*super nos*) dont elle sera la cause, malgré le sentiment de culpabilité et le repentir de Fleurissoire. Dans la conversation entre Anselme Paleari et Adrien Meis qui se clôt sur l'image du cendrier, Paleari situe l'homme qui tue, qui vole, qui dit des mensonges à la cinquième et dernière marche d'un escalier symbolique d'évolution, là où il y a aussi celui qui a pu concevoir la *Divine Comédie*. Les récurrences coïncident plus ou moins. De plus, un jeu de nombres semble se cacher dans la description qui amuse Gide, car pour arriver à chaque étage de l'auberge, il faut monter dix marches : nombres symboliques dans la numérologie médiévale et dantesque en particulier - 3, 3 multiplié par 10 (marches) égale 30, 30 multiplié par 3 (étages) égale 90³. Le trois divin et ses multiples. Et si l'on compte le palier de l'étage comme dernière étape du chemin, on arrive à 33, âge du Christ, numéro de la perfection par excellence selon la construction que Dante fait dans sa *Divine Comédie*, chaque livre étant formé par 33 chants, mais 100 au total avec le premier, liminaire, hors de l'enfer. Certes, c'est un clin d'œil de l'auteur qui, tout en citant l'un des poètes italiens qu'il a le plus aimé et le franciscain qui l'avait inspiré, tourne en dérision la vente du sexe que la protection de l'État rendait plus tolérable à la pruderie bien-pensante de l'époque. Cette carnavalisation bouleverse les valeurs partagées à plusieurs niveaux, dont la sexualité tant hétéro qu'homo fait partie intégrante, comme le met en évidence Jean-Michel Wittmann, mais qui ne change pas le sens général des *Caves* tout en dévoilant, s'il en fallait encore une démonstration, cette capacité de Gide de percevoir la dualité qui est inscrite dans la réalité et que seule une perspective humoristique peut dévoiler. Et ce thème des escaliers, que déjà Mahieu avait mis en relief comme récurrent dans *Les Caves*, confirme que « Fleurissoire, dans la galerie des pantins du récit, bénéficie d'un statut exceptionnel⁴ », même si d'autres personnages

¹ *L'Immoraliste*, RRI, p. 678. Gide eut des expériences similaires à celles qu'il attribue à Fleurissoire pendant ses voyages au Maghreb.

² *Ibid.*, p. 684.

³ *Les Caves du Vatican*, RRI, p. 1090-1091.

⁴ MAHIEU Raymond, « Les marches des *Caves* », in CABIIOC'H Serge et MASSON Pierre (éds.), *Gide aux miroirs. Le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 67.

descendent et montent des escaliers ; car Fleurissoire, lui, s'y perd enfin à tous les niveaux : des sens, de son innocence et de sa propre vie.

Septième point. Si les militaires qui sortent des chambres et la femme au peignoir entrouvert ne suffisent pas à suggérer à Amédée qu'il monte les escaliers d'une maison de tolérance, il se réjouit de laisser ces personnages au-dessous de lui, ce qui confirme une vision *super nos* au troisième étage -. Toutefois, le lecteur averti demeure perplexe devant la description des scènes que Fleurissoire aperçoit en montant :

Au plafond du premier palier, faisant face à l'entrée, une cage à serin était suspendue que l'on pouvait voir de la rue. Sur le second palier un chat rogneux avait traîné un peu de merluche qu'il s'apprêtait à déglutir. Sur le troisième palier donnaient les cabinets d'aisance, dont la porte grande ouverte laissait voir, à côté du siège, un vase haut de forme en terre jaune, du calice duquel sortait le manche d'un petit balai ; sur ce palier Amédée ne s'arrêta point¹.

La cage « avec un canari »² se trouve aussi au chapitre IX de *Feu Mathias Pascal* intitulé « Un peu de brume »³. Le héros du roman a changé d'identité et passe son premier hiver dans le brumeux et pluvieux Milan, tout seul, oppressé par la vitesse et le bruit de la ville moderne : la seule possibilité de conversation, c'est avec un serin en cage dans l'auberge. Adrien lui parle, lui fait des vers et le petit oiseau lui répond en sautillant et en gazouillant. Mais en réalité Adrien ne sait pas ce qu'ils se disent. Dans le cadre d'une critique du progrès, cette conversation sans contenus semble reprendre le concept de distance entre l'homme et la nature que Pirandello puisait à Leopardi, en particulier au *Dialogo tra la Natura e un Islandese (Dialogue entre la Nature et un Islandais)*⁴. En fait, en relisant la phrase gidienne, cette cage semble être vide et le « chat rogneux » qui avale la merluche pourrait en être la cause. À ce point venu, il faut pourtant souligner que « serin » possède aussi une acception populaire signifiant niais, nigaud, et que « merluche » est aussi synonyme de femme débauchée. Autrement dit, ce serin d'Amédée va être dupé (mis en cage) par la prostituée qui va l'accueillir. Wittmann souligne que des mots tels que « dindon », « plumé », « plumer », renvoient tous de façon figurée à l'homosexualité omniprésente dans *Les Caves*. Le chat lui-même fait partie du champ sémantique de la sexualité, image du pénis et de l'inversion sexuelle à la fois et, dans le roman, figure symbolique qui est gravée sur les boutons à manchettes qui passent d'un personnage à l'autre :

¹ *Les Caves du Vatican*, RRI, p. 1090.

² PIRANDELLO Luigi, *Feu Mathias Pascal* [1910] traduit de l'italien par Henry Bigot, Éditions Rombaldi, 1967, cité dans la version BeQ (Bibliothèque électronique du Québec), par Jean-Yves Dupuis, collection « À tous les vents », vol. 840 : version 1.0 : [Feu Mathias Pascal \(ebooksgratuits.com\)](http://ebooksgratuits.com), p. 177.

³ *Ibid.*, p. 165-179.

⁴ Un autre auteur que Pirandello lit et annoté, comme le démontrent les livres de sa bibliothèque.

Mais ces boutons à têtes de chats qui circulent d'un personnage à l'autre, de Lafcadio à Protos en passant par Amédée, soulignent aussi l'ambiguïté sexuelle de ces personnages, tout en établissant un lien secret entre eux¹.

Or, il ne reste que ces cabinets d'aisance devant lesquels Fleurissoire passe sans s'arrêter. Qu'il s'agisse d'une maison de tolérance, lieu habituel sous la Troisième République et dans l'Italie d'après l'unité, jusqu'à la fin du *Ventennio fascista*, le lecteur s'en sera rendu compte : dans une maison close où la vente des services sexuels était strictement réglementée, surtout pour préserver la santé des soldats (comme ici, le *bersagliere* et l'artilleur), les latrines servaient à l'hygiène personnelle, mais Amédée Fleurissoire passe outre. Avant tout, pour expliquer les bas-fonds dans lesquels Gide choisit de l'amener, il faudrait peut-être faire un pas en arrière de quelques années et revenir au moment où Gide part pour Rome, tout exalté. C'est Vannicola qui l'a invité à tenir sa conférence sur Dostoïevski en 1909. Gide passera un mois entier dans la capitale italienne, en se distrayant surtout avec « les rencontres, les nouvelles relations que lui offre une société trop plaisante et désœuvrée, toujours prête à se proposer. Il passe le meilleur de son temps en causeries et promenades avec ceux qui le font pénétrer dans la Rome "ancienne et populaire" [...] ». Avec Vannicola, l'autre compagnon de débauche, c'est « Eugène Séménoff, russe en exil depuis la révolution de 1905 », mais il y a aussi un religieux, don Adalberto Gresnitsch, qui le fascine et le convainc à passer une retraite à l'abbaye de Mont-Cassin (du 30 mars au 7 avril)².

Néanmoins, ce qui frappe, dans la description, c'est l'attention minutieuse du vase à calice et du petit balai : deux évidents symboles des organes sexuels et du coït. Or, Gide porte jusqu'au bout ses associations apparemment loufoques, car le calice haut de forme est en terre jaune : un détail qui fait la différence, car la terre jaune indiquait l'anus et par extension le coït rectal, surtout dans les maisons closes. « Aller en terre jaune » et « être de la terre jaune » sont des manières imagées d'évoquer la pratique active de la sodomie et l'homosexualité masculine. Si l'on approfondit les significations de la couleur jaune, on découvre qu'elle était imposée aux Juifs en signe de reconnaissance et d'infamie, et par extension l'expression « peindre en jaune » signifiait être trompé par sa femme, comme le rappelle l'épisode de monsieur La Pérouse. Voilà pourquoi Amédée monte au troisième étage pour subir l'extase hétérosexuelle, tout en étant décrit comme un dindon plumé, c'est-à-dire comme un homosexuel sodomisé (par Protos). Par conséquent, le serin, oiseau jaune par excellence, avalé par le chat, devient alors un emblème miniaturisé d'un tel acte de sodomie. Cette scène,

¹ WITTMANN Jean-Michel, « La sotie ou l'inversion généralisée : le motif homosexuel dans l'univers carnavalesque des *Caves du Vatican* », art. cité, p. 108.

² MARTIN Claude, *André Gide ou la vocation du bonheur. 1869-1911*, vol. 1, *op. cit.*, p. 538-541.

selon Pierre Masson, est aussi une réminiscence de la nuit d'initiation sexuelle à Alger en 1895 avec Oscar Wilde et Lord Douglas, mais aussi avec Eugène Rouart¹. Et si l'on voulait reprendre un autre passage de *Feu Mathias Pascal*, c'est dans les cabinets d'aisance - les toilettes - de la gare qu'il fait disparaître l'alliance de mariage, dernier lien avec sa femme et son passé. Il faut à ce stade réfléchir à la fonction du personnage de Carola Venitequa, femme séductrice qui appâte les clients en vendant son corps et, le cas échéant, en les initiant au sexe, femme coupable et criminelle selon Lombroso et Ferrero, privée d'une partie de sa liberté et mise sous le régime du proxénétisme d'État. D'ailleurs, c'est un bouleversement carnavalesque de la scène de la rue Lecat, celle qui avait soudé à jamais les vies d'André et Madeleine, mais qui avait été aussi à l'origine de cette bifurcation de l'amour chez Gide et de tous les personnages qui reflétaient cette dichotomie ou le conflit dont elle était la cause. Après l'expérience avec Marc Allégret, Pierre Masson souligne qu'

il n'est plus nécessaire pour [Gide] de s'acharner sur cette malheureuse scène primitive ; il peut désormais en jouer, c'est-à-dire en récupérer les aspects positifs, sans pour autant succomber à l'émotion mythificatrice²,

d'où jaillissent la scène de la chambre 16 dans l'auberge de Rome, où Carola dépucelle Fleurissoire - la troisième de l'étage, dont « le pêne de la serrure ne mordait pas³ » - et celle de la chambre d'hôtel, toujours la 16, où Bernard connaît la douleur de Laura qui tombe dans ses bras lorsque le fauteuil se casse. Les deux sont des réécritures humoristiques d'une scène fondatrice qui le hante. Elles ont toutes lieu au troisième étage, comme la chambre d'Alissa. Même l'appartement d'Édouard, où il emmène Olivier ivre en le sauvant après la tentative de suicide, est situé au troisième étage. D'ailleurs, une autre récurrence semble bien organisée dans le système narratif gidien : lorsque le père Azaïs rend compte avec fierté de l'association enfantine que Georges et ses camarades ont constituée à l'intérieur de la pension, il souligne que les copains portent un ruban à la boutonnière. Il est tout à fait inconscient du « cercle infernal⁴ » que cette fausse amitié implique et, surtout, de toutes ses conséquences. La fréquentation d'une maison de prostitution qu'indiquait au début le ruban s'est par la suite métamorphosée en trafic de fausses monnaies. D'ailleurs, c'est dans une maison de tolérance qu'a failli se concrétiser le drame de la Belle-fille des *Six personnages*, obligée à la prostitution pour aider sa famille, le même qui se conclut par l'apparition de Madame Paix, grasse, portant une perruque carotte et une rose derrière l'oreille, gauchement habillée en

¹ MASSON Pierre, « Écriture/réécriture de soi », art. cité, p. 36-37.

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Les Caves du Vatican*, RRI, p. 1093. La forme graphique, mais aussi la prononciation en italien de l'organe masculin [pe'ne], ainsi que l'image évoquée par le lexème « pêne » semblent jouer sur des renvois érotiques, tout en suggérant l'impuissance.

⁴ MASSON Pierre, « *Les Faux-Monnayeurs* ou la quête de l'autre [suite] », art. cité, p. 490.

rouge, un éventail de plumes dans une main et la cigarette allumée dans l'autre, telle que Pirandello la décrit. Enfin, avec sa charge de sensualité charnelle, Carola s'impose alors par contrepoint dans cette ascension vers la sexualité, de même que dans la *gradatio* vers Dieu la vie active (la *charitas*) et la vie contemplative (la *quies*), « - les deux voies vers le salut qui dans l'exégèse allégorique médiévale assument les visages de Marthe et Marie, de Lie et Rachel jusqu'au couple dantesque de Mathilde et Béatrice – sont, dans l'*Itinerarium*, inextricables l'une de l'autre¹ ». Et l'on revient non seulement à une onomastique féminine qui relève de l'écriture gidienne, mais aussi à la thématique des deux femmes et à celle de la femme porteuse de lumière en tant que luciférienne, telles qu'on les a analysées aux chapitres précédents.

Huitième point. Et encore un doute : pourquoi Fleurissoire insiste-t-il sur la première origine du château Saint-Ange ? Pourquoi indiquer le Mausolée d'Adrien, étant donné qu'à Rome, on trouve les vestiges d'autres mausolées d'empereurs romains ? Un hasard ? Une coïncidence ? Adrien n'est sans doute pas, à notre avis, un nom quelconque, mais suggère un lien tout à fait pirandellien avec cet Adrien Meis qui est la nouvelle identité de Mathias Pascal. Après s'être fait raser et avoir ainsi vu au miroir son nouveau visage, Mathias doit se donner un autre nom pour parfaire son identité. Dans le compartiment du train qui le mènera à Turin il entend, malgré lui, la conversation entre deux amis érudits qui causaient iconographie chrétienne. L'un, plus jeune, soutenait la thèse, ancienne selon lui, que le Christ était le plus laid des hommes. L'autre, plus âgé, soutenait que l'Église des premiers siècles n'avait pas donné beaucoup d'importance aux traits physiques du Messie. La discussion tourne autour des deux statues de la ville de Paneade, considérées, par l'un comme les images du Christ et de l'hémorroïsse Véronique - le nom de la femme est rapporté dans les *Actes de Pilate* et donc dans les Évangiles apocryphes -, par l'autre, comme la représentation de l'empereur Adrien et de la ville de Rome. Dans l'échange entre les deux, où les répliques se font du tac au tac, résonnent les mots *Beronike*, « porteuse de victoire » en grec, mais aussi jeu anagrammatique de *vera icon*, et Adrien. La conversation se conclut enfin avec Camillo De Meis, celui qui identifiait les deux statues avec le Christ et la Véronique, grâce auxquels le nouveau baptême est fait : Adrien Meis. Les coïncidences sont assurément nombreuses, voilà pourquoi il faut les mettre en évidence : la femme d'Anthime Armand-Dubois, sœur de la femme de Baraglioul et de celle de Fleurissoire, s'appelle Véronique. Ce travail onomastique a déjà été mis en évidence naguère par Goulet et Fillaudeau ; en analysant les noms et prénoms dans les soties, ils nous ont suggéré un chemin à suivre, d'autant plus que l'internationalisation des

¹ ARTIOLI Umberto, *op. cit.*, p. 34.

noms que Fillaudeau révélait dans *Les Caves* concerne, selon notre étude, les toponymes aussi, car les lieux tant français qu'italiens se chargent de plusieurs connotations et, à notre avis, portent sur une nomenclature à écho littéraire et sur des citations plus ou moins explicites¹. D'ailleurs, comme le disait Goulet, les noms ont la fonction de surnoms et par là-même de masques qui confortent le statut anti-réaliste de la sotie².

Neuvième point. Est-ce encore une coïncidence si le voyage à Naples amène Fleurissoire piazza Dante, où campait déjà à l'époque une statue du poète ? Dans le sillage de Lamartine qui, après Rome, s'éprit éperdument de Naples, de ses alentours et de la belle ouvrière qu'il immortalisa dans *Graziella*, une tirade lui est attribuée, encore aujourd'hui, dans les indications touristiques concernant Pau : « Pau est la plus belle vue de terre du monde comme Naples est la plus belle vue de mer ». Il s'agit là des points de départ et d'arrivée du voyage de Fleurissoire. Dernière chose curieuse : le livre quatrième des *Caves*, qui englobe tout le voyage de Fleurissoire de Pau à Naples, porte en exergue une phrase de Pascal : « Et je ne puis approuver que ceux qui cherchent en gémissant », tirée des *Pensées* (3421). Pascal blâme ceux qui louent l'homme grâce à leurs certitudes ou ceux qui, à l'inverse, ne montrent que la misère de l'homme (comme le faisait Montaigne) ou enfin, ceux qui fuient cette misère en choisissant le divertissement. Du point de vue structurel, le livre s'ouvre avec Pascal, va vers le mausolée d'Adrien et se clôt sur Dante. Et il nous paraît intéressant de remarquer que dans la nouvelle *Un Cadeau de la Vierge Marie*, que nous avons déjà citée, le curé excommunié, don Bartolo, utilise le somnambulisme sur le pauvre Nuccio D'Alagna, qui est à la recherche d'une herbe thaumaturgique pour la fille malade, la sixième - le six qui revient³ - sur le point de mourir. Ils imaginent s'envoler comme des oiseaux et pendant l'un de ces vols le prêtre lui dit en proie à une espèce d'extase :

On va descendre à Naples, don Nuccio : vous allez voir qu'elle est belle, cette ville ! Ensuite on reprend le vol et on va à Rome pour gêner le pape, en bourdonnant autour de lui en forme de frelon⁴.

Une fois à Naples - selon un parcours diamétralement opposé à celui de Mathias Pascal qui se dirige vers Turin - Amédée se fait raser, tout en se laissant prendre par la torpeur provoqué par la chaleur et la détente de la toilette - souvenir des voyages que Gide avait déjà transfiguré dans *Les Nourritures*⁵ - alors qu'« un Sicilien à voix forte entra dans la boutique, crevant cette

¹ FILLAUDEAU Bertrand, « Étude anthroponymique des "soties" d'André Gide », *BAAG*, vol. IX, n° 49, janvier 1981, p. 89-99 et du même auteur, *L'univers ludique d'André Gide. Les soties*, Paris, José Corti, 1985. Dans le même numéro du *BAAG*, SUSINI Jean-Claude, « Quelques remarques sur les noms de personnages dans *Les Caves du Vatican* », p. 100-102.

² GOULET Alain, *Les Caves du Vatican. Étude méthodologique*, *op. cit.*, p. 132.

³ ARTIOLI Umberto, *op. cit.*, p. 10-11.

⁴ PIRANDELLO Luigi, *Un dono della Vergine Maria*, dans *Novelle per un anno*, *op. cit.*, vol. 1, p. 893-894.

⁵ *Les Nourritures terrestres*, *RRI*, p. 372.

tranquillité » et « que le barbier tout causant aussitôt, ne rase plus que d'une main distraite et, d'un franc coup de lame, vlan!, écornifla le bouton », un bouton que le client lui avait pourtant signalé et qui jusque-là avait été épargné. En fait, avant d'arriver à Rome, Amédée s'était fait raser une première fois à Gênes, dans la région de Mathias Pascal, malgré les boutons que les moustiques lui avaient laissés au nez et sur le menton et qui avaient déformé son visage, mais à Naples, la coupure est nette, à la manière du *Tristram Shandy* de Sterne - source de *Feu Mathias Pascal*. Le choix de Gide d'avoir opté pour un « Sicilien » dans cette scène ironique de coupe de la barbe qui change la mine physique du héros et des boutons qui le déforment ne nous semble assurément pas un hasard, comme, d'ailleurs, celui du brigand des Abruzzes et du Calabrais¹. De plus, rencontrant Julius après le meurtre, Lafcadio choisit de mentir : il ne rentre pas de Naples, théâtre du crime, mais de Sicile².

Dixième point. Au fil des années et des publications, Alain Goulet a bien reconstruit le fait que, derrière l'idée de ce voyage à Rome pour délivrer le pape, il y aurait, entre 1888 et 1893, l'Œuvre du Sacré-Cœur de Jésus-Pénitent, aussitôt excommuniée par le Pape, qui dans sa revue mensuelle, *Les Annales de Loigny*, inscrits ensuite dans l'Index du Saint-Office, publiait les messages que la Vierge et le Sacré-Cœur donnaient à l'humanité par la bouche d'une nonne défroquée. Ces messages dévoilaient la captivité de Léon XIII et son remplacement par un imposteur, un écho de la présumée captivité du pontife à Saint-Pierre

¹ Ce sont des choix qui pourraient relever de certaines images stéréotypées des Italiens, mais qui n'étaient pas loin de la vérité historique et culturelle de l'Italie rurale que l'unité du règne avait léguée au XX^e siècle. D'un côté, les brigands des Abruzzes rappellent sur le champ les *Novelle della Pescara*, le recueil qui inaugura la carrière et la première phase de la production de Gabriele d'Annunzio, et la pièce *La Figlia di Iorio* : par extension leur auteur. De l'autre, le Sicilien et le Calabrais laissent le lecteur plus perplexe. Pourquoi Calabrais ? C'est un autre stéréotype que Gide, qui avait voyagé plusieurs fois au Sud d'Italie, connaissait ? Un Calabrais pouvait faire partie des amitiés de Gide : Corrado Alvaro qui joua un rôle important dans le réseau d'intellectuels italo-français pendant les années vingt, comme nous l'avons vu au début de notre travail, si bien que Gide le cite parmi les écrivains italiens qu'il estimait et dont il lisait les romans. Pour le Sicilien, nombreux pourraient être les modèles, la Sicile ayant été une destination chérie, mais, certes, le plus célèbre à cette époque était Pirandello. Une ultérieure notation onomastique a frappé notre attention : il existe, en fait, une curieuse ressemblance phonétique entre le nom de l'écrivain Robert de Passavant, personnage des *Faux-Monnayeurs*, et Giovanni Passannante, personnage italien, réellement existé, qui n'était ni noble, ni littérateur, mais qui fut un anarchiste d'humbles origines, auteur en 1878 d'un attentat contre Humbert I^{er} de Savoie, roi d'Italie. L'attentat échoué, il fut condamné à mort, mais la peine mutée en prison à perpétuité dans des conditions tellement inhumaines qu'il devint fou et fut interné dans un asile. Le cas, le procès et la détention de Passannante, que Lombroso avait défini fou au moment du régicide, mais que les médecins continuaient de proclamer sain, eurent un important retentissement européen, au-delà des débats politiques italiens. Après sa mort en 1910, son corps fut décapité, car le crâne et le cerveau devaient servir à la cause des études d'anthropologie criminelle, dont l'initiateur fut Lombroso, et dont les principes pseudo-scientifiques étaient liés à des présumés liens entre la personnalité, les traits physiques et le crime. Lombroso les appliqua à l'étude des brigands qui sévissaient dans les campagnes italiennes après l'unité du règne. Plusieurs crânes de brigands fusillés et de criminels communs se trouvent encore aujourd'hui à Turin dans le musée d'Anthropologie Criminelle dédié à Cesare Lombroso. Celui de Passannante resta à Rome sous formaline jusqu'en 2007, date à laquelle il fut finalement inhumé dans son village natal en Lucanie : Salvia di Lucania qui, par volonté du roi qui avait failli mourir dans l'attentat, fut expressément changé en Savoia di Lucania.

² *Les Caves du Vatican*, RRI, p. 1140.

après l'unité d'Italie et l'annexion au nouveau règne des territoires de l'État du Vatican¹. Nous nous permettons de supposer que ce voyage pourrait aussi bien avoir été inspiré par une des connaissances de Gide, Paul Desjardins, le futur promoteur des décades de Pontigny. Mais Pontigny n'est que l'étape finale d'un parcours qui commence à Paris en 1894, lorsque Desjardins fonde avec le philosophe messin Jules Lagneau, ami de Gabriel Séailles, l'Union pour l'action morale, une association interconfessionnelle qui prône le réveil moral en France et en Europe. À ces fins, il s'était rendu à Rome en 1892 afin d'implorer la bénédiction du pape Léon XIII, qu'il avait obtenue. Desjardins avait aussi créé le *Bulletin de l'Union pour la morale*, où l'on trouve le compte-rendu de ce voyage à Rome et des lettres échangées avec le Vatican². On y trouve aussi, entre autres, parmi les « lectures recommandées », une biographie de Saint Paul, une histoire de Saint François d'Assise, une vie de Pascal avec la *Prière pour le bon usage des maladies*, une vie de Spinoza, des pages de Kant et presque tous les auteurs et les ouvrages que Gide lit, note sur son *Journal* et qui seront à la base de l'élaboration de sa pensée à travers ses œuvres. Et encore, divers articles sur des questions de théologie chrétienne et sur l'interprétation des Écritures, ainsi que des écrits de Séailles sur l'individualisme et la solidarité, ou de son oncle Charles Gide sur les maîtres et les serviteurs, prônant la transformation de la domesticité dans les familles en travail contractualisé. À l'instar de cette association française et grâce au voyage romain de son fondateur, l'Unione per il bene di Roma, dont le *Bulletin de l'Union pour la morale* annonce la fondation et les buts, naît la même année. D'autres suivront, surtout autour des associations philanthropiques féminines. Mais déjà en 1890, à Florence, l'Exposition Béatrice, promue par Angelo de Gubernatis et par un groupe de femmes savantes (Carlotta Ferrari, Maria Alinda Bonacci Brunamonti, Luigia Busi, Augusta Holmès, Ida Baccini, Emma Perodi, Elena Nobili), célèbre le sixième centenaire de la mort de Beatrice Portinari, la femme aimée et chantée par Dante. Une série de manifestations culturelles eurent lieu, parmi lesquelles des tableaux vivants s'inspirant de la *Vita Nova*. Comme nous l'avons déjà analysé, après les affaires Dreyfus et Loisy, en 1904, l'association devient l'Union pour la vérité, dont les débats aboutiront aux décades de Pontigny, abbaye que Desjardins achète après les lois de séparation de l'Église et de l'État. Gide ne prit part aux réunions de l'Union, rue Visconti, que très rarement, « à

¹ GOULET Alain, « Genèse et écriture des *Caves du Vatican* », art. cité, p. 504-540. L'article est la transcription d'un entretien qui avait eu lieu à Cerisy-la-Salle en 1973 entre Alain Goulet et Auguste Anglès. Voir aussi GOULET Alain, *Les Caves du Vatican, étude méthodologique*, op. cit.

² On les trouve dans le numéro du 7 novembre 1892. On peut les consulter en cliquant sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5610302k/f16.item#>

l'occasion du passage de personnalités importantes - surtout étrangères¹ », malgré les invitations de Desjardins, la participation de quelques-uns des amis de la future *NRF*, tel que Jean Schlumberger qui avait adhéré à l'Union en 1895, et la présence parmi les fondateurs et premiers directeurs de Charles Gide. Peut-être l'organisation et les objectifs moralisants de la charte de l'Union rédigée par Lagneau suscitèrent-ils la prise de distance de la part de Gide, d'autant plus qu'au début le ton « quasi religieux de Desjardins et Lagneau² », - comme le dit Cap dans son article - avait fait penser à une parodie de l'Église. En réalité, l'Union partageait des idées et des principes moraux analogues à ceux de l'Église catholique. Certes, les positions ouvertement dreyfusardes assumées par l'Union pour la vérité ne durent pas laisser Gide indifférent et en ce sens, nous soupçonnons que la lecture de certaines pages avait pu l'intéresser. En 1909, un compte rendu de la *Porte étroite* est publié dans le *Bulletin* de l'Union.

Nous ne savons pas si Pirandello avait eu connaissance de cette association ou de celles qui furent fondées à Rome sur le modèle de l'Union française, mais sa lecture intensive de Séailles, qu'il traduisait, pourrait être un point de contact avec cette réalité. Le pape Léon XIII est cité dans son *Feu Mathias Pascal*, sorte de point de repère temporel dans le roman, au moment où Anselme Paleari explique, selon les théories théosophiques et astrales qu'il partage avec enthousiasme que, le corps se cassant ou vieillissant, l'âme peut rester vivante. Pourquoi les deux intrigues se développent-elles sous le pontificat du même pape ? Léon XIII fut le successeur de Saint Pierre de 1878 à 1903 et, malgré son âge et sa santé défaillante, il régna pendant plus de vingt-cinq ans. Après son expérience de nonce apostolique en Belgique, il fut lié au monde francophone dont il lisait régulièrement la presse, octroyant aussi des interviews, par exemple au *Petit Journal*, en 1892, et au *Figaro*, en 1899. Cet intérêt se concrétisa aussi dans sa politique internationale anti-allemande et favorable au ralliement entre les catholiques français et la Troisième République, dont son acolyte, le cardinal Mariano Rampolla del Tindaro, sera la victime à cause du veto du Kaiser lors de son élection potentielle au trône de Pierre³. Mais ce pape est surtout passé à la postérité comme le pontife de la nouvelle doctrine sociale de l'Église promulguée grâce à l'encyclique *Rerum Novarum*, établissant des rapports d'aide réciproque entre les classes sociales et interdisant aux patrons capitalistes de s'enrichir en exploitant les travailleurs. Certes, le contexte du nouveau-né Règne d'Italie et les limitations territoriales de l'État du Vatican n'adoucirent pas

¹ CAP Jean-Pierre, art. cité, p. 26.

² *Ibid.*, p. 24.

³ Voir paragraphe 1.2.2.

l'intransigeance envers la nouvelle situation politique que son prédécesseur Pie IX avait déjà montrée. Mais d'autres éléments curieux concernant ce pontife nous semblent intéressants. Avant tout, il apprécia et soutint le Congrès international contre la maçonnerie qui eut lieu à Trente, en 1896. Ensuite, il admirait beaucoup Dante et la *Divine Comédie*, dont il se vantait de connaître plusieurs vers par cœur. Enfin, il fut un pape aux visions mystiques, dans une atmosphère apocalyptique dont les manifestations les plus éclatantes avaient été les supposées apparitions de la Vierge à Bernadette Soubirous, à Lourdes, tout près de Pau. De plus, c'est à Léon XIII que la visionnaire de Lourdes adressa une de ses lettres. Mais le pape avait ses visions à lui : un matin, après la messe, il vit une armée de démons qui envahissaient le monde. Contre la force du mal, il écrivit une prière, qui fit partie des offices religieux jusqu'au Concile Vatican II ; cette prière était adressée à l'archange Michel, le même qui domine le Château Saint-Ange, pour qu'il repousse tous ces démons. Et si cette vision apocalyptique fait penser à l'état confusionnel de La Pérouse et à ses élucubrations sur le démon, l'apparition de la Vierge et la croisade contre la maçonnerie renvoient par contre à Armand-Dubois. D'ailleurs, les capacités divinatoires sont elles aussi présentes chez Pirandello en tant que présumées pouvoirs médiumniques, de même que les hiérarchies angéliques d'origine paulinienne et dantesque et les noms bibliques Serafino et Mathias, qui se laïcisent chez Gide en Michel et en Amédée¹. Si, d'après Goulet, *Les Caves* sont donc le roman d'une époque en crise - entre un faux et un vrai Julius, un faux et un vrai pape, voire un faux et un vrai Dieu -, dont la date de parution précède symboliquement d'un an l'éclat du premier conflit mondial et expriment une révolte face à toutes les conventions culturelles, surtout dans le contexte des grands scandales concernant la haute finance et la politique, aussi bien dans la France de l'instable Troisième République que dans l'Italie de l'unité à peine

¹ Léon XIII était issu d'une famille noble, les Pecci. Une de ses nièces, Anna Laetitia Pecci, fille de Camillo Pecci, chef des gardes du Vatican, et d'une noble espagnole, se maria en 1919 avec Cecil Blumenthal, un riche banquier juif newyorkais en quête d'un titre nobiliaire. Après le mariage, le nouveau comte changea son nom en Pecci-Blunt. Le salon parisien du couple fut fréquenté par des intellectuels tels que Braque, Picasso, Dalí, Claudel, Valéry. Cocteau fut un ami dévoué de la comtesse jusqu'à la fin de ses jours. Dans le salon de leur hôtel particulier à Rome Anna Laetitia ou bien Mimi, comme on l'appelait, organisa des soirées d'art et accueillit plusieurs intellectuels, tels que Bontempelli, Masino, Alvaro, Aleramo, Ungaretti. Dès 1933, elle organisa aussi des « Concerts de printemps » réunissant les meilleurs musiciens de l'époque : Stravinsky, Milhaud, Poulenc, entre autres. Pirandello, un de ses illustres invités, était en contact avec elle, comme le démontre une lettre dans les archives de l'« Istituto di Studi Pirandelliani » de la via Bosio. La transformation du nom de Cecil nous rappelle que déjà le patronyme Blumenthal avait engendré Val Flory, comme nous l'avons mis en évidence. Etant donné que les deux familles Blumenthal n'avaient rien en commun sinon des origines lointaines, ces transformations nominales ressemblent à certains jeux onomastiques dont Gide raffolait. En particulier, le sème commun de *Blumen*, c'est-à-dire fleurs, se retrouve dans le prénom Fleurissoire (< lat. *flos-floris*) et dans celui d'Anthime (< gr. *anthos-anthous*), dont les épouses ont aussi des noms floraux, ce qui s'ajoute à toutes les explications que Fillaudeau et Goulet ont déjà données à ce sujet. De plus, au début des années trente, le couple scandalisa l'opinion publique : Cecil tomba amoureux de Cecil Everley, un artiste-peintre, partageant son temps et ses richesses entre sa femme, ses cinq enfants et son amant. La comtesse Mimi Pecci-Blunt fut alors surnommée « la reine des deux Céciles ».

conquête, ce modèle ultérieur de voyage à Rome pourrait bien représenter, selon nous, le second volet où, à l'encontre du premier représentant la détresse morale et la crise des valeurs religieuses et bourgeoises par l'intermédiaire des personnages crustacés, s'opposent l'intelligence, l'acuité et la morale de la liberté des subtils, Protos et Lafcadio avant tout. Deux criminels incarnent donc la liberté des contraintes et la libération des masques imposés, mais qui ne sont pas plus coupables que ceux qui les imposent. D'ailleurs, en dépit de tout sentiment de culpabilité, Lafcadio préfère se définir comme un « aventurier¹ ». Ce qui se rallie à la criminologie française de Durkheim qui, comme nous l'avons déjà mis en évidence, considérerait le crime comme un phénomène normal de la vie sociale². Lafcadio et Protos apparaissent comme deux homosexuels selon les renvois linguistiques que Wittmann a bien repérés et éclairés, participant même au niveau de la sexualité à ce bouleversement carnavalesque qui aboutit à remettre en cause les piliers des conventions et à rétablir la vérité. D'ailleurs, c'est un voyage de Saint Paul à l'église décapitée, privée de son chef et, par conséquent, des hiérarchies et des dogmes, dont il est le représentant. Car le mensonge est la première cible des jeux de travestissement et des changements d'identité de Protos aussi bien que des actes immotivés de Lafcadio, mais aussi des jeux linguistiques et de l'ambivalence expressive : il s'agit bien de dévoiler le mensonge tout en mentant ou en jouant le rôle d'hypocrites. C'est Julius se révoltant contre l'injustice qui met l'Église dans son tort, alors qu'Anthime converti maintenant accepte pour sa part cette même injustice. Tout se passe donc comme si une face répondait en riant aux pleurs de l'autre : tel est le véritable objectif du saugrenu gidien. Pour sa part, Pirandello, dont l'écriture est traversée par différents questionnements sur la foi, sur le catholicisme et sur l'Église de Rome, comme Artioli l'a savamment démontré à la lumière de l'*Itinerarium* de Bonaventure, affirma en 1936 :

De mon œuvre rien n'est à l'Index. La « Civiltà cattolica » en a parlé à fond, dans trois articles qui forment même un volume, et convient de sa parfaite orthodoxie. Je veux dire que l'un des aspects de mon œuvre est celui-ci : parfaite orthodoxie en ce qui concerne les problèmes posés. Et de tels problèmes ne comportent qu'une solution chrétienne³.

¹ *Les Caves du Vatican*, RRI, p. 1138.

² WITTMANN Jean-Michel, « Le professeur de criminologie et le bouc émissaire. *Les Caves du Vatican* comme congrès de sociologie », art. cité.

³ Cette déclaration a été publiée dans la revue *Termini* en 1936 et reprise dans Pietro MIGNOSI, *op. cit.*, p. 170. Nous la rapportons, en la traduisant, d'après Umberto ARTIOLI, *op. cit.*, p. 52 et note n° 47.

Réflexions à la fin de la troisième partie et avant la conclusion

Nous avons essayé de mettre en parallèle les deux auteurs sans jamais forcer la comparaison pour démontrer une filiation et/ou une influence réciproque, mais laissant « parler » les textes qui, parfois, suivent des directions différentes, parfois, en revanche, se rapprochent, se touchent par endroits, disent la même chose, tout en variant le point de vue ou la situation. Effets des soucis et des peurs d'une époque partagée, des nombreuses fréquentations qui ont côtoyé les deux Prix Nobel, de certains épisodes traumatisants similaires ? Dans les premiers chapitres, nous avons tenté de reconstituer le réseau de rapports humains et professionnels qui auraient pu justifier une lecture de Gide à la lumière de Pirandello. Aîné de deux ans, celui-ci s'impose comme dramaturge international dans les mêmes années où Gide essaie de trouver sa place dans le monde des lettres comme auteur athée, homosexuel et communiste, lauréat du Prix Nobel treize ans après Pirandello. Les années vingt et trente furent donc décisives pour l'affirmation éditoriale de Pirandello et de Gide dans un contexte commun, où s'épanouit la maturité de leur art comme élaboration et évolution d'une vision personnelle qui avait emprunté profondément aux moments critiques de l'enfance et de l'adolescence jusqu'aux choix, parfois difficiles, de l'âge adulte. Au fil de certains ouvrages gidiens « mineurs », nous avons réussi à définir son humorisme, qui n'est pas moins grotesque que celui de Pirandello, basé lui aussi sur un « sentiment du contraire » qui déclenche une réaction réflexive, sitôt après que « l'observation du contraire » a activé la décharge de la tension. Certes, le sentiment du tragique est beaucoup plus inné chez le Sicilien que chez le Français, mais la capacité de rire du drame de la vie, de démasquer les conventions et les hypocrisies est identique. Le pouvoir démystificateur du rire se fraie donc un chemin vers les lecteurs, à travers des thématiques qui apparentent les deux auteurs (la religion, la famille, le couple, la femme, la sexualité, le masque, l'inconséquence), se combinant avec des situations et des personnages qui parfois se ressemblent, parfois semblent pour certaines d'entre elles une réélaboration originale de l'autre. Nous avons voulu mettre en évidence des convergences qui nous paraissaient éclatantes, d'autant plus qu'elles n'avaient jamais été étudiées, quoique indiquées par quelques critiques de Gide, à commencer par Crémieux, qui constitue un lien entre les deux. Ce parcours en tandem, sans avoir aucune prétention comparatiste, nous a permis de suivre Gide dans le même contexte historique et culturel qui avait consacré Pirandello, le dramaturge étranger le plus représenté à Paris (et en Europe). Peu de renvois personnels ou intimes établissent factuellement un voisinage amical ou professionnel, alors que bien des éléments textuels, plus ou moins cachés, ont donné la

mesure d'une connaissance du moins artistique. Nous ne reviendrons plus sur les différences entre les deux, que nous avons exemplifiées et argumentées au cours de cette étude. Ce qui nous a fait sourire, c'est que cette différence d'attitude « politique » face à l'existence demeure jusqu'à la fin de leur vie. Contre toute célébration rhétorique du parti fasciste, Pirandello voulut que son cadavre, nu, fût incinéré sans funérailles, laissant en outre comme dernière volonté que ses cendres fussent ensevelies sous un pin dans la campagne du Chaos à Agrigente, en Sicile, où il était né et où il repose encore.

Gide, quant à lui, avoue :

Je n'ai laissé, dans mes dispositions testamentaires, aucune indication au sujet de mes funérailles et m'inquiète de l'embarras où seront mes exécuteurs. Mais j'ai beau me tâter, je ne puis obtenir de moi quelque décision assurée. L'incinération, à vrai dire, ne me paraît pas sans charmes ; je suis assez tenté par elle, mais j'avoue que je préfère être brouté par les vers, sucé par les racines des plantes et des arbres, plutôt que reniflé au petit bonheur, des jean-foutre et des punais¹.

Il le transcrit en voyage, un des nombreux, comme toujours, voyageur sans bagages lui aussi, en ironisant sur le pluriel de « jean-foutre » dont il ne connaît pas la règle, mais c'est contre l'hypocrisie et la niaiserie de ses semblables que l'ironie se déchaîne. Et là encore, s'imaginant à l'article de la mort ou même déjà décédé, le moment du trépas est bouleversé par une boutade : mieux vaut être rongé par le règne animal et végétal que circuler encore dans un corps humain, manifestation supplémentaire de cet humorisme gidien dont nous avons essayé de définir les contours.

¹ *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, *SV*, p. 1024. C'est Gide qui souligne.

CONCLUSION

Laura, elle, était née pour les premiers rôles. Chacun de nous assume un drame à sa taille, et reçoit son contingent de tragique. [...]. Le drame de Laura, c'est d'avoir épousé un comparse. [...]. Et le drame de Douviers, c'est d'avoir épousé quelqu'un qui restera supérieur à lui, quoi qu'il fasse [...]¹.

DONATA : [...] De quelle vie s'agit-il, excuse-moi, ainsi au hasard ?

ELJ : Quelle vie ? La vie, - telle qu'elle se présente - comme tu la préfères... - sans bagages... [...]

DONATA : Sans bagages ? Si tu savais combien j'en ai, moi ! [...] Pour trouver la vie [...] tu sais ce que j'ai dû faire ? La chercher, la ressentir dans d'autres créatures qui l'avaient [...] – créées par la fantaisie – auxquelles j'ai donné la vérité de mon corps, de ma voix [...]².

Carmelo Puglionisi, journaliste antifasciste, auteur, en 1948, de *Sciacalli (Chacals)*, une enquête sur les *fuoriusciti* antimussoliniens à Paris, fit paraître en 1929 un article où il affirmait :

M. Benjamin Crémieux, dans des pages d'une lucidité peu commune, a fait voir comment les bases de l'œuvre pirandellienne ne sont pas idéologiques, mais expérimentales. Il a démontré que Pirandello est, avant tout, Sicilien. Parfait. Nous aussi, dans un essai sur la signification spirituelle de la poésie sicilienne publié en 1926 dans *La voce repubblicana*, nous avons soutenu une thèse pareille. En quoi consiste ce sicilianisme ? Voilà le point. Chaque sicilien cultivé, dans la mesure et avec les dispositions de son tempérament particulier, incarne toujours un contraste entre la sensibilité et l'intelligence, entre le rationnel et l'irrationnel qui sont en lui. Cela parce que la sensibilité sicilienne est, par disposition naturelle, barbare, violente, élémentaire. Elle veut être la maîtresse absolue de l'individu. C'est pour cela que le Sicilien ne connaît pas les extrêmes et possède l'un et l'autre au gré des moindres événements qui réagissent sur lui dans une mesure hors de l'ordinaire. Pirandello non seulement n'échappe pas à la règle, mais représente aussi un cas typique. Ce qui fait de lui ce qu'il est, c'est justement la coexistence, dans la même personnalité, de cette sensibilité et d'une intelligence extraordinaire, capable de toutes les subtilités³.

Et jusqu'à cette affirmation, Puglionisi donne un portrait assez véridique du caractère des Siciliens et de la particularité de l'œuvre pirandellienne dans un contexte antifasciste où

¹ *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 407.

² PIRANDELLO Luigi, *Trovarsi*, atto II, dans *Maschere nude*, *op. cit.*, p. 1058.

³ PUGLIONISI Carmelo, « Panorama du théâtre italien », *Le Soir*, 16 août 1929 cité par Anna FRABETTI, *Le Magicien italien...*, *op. cit.*, p. 73, note n° 65. *La voce repubblicana* était la revue du Parti Républicain Italien. Elle fut fondée en 1921 et supprimée par le fascisme de 1925 à 1943 pour reprendre après. Aujourd'hui elle existe en version numérique.

Pirandello n'était plus bien intégré. Ce qui nous étonne, c'est la partie finale de ce long paragraphe :

La littérature française contemporaine nous offre des exemples de ce genre : Gide, Proust et Valéry. Mais chez eux, l'intelligence l'emporte sur la sensibilité, tandis que chez Pirandello ces deux forces ont une égale envergure et luttent entre elles en se disputant le domaine de la personnalité¹.

Cette comparaison résume toutes les perspectives que nous avons étudiées comme une sorte de source première pour comprendre les ressemblances, parfois visibles, parfois plus cachées, mais toujours frappantes, aussi bien que les divergences entre Gide et Pirandello. L'esprit des Français, que l'on peut bien définir classique, s'impose sur la sensibilité, permettant un « sentiment du contraire » plus sournois et moins tragique que celui des Siciliens, qui apparaît au contraire comme le produit de cette éternelle lutte entre cœur et raison dont sont pétris Pirandello, ses personnages et ses histoires. Il s'agit là de deux attitudes différentes correspondant à deux tempéraments différents, mais dont les manifestations se touchent et se contaminent, se superposant, comme les huit chapitres de notre étude ont tâché de démontrer. Certes, que la comparaison entre Gide et Pirandello ait été suggérée en 1929 ne fait que renforcer, s'il était encore nécessaire, nos suppositions, en facilitant notre démarche d'analyse et en nous rassurant sur le fait que le contexte historique et culturel de l'époque percevait déjà certaines similarités thématiques.

En fait, au fil des chapitres, nous avons essayé d'identifier les possibles rencontres des deux Prix Nobel, surtout à Paris, aussi bien que l'étroit réseau de connaissances et amitiés en commun, qui de temps à autre semblent s'éloigner de Gide mais qui ont permis une espèce d'osmose entre visions et modalités d'écriture différentes à l'intérieur du système culturel et littéraire des années vingt et trente, politiquement complexe et veiné d'idéologies opposées, dont certaines aboutirent aux résultats catastrophiques et atroces de la Seconde Guerre mondiale et du génocide dans les camps de concentration allemands. Dans ce contexte, Gide et Pirandello ont toujours prôné la collaboration pacifique et le respect des autres cultures, ethnies et minorités, à commencer par les juifs et les femmes, en dépit de leurs choix politiques et éthiques. Cependant, une fois les lieux et les modalités d'une (ou plusieurs) possible(s) rencontre(s) définis, une fois établi que ces rencontres ont eu lieu mais que les deux protagonistes se sont tus, laissant des traces indirectes dans des bouts de mémoires ou de correspondance d'autrui, nous nous sommes plongé dans le labyrinthe de l'intertextualité afin de vérifier la présence de certains auteurs, philosophes, scientifiques dans l'« atelier secret » des deux écrivains. On en a retrouvé plusieurs et on s'est demandé quelle était la fonction de

¹ *Ibidem.*

chacun, bien que l'existence de passeurs communs ne puisse expliquer que quelques-uns des aspects de la poétique et de la *Weltanschauung* de Gide et Pirandello. D'autres motivations sont perceptibles en filigrane, mais demeurent plus mystérieuses, seuls les textes pouvant témoigner de leur présence. D'ailleurs, comme dans une quête à l'infini, d'autres passeurs et d'autres parcours littéraires et culturels entrent en jeu derrière les coulisses de la création personnelle, sans que l'on puisse définir nettement qui est l'influenceur et qui l'influencé. Nous nous sommes alors adressé aux textes gidiens qui offriraient, comme on l'a maintes fois dit, des traces de contamination et de convergence, plus ou moins évidentes, plus ou moins conscientes. En les interrogeant, on a fait des découvertes éclatantes soutenant les hypothèses qui ont déterminé notre démarche aussi bien que tout le travail d'enquête et de recherche qui a pu ajouter sans doute de nouveaux éléments à la figure d'André Gide et à l'interprétation de son œuvre par l'entremise d'un autre géant de la littérature mondiale. Dans les méandres d'une intertextualité compliquée, parfois non déclarée, dont il a été difficile de suivre tous les détours et de découvrir tous les possibles croisements, certaines « interconnexions » ont dévoilé leur fonction de triage. Le personnage de La Pérouse reste, pour nous, le cas le plus emblématique en ce sens, mais l'analyse de texte a montré d'autres « récurrences pirandelliennes » dans le tissu des œuvres gidiennes et dans leur écriture : en d'autres personnages, tels que Defouqueblize, Armand, Michel et Lafcadio, dans la nature des figures féminines, dont madame La Pérouse internée comme une folle est le noyau, et, de manière de plus en plus générale, dans la destructuration du monde bourgeois et de ses principes et valeurs, sans oublier la conception de l'humorisme, surtout dans des écrits mineurs et parfois inachevés, qui pourraient en même temps être considérés comme l'aboutissement de l'ironie que Gide a parsemée dans sa production, comme son humorisme à lui.

Toutefois, si les évidences textuelles ne suffisaient pas encore à démontrer les convergences qui, au début de notre travail, avaient soulevé tant de doutes et de questionnements, il reste à savoir pourquoi offrir à Pirandello *Œdipe* avec dédicace. C'était encore le hasard ou une énième coïncidence d'un moment heureux - le dernier en termes théâtraux - dans la production gidienne ? Et dans la production pirandellienne, qu'est-ce qui se passait ? Comme nous l'avons déjà raconté, c'était le moment de la mise en scène allemande de *Ce soir, on improvise*¹ et de la polémique contre Reinhardt, et indirectement contre Meyerhold et Craig, sur la tyrannie du régisseur et sur sa volonté de s'imposer afin d'annuler le dramaturge à l'aide de l'interprétation - toujours imparfaite - des comédiens. Sauf

¹ La pièce fut conçue pendant la même période qu'*Œdipe* et montée au théâtre en janvier 1930 à Königsberg en allemand et en avril de la même année à Turin en italien.

quelques retouches à la fin de sa vie, après plusieurs années de pratique théâtrale avec les troupes, les idées de Pirandello à ce sujet avaient été déjà fixées dans une série d'articles, à savoir, en 1899, dans « L'azione parlata » (« L'Action parlée »), paru dans *Il Marzocco*, dans « Illustratori, attori, traduttori » (« Illustrateurs, acteurs, traducteurs »), publié en 1908, dans le recueil *Arte e Scienza (Art et Science)* et dans « Teatro nuovo e teatro vecchio » (« Théâtre nouveau et théâtre vieux »), paru à l'époque des *Six personnages*¹. Depuis les débuts de sa carrière théâtrale, Gide affirmait, quant à lui, des principes similaires à propos de la primauté du dramaturge sur le metteur en scène et sur l'interprétation qu'il donne du texte. Scrupuleux dans le choix des comédiens qui devaient interpréter ses pièces, assidu et actif lors des répétitions, toujours insatisfait de la réalisation finale et du jeu d'acteur, Gide fut partisan d'un théâtre nouveau, riche en caractères, héros au-dessus de l'humanité commune, et contre tout réalisme pléonastique. Les échecs auprès du public et de la critique lui feront enfin dédaigner ce genre, un refus qu'il manifestera jusqu'à la fin de sa vie : « Décidément je n'aime pas le théâtre : il y faut trop concéder au public et le factice l'emporte sur l'authentique, l'adulation sur le sincère éloge² ».

Or, lorsque Pitoëff monta *Œdipe* en tournée à Rome, Turin et Milan, il s'agissait de la première pièce gidienne réalisée en Italie, à une époque où Gide s'était déjà révélé par ses œuvres, romanesques et théâtrales, mais surtout par ses positions politiques, ses choix en matière de religion et son penchant homosexuel. Les accusations d'immoralité, comme on l'a vu, truffèrent les critiques et les recensions à l'époque où l'on percevait aussi l'écho des polémiques avec Henri Massis et le monde catholique. Pourtant, si quelques censeurs se limitèrent à présenter de manière objective les représentations d'*Œdipe*, ce qui en ressortit, ce fut le côté littéraire, raffiné et digne d'un grand auteur, qui l'emportait toujours sur les éloges quant à l'aisance de la mise en scène. Silvio d'Amico mit en relief cette dichotomie, comme nous l'avons déjà rappelé au premier chapitre. Et D'Amico était lié à Pirandello, fasciste *sui generis* mais déclaré, et dramaturge de renommée internationale.

Se pourrait-il alors que les raisons de ce cadeau autographe soient intrinsèques au texte et non pas à la mise en scène ? Ce nouveau questionnement permet d'analyser l'actualisation du mythe chez les deux auteurs. En ce qui concerne Pirandello, l'apparent renvoi au réalisme recouvre souvent un sous-texte autre, d'inspiration chrétienne, biblique et mystique, comme Artioli l'a démontré, ou même mythique. Et c'est justement encore à la lecture du sous-texte

¹ Pour une version française de ces écrits pirandelliens consulter PIRANDELLO Luigi, *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*, traduction et introduction par Georges Piroué, Paris, Denoël, 1960.

² *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, *SV*, p. 998.

que nous devons avoir recours : le régisseur de *Ce soir, on improvise* s'appelle Hinkfuss, « pied claudiquant » en allemand, ce qui renvoie à l'étymologie du nom d'Œdipe. Au moment où la régie s'effrite, Hinkfuss élimine le dramaturge en commettant un parricide et pour cela il mérite d'être expulsé, comme il le sera à la fin de la pièce, de la salle de théâtre¹. Gide, qui connaissait assez bien l'allemand, comme Pirandello d'ailleurs, pourrait avoir saisi la citation en retrouvant un air de familiarité dans l'emploi de ce sous-texte mythique dont il s'empare pour le forger à ses propres intentions. Ce faisant, il accomplit les mêmes opérations que Pirandello impose à la matière antique. Car Gide actualise le mythe, tout en provoquant des anachronismes et en faisant parler Œdipe comme un personnage moderne hors de la fiction, sans état civil, jugeant les actions et les choix de son auteur. Pirandello, pour sa part, fait disparaître le mythe derrière une narration mimétique bourgeoise qui ne contraste pas moins avec la nature apparemment réaliste de la matière. D'ailleurs, un procédé identique avait caractérisé chez les deux auteurs l'appropriation des codes linguistiques et culturels du passé, surtout ceux de la Bible et de la mystique chrétienne médiévale, et leur réélaboration en deux niveaux d'écriture qui, comme Alonge le démontrait déjà à la fin des années soixante-dix à propos de Pirandello, fonctionnent simultanément². Les jeux onomastiques dans les deux écritures confirment enfin, comme on l'a analysé à plusieurs reprises dans notre étude, cette démarche chez les deux auteurs.

D'ailleurs, en s'inspirant de l'affirmation de Clara Debard qui fait d'*Œdipe* « l'une des œuvres de Gide les plus riches en clin d'œil culturels³ », il faut revenir sur le parallèle mythique qui apparente la pièce de Gide et celle de Pirandello et le lire à la lumière du présent des deux auteurs. En fait, selon l'article d'Elena Chashchina, la réécriture gidienne du mythe d'Œdipe révèle un reflet dostoïevskien qui se concrétise à plusieurs niveaux et dans différents personnages, mais qui semble remonter à Freud, surtout s'agissant d'un auteur qui affirmait, en 1922, avoir fait du freudisme avant la lettre. En fait, c'est en 1928 que Freud fait paraître l'article « Dostoïevski et le parricide », où le Russe est censé avoir

éprouvé de la haine envers son père et même l'envie de le tuer. Malheureusement, ce désir refoulé est devenu en quelque sorte la réalité et son père a vraiment été tué. Après cet événement, les crises de

¹ ARTIOLI Umberto, *L'officina segreta di Pirandello*, op. cit., p. 188-192.

² ALONGE Roberto, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1977. Une réédition publiée par Bonnano remonte à 2008.

³ DEBARD Clara, « Introduction » à André GIDE, *Œdipe, suivi de brouillons et textes inédits*, édition critique établie, présentée et annotée par Clara Debard, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 42.

Dostoïevski ont un caractère épileptique. De là viendraient son sentiment permanent de culpabilité et une homosexualité latente¹.

À quoi l'auteur de l'article ajoute, pour mieux étayer ses affirmations, les mots de Freud lui-même. Cette homosexualité cachée se manifeste à travers « l'importance des amitiés masculines au cours de sa vie, dans son comportement, marqué d'une étrange tendresse, avec ses rivaux en amour et dans sa compréhension remarquable pour des situations qui ne s'expliquent que par une homosexualité refoulée, comme le montrent de nombreux exemples de ses nouvelles² ». L'article de Chashchina enquête sur la présence de Dostoïevski dans *Œdipe*, tout comme Clara Debard l'avait indiqué, mais à partir du *Roi Candaule*, dont les rapports amoureux triangulaires sont comparés par Gide à ceux des personnages de *L'Idiot* et de *L'Éternel mari*. Une sorte de retour aux origines donc. Mais, si, d'un côté, Dostoïevski passeur commun est un sujet que nous avons exploité dans la deuxième partie, l'interprétation freudienne du héros thébain ouvre des failles dans l'univers intime et dans le rapport avec la figure paternelle que nous avons déjà suggérées aussi bien pour Gide que pour Pirandello. En définitive, si notre intuition sur Œdipe était la bonne, on devrait imaginer un clin d'œil de Gide à Pirandello, ce qui révélerait une syntonie entre les lignes confiée à une pièce qui relit le drame œdipien en termes de chute des masques devant l'authenticité qui abandonne souvent l'existence humaine à laquelle il est difficile d'adhérer. Le bonheur n'étant alors qu'une projection humaine fautive, basée sur une mise en scène idéale, autrement dit sur un mensonge bien organisé, le changement d'« éclairage »³ est dû à un autre personnage, Tirésias, porteur d'une vision religieuse tout à fait différente, catholique *ante litteram*. Et des catholiques qui auraient bien voulu faire écrouler les certitudes gidiennes, on en a connu plusieurs, dont, entre autres, Maritain, Claudel et Massis, comme on l'a relevé au fil de notre étude. D'ailleurs, la tragédie du fils de Laïus ne croise pas seulement les positions idéologiques et religieuses de Gide, mais capte aussi certaines blessures intimes, si bien qu'en 1918, lors des lettres brûlées par sa femme, ce dernier se compare à Œdipe « lorsqu'il découvre soudain le mensonge sur lequel est édifié son bonheur⁴ ». Mais il y a quelque chose de plus. Dans l'étude de Clara Debard sur la création d'*Œdipe* et, en particulier, dans la section sur la gènese qui couvre la période de 1900 à 1929, on retrouve un autre bout de

¹ CHASHCHINA Elena, « Le reflet dostoïevskien dans *Œdipe* d'André Gide », in MAZZA Vincenzo (éd.), *André Gide et le Théâtre. Un parcours à re-tracer*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 332.

² *Ibid.* L'auteur cite Sigmund FREUD, « Dostoïevski et le parricide » [1928], *Revue française de psychosomatique*, 2011/1, n° 39, p. 109-125.

³ C'est Gide qui utilise ce terme pour expliquer l'effet du grand prêtre sur le héros et sur son « optique païenne », selon les indications de Roger Martin Du Gard (MARTIN DU GARD Roger, « Notes sur André Gide », *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 1364-1396 (22 mars 1920).

⁴ *J1*, p. 1076 (24 novembre 1918).

mémoire qui nous étonne, celui que relate la Petite Dame. Selon le récit de celle-ci, *Œdipe* est une hantise pour Gide, qui se propose d'en créer une version moderne :

« Je voudrais, poursuit-il, faire expliquer ce qui se passe sur la scène par l'auteur et le directeur de théâtre qui, le rideau levé et la pièce se jouant, reprendraient le rôle du chœur de la tragédie antique »¹.

Un tel choix fait immédiatement penser au méta-théâtre de *Ce soir, on improvise*, aux explications que Hinkfuss dispense aux Acteurs et Actrices, aussi bien qu'au public, sur la vie que l'improvisation rend aux personnages et sur les effets scéniques de récente invention qui garantissent la forme dramaturgique. Quelques années plus tard, le 19 janvier 1935, c'est au tour de Pitoëff de monter *Ce soir, on improvise* à Paris, au Théâtre des Mathurins. C'est la dernière des pièces de la « trilogie du théâtre dans le théâtre », selon la célèbre formule de Pirandello, celle où l'art et la vie, l'écriture dramatique et le sang, la mise en scène et la vérité atteignent l'inconciliable paradoxe de la représentation fictive, mais non pas fautive, de la réalité. Ce paradoxe est incarné aussi par la technique démystificatrice à laquelle Gide soumet normalement les mythes : comme Jean Claude dans la « Notice » des Éditions de la Pléaïde et Clara Debard dans son édition critique d'*Œdipe* le mettent en évidence, cette pièce relève d'un savant emploi de l'humour, parce que le contraste entre saugrenu et tragique est sciemment voulu et bien dosé. Cela fait penser non seulement qu'*Œdipe* pourrait être compté parmi les œuvres que Gide lui-même qualifie d'« ironiques » et par là même de « critiques », mais que la pièce pourrait même porter en elle les signes d'un humorisme pirandellien. Ceux-ci s'inscrivent dans la non-identité du héros, « Grec ou Lorrain ?² », qui renvoie à la négation de l'enracinement barrésien et à *Feu Mathias Pascal*, dans la mesure où se voit niée non seulement une improbable seconde identité, mais finalement la première aussi. C'est dans la présentation initiale d'*Œdipe* qu'apparaît la distanciation entre le héros et son histoire, comme un dévoilement de la comédie qui se joue, se rattachant, bien sûr, aux nouvelles tendances du théâtre européen, dont Pirandello est une pierre angulaire. Cette même distanciation est en fait le fondement de l'humorisme pirandellien, comme on le sait bien, car elle est à la base de la décomposition du réel. *Œdipe* n'en est pas exempt : à savoir, son opiniâtreté à découvrir le meurtrier de Laius, - véritable devoir tragique à accomplir - se double d'une dysharmonie foncière, d'un « sentiment du contraire », oserions-nous dire, le mythe et son dénouement étant figés à jamais et reconnus de tous. D'ailleurs, comme on l'a rappelé dans la conclusion de la première partie, le 28 novembre 1931, Gide n'avait-il pas écrit à Pitoëff la lettre suivante ?

¹ CPD, t. 1, p. 131 (17 juin 1922).

² *Œdipe*, RR2, p. 693.

Mon Cher Ami,

Non, je vous prie, n'annoncez pas mon *Œdipe* comme une tragédie. Ce n'est pas une comédie non plus. C'est un drame. Je veux dire que le bouffon s'y mêle étroitement au tragique. J'espère émouvoir, mais serais bien déçu si tout de même on n'y rit pas. Ce que je crains par dessus tout c'est la déclamation, la morne emphase, tout ce qui n'engendre qu'ennui. Vous aussi, je le sais ; de sorte que votre jeu sans faste ni pompe sait rester humain à travers le surhumain de votre rôle, et je sais aussi que les acteurs qui vous secondent sauront faire comprendre aux spectateurs qu'ils n'aient pas à craindre, où mon texte y invite, et s'il leur plaît, de s'esclaffer¹.

Cette lettre qui fait d'*Œdipe* un drame aux nuances humoristiques nous permet de reprendre une piste que nous avons délaissée. Nous songeons au gala que Pitoëff et Crémieux organisèrent le jeudi 17 janvier 1935, à l'occasion de la représentation de *Ce soir, on improvise* et afin de célébrer le Prix Nobel de Pirandello. Il s'agit d'une célébration de toutes les pièces qui avaient été montées à Paris grâce aux metteurs en scène et interprètes qui, à partir de *La Volupté de l'honneur*, avaient permis le succès de Pirandello en France. Ils rendirent hommage au dramaturge après la dernière scène de *Ce soir, on improvise*. L'apothéose du poète lauréat fut couronnée par une lettre du Ministre des Affaires Étrangères, M. Pierre Laval, qui, retenu à Genève, se disait désolé de ne pas avoir eu l'occasion de participer, ainsi que par la rosette de la Légion d'honneur que le Ministre de l'Éducation Nationale, M. André Mallarmé, épingla à la poitrine du Sicilien. L'événement, précédé de centaines d'invitations, eut aussi une énorme résonance pour le lancement publicitaire que Pitoëff lui donna à travers les pages de *L'Intransigeant*², revue de droite qui soutint la célébration, et où Crémieux, Dullin et Baty présentèrent Pirandello à l'aide de leurs souvenirs et de leurs mises en scènes. Les articles qui furent publiés dans bien des journaux, français et italiens, furent nombreux et marquèrent, entre critiques négatives et hymnes de victoire, une autre étape fondamentale du théâtre européen. Dans un de ces articles, un passage nous a frappé : Madeleine Lindauer, dans *L'Avenir* du 27 janvier 1935, dévoile que le directeur Pitoëff sur la scène était le D^r Hinkfuss dans le texte original de Pirandello, ou bien en allemand : le « D^r boiteux », ce qui est extrêmement important, car l'adaptation de Crémieux avait changé profondément l'original et transposé la Sicile en Corse. D'après la presse, la salle était bondée de public : les autorités, les littérateurs, les hommes et femmes de théâtre, les amis. Entre autres, Maurois, Crommelynck, Lenormand, Copeau, Coolus, Baty, Crémieux et Marie-Anne Comnène, Julien Luchaire, Charles Dullin, Michel Simon, Marie Kalff, Marguerite Jamois, Marta Abba, mais la liste semble incomplète. Quelques-unes des recensions furent signées par de grands artistes ou critiques : Copeau, D'amico, Jane Catulle-

¹ Jacqueline Jomaron la citait déjà (*Georges Pitoëff metteur en scène, op. cit.*, p. 219).

² Sous la direction de Louis-Louis-Dreyfus, présent dans la salle d'après les articles de presse de l'époque, en septembre 1934 la revue avait publié une interview à Adolf Hitler.

Mendès, Gérard d'Houville, Fortunat Strowski, Colette. Début janvier, Gide n'était pas à Paris, paraît-il, mais à Rome avec Robert Levesque, ou bien était-il rentré juste à temps pour assister au triomphe de Pirandello ?

À ne s'en tenir qu'aux caractéristiques littéraires d'*Edipe*, pourrions-nous affirmer que le héros gidien est atteint de la même « dysfonction » que son auteur ? Nous faisons référence à son incapacité de coller à la réalité, à la constante sensation de jouer une comédie, dont Gide a parlé à plusieurs reprises le long de sa vie, tout en mettant en évidence aussi les intermittences de sa mémoire dans la reconstruction des événements du passé ou des souvenirs. Qu'un seul exemple à ce sujet soit probant : l'image du roi d'Espagne, dont l'uniforme était blanc pour Madeleine et rouge pour lui, sans savoir qui des deux disait la vérité, ou bien chacun disant sa propre vérité. Il y ajoute la conscience que derrière ce qui est vrai pour un individu se cache une perception tout à fait différente de la même réalité, se multipliant par tous ceux qui la perçoivent :

Il y a ce que l'on est et il y a ce que l'on voudrait être, ce que l'on s'efforce de paraître. Plus l'écart entre l'un et l'autre est grand et plus la partie est risquée. L'amusant est que le naturel prend le dessus en dépit de l'effort que l'on fait pour le travestir : certaines exclamations, certains gestes vous échappent où le spontané se fait jour, et du coup tout le reste paraît comédie. Il serait si simple pourtant de ne rien chercher à masquer [...]¹.

Quoi de plus pirandellien que ces quelques lignes gidiennes ? Elles révèlent en fait une disposition psychologique, une capacité de « perception du contraire » et une dichotomie entre personne et personnage, qui rapprochent les deux auteurs du point de vue le plus individuel et intime, et par là même le plus éloigné des autres, celui de la perception de la vie et des expériences particulières de chaque être humain. Ce qu'il faudrait, comme on a essayé de faire au cours de notre étude, c'est définir si c'est l'« amusant » qui l'emporte pour Gide, ou si cet amusement déclenche aussi le sens du tragique de l'existence qui forme le second volet de l'humorisme de Pirandello. Ceci dit, la perception de la contrefaçon ne peut que laisser ébahis et pensifs, même devant la plus bouffonne des mascarades. D'ailleurs, selon l'hypothèse saugrenue et absurde que « Pirandello fût Français [...] les spéculations au sujet de l'identité et de la vérité personnelle que l'on trouve dans *Enrico IV* ou dans *Così è (se vi pare)* auraient suscité des comparaisons - un peu douteuses peut-être - avec Proust et avec le Gide des *Faux-Monnayeurs*² ». Heureusement, Pirandello garde sa nationalité et ses origines, qui seules ont pu façonner son unicité, tout en lui conférant le pouvoir d'entrer en symbiose

¹ *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, SV, p. 1069.

² MITCHELL Bonner, « Si Pirandello avait été Français », *Realismo lirico*, année 9, n° 51 bis, 31 juillet 1962, p. 46 cité par Anna FRABETTI, *La Magicien italien...*, op. cit., p. 265.

avec d'autres unicités et différentes nationalités et de créer cet échange culturel, dont sont imbues non seulement la littérature de l'époque, mais aussi les écritures individuelles des grands auteurs qui l'ont provoqué. Que ce soit par réaction ou par imitation, Pirandello a imprégné le tissu culturel français des années vingt et trente, dans un premier temps en sourdine, par le biais de l'humorisme et de quelques romans et nouvelles, ensuite triomphalement, grâce aux pièces de théâtre. De la même manière, Gide a glissé dans la culture italienne de la même époque, non seulement dans le domaine de l'écriture romanesque, mais aussi dans le terrain du théâtre. En fait, si les intellectuels italiens, comme on l'a vu, ont avivé le débat autour de la nouveauté, voire de l'étrangeté, des genres gidiens et souvent aussi, autour de la prétendue immoralité des choix personnels de l'auteur, il faut quand même savoir que le théâtre de Gide fut lui aussi un tremplin pour l'auteur français dans le contexte culturel italien. Gide se fit connaître donc même dans le domaine qui ne devait pas lui valoir beaucoup de compliments ni de satisfactions. Comme l'écrit Paola Fossa, « [e]ntre la fin du XIX^e siècle et la première représentation d'une pièce en Italie - celle d'*Œdipe* en 1932 - les œuvres dramatiques de Gide sont largement lues et recensées, à travers des comptes rendus de critiques françaises, ainsi que par des articles originaux¹ ». Malgré une connaissance indirecte de pièces comme *Saül*, *Le Roi Candaule*, *Philoctète* et de récits dont les genres hybrides sont perçus comme enclins à la mise en scène, tels que *Le Prométhée mal enchaîné* et *Le Retour de l'enfant prodigue*, Gide dramaturge éveille la curiosité et l'intérêt des intellectuels italiens. Ce sont à peu près les mêmes - Papini, Vannicola, Valeri, Franci, Cajumi - dans les mêmes revues - *Il Marzocco*, *Leonardo*, *Nuova Antologia*, voire le quotidien *La Stampa* - qui ont mis sur le devant de la scène le renouveau romanesque que Gide avait prôné en France et que l'Italie empruntait à sa sœur latine. À ce foisonnement d'articles s'ajoute la polémique avec Fausto Maria Martini, à propos du *Retour de l'enfant prodigue* et du présumé plagiat, que nous avons déjà évoquée au premier chapitre. Bref, Gide était connu aussi comme auteur de théâtre au moment même où Pirandello commençait timidement sa carrière de dramaturge avant de devenir un « capocomico » et un auteur à succès. Comme le met en évidence encore Paola Fossa, Papini et Vannicola, par exemple, qualifient *Saül* et *Candaule* de drames shakespeariens, bibliques, mais aussi ibseniens, faisant ainsi référence à « des maîtres et des thèmes chers à Gide, mais qui sont aussi parmi les intérêts majeurs de sa génération² ». Le lien avec Pirandello est de nouveau évident, de nouveau par l'intermédiaire de « Shakespeare

¹ FOSSA Paola, « La réception des premières œuvres dramatiques de Gide en Italie. Le regard des revues », in MAZZA Vincenzo (éd.), *André Gide et le Théâtre. Un parcours à re-tracer*, op. cit., p. 367.

² *Ibid.*, p. 369.

[qui] est un des points de référence de tous les mouvements antipositivistes du début du siècle en Italie¹ » et de « Ibsen [...] une référence du théâtre italien de la fin du XIX^e siècle, mais aussi de cette même génération qui se confronte à l'individualisme² » dont « Peer Gynt devient le symbole de l'ouverture à l'approfondissement psychologique, dans l'art dramatique comme en littérature³ ». Même si le dramaturge italien, fondateur de *Ariel*, la revue « shakespearienne », antipositiviste et anti-dannunzienne, mais éphémère, fut polémique et parfois sévère envers le dramaturge norvégien, sa bibliothèque regorge de pièces d'Henrik Ibsen en traduction allemande. Un autre passeur pourrait être alors ajouté à la liste, déjà importante, de tous ceux qui jouèrent le rôle de « phares » pour nos deux auteurs. Ibsen représente, d'ailleurs, l'avènement de la dramaturgie moderne - et d'une nouvelle époque aussi - à travers l'écroulement de la bourgeoisie et surtout de la famille, du mariage et de la femme « poupée » du mâle. En effet, suivant deux chemins indépendants mais qui, comme toujours, se touchent, nos deux auteurs sont également redevables à Ibsen. Pirandello le connaît grâce aux interprétations exceptionnelles d'Eleonora Duse (Nora dans *La Maison de poupée*) et d'Ermete Zacconi (*Les Révenants*), mais surtout à travers son ami Luigi Capuana, premier traducteur, en 1891, de *La Maison de poupée*, non pas de la langue originale, mais de la version française de Maurice Prozor. Certaines héroïnes romanesques et théâtrales de Capuana et, d'une manière plus générale, des dramaturges italiens de la fin du XIX^e siècle, tels Giacosa et Praga, empruntent à celles d'Ibsen et lèguent leur charge de féminité douloureuse mais révolutionnaire à d'autres femmes pirandelliennes. Mais le claquement de la porte refermée au dos de Nora à la fin du troisième acte de *La Maison de poupée* suffit à ce que tous les critiques voient en elle un personnage d'exception : scandaleux pour le public masculin, éclairant pour les femmes. Parmi les plus féministes, on compte Sibilla Aleramo et Beatrice Speraz sous le pseudonyme de Bruno Sperani, soit deux des figures saillantes du mouvement d'émancipation féminine italien que nous avons déjà rencontrées au fil des pages de la première partie de notre étude. De plus, Pirandello réalisa, entre 1926 et 1928, une mise en scène de *La Dame de la mer* d'Ibsen, énième « cadeau » à sa muse Marta Abba. Rien n'empêche d'imaginer qu'il pourrait avoir connu l'auteur norvégien, étant donné le long séjour italien, durant presque trente ans, de celui-ci, pendant la seconde moitié du XIX^e siècle⁴. Ce pourrait être vrai pour Gide aussi, même si Patrick Pollard exclut qu'ils se soient connus

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ Pour plus de détails sur le théâtre fin-de-siècle et ses protagonistes dans les deux pays voir, entre autres, ALONGE Roberto, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1988 et ROBICHEZ Jacques, *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poë et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957.

personnellement ou qu'il existe des missives entre eux¹. De toute façon, Ibsen fait partie des lectures de jeunesse de Gide et laisse des traces, déjà, dès les années 1890 et jusqu'en 1930, dans son *Journal* et dans sa correspondance avec plusieurs interlocuteurs : sa mère, Maurice Denis, Roger Martin Du Gard. De plus, Gide lisait Ibsen grâce aux traductions de Prozor. C'est un signe, bien sûr, de l'emprise du Norvégien sur Gide, qui le côtoie aussi entre les salles du Théâtre Libre d'Antoine et l'Œuvre de Lugné-Poë; sans rien dire des Pitoëff qui ne se laissent pas échapper l'occasion de monter différentes pièces d'Ibsen. D'ailleurs, celui-ci fut le sujet du mémoire de maîtrise de Scipio Slataper, le jeune écrivain triestin traduit en France par Benjamin Crémieux en 1921. Enfin, cela confirme que les deux auteurs dont nous nous sommes occupé étaient conscients du lent mais inexorable processus de libération de la femme. D'ailleurs, on l'a vu, plusieurs féministes - intellectuelles, écrivaines, comédiennes - ont croisé leurs chemins et différents personnages féminins dans leurs œuvres ont résumé toutes les contradictions et les difficultés de l'autoaffirmation. Chez Gide, qui n'apprécie guère *Mademoiselle Julie* de Strindberg, les personnages ibseniens, à l'instar de ceux de Dostoïevski, disposés à en subir toutes les conséquences, révèlent la nouveauté de l'inconnu et de l'inconséquent dans l'être humain². Chez les deux, cette émancipation déstabilise les fondements patriarcaux du rapport entre les sexes et l'image traditionnelle de la femme comme être soumis à l'homme en vertu d'un manque que Freud transforme en envie, mais face à quoi les hommes se sentent à la fois inadéquats et fascinés.

Ce qui nous ramène au thème de la femme chez les deux auteurs, que nous avons analysé dans la troisième partie de notre étude, et le relance à la lumière d'un autre grand intellectuel, intermédiaire entre les deux. En fait, on le sait bien désormais, les interférences et les influences opèrent sous l'effet d'une sorte de capillarité, parfois imprévue, et en dépit des aveux, des démentis ou des silences des auteurs intéressés. Peu importe alors si le pirandellisme et le gidisme ont prolongé en quelque sorte la présence directe de chacun des deux auteurs dans la culture de l'autre. Leurs deux grandes singularités ont fait en sorte que toute filiation soit considérée comme imitation d'épigones ou soit cachée pour des raisons, comme on l'a déjà dit, qui dépassent la sphère purement littéraire. D'ailleurs, ce n'est même pas dans le genre pour lequel Pirandello s'était affirmé en France que chez Gide les résonances pirandelliennes se font entendre, le théâtre n'étant pas, on le répète, son cheval de

¹ POLLARD Patrick, « Gide and Ibsen: A Symbolist Crossroads », *The Modern Language Review*, vol. 103, n° 1, Modern Humanities Research Association, 2008, p. 46-56 consulté le 15/03/2022 sur <https://doi.org/10.2307/20467624>.

² *Ibidem*.

bataille, à tort ou à raison. En supposant que cet *Œdipe* le relie au dramaturge italien, on peut alors imaginer que Gide percevait peut-être les fondements d'une inspiration par endroits commune. À bien des égards, la réflexion de Thomas Cazentre sur Gide lecteur nous semble probante : il existe les lectures repertoriées grâce aux notations de l'auteur et que la critique a toujours mises en relation avec l'œuvre de Gide. Mais il existe aussi des lectures dont Gide ne dit rien ou presque rien, dont il ne laisse pas transparaître l'importance ou le poids dans sa production et qui souvent n'entrent pas en jeu dans son écriture. Elles sont là et font partie intégrante de son idée de lecture et de littérature, un voyage choisi en liberté qui aboutit à l'émancipation de toute source ou de tout modèle¹.

Enfin, c'est ce qui a été le véritable enjeu de notre enquête, malgré l'ampleur de la production de chacun des deux écrivains et l'énorme littérature critique qui les concerne. Par conséquent, si la tendance à la divagation dans la première partie de cette étude, suivant la ligne hypothétique qui relie tous les intellectuels et artistes, possibles « ponts » entre Gide et Pirandello, pourrait prêter le flanc aux accusations de faiblesse d'une partie, au moins, de ce travail, c'est la difficulté de trouver des réponses immédiates et rassurantes qui nous a poussé à creuser à fond, même en nous éloignant, et à déployer cette lecture de l'écriture gidienne à la lumière de Pirandello. Elle a donné une interprétation différente et inédite de l'œuvre de Gide et une nouvelle ouverture au domaine de l'intertextualité dans le but de moduler d'une façon neuve les rapports d'indépendance de chaque artiste à l'égard de sa production aussi bien que les immanquables et indéniables frôlements avec les indépendances des autres : à moins de nier le sens intrinsèque de chaque système culturel, nul ne reste imperméable, quelles que soient les contraintes et les restrictions historiques.

¹ CAZENTRE Thomas, *Gide lecteur. La littérature au miroir de la lecture*, Paris, Éditions Kimé, 2003.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie recense non seulement les ouvrages cités dans les notes des différents chapitres, mais aussi tous ceux qui ont été consultés en contribuant indirectement à la naissance et au développement de cette thèse.

André Gide

I. Corpus primaire

1. Œuvres d'André Gide

Œuvres

À Naples-Reconnaissance à l'Italie, édition de Claude Martin, Cognac, Fata Morgana, 1993.

Avoir 80 ans, (traduit en anglais par Dorothy Bussy, traduit de l'anglais par Nicole Ameille), *BAAG*, vol. XXXIX, n° 169, janvier 2011, p. 10-22.

Catalogue de livres et manuscrits provenant de la bibliothèque de M. André Gide, Paris, Honoré Champion, 1925.

Divers. Caractères, Un esprit non prévenu, Dictées, Lettres, Paris, Gallimard, 1931.

Essais critiques, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Geneviève ou la confiance inachevée, édition critique établie et présentée par Andrew Oliver, Lyon, Centre d'Études Gidiennes, 2010.

Incidences, Paris, Gallimard, 1924.

Journal, t. 1 (1887-1925), édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

Journal, t. 2 (1926-1950), édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

Le Grincheux, par Claude Martin, Fontfroide, Fata Morgana, 1993.

Le Roi Candaule (texte de 1901), édition critique avec une introduction et des variantes présentée par Patrick Pollard, Lyon, Université de Lyon II, Centre d'Études Gidiennes, « Collection Gide/textes », n° 14, 2000.

Le Roi Candaule, édition de Marco Longo, Catania, Prova d'Autore, 2002.

« Le *Subjectif*, ou les lectures d'André Walter (1889-1893) » in *Cahiers André Gide 1. Les débuts littéraires d'« André Walter » à « L'Immoraliste »*, Paris, Gallimard, 1969, p. 15-113.

Morceaux choisis, Paris, NRF, 1921.

Ne jugez pas (Souvenirs de la Cour d'Assises. L'Affaire Redureau. Faits divers. La Séquestrée de Poitiers), Paris, Gallimard, 1969.

Œdipe, suivi de brouillons et textes inédits, édition critique établie, présentée et annotée par Clara Debard, Paris, Honoré Champion, 2007.

Proserpine, Perséphone, édition critique par Patrick Pollard, Lyon, Université de Lyon II, Centre d'Études Gidiennes, 1977.

Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques, t. 1, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, avec la collaboration de Jean Claude, Alain Goulet, David H. Walker et Jean-Michel Wittmann, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques, t. 2, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, avec la collaboration de Jean Claude, Céline Dhérin, Alain Goulet et David H. Walker, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques, introduction par Maurice Nadeau, notice et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », NRF, 1958.

Souvenirs et voyages, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, avec la collaboration de Daniel Durosay et Martine Sagaert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

Théâtre complet, 8 volumes, lithographies de Maurice Brianchon, Neuchâtel et Paris, Ides et Calendes, 1949.

« Traduction de *Arden of Feversham* » (extraits), « Le Théâtre élisabéthain », *Cahiers du Sud*, juin-juillet 1933, p. 107-117.

Correspondances

André GIDE - Marc ALLÉGRET, *Correspondance (1917-1949)*, édition de Jean Claude et Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2005.

André GIDE - Christian BECK, *Correspondance (1896-1913)*, édition de Pierre Masson, préface de Béatrix Beck, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1994.

André GIDE - Franz BLEI, *Briefwechsel (1904-1933)*, édition de Raimund Theis, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, « Beiträge zur Romanistik », 1997.

André GIDE - Dorothy BUSSY, *Correspondance (1925-1951)*, 2 tomes, édition de Jean Lambert et Richard Tedeschi, Paris, Gallimard, « Cahiers André Gide », 1981 et 1982.

André GIDE - Paul CLAUDEL, *Correspondance (1899-1926)*, préface et notes par Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1949.

André GIDE - Jacques COPEAU, *Correspondance (1902-1949)*, 2 tomes, édition établie et annotée par Jean Claude, introduction de Claude Sicard, Paris, Gallimard, « Cahiers André Gide », 1987 et 1988.

André GIDE - Benjamin CRÉMIEUX, *BAAG*, vol. XXXVI, n° 159, juillet 2008, p. 353-354.

André GIDE - Ernst Robert CURTIUS, *Deutsche-Französische Gespräche 1920-1950. La Correspondance de Ernst Robert Curtius avec André Gide, Charles Du Bos et Valery Larbaud*, édition d'Herbert et Jane M. Dieckmann, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1980.

André GIDE - Maurice DENIS, *Correspondance 1892-1945*, édition de Pierre Masson et Carina Schäfer avec la collaboration de Claire Denis, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2006.

André GIDE - Charles DU BOS, *Lettres de Charles Du Bos et réponses d'André Gide*, introduction par Juliette Du Bos, Paris, Éditions Corrêa, 1950.

« 36 lettres inédites d'André Gide, Charles et Juliette Du Bos », présentées par Béatrice Didier, dans *Charles du Bos, inédits de Charles du Bos et d'André Gide*, sous la direction de Dominique Bourel et Hubert Juin, Paris, Fac Éditions France/Culture, 1985, p. 111-172.

André GIDE - Henri GHÉON, *Correspondance (1897-1944)*, 2 tomes, texte établi par Jean Tipy, introduction et notes d'Anne-Marie Moulènes et Jean Tipy, Paris, Gallimard, 1976.

André GIDE - Juliette GIDE, *Correspondance avec sa mère (1880-1895)*, édition de Claude Martin, préface d'Henri Thomas, Paris, Gallimard, 1988.

André GIDE - Félix Paul GRÈVE, *Korrespondenz und Dokumentation*, édition de Jutta Ernst et Klaus Martens, St. Ingbert, Röhrig, 1999.

André GIDE - Edmond JALOUX, *Correspondance (1896-1950)*, édition de Pierre Lachasse, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005.

André GIDE - Francis JAMMES, *Correspondance (1893-1938)*, 2 tomes, édition préfacée et annotée par Pierre Lachasse et Pierre Masson, introduction par Pierre Lachasse, Paris, Gallimard, « Cahiers André Gide », 2014-2015.

André GIDE - Valery LARBAUD, *Correspondance (1905-1938)*, édition établie et annotée par Françoise Lioure, Paris, Gallimard, 1989.

André GIDE - Pierre LOUÏS - Paul VALÉRY, *Correspondances à trois voix (1888-1920)*, édition établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier, préface de Pascal Mercier, Paris, Gallimard, 2004.

André GIDE - Roger MARTIN DU GARD, *Correspondance (1913-1951)*, 2 tomes, introduction par Jean Delay, Paris, Gallimard, 1968.

André GIDE - Jean PAULHAN, *Correspondance (1918-1951)*, édition de Frédéric Grover et de Pierrette Schartenberg-Winter, préface de Dominique Aury, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1998.

André GIDE - Henri de RÉGNIER, *Correspondance (1891-1911)*, édition de David J. Niederauer et Heather Franklyn, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997.

André GIDE - Jacques RIVIÈRE, *Correspondance (1909-1925)*, édition de Pierre de Gaulmyn et Alain Rivière, avec la collaboration de Kevin O'Neill et de Stuart Barr, Paris, Gallimard, 1998.

André GIDE - Jules ROMAINS. *Correspondance : l'individu et l'unanime*, par Claude Martin, avec une présentation de Jean D'Ormesson, « Cahiers Jules Romains 1 », Paris, Flammarion, 1976.

André GIDE - Eugène ROUART, *Correspondance (1893-1936)*, 2 tomes, édition établie, présentée et annotée par David H. Walker, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006.

André GIDE - André ROUYEYRE, *Correspondance (1909-1951)*, édition de Claude Martin, Paris, Mercure de France, 1967.

André GIDE - Jean ROYÈRE, *Correspondance*, lettres échangées entre 1907 et 1934, 53 lettres au total, dont 18 de Gide, édition de Vincent Gogibu, Paris, Éditions du Clown Lyrique, 2008.

André GIDE - André RUYTERS, *Correspondance (1895-1950)*, 2 tomes, édition établie, présentée et annotée par Claude Martin et Victor Martin-Schmets avec la collaboration, pour l'introduction, de Pierre Masson, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

André GIDE - Jean SCHLUMBERGER, *Correspondance (1901-1950)*, édition de Pascal Mercier et Peter Fawcett, Paris, Gallimard, 1993.

André GIDE - Paul VALÉRY, *Correspondance (1890-1942)*, [1955], nouvelle édition établie, présentée et annotée par Peter Fawcett, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2009.

André Gide : correspondance avec Paul Desjardins, Jacques Heurgon et Annie Heurgon-Desjardins, édition établie, présentée et annotée par Pierre Masson, postface par Édith Heurgon, Paris, Éditions des Cendres, 2011.

Claude MARTIN, *La Correspondance générale d'André Gide. Répertoire chronologique (1879-1951)*, nouvelle édition revue et augmentée, La Grange Berthière, Publications de l'Association des Amis d'André Gide, 2013.

2. Autres œuvres

Œuvres littéraires et mémoires

ALERAMO Sibilla, *Joies d'occasion*, traduit par Yvonne-Marthe Lenoir, préface de Valery Larbaud, Paris, Nouvelles Éditions Latines, édition italienne 1930, 1933.

ALERAMO Sibilla, *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, con un ricordo di Fausta Cialente e una cronologia della vita dell'autrice, scelta e cura di Alba Morino, Milano, Feltrinelli, 1978.

ALERAMO Sibilla, *La donna e il femminismo. Scritti 1897-1910*, a cura di Bruna Conti, Roma, Editori Riuniti, 1978.

ALERAMO Sibilla, *Andando e stando*, [1921], edizione a cura di Rita Guerriccio, Milano, Feltrinelli, 1997.

ALERAMO Sibilla, *Orsa minore. Note di taccuino e altre ancora*, [1938], edizione a cura di Anna Folli, Milano, Feltrinelli, « Le comete », 2002.

ALIGHIERI Dante, *Vita Nova*, traduite de l'italien par Henry Cochin, illustrations par Maurice Denis, Paris, Le livre contemporain, 1907.

ALVARO Corrado, in Walter Pedullà et Mario Strati (éds.), *Scritti dispersi. 1921-1956*, Torino, Bompiani, 1995.

BARSACQ Jean-Louis, *Place Dancourt. La vie, l'œuvre et l'Atelier d'André Barsacq*, Paris, Gallimard, NRF, 2005.

CERIO Edwin, *Vannicola ultimo bohémien d'Italia*, Capri, Le Pagine dell'isola, 1923.

COMISSO Giovanni, *Gioco d'infanzia*, con un'appendice di testi inediti a cura di Nico Naldini, Libri Scheiwiller, Milano, 1987.

COMISSO Giovanni, *Vita nel tempo (Lettere 1905-1968)*, a cura di Nico Naldini, Longanesi & C., 1989.

COPEAU Jacques, *Registres IV. Les Registres du Vieux Colombier, deuxième partie, America*, textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, documentation, notes et index de Norman Paul, préface et notices de Pascal Copeau, dessins et plans de Louis Jouvet et Lucien Aguetand, Paris, Gallimard, NRF, « Pratique du théâtre », 1984.

COPEAU Jacques, *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, textes établis, présentés et annotés par Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, NRF, « Pratique du théâtre », 2019.

DE CASTELLANE Boni, *Mémoires de Boni de Castellane. 1867-1932*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1986.

DULLIN Charles, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, édition établie et annotée par Charles Charras, préface d'Armand Salacrou de l'Académie Goncourt, Paris, Gallimard, NRF, « Pratique du théâtre », 1969.

- DU BOS Charles, *Journal*, t. 1 : 1920-1925, t. 2 : 1926-1929, t. 3 : 1930-1939 [1946-1961], Paris, Buchet-Chastel, 2002, 2004 et 2005.
- GIRET Noëlle (éd.), *Georges Pitoëff, le régisseur idéal*, anthologie des textes de Georges Pitoëff, Paris, Actes Sud, 2001.
- LARBAUD Valery, *D'Annecy à Corfou. Journal 1931-1932*, édition établie et annotée par Claire Paulhan et Patrick Fréchet, Paris, Éditions Claire Paulhan / Éditions du Limon, 1998.
- MANZINI Gianna, *Album di ritratti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1964.
- MAUROIS André, *Choses nues. Chroniques*. Paris, Gallimard, 1963.
- MONTAIGNE Michel de, *Essais*, livre I [1588], Paris, Gallimard, « GF-Flammarion », 1969.
- MONTAIGNE Michel de, *Essais*, livre III [1588], Paris, Gallimard, « GF-Flammarion », 1993.
- MUGNIER Arthur, *Journal de l'abbé Mugnier, 1879-1939*, texte établi par Marcel Billot, préface de Ghislain de Diesbach, notes de Jean d'Hendecourt, Paris, collection « Le Temps retrouvé », Mercure de France, 1985.
- MUGNIER Arthur, *Mondanità e religione. Diario 1879-1939*, a cura di Marcel Billot, prefazione di Ghislain de Diesbach, note di Jean d'Hendecourt, edizione italiana a cura di Piero Ferrero, Torino, Einaudi, 1992.
- PASCAL, *Pensées* [1897 pour cette édition, 1670 pour la première éd.], édition Brunschvicg, Paris, Librairie générale française, 1972.
- PITOËFF Aniouta, *Ludmilla, ma mère*, Paris, Julliard, 1955.
- PITOËFF Georges, *Notre théâtre*, textes et documents réunis par J. de Rigault, Paris, Librairie Bonaparte, 1949.
- ROMAINS Jules, *Pièces en un acte*, Paris, Gallimard, NRF, 1930.
- ROMAINS Jules, *Saints de notre calendrier*, Paris, Flammarion, 1952.
- ROMAINS Jules, *Amitiés et rencontres*, Paris, Flammarion, 1970.
- SACHS Maurice, *Au temps du bœuf sur le toit* [1939], Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2015.

UNGARETTI Giuseppe, AMROUCHE Jean, *Propos improvisés*, texte mis au point par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, NRF, 1972.

Correspondances

Carlo BO - Giuseppe DE LUCA, *Carteggio, 1932-1961*, a cura di Marta Bruscia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999.

Giuseppe DE LUCA - Fausto MINNELLI, *Carteggio I, 1930-1934*, a cura di Marco Roncalli (éd.), prefazione di Carlo BO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999.

Henri DE RÉGNIER - Francis JAMMES, *Correspondance (1893-1936)*, édition de Pierre Lachasse, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Jean PAULHAN - Giuseppe UNGARETTI, *Correspondance. 1921-1968*, édition établie et annotée par Jacqueline Paulhan, Luciano Rebay et Jean-Charles Vegliante. Préface de Luciano Rebay, dans *Cahiers Jean Paulhan*, 5, Paris, Gallimard, NRF, 1989.

KORNFELD Anne, *Lettere europee. Le lettere familiari di Leo Ferrero dal 1919-1933*, Roma, Bulzoni Editore, « Carte e Carteggi del Novecento », n° 4, 1999.

II. Critique gidienne

1. Gide et l'Italie

ANASTASI Maria Teresa, *La Fortuna di André Gide in Italia dal 1895 al 1920*, mémoire de maîtrise, Roma, Università degli Studi di Roma « La Sapienza », anno accademico 1982-83.

ANTONINI Giacomo, « André Gide et l'Italie », NRF, novembre 1951, *Hommage à André Gide*, p. 61-65.

BIANCHINI Michele, *André Gide en Italie. Une étude de la réception critique et de la traduction des Faux-Monnayeurs*, mémoire de maîtrise, Université de Bologne, Aristoteleion Panepistimion Thessaloniki, Université de Haute-Alsace, 2013-2014.

DE TAYE-HENEN Monique, « Un ami italien d'André Gide : Giuseppe Vannicola », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, mars 1965, p. 20-44.

FAITROP-PORTA Anne-Christine, « André Gide et Corrado Alvaro en URSS », in Serge Cabioc'h et Pierre Masson (éds.), *Gide aux miroirs. Le roman du XX^e siècle. Mélanges offerts à Alain Goulet*, Caen, Presses Universitaires de Caen, Centre de recherche « Textes/Histoire/Langages » - Université de Caen Basse-Normandie, 2002, p. 113-118.

FONGARO Antoine, *Bibliographie de Gide en Italie*, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquario, Paris, Librairie Marcel Didier, 1966.

FONGARO Antoine, *Bibliographie de Gide en Italie (1895-1963)*. Nouvelle édition, Institut français de Florence, 2000.

FOSSA Paola, « André Gide et la revue *La Voce* (1908-1916). Histoire d'un rapport européen », in Martina Della Casa (éd.), *André Gide, l'Européen, avec un texte inédit d'André Gide*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne, 10 », 2019, p. 295-307.

FRABETTI Anna, « Note parigine di Corrado Alvaro sulla letteratura italiana degli anni Venti » disponible sur Academia

https://www.academia.edu/3467873/Note_parigine_di_Corrado_Alvaro_sulla_letteratura_degli_anni_Venti

GOULET Alain, *Giovanni Papini juge d'André Gide. Avec de nombreux inédits d'André Gide, de Giovanni Papini et de plusieurs autres auteurs*, Lyon, Centre d'Études Gidiennes, 1982.

GOULET Alain, « L'Italie d'André Gide », dans *Polémiques et dialogues. Les Échanges culturels entre la France et l'Italie de 1880 à 1918*, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1988, p. 109-125.

LÉVÊQUE Alain, « Gide et l'Italie : Voyage et Création », *Quaderni Francesi*, vol. I, 1970, p. 609-620.

LÉVÊQUE Alain, « Gide et la littérature italienne », *Studi francesi*, n° 44, août 1971, p. 290-298.

MARTIN Claude, *André Gide en Italie (Chronologie)*, *BAAG*, vol. IV, n° 32, octobre 1976, p. 20-22.

ORVIETO Angiolo, *L'Immoraliste*, *BAAG*, n° 24, octobre 1974, p. 47-48.

ORVIETO Angiolo, « *Prométhée mal enchaîné et Philoctète* », *BAAG*, vol. IX, n° 49, janvier 1981, p. 67-70.

PAPINI Giovanni, « Ricordo di Gide », dans *Autoritratti e ritratti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1962, pp. 710-715.

PAPINI Giovanni, « L'Edipo di Gide », *Il Corriere della sera*, Milano, anno 57, n° 60, 10 marzo 1932, p. 3.

PIAZZOLLA Pasquale Marino, « Amore di Gide alle lettere italiane », *La Fiera letteraria*, a. VI, n° 9, 5 marzo 1951, p. 2.

SAGGIOMO Carmen, « Gide et la culture italienne comme fondement de l'identité européenne », in Martina Della Casa (éd.), *André Gide, l'Européen, avec un texte inédit d'André Gide*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne, 10 », 2019, p. 113-124.

SAGGIOMO Carmen, *La fortuna italiana delle Caves du Vatican di André Gide*, Ariccia (RM), Aracne editore, 2015.

SOLMI Sergio, « Immagine di Gide », in *La Salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*, Firenze Le Monnier, 1942, p. 44-67.

2. Biographies et témoignages

BEIGBEDER Marc, *André Gide*, traduction di Antonio M. Bianchi, Torino, Borla, 1965.

BUZZI Giancarlo, *André Gide*, Firenze, « Il castoro », mensile diretto da Franco Mollia, La Nuova Italia, 1981.

CHAMBLAS-PLATON Mic - LEROUX Jean-Baptiste, *Les Jardins d'André Gide*, préface de Claude Martin, Paris, Éditions du Chêne, 1998.

COMBELLE Lucien, *Je dois à André Gide*, Paris, F. Chambriand, 1951.

CORDLE Thomas, *André Gide*, [1969], New York, Twayne Publishers, 1993.

CRÉMIEUX Benjamin, « André Gide », *Candide*, novembre 1934, *BAAG*, vol. XXXVI, n° 159, juillet 2008, p. 354-366.

- DE BOISDEFFRE, *Vie d'André Gide. Essai de biographie critique*, Paris, Hachette, 1970.
- DE LANUX Pierre, « Mes années auprès d'André Gide et les débuts de *La NRF* (1907-1911) », *BAAG*, n° 108, octobre 1995, p. 553-580.
- DELAY Jean, *La Jeunesse d'André Gide*, 2 volumes, Paris, Gallimard, 1956 et 1957.
- DU BOS Charles, *Le Dialogue avec André Gide*, Paris, Éditions Au sans pareil, 1929.
- FERNANDEZ Ramon, *Gide ou le courage de s'engager*, Paris, Klincksieck, 1985.
- GIDE Madeleine, « Le journal de Madeleine », *BAAG*, n° 35, juillet 1977, p. 7-34 et n° 36, octobre 1977, p. 7-23.
- GOUIRAN Émile, *André Gide. Essai de psychologie littéraire*, Paris, Éditions Jean Crès, 1934.
- HERBART Pierre, *La vie d'André Gide. Album photographique*, Paris, Gallimard, 1955.
- Hommage à André Gide. Études. Souvenirs. Témoignages*, Paris, Éditions du Capitole, 1928.
- Hommage à André Gide*, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1951.
- LAMBERT Jean, *Gide familial*, Paris, Julliard, 1958.
- LESTRINGANT Frank, *André Gide l'inquisiteur*, 2 tomes, Paris, Flammarion, « Grandes Biographies », 2011 et 2012.
- MARTIN Claude, *Gide par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1963.
- MARTIN Claude, *André Gide ou la vocation du bonheur. 1869-1911*, 2 volumes, Paris, Fayard, 1998.
- MARTIN DU GARD Roger, « Notes sur André Gide », *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 1364-1396.
- MARTY Éric, *André Gide. Entretiens Gide-Amrouche*, annotés et introduits par Éric Marty, nouvelle édition, revue et corrigée, Tournai (Belgique), La Renaissance du livre, 1998.
- MAUROIS André, *De Gide à Sartre*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1965.
- O'BRIEN Justin, *Portrait of André Gide. A Critical Biography*, London, Secker & Warburg, 1953.

PAINTER George Duncan, *André Gide*, traduction de Andrea D'Anna, Milano, Feltrinelli, 1969.

PIERRE-QUINT Léon, *André Gide. L'homme, sa vie, son œuvre. Entretien avec Gide et ses contemporains*, Paris, Stock, 1952.

SACHS Maurice, *André Gide*, Paris, Denoël et Steele, 1936.

SCHLUMBERGER Jean, *Madeleine et André Gide*, Paris, Gallimard, NRF, 1956.

SCHNYDER Peter (éd.), *Catherine Gide (1923-2013)*, Fondation Catherine Gide, 2013.

SOUDAY Paul, *André Gide*, Paris, Éditions Kra, 1927.

VAN RYSSELBERGHE Maria, *Les Cahiers de la Petite Dame. Notes pour l'histoire authentique d'André Gide*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF »,

t. 1 : 1918-1929, préface d'André Malraux, 1973

t. 2 : 1929-1937, 1974

t. 3 : 1937-1945, avant-propos de Claude Martin, 1975

t. 4 : 1945-1951, avant-propos de Claude Martin, 1977

3. Études consacrées à son œuvre

Ouvrages, mémoires et thèses

ALBÉRÈS René-Marill, *L'Odyssée d'André Gide*, Paris, La Nouvelle Édition (Éditions Albin Michel), 1951.

ANGELO Anne-Sophie, *Le Sens des personnages chez André Gide*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne », 2016.

ANGLÈS Auguste, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française*, t. 1 : *La formation du groupe et les années d'apprentissage 1890-1910*, t. 2 : *L'âge critique 1911-1912*, t. 3 : *Une inquiète maturité 1913-1914*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, 1986 et 1986.

BATY-DELALANDE Hélène (éd.), *André Gide, « Les Faux-Monnayeurs »*. Relectures, Saint Cyr-sur-Loire/Paris, Publie Papier/Université Paris Diderot, 2013.

BASTIDE Roger, *Anatomie d'André Gide*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

BERTRAND Stéphanie, *Gide et l'aphorisme. Du style des idées*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne », 2018.

BOMPAIRE François, *Ironie et communication littéraire, à partir des fictions de Gide*, Sorbonne-Université, 2018.

BRÉE Germaine, *André Gide. L'insaisissable Protée*, Paris, Les Belles Lettres, 1953.

CABIOC'H Serge et MASSON Pierre (éds.), *Gide aux miroirs. Le roman du XX^e siècle. Mélanges offerts à Alain Goulet*, Caen, Presses universitaires de Caen, Centre de recherche « Textes/Histoire/Langages » - Université de Caen Basse-Normandie, 2002.

CAZENTRE Thomas, *Gide lecteur. La littérature au miroir de la lecture*, Paris, Éditions Kimé, 2003.

CHARDAVOINE Julia, « *L'acte gratuit* » dans *Crime et Châtiment de F. Dostoïevski et Les Caves du Vatican d'A. Gide*, mémoire de Master sous la direction de Philippe Chardin, École Normale Supérieure - Lettres et Sciences Humaines. Section Lettres et Arts, août 2008.

CLAUDE Jean, *André Gide et le théâtre*, 2 volumes, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1992.

CODAZZI Paola, *André Gide et la Grande Guerre*, Genève, Droz, 2021.

COLLANI Tania (éd.), *Variations et inventions : mélanges offerts à Peter Schnyder*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

- DEBARD Clara, MASSON Pierre et WITTMANN Jean-Michel, (éd.), *André Gide et la réécriture*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013.
- DELLA CASA Martina (éd.), *André Gide, l'Européen, avec un texte inédit d'André Gide*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne, 10 », 2019.
- FILLAUDEAU Bertrand, *L'Univers ludique d'André Gide. Les soties*, préface d'Alain Goulet, Paris, Librairie José Corti, 1985.
- FOUCART Claude, *André Gide et l'Allemagne. À la recherche de la complémentarité (1889-1932)*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1997.
- GENOVA Pamela Antonia, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, West Lafayette, Purdue University Press, 1995.
- GOULET Alain, « *Les Caves du Vatican* » d'André Gide. *Étude méthodologique*, Paris, Larousse, « Thèmes et textes », 1972.
- GOULET Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Minard, « Bibliothèque des lettres modernes », 1985.
- GOULET Alain, *André Gide. « Les Faux-Monnayeurs », mode d'emploi*, Paris, SEDES, 1991.
- GOULET Alain et MASSON Pierre (éds.), *La Revue des lettres modernes, André Gide 10. L'écriture d'André Gide 1 : genèse et spécificités*, Paris, Minard, 1998.
- GOULET Alain et MASSON Pierre (éds.), *La Revue des lettres modernes, André Gide 11. L'écriture d'André Gide 2 : méthodes et discours*, Paris, Minard, 1999.
- GOULET Alain, *André Gide, écrire pour vivre*, Paris, Corti, 2002.
- HENRIE Maurice, *Le mythe de l'acte gratuit chez André Gide*, thèse présentée à la Faculté des Arts de l'Université d'Ottawa en vue du doctorat en littérature française, Ottawa, Canada, 1969, en particulier p. 488-523, consulté le 11/11/2019 en ligne sur [Recherche uO Research: Le mythe de l'acte gratuit chez André Gide \(uottawa.ca\)](https://research.uottawa.ca/)
- HUTCHINSON Hilary, *Théories et pratique de l'influence dans la vie et l'œuvre immoraliste de Gide*, Caen Monard, 1997.

IRELAND George William, *André Gide. A Study of His Creative Writings*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

JADIN Jean-Marie, *André Gide et sa perversion*, Paris, Arcanes, 1995.

LACHASSE Pierre, *André Gide, une question de décence*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne », 2018.

LANG Renée, *André Gide et la pensée allemande*, Paris, Librairie Universelle de France, 1949.

LONGO Marco, *Le triangle en travesti: le pièces giovanili di André Gide. Analisi e prospettive*, prefazione di Maria Teresa Puleio, Firenze, Olschki, 2006.

LUCEY Michael, *Gide's Bend. Sexuality, Politics, Writing*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1995.

LUCEY Michael, *Never Say I : Sexuality and the First Person in Colette, Gide, and Proust*, Durham and London, Duke University Press, 2006.

MAISANI LÉONARD Martine, *André Gide ou l'ironie de l'écriture*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976.

MARTIN Claude, *La Maturité d'André Gide. De Paludes à l'Immoraliste. (1895-1902)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977.

MARTY Éric, *L'Écriture du jour : le « Journal » d'André Gide*, Éditions du Seuil, 1985.

MARTY Éric, *André Gide. Qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1987.

MASSON Pierre, *André Gide. Voyage et écriture*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983.

- MASSON Pierre, *Lire « Les Faux-Monnayeurs »*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990 et 2012.
- MASSON Pierre et CLAUDE Jean (éds.), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.
- MASSON Pierre et WITTMANN Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et Synthèses », 2011.
- MASSON Pierre, WITTMANN Jean-Michel, avec LAFERRIÈRE Aude (éds.), *Le Roman somme d'André Gide. Les Faux-monnayeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. CNED, 2012.
- MASSON Pierre, *Les Sept Vies d'André Gide*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne », 2016.
- MAZZA Vincenzo (éd.), *André Gide et le théâtre. Un parcours à retracer*, Paris, Classiques Garnier, 2021.
- MOUTOTE Daniel, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi (1889-1925)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- MOUTOTE Daniel, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1993.
- POLLARD Patrick, *André Gide. Homosexual Moralism*, New Haven and London, Yale University Press, 1991.
- POLLARD Patrick, *Répertoire des lectures d'André Gide III : DIVERS*, Londres, Birkbeck College avec la collaboration de gidiana.net, 2006.
- REID Victoria, *André Gide and Curiosity*, New York, Rodopi, 2009.
- SAGGIOMO Carmen, *Gide face à Dostoïevski. Par-delà le mariage du Bien et du Mal*, préface de Pierre Masson, Montpellier, Publications de l'AAAG, 2018.
- SAGAERT Martine et SCHNYDER Peter (éds.), *André Gide. L'Écriture vive*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Horizons génétiques », 2008.

SCHNYDER Peter, *Pré-textes. André Gide et la tentation de la critique* [1988], édition revue, corrigée et enrichie de trois études, Paris, L'Harmattan, 2001.

SCHNYDER Peter, *Permanence d'André Gide. Écriture – Littérature – Culture*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2007.

SEGAL Naomi (éd.), *Le Désir à l'œuvre. André Gide à Cambridge 1918-1998*, Amsterdam-Atlanta, GA, Éditions Rodopi B. V., 2000.

STAUSS George, *La Part du diable dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Lettres Modernes, « Archives des Lettres Modernes », 1985.

STEEL David, *Le Thème de l'enfance dans l'œuvre d'André Gide*, thèse présentée devant l'Université de Paris VII (12 janvier 1974), Service de reproduction de thèses, Université de Lille III, 1974.

TRAVERS DE FAULTRIER Sandra, *Gide. L'assignation à être*, Paris, Éditions Michalon, 2005.

WITTMANN Jean-Michel, *Symboliste et déserteur : les œuvres fin de siècle d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernité », 1997.

WITTMANN Jean-Michel (éd.), *Gide ou l'identité en question*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne », 2017.

WITTMANN Jean-Michel, *Gide politique. Essai sur Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

WOLFMAN Yaffa, *Engagement et écriture chez André Gide*, Paris, A. Nizet, 1996.

Articles

APTER Emily S., « Writing Without Style: The Role of Litotes in Gide's Concept of Modern Classicism », *French Review*, 57, 1, October 1983, p. 28-36.

BATCHELOR Richard Ernest, « Gide et Unamuno : Sotie ou Nivola ? », *Nottingham French Studies*, mai 1970, p. 44-53.

BOMPAIRE François, « Lire et écrire sans Paul ? L'ironie gidienne à l'épreuve du Nouveau Testament », *BAAG*, n^{os} 179-180, juillet-octobre 2013, p. 18-36.

BOMPAIRE François, « *Je et Les Autres*. Ironie et sociologie dans *Les Caves du Vatican* d'André Gide », in Jean-Michel Wittmann (éd.), *Gide ou l'identité en question*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 151-165.

BRÉE Germaine, « Rencontre avec Carlyle », *R. H. L. F.*, mars-avril 1970, p. 286-295.

BUSSY Dorothy, « La Tragédie des Marionnettes », *BAAG*, vol. VIII, n^o 47, juillet 1980, p. 327-353.

CADOT Michel, « Dostoïevski lu et relu par André Gide », in *Dostoïevski d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 267-283.

CAMILLUCCI Marcello, « André Gide tra Dio e Satana », *Responsabilità del sapere*, aprile-giugno 1952, p. 151-174.

CAP Jean-Pierre, « Les Décades de Pontigny et la *Nouvelle Revue Française*. Paul Desjardins, André Gide et Jean Schlumberger », *BAAG*, vol. XIV, n^o 69, janvier 1986, p. 21-32.

CHASHCHINA Elena, « Le reflet dostoïevskien dans *Œdipe* d'André Gide », in Vincenzo MAZZA (éd.), *André Gide et le Théâtre. Un parcours à re-tracer*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 329-342.

CHAUBET François, « Les décades de Pontigny et la N. R. F », *BAAG*, vol. XXV, n^o 116, octobre 1997, p. 349-366.

CLAUDE Jean, « Gide et Lugné-Poe », *BAAG*, vol. VII, n^o 41, janvier 1979, p. 3-34.

CLAUDE Jean, « À l'occasion du centenaire de Charles Dullin », *BAAG*, vol. XIV, n^o 69, janvier 1986, p. 69-76.

CLAUDE Jean, « Écriture théâtrale, théâtralité de l'écriture », *La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Caen, 1998, p. 163-190.

CLAUDE Jean, « Gide et Maeterlinck », *BAAG*, vol. XLVIII, n^{os} 187/188, juillet-octobre 2015, p. 87-96.

DEBARD Clara, « L'échange épistolaire : Charles Du Bos et André Gide », *Littérature*, 2006/1, n^o 141, Paris, Armand Colin, p. 55-67, consulté le 15/03/2020 sur <https://www.cairn.info/revue-litterature-2006-1-page-55.htm>.

DEBARD Clara, « Les enjeux de la référence biblique dans le triptyque théâtral *Saül, Bethsabé, Le Retour de l'Enfant prodigue* », *BAAG*, n^{os} 179-180, juillet-octobre 2013, p. 70-85.

DETHURENS Pascal, « Palimpseste et herméneutique dans *Isabelle* ou l'art de la fugue », *BAAG*, vol. XVIII, n^{os} 88-89, avril-juillet 1990, p. 321-342.

DUROSAY Daniel, « Le Film Parlant Français. F. P. F. et N. R. F. : l'Eldorado du cinéma », *BAAG*, n^o 98, avril 1993, p. 263-285.

FÉAL Gisèle, « La magnificence du *Roi Candaule* : comparaison d'une pièce de Gide et d'une pièce de Crommelynck », *Romance Notes*, vol. XIII, n^o 2, Winter 1971, p. 197-203.

FILLAUDEAU Bertrand, « Étude anthroponymique des "soties" d'André Gide », *BAAG*, vol. IX, n^o 49, janvier 1981, p. 89-99.

FOSSA Paola, « La réception des premières œuvres dramatiques de Gide en Italie. Le regard des revues », in Vincenzo Mazza (éd.), *André Gide et le Théâtre. Un parcours à re-tracer*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 367-379.

FOUCART Claude, « *Les Élégies romaines*, Gide découvre "la sensibilité mythique chez Goethe" », *Études germaniques*, Paris, Klincksieck, n^o 261, 2011, p. 139-152.

GOULET Alain, « L'écriture de l'acte gratuit », *La Revue des Lettres Modernes*, « André Gide 6. Perspectives contemporaines », Paris, Minard, 1979, p. 177-201.

GOULET Alain, « Genèse et écriture des *Caves du Vatican* », *BAAG*, vol. XII, n^o 64, octobre 1984, p. 505-540.

GOULET Alain, « Le bovarysme, fausse monnaie de Gérard », *BAAG*, vol. XVIII, n^{os} 88-89, avril-juillet 1990, p. 267-291.

GOULET Alain, « Présence/Absence de l'Allemagne dans l'imaginaire gidien », in Hans T. Siepe et Raimund Theis (éds.), *André Gide und Deutschland/André Gide et l'Allemagne*, Düsseldorf, Droste Verlag, 1992, p. 9-19.

GOULET Alain, « Le Corps fantasmé de la femme dans les fictions gidiennes », in R. Behrens et R. Galle (éds.), *Menschengestalten: Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1995, p. 71-82.

GOULET Alain, « L'écriture du moi dans les fictions gidiennes », in Pierre Masson et Jean Claude (éds.), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 3-19.

GOULET Alain, « Permanence et enjeu du motif de la femme sacrifiée », in Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann (éd.), *André Gide et la réécriture*, colloque de Cerisy (2012), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, p. 231-224.

GRENAUD Céline, « *Isabelle* ou l'hystérisation du récit », *BAAG*, vol. XXXVI, n^o 159, juillet 2008, p. 319-330.

HALSALL Albert W., « Analyse rhétorique d'un discours gidien féministe : *L'École des femmes, Robert, Geneviève* », *BAAG*, vol. IX, n^o 51, juillet 1981, p. 293-317.

HUTCHINSON Hilary, « *L'École des femmes, Robert et Geneviève* : triptyque à thèse ? », *BAAG*, vol. XXIV, n^{os} 110/111, avril-juillet 1996, p. 191-211.

JENNINGS William, « Le train dans la fiction de Gide. Nouvel espace physique, moral et narratif », *BAAG*, vol. XXVII, n^o 163, juillet 2009, p. 369-382.

KEITH ATKINSON John, « Les Caves du Vatican and Bergson's *Le Rire* », *Publications of Modern Language Association*, LXXXIV, 2, mars 1969, p. 328-335.

- KOFFEMAN Maaïke, « “Une voix dans un chœur risque de n’être point entendue”. André Gide et *La Nouvelle Revue Française*. 1908-1914 », in Jean-Michel Wittmann (éd.), *Gide ou l’identité en question*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 129-147.
- LACAN Jacques, « Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir », dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, vol. II, 1966, p. 739-764.
- LAVIELLE Émile, « L’intertexte d’*Isabelle* », *BAAG*, vol. XVIII, n^{os} 88-89, avril-juillet 1990, p. 307-320.
- LEGRAND Justine, « Travestissement et transvestisme chez Gide », *BAAG*, vol. XXXIV, n^o 152, octobre 2006, p. 605-613.
- LEGRAND Justine, « Bien-pensants et mal-pensants dans *Le Treizième arbre* », *BAAG*, n^o 171, juillet 2011, p. 367-382.
- LEGRAND Justine, « La femme : l’autre “problème” gidien », *BAAG*, n^{os} 181-182, janvier-avril 2014, p. 97-108.
- LEJEUNE Philippe, « Gide et l’autobiographie », *La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Caen, nn^{os} 374-379, 1973 (9), p. 33-69.
- LEJEUNE Philippe, « Gide et l’espace autobiographique », in *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, « Points essais », 1996, p. 165-196.
- LÉONARD Martine, « Gide et la mise en scène textuelle », *Études Françaises*, Montréal, XIV, n^{os} 1-2, avril 1978, p. 47-64.
- LESTRINGANT Frank, « André Gide, la littérature et les Juifs », in Jean-Michel Wittmann (éd.), *Gide ou l’identité en question*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 211-246.
- LONGO Marco, « Du mythe revisité à la traduction théâtrale inachevée. Les avatars du triangle dans *Arden de Feversham*, le dernier paradigme du désir gidien », *Coulisses. Revue de théâtre*, Théâtre Universitaire/Presses Universitaires de Franche-Comté, n^o 32, mai 2005, p. 189-210.

MAHIEU Raymond, « *Les Faux-Monnayeurs* un dossier à rouvrir », *BAAG*, vol. XIII, n° 68, octobre 1985, p. 34-46.

MAHIEU Raymond, « Les marches des *Caves* », in Serge Cabioc'h et Pierre Masson (éds.), *Gide aux miroirs. Le roman du XX^e siècle, Mélanges offerts à Alain Goulet*, Caen, Presses Universitaires de Caen, Centre de recherche « Textes/Histoire/Langages » - Université de Caen Basse-Normandie, 2002, p. 61-68.

MARTIN Claude, « Histoire d'une pièce mal fichue. La Petite Dame et *Robert ou l'Intérêt général* », *Revue des Lettres Modernes. André Gide*, n° 4, 1974, p. 133-158.

MASSON Pierre, « Les Voyages d'André Gide : chronologie sommaire », *BAAG*, vol. XII, n° 61, janvier 1984, p. 95-105.

MASSON Pierre, « *Isabelle* ou l'adieu au paradis », *BAAG*, vol. XVIII, n°s 88-89, avril-juillet 1990, p. 349-360.

MASSON Pierre, « Voyage en chambres dans *Les Faux-Monnayeurs* », *BAAG*, n° 88, octobre 1990, p. 467-476.

MASSON Pierre, « Gide, Goethe, Geheimnis ou L'Allemagne dans les coulisses d'André Gide », in Hans T. Siepe et Raimund Theis (éds.), *André Gide und Deutschland/André Gide et l'Allemagne*, Düsseldorf, Droste Verlag, 1992, p. 20-31.

MASSON Pierre, « Christian Beck », *BAAG*, vol. XXI, n° 97, janvier 1993, p. 57-64.

MASSON Pierre, « André Gide, *Le Grincheux* », *BAAG*, n° 102, avril 1994, p. 331-334.

MASSON Pierre, « Le livre et la bibliothèque », in Jean-Yves Debreuille, Pierre Masson et Victor Martin-Schmets (éds.), *Lectures d'André Gide. Hommage à Claude Martin*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 41-48.

MASSON Pierre, « Autour du Foyer franco-belge », *BAAG*, vol. XXIII, n° 105, janvier 1995, p. 9-25.

MASSON Pierre, « Écriture/réécriture de soi. Variations sur quelques scènes capitales », *BAAG*, vol. XXXV, n° 153, janvier 2007, p. 33-47.

MASSON Pierre, « Histoires de portes et de chambres », in Alain Goulet (éd.), *La Chambre noire d'André Gide*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2009, p. 39-59.

MASSON Pierre, « Des amis de trente ans : la NRF et le roman », 1909-1939, *BAAG*, vol. XXVII, n° 163, juillet 2009, p. 383-399.

MASSON Pierre, « *Les Faux-Monnayeurs* ou la quête de l'autre [suite] », *BAAG*, vol. XXXIX, n° 172, octobre 2011, p. 485-515.

MASSON Pierre, « Gide avant *Les Faux-Monnayeurs* », *BAAG*, n°s 195-196, automne 2017, p. 9-16.

MAZZA Vincenzo, « Gide face au Procès », in Greta Komur-Thilloy, Pierre Thilloy (éd.), *André Gide et l'art de fugue*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 137-149.

MÉRON Évelyn, « Le Pari de Pascal perdu par Alissa », in Claude Martin (éd.), *André Gide 5. Sur les Faux-Monnayeurs*, Paris, *La Revue des Lettres Modernes*, n° 439-444, 1975 (4), p. 117-132.

MOUTOTE Daniel, « Dostoïevski et Gide », *R. H. L. F.*, Paris, LXXVI, 1976, p. 768-793.

MOUTOTE Daniel, « Gide et Nietzsche », dans *André Gide un Deutschland/André Gide et l'Allemagne*, Düsseldorf, Droste, 1992, p. 32-45.

PALOMBA-GARNIER Nicole, « De l'ambiguïté dans *Les Faux-Monnayeurs* », *BAAG*, vol. XX, n° 95, juillet 1992, p. 265-282.

POLLARD Patrick, « Autour de Thomas Carlyle et d'André Gide », in Robert Kopp et Peter Schnyder (éds.), *André Gide et la tentation de la modernité. Colloque international de Mulhouse*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2002, p. 154-180.

POLLARD Patrick, « Gide and Ibsen: A Symbolist Crossroads », *The Modern Language Review*, vol. 103, n° 1, Modern Humanities Research Association, 2008, p. 46–56 consulté le 15/03/2022 sur <https://doi.org/10.2307/20467624>.

PUTNAM Walter, « Isabelle : les chemins qui mènent au château ou l'art de brouiller les pistes », *BAAG*, vol. XX, n° 96, octobre 1992, p. 425-441.

ROGGENKAMP-KAUFMANN Antje, « La “mise en abyme” et l’“examen de conscience” réformée », *BAAG*, vol. XX, n° 96, octobre 1992, p. 399-410.

SAGAERT Martine, « Parturitions », *BAAG*, vol. XVIII, n°s 88-89, avril-juillet 1990, p. 343-348.

SAGAERT Martine, « *Les Faux-Monnayeurs* : l'Écrivain, la Mère, le Malin », *BAAG*, vol. XXI, n° 98, avril 1993, p. 163-188.

SALKIN-SBIROLI Lynn, « E Gide rispose a Mario Puccini (con un carteggio inedito) », *Micromégas*, a. IX, n°s 1-2, n. s., gennaio-agosto 1982, pp. 247-266.

SAVAGE BROSNAME Catharine, « Quelques citations de Pascal chez Gide », in Serge Cabioc'h et Pierre Masson (éds.), *Gide aux miroirs. Le roman du XX^e siècle, Mélanges offerts à Alain Goulet*, Caen, Presses Universitaires de Caen, Centre de recherche « Textes/Histoire/Langages » - Université de Caen Basse-Normandie, 2002, p. 19-26.

SCHNYDER Peter, « Gide lecteur de Nietzsche » dans *Travaux de Littérature offerts en hommage à Noémi Hepp*, vol. III, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 203-227.

SCHNYDER Peter, « L'art de bien faire. André Gide entre Émile Verhaeren et Théo Van Rysselberghe », *BAAG*, vol. XLVIII, n°s 187/188, juillet-octobre 2015, p. 39-60.

SCHOENTJES Pierre, « L'ironie, “lance d'Achille” de l'œuvre de Gide », in Alain Goulet et Pierre Masson (éds.), *André Gide 10. L'écriture d'André Gide 1. Genèses et spécificités, rencontre de Cerisy-la-Salle (24-31 août 1996)*, Paris-Caen, *La Revue des Lettres Modernes*, Lettres Modernes, Minard, 1998, p. 229-243.

SEGRESTAA Jean-Noël, « *Isabelle*, construction, déconstruction d'un mythe », *BAAG*, vol. XVIII, n^{os} 88-89, avril-juillet 1990, p. 239-252.

STEEL David, « Gide and the Conception of The Bastard », *French Studies*, 3, July, 1963, p. 238-248.

STEEL David, « Gide et Freud », *R. H. L. F.*, I, janvier-février 1977, p. 48-74.

STEEL David, « Les Strachey, Bloomsbury, Gide et le groupe de la *Nouvelle Revue Française* », *BAAG*, vol. XVII, n^o 84, octobre 1989, p. 401-429.

STEEL David, « On Gide's Prodigal: Economics, Fiction and the *Acte Gratuit* », in David H. Walker (éd.), *André Gide* [1996], London and New York, Routledge. Taylor and Francis Group, 2013, p. 52-78.

SUSINI Jean-Claude, « Quelques remarques sur les noms de personnages dans *Les Caves du Vatican* », *BAAG*, vol. IX, n^o 49, janvier 1981, p. 100-102.

TOLTON Cameron, « André Gide et le cinéma », *BAAG*, vol. XXIII, n^o 107, juillet 1995, p. 377-409.

TRAVERS DE FAULTRIER Sandra, « André Gide et la justice », dans *Les Cahiers de la Justice*, Paris, Dalloz, 2012/2, n^o 2, p. 169-172, consulté le 19/06/2020 sur <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-justice-2012-2-page-169.htm>.

TRZASKALIK Tim, « “Où est le masque ?”. Quelques remarques sur *Le Grincheux* d'André Gide », *BAAG*, vol. XL, n^{os} 174/175, avril-juillet 2012, p. 219-231.

TSUGAWA Hiroyuki, « La pensée complexe d'André Gide : à travers la lecture de ses deux essais sur Montaigne », *Departmental Bulletin Paper*, Osaka, Kansai University, n^o 42, 2016, p. 51-70, consulté le 29/11/2020 sur <http://hdl.handle.net/10112/11841>

VAUTHIER Bénédicte, « Miguel de Unamuno y André Gide ante el espejo », *Cátedra Miguel de Unamuno. Cuadernos*, vol. 37, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 91-111, consulté le 21/02/2020 sur <http://www.jstor.org/stable/45369017>

WALKER David H., « Gide et le discours criminologique », in Alain Goulet et Pierre Masson (éds.), *André Gide 11. L'écriture d'André Gide 2. Méthodes et discours*, rencontres de Cerisy-la-Salle (24-31 août 1996), *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, Lettres Modernes - Minard, 1999, p. 123-146.

WALKER David H., « Gide et le fait divers », *Littératures contemporaines*, n° 7, « André Gide », études réunies par Pierre Masson, Paris, Klincksieck, 1999, p. 37-54.

WALKER David H., « *Les Faux-Monnayeurs* : éthique et roman d'apprentissage », *BAAG*, n°s 195-196, automne 2017, p. 33-44.

WEINMANN Heinz, « Gide ou le paradis perdu. Essai psychanalytique sur l'imagination gidienne », *La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Caen, n°s 374-379, 1973 (9), p. 71-84.

WITTMANN Jean-Michel, « Un portrait de l'apprenti romancier en poète : *Isabelle* d'André Gide », *R. H. L. F.*, 2006/2 (vol. 106), p. 387-400.

WITTMANN Jean-Michel, « Maurras, Barrès et Bourget dans *Les Faux-Monnayeurs*. Fonction et enjeux de trois allusions nominatives », dans *Roman 20-50*, 2009/2, n° 48, p. 117-126, consulté le 15/08/2020 sur <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2009-2-page-117.htm>

WITTMANN Jean-Michel, « *Les Faux-Monnayeurs*, roman "touffe", ou le dépassement de l'antinomie décadence/classicisme », *R. H. L. F.*, 2010/1 (vol. 110), p. 129-138.

WITTMANN Jean-Michel (éd.), *Gide et la Bible*, *BAAG*, n°s 179-180, juillet-octobre 2013.

WITTMANN Jean-Michel, « La sotie ou l'inversion généralisée : le motif homosexuel dans l'univers carnavalesque des *Caves du Vatican* », *BAAG*, n°s 183-184, juillet-octobre 2014, p. 101-114.

WITTMANN Jean-Michel, « De l'individualisme au féminisme. La question de la minorité dans la trilogie de *L'École des femmes* », in Jean-Michel Wittmann (éd.), *Gide ou l'identité en question*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 185-196.

WITTMANN Jean-Michel, « Le professeur de criminologie et le bouc émissaire. *Les Caves du Vatican* comme congrès de sociologie », *BAAG*, n^{os} 195-196, automne 2017, p. 177-188.

WITTMANN Jean-Michel, « Gide (et le) criminel », in Pierre Masson (éd.), *Gide un intellectuel engagé pour son temps et pour le nôtre*, actes de la journée d'étude de la BNF (novembre 2019), *BAAG*, n^o 209-210, printemps 2021, p. 65-74.

WOLFMAN Yaffa, « L'Écriture face à la dictature et au racisme dans l'œuvre d'André Gide », *BAAG*, vol. XXII, n^o 101, janvier 1994, p. 103-113.

WYNCHANK Anny, « Conflit et rébellion dans la trilogie d'André Gide », *BAAG*, vol. XIII, n^o 66, avril 1985, p. 229-234.

YOSHII Akio, « Une anagramme onomastique et sa position dans *Les Faux-Monnayeurs* », *Études de Langue et Littérature Françaises*, Kyoto, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, n^o 40, 1983, p. 98-120.

Sites et revues

Fondamentale la consultation du site du Centre d'Études Gidiennes :

www.andre-gide.fr

Mais aussi d'autres sites dédiés à l'auteur :

www.e-gide.blogspot.fr

www.gidiana.net

Et en outre :

<https://www.fondation-catherine-gide.org/bibliotheque-gide-rouen/catalogue>

http://www.gidiana.net/Morceaux_choisis_ref.html

[Fiera Letteraria - Anno VI - n. 8 - 25 febbraio 1951 \(bibliotecaginobianco.it\)](http://www.bibliotecaginobianco.it)

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/livres-et-manuscrits-pf1813/lot.118.html>

<https://vannicolagiuseppe.wordpress.com/category/giuseppe-vannicola/>

<http://www.russinitalia.it/luoghidettaglio.php?id=94>

<https://www.fondazioneprimoconti.org/l-archivio/gli-archivi/leo-ferrero.html>

<http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=926>

<https://www.makarenko.it/maksim-gorkij-a-capri-e-sorrento-non-soltanto-esilio-e-ragioni-di-salute/>

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5691889r/f11.image>

<http://www.gidiana.net/Capitoleindex.htm#cremieux>

<http://www.fondation-catherine-gide.org/images/les-archives/rouen/presentation-bibliotheque-andre-gide.pdf>

https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Personne=50683

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k288539h/f1.item.zoom>

<https://librobreve.blogspot.com/2011/10/il-soldato-cola-di-mario-puccini-un.html>

<http://www.progettobabele.it/Consiglilettura/mpuccini.php>

<https://www.vieusseux.it/inventari/puccini.pdf>

<http://e-gide.blogspot.com/2013/02/au-fil-du-journal-de-labbe-mugnier-13.html>

[Cité-jardins Blumenthal - Cités Jardins \(citesjardins-idf.fr\)](#), [Internat d'Excellence de Marly-le-Roi - Histoire du site \(ac-versailles.fr\)](#)

[Marly-le-Roi - CHÂTEAU DU VAL FLORY : La maison existe déjà en 1683 puisqu'elle apparaît sur le terrier, et appartient à Pierre Milon, écuyer, conseiller, secrétaire du Roi, Maison et Couronne de... - Carte postale ancienne et vue d'Hier et Aujourd'hui - Geneanet](#)

<https://www.andre-gide.fr/index.php/ressources/gide-de-a-a-z/63-c/83-les-caves-du-vatican>

[http://kropot.free.fr/Palante-individu.htm#4\(7\)](http://kropot.free.fr/Palante-individu.htm#4(7))

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5610302k/f16.item#>

III. Études générales

1. Ouvrages et thèses

ACCATTOLI Agnese, in Capaldo Mario, D'Amelia Antonella (éds.), *Rivoluzionari, intellettuali, spie: i russi nei documenti del Ministero degli Esteri italiano*, Dipartimento di Studi Umanistici - Università di Salerno, « Europa Orientalis », Salerno, Vereja Edizioni, 2013.

BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), Paris, Éditions Alcan, 1924, édition électronique réalisée par Bertrand Gibier, bénévole, professeur de philosophie en France dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales » de l'Université du Québec lisible à cette adresse : http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf

BINET Alfred, *Les Altérations de la personnalité*, Félix Alcan, 1892.

BORGESE Giuseppe Antonio, *Tempo di edificare*, Milano, Fratelli Treves, 1923.

BRISSET Laurence, *La NRF de Paulhan*, Paris, Gallimard, 2003.

CHENAUX Philippe, *Entre Maurras et Maritain. Une génération intellectuelle catholique (1920-1930)*, Paris, Cerf, 1999.

CERISIER Alban, *Une histoire de La NRF*, Paris, Gallimard, NRF, 2009.

CONTI Primo, *La gola del merlo*, memorie provocate da Gabriel Cacho Millet, Firenze, Sansoni, 1983.

D'AMICO Silvio (éd.), *La regia teatrale*, Roma, Angelo Belardetti editore, 1947.

DU BOS Charles, *Approximations [1927-1937]*, Paris, Fayard, 1965.

FAVETON Pierre, *Les années 20*, Paris, Éditions Messidor/Temps Actuels, 1982.

FERRERO Leo, *Diario di un privilegiato sotto il fascismo*, Torino, Chiantore, 1946.

GALATERIA Daria, *Entre nous. Incontri di scrittori italiani e francesi del Novecento*, con un testo di Alain Elkann, Palermo, Sellerio editore, 2002.

GILLET Louis, *Abbaye de Chaalis et Musée Jacquemart-André : Notice et guide sommaire des monuments, des collections et de la promenade du Désert*, Paris, Bulloz, 3^e édition, 1933.

GRAZZINI Anton Francesco, *Opere*, a cura di Guido Davico-Bonino, Torino, UTET, 1974.

HEBEY, Pierre, *L'Esprit NRF 1908-1940*, Paris, Gallimard, 1990.

HEURGON-DESJARDINS Anne (éd.), *Paul Desjardins et les décades de Pontigny. Études, témoignages et documents inédits*, préface d'André Maurois, Paris, PUF, 1964.

JOMARON Jacqueline, *Georges Pitoëff metteur en scène*, publié avec le concours de l'Université de Paris-X Nanterre, Lausanne, Éditions de l'Âge d'Homme, 1979.

KOLBERT Jack, *Edmond Jaloux et sa critique littéraire*, précédé d'une préface d'André Maurois de l'Académie Française, Genève-Paris, Librairie Droz-Librairie Minard, 1962.

KOPP Robert (éd.), *La Place de La NRF dans la vie littéraire du XX^e siècle : 1908-1943*, Paris, Gallimard, « Les entretiens de la Fondation des Treilles », 2009.

LENORMAND Henri-René, *Confessions d'un auteur dramatique*, 2 tomes, Paris, Albin Michel, 1949.

LEROY Hélène, « La culture française dans *Il Convegno* (Feb. 1920 - Dic. 1939) », dans *Novecento. France-Italie*, « Cahiers du CERCIC », Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, n° 8, 1987.

LIVI François, « Paris-Florence (1900-1920) : aspects du dialogue culturel », *Revue des études italiennes*, t. 43, n^{os} 3-4, 1997.

LORENZONI Piero, *Erotismo e pornografia nella letteratura italiana*, Milano, Il formichiere, 1976.

MARTIN Claude et YOSHII Akio (éds.), *La Phalange. Table et index (1906-1914)*, introduction par Pierre Masson, Publications AAAG, 2014.

MODOT Jean, *Souvenirs italiens à Paris*, Edilivres, 2014.

MOULIN Jeanine, *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1978.

NARDELLI Romina, *Indice informatico di « Solaria »*, Università degli Studi di Trento, mémoire sous la direction de Corrado Donati, anno accademico 1996-1997 disponible sur <http://circe.lett.unitn.it/attivita/tesi/tsolaria.pdf>.

PAPINI Giovanni, *Tutte le opere*, Arnaldo Mondadori Editore, 1963.

PAULHAN Claire (éd.), *De Pontigny à Cerisy. Un siècle de rencontres intellectuelles*, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2002.

PIERRON Agnès, *Le Grand-Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, Robert Laffont, 1995.

PRATICÒ Giovanni, *Georges Palante. Un individualista senza speranza*, Mercato S. Severino (SA), Edizioni Paguro, 2019.

PREZZOLINI Giuseppe, *La Voce. 1908-1913. Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, con la collaborazione di Emilio Gentile e Vanni Scheiwiller, Milano, Rusconi Editore, 1974.

PREZZOLINI Giuseppe, *Diario. 1900-1941*, Milano, Rusconi, 1978.

PUCCINI Mario, *Saggi letterari. Da D'Annunzio a Pirandello*, introduzione di Giovanni Ricciotti, ritraduzioni del testo spagnolo *De D'Annunzio a Pirandello*, Editorial Sempere, Valencia, 1927 a cura di Francisco José Díaz, revisione, annotazione e integrazione del testo a

cura di Carlo Santulli e Marco R. Capelli, Ostra Vetera (Ancona), Fondazione Rosellini per la letteratura popolare, 2007.

ROBICHEZ Jacques, *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poë et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957.

SICILIANO Enzo (éd.), *Antologia di Solaria*, introduzione di Alberto Carocci, Milano, C. M. Lerici editore, 1958.

SERRA Maurizio, *L'inquilino del Quai d'Orsay. Philippe Berthelot e l'Italia*, Palermo, Sellerio editore, 2002.

THIBAUDET Albert, *Histoire de la littérature française, de 1789 à nos jours* [1936], Paris, Stock, 1952.

VIOTTO Piero, *Grandi amicizie. I Maritain e i loro contemporanei*, Roma, Città Nuova editrice, 2008.

ZANCAN Marina et PIPITONE Cristina (éds.), *L'archivio Sibilla Aleramo. Guida alla consultazione*, Fondazione Istituto Gramsci onlus, Roma, Newprint, 2006.

ZOPPI Sergio, « Papini e la Francia », in Paolo Bagnoli (éd.), *Giovanni Papini, l'uomo impossibile*, Firenze, Sansoni, 1982.

2. articles

ACCATTOLI Agnese, *Le relazioni culturali italo-russe nel periodo prerivoluzionario (1900-1917)*, contribution au colloque « Cantieri di storia X », Sissco, Università di Modena e Reggio Emilia, 18-20 settembre 2019, consulté le 20/10/2021 sur <http://www.sissco.it/wp-content/uploads/2019/07/Accattoli-Le-relazioni-culturali-italo-russe-1900-1917.pdf>

ARNE Kjell Haugen, « Baudelaire : le rire et le grotesque », *Littérature*, « Matière de poésie », n° 72, 1988, p. 16, consulté le 27/07/2021 sur https://www.persee.fr/doc/litt_00474800_1988_num_72_4_1464

ARON Paul, « Quelques sources historiques et littéraires du *Cocu magnifique* », *Textyles* [en ligne], 16/1999, mis en ligne le 30/07/2012, consulté le 16/08/2020 sur <http://journals.openedition.org/textyles/1116>

BASCH Sophie, *Edmond Jaloux et Jean Cassou, dioscures du cosmopolitisme* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2016, disponible sur [Microsoft Word - basch19112016 \(arllfb.be\)](https://www.microsoft.com/fr-fr/word/basch19112016)

BLANCART Jacqueline, « Fernand Crommelynck et le genre de la farce tragique », *Textyles* [en ligne], 16/1999, mis en ligne le 19/06/2012, consulté le 24/08/2020 sur <https://doi.org/10.4000/textyles.1113>

BORALEVI Alberto, « Angiolo Orvieto, “Il Marzocco”, la società colta ebraica », dans *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e Avanguardia*, atti del seminario di studi, 12-13-14 dicembre 1983, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1985, p. 213-233.

CARIANI Gianni, « La découverte de l'art russe en France, 1879-1914 », *Revue des études slaves*, tome 71, fascicule 2, 1999, p. 391-405 consulté le 04/04/2020 sur http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1999_num_71_2_6602

CHAUBET François, « L'Union pour l'action morale et le spiritualisme républicain (1892-1905) », *Mille neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle (Cahiers Georges Sorel)*, n° 17, numéro thématique « Intellectuels dans la République », 1999, p. 67-89, consulté le 10/01/2021 sur www.persee.fr/doc/mcm_1146-1225_1999_num_17_1_1203

COLLANI Tania, « Représenter le nouveau : la modernité dans les traductions françaises de la *Vita nova* de Dante », dans *Między Oryginałem a Przekładem*, 2019, n° 3, 45, p. 51-52, consulté le 14/07/2020 sur <https://doi.org/10.12797/MOaP.25.2019.45.02>.

CONTI Eleonora, « Ungaretti, mediatore culturale di *Commerce* », *Intersezioni*, a. XXII, n° 1, aprile 2002, p. 89-108.

CONTI Eleonora, *Ungaretti giornalista del « Don Quichotte »*. *Letteratura e politica tra Francia e Italia*, article consulté le 12/11/2021 sur <https://boll900.it/2003-i/W-bol2/Conti/Contitesto.html#35>

DAVID André, « Quelques ombres proustiennes », *La Nouvelle Revue des deux mondes*, avril 1973, p. 88, consulté le 17/10/2020 sur <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wpcontent/uploads/2016/11/fd6d2e3037b6ad52acbaef8172888f9.pdf>

FOURNIER-FINOCCHIARO Laura, « Traduction et interprétation des lettres italiennes en France sous le fascisme, entre culture et propagande », *Cahiers d'études italiennes* [en ligne], 28 | 2019, mis en ligne le 15/02/2019, consulté le 19/02/2020 sur <http://journals.openedition.org/cei/5271>.

GILLET Louis, « Le Musée Jacquemart-André à Chaalis », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, vol. XXXV, n° 1, 1914, p. 321-336, consulté le 22/04/2020 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57814099/f388.image>.

HARDT Hubert, « CROMMELYNCK FERNAND - (1885-1970) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22/08/2020 sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/fernand-crommelynck/>

HELBERT Catherine, « Benjamin Crémieux : un critique de la NRF », dans *La Place de la NRF dans la vie littéraire du XX^e siècle : 1908-1943*. « Les entretiens de la Fondation des Treilles », Paris, Gallimard, NRF, 2009, p. 339-370.

KOLBERT Jack, « Edmond Jaloux and His Contemporaries », *The French Review*, vol. 31, n° 4, 1958, p. 283-291, consulté le 23/04/2020 sur www.jstor.org/stable/384165

MARINONI Manuele, « Proust e la narrativa italiana del primo Novecento », *Rivista di Studi italiani*, anno XXXIII, n° 1, giugno 2015, p. 368-404.

PACINI Monica, « La diplomazia culturale di Luchaire nella Firenze di primo Novecento », in Roberto Bianchi, Patrizia Dogliani, Caterina Zanfi (éds.), dans *Storicamente.org*.

Laboratorio di Storia, sezione Dossier: *Le relazioni culturali e intellettuali tra Italia e Francia dalla Grande Guerra al Fascismo*, Università di Bologna, Dipartimento di Storia, Culture, Civiltà, Bologna, BraDypUs, n° 14, 2018, p. 89-116.

PASTOUREAU Michel, « Formes et couleurs du désordre : le jaune avec le vert », in Jean-Claude Schmitt (éd.), *Médiévales*, « Ordre et désordre », n° 4, 1983, p. 62-73, consulté le 05/11/2020 sur www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1983_num_2_4_921

PICON-VALLIN Béatrice, « La mise en scène du *Cocu magnifique* par Meyerhord (1922) », *Textyles* [en ligne], 16/1999, mis en ligne le 30/07/2012, consulté le 16/08/2020 sur <https://doi.org/10.4000/textyles.1122>

PREZZOLINI Giuseppe, « Esco fortunatamente d'Italia », dans *L'italiano inutile. Memorie letterarie di Francia, Italia e America*, Milano, Longanesi, 1953, p. 207-220.

SERRA Maurizio, « Riflessioni su Paul Morand diplomatico », in Anna Zoppellari (éd.), *Prospero*, Speciale Atti del Convegno internazionale « Paul Morand letterato e viaggiatore », Trieste, EUT (Edizioni Università di Trieste), 2007, p. 9-23.

STEEL David , « Roger Fry et Charles Mauron à Pontigny », *BAAG*, vol. XXV, n° 116, octobre 1997, p. 395-421.

TOSI Maria José, « Charles Du Bos e l'Italia », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Classe di Lettere e Filosofia, vol. 3, n° 2, 1973, consulté le 06/03/2020 sur <https://www.jstor.org/stable/24300646>

TRINCHERO Cristina, « Leo Ferrero (1903-1933): un francesista torinese tra le due guerre », dans Renato Gendre et Cristina Trincherò (éds.), *Le Festin de Zoppi. Giornata di studi per Sergio Zoppi in occasione dell'80° compleanno*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2017, p. 101-119.

TRINCHERO Cristina, « Discussioni e riflessione intorno alle poetiche del teatro tra le due guerre nell'opera di Leo Ferrero Lombroso, "turinois de Paris" », in Laura Rescia (éd.), *Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze*, Torino, Nuova Trauben, 2019, p. 83-112.

VALIN Danièle, « Bibliographie des traductions françaises de la littérature italienne des 20^e et 21^e siècles (1900-2014) (Romans-Essais-Poésie-Théâtre) », *Chroniques italiennes*, n^{os} 66-67, 2001 (mis à jour en 2015) cité en annexe par Laura Fournier-Finocchiaro, « Traduction et interprétation des lettres italiennes en France sous le fascisme, entre culture et propagande », *Cahiers d'études italiennes* [en ligne], 28 | 2019, mis en ligne le 15/02/2019, consulté le 19/02/2020 sur <http://journals.openedition.org/cei/5271>.

VALSANGIACOMO Nelly, « Nel tempo svizzero di Guglielmo Ferrero », in Lorella Cedroni (éd.), *Aspetti del realismo politico italiano: Gaetano Mosca e Guglielmo Ferrero*, Ariccia (Roma), *Cronogrammi. Sezione prima. Politica, storia e società*, vol. 13, Aracne editrice, 2013, p. 373-405.

WITTMANN Jean-Michel, « Pour une approche littéraire du fascisme. Barrès et la hantise du corps fragmenté », *Revue italienne d'études françaises* [en ligne], 7 | 2017, mis en ligne le 15/11/2017, consulté le 07/05/2019 sur <http://journals.openedition.org/rief/1433>

WITTMANN Jean-Michel, « Du discours sociologique à l'imaginaire nationaliste : Barrès et le bon usage des boucs émissaires », *Studi Francesi* [en ligne], 182 (LXI | II) | 2017, mis en ligne le 01 août 2018, consulté le 01 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/9767> ; DOI : 10.4000/studifrancesi.9767

IV. Critique générale

BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* [1929], Lausanne, L'Âge d'homme, 1970.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Tel », 1978.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1990.

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

- Dictionnaire du Moyen Âge, littérature et philosophie*, France, *Enciclopædia Universalis*, 2019.
- FREUD Sigmund, « Dostoïevski et le parricide » [1928], *Revue française de psychosomatique*, 2011/1, n° 39, p. 109-125.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1983.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction* [1991], Paris, Le Seuil, 2004.
- GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- JANKELEVITCH Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 2002.
- KRISTEVA Julia, *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- LACAN Jacques, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, vol. I, 1966, p. 93-100.
- MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, José Corti, Paris 1963.
- RAIMOND Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.
- SARTRE Jean-Paul, *De la vocation d'écrivain*, in M. Contat-M. Rybalka (éds.), *Les Écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Paris, Gallimard, 1970.
- SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- STAROBINSKI Jean, *L'Œil vivant*, Paris, Librairie Gallimard, « Le Chemin », 1961.
- STAROBINSKI Jean, « Montaigne et la dénonciation du mensonge », *Dialectica*, vol. 22, n° 2, 1968, p. 120-131, consulté le 13/10/2020 sur www.jstor.org/stable/42964519
- VIALA Alain (éd.), *Le théâtre en France*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2009.

VIART Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011.

Luigi Pirandello

I. Corpus primaire

1. Œuvres de Luigi Pirandello

1. Essais et écrits

Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie, traduction et introduction par Georges Piroué, Paris, Denoël, 1960.

Giulian Dorpelli [Luigi Pirandello], « Fra libri vecchi e nuovi. Romanzi e novelle », *Rassegna Settimanale Universale*, Roma, 8 agosto 1897.

L'umorismo, a cura di Maria Argenziano, Roma, Newton Compton, 1993.

Saggi, poesie, scritti vari, [1960], a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1977.

Taccuino segreto, Milano, Mondadori, 1997.

2. Romans

Feu Mathias Pascal, traduction de Henri Bigot, Paris, Calmann-Lévy, 1910.

Il fu Mattia Pascal, a cura di Italo Borzi e Maria Argenziano, Roma, Newton Compton editori, 1993.

Le Mari de sa femme, traduit par Monique Baccelli, Paris, Balland, 1986.

L'Exclue, traduction par Yvonne-Marthe Lenoir, *La Revue de France*, 1^{er} aout-15 septembre 1927, Paris, Kra, 1928.

Les Vieux et les jeunes, Denoël, Paris, 1982.

On tourne, traduction par C. de Laverrière, Paris, Éditions du « Sagittaire » (Kra), 1925.

Un, personne et cent mille, traduction par Louise Servicen, Paris, NRF (Gallimard), 1930.

3. Nouvelles

recueils

Ignorantes, traduction de C. de Laverrière, (contenant : *Ignorantes, Bonheur, Safranette*), Éditions du Sagittaire - Kra, 1926.

La Messa di quest'anno e altre novelle di Natale, nota di lettura di Massimo Naro, Bologna, EDB, « Lampi d'autore », 2016.

Le Livret rouge, traduction de Benjamin Crémieux, (contenant : *Le Livret rouge, Le Devoir du médecin, L'illustre disparu, La Lumière d'en face, Dessus et dessous*), Librairie Stock, collection « Les contemporains », 1923.

Le Seigneur de la Nef, traduction de Mme Claudius-Jacquet, (contenant : *Le Seigneur de la Nef, Tout pour le mieux, Le Voyageur, Quelqu'un est mort dans l'hôtel, Madame Frola et Monsieur Ponza, son gendre, La Lumière d'en face, La Rose, Pallino et Mimi, La Vivante et la Morte, Un Portrait*), Éditions Stock, 1934.

Nouvelles humoristiques, traduction de Benjamin Crémieux, [contenant : *Pour lire Pirandello* (par le traducteur), *Bibliographie* (par le traducteur), *Pour lire les « Nouvelles Humoristiques »* (par le traducteur), *La Tragédie d'un personnage, La Caisse en réserve, La Lumière d'en face, Berceuse, L'Esprit malin, Le Mari de ma femme, La Souricière, Madame Frola et Monsieur Ponza, son gendre, Quelques sujets de réflexion*], Éditions Sorlot, collection « les chefs d'œuvre » sous la direction de Julien Luchoire, 1942.

Nouvelles complètes, traduction de Georges Piroué, H. Valot et H. Leroy, Paris, Gallimard, 2000.

Novelle per un anno, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, prefazione di Corrado Alvaro, Milano, Mondadori, « I Classici Italiani », 1956.

Novelle per un anno, cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1985-1990.

Novelle per un anno, 2 volumes, prefazione di Corrado Alvaro, Milano, Club degli editori, 1987.

Vieille Sicile, traduction de Benjamin Crémieux, [contenant : *Avant-propos* (par le traducteur), *Chante-L'Épître*, *In corpore vili*, *L'autre fils*, *L'Étranger*, *Une Invitation à dîner*, *Carnet de l'auteur-biographie* (par Pirandello)], Éditions Kra, 1928.

nouvelles parues en revue

L'Attente, traduction d'Henri Bédarida, dans *La Revue hebdomadaire* du 11 juillet 1931.

L'autre fils, traduction de Benjamin Crémieux, *La Revue de France*, 15 juillet 1925.

L'Étranger, traduction de Benjamin Crémieux, *Annales*, 1^{er} et 15 janvier 1928.

La Lumière d'en face, traduction de Benjamin Crémieux, France-Italie, 1913.

La marchesina Mimì [*Servitù*], traduction de Madame Claudius-Jacquet, *La Revue de France*, 15 janvier 1933.

La Rose, traduction de Madame Claudius-Jacquet, *La Revue de France*, 15 août 1933.

La Vivante et la morte, traduction de C. de Laverrière, *Revue Européenne*, 1^{er} novembre 1925.

Le Seigneur de la Nef, traduction de Madame Claudius-Jacquet, *La Revue de France*, 15 août 1933.

Quand j'étais fou, traduction d'Hélène Doüesnel, *La Revue hebdomadaire*, 1913.

Tout pour le mieux, traduction de C. de Laverrière, *Le Correspondant*, 10 avril 1930.

Un Portrait, traduction de C. de Laverrière, *Le Correspondant*, 10 septembre 1929.

4. Théâtre

Maschere nude, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1958.

Maschere nude, a cura di Alessandro D'Amico, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1986 et 1993.

Maschere nude, a cura di Italo Borzi e Maria Argenziano, Roma, Newton Compton, 1993.

Théâtre complet, 9 volumes, version française de Benjamin Crémieux et Marie-Anne Comnène, Paris, Gallimard, 1950-1959.

Théâtre complet, 2 volumes, édition publiée sous la direction d'André Bouissy et Pierre Renucci, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977 et 1985.

Correspondances

« Carnet de l'auteur. Biographie », postface au recueil *Vielle Sicile*, lettre traduite par Benjamin Crémieux, Paris, Gallimard, 1928, cité dans l'édition électronique consultable sur [VIEILLE SICILE \(ebooksgratuits.com\)](http://vieille-sicile.ebooksgratuits.com)

Carteggi inediti (con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, de Gubernatis, De Filippo), Zappulla Muscarà Sarah (éd.), Roma, Bulzoni editore, 1980.

Lettere familiari giovanili, introduzione e note di Elio Providenti, Roma, Bulzoni, 1996.

Lettere a Lietta, Milano, Mondadori, 1999.

Lettere a Marta Abba, Ortolani Benito (éd.), Milano, Mondadori, 1995.

Autres correspondances

ABBA Marta, *Caro Maestro... Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di Pietro Frassica, Milano, Mursia, 1994.

Saba, Svevo, Comisso. Lettere inedite, Mario Sutor (éd.) présentation de G. Pullini, Gruppo di lettere moderne, Padova, 1968.

SVEVO Italo, *Carteggio con James Joyce, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie-Anne Comnène, Eugenio Montale, Valerio Jahier*, Mier Bruno (éd.), Varese, Dall'Oglio editore, 1965.

II. Critique pirandellienne

1. Pirandello et la France

ANTOINE André, *L'Information*, 3 juillet 1925.

BONNER Mitchell, « Si Pirandello avait été Français », *Realismo lirico*, année 9, n° 51 bis, 31 juillet 1962.

CRÉMIEUX Benjamin, « Le roman italien contemporain », *Revue de synthèse historique*, Paris, août-décembre 1909, t. II, p. 323-347.

CRÉMIEUX Benjamin, « Le théâtre de Luigi Pirandello », *La Revue de France*, n° 13, 1^{er} juillet 1922, p. 852-859.

CRÉMIEUX Benjamin, « Portraits d'écrivains étrangers. Luigi Pirandello », *Revue politique et littéraire - Revue Bleue*, n° 10, 19 mai 1923, p. 337-342.

CRÉMIEUX Benjamin, « Pirandello », préface à Luigi Pirandello, *Le Livret rouge*, traduit de l'italien par Benjamin Crémieux, Paris, Librairie Stock, 1923, cité dans la version BeQ (Bibliothèque électronique du Québec), par Jean-Yves Dupuis, collection « À tous les vents », vol. 625 : version 1.0 : [Le livret rouge \(ebooksgratuits.com\)](http://ebooksgratuits.com), p. 6-7.

CRÉMIEUX Benjamin, « Luigi Pirandello », *Candide*, 1^{er} janvier 1925.

CRÉMIEUX Benjamin, « De Sophocle à Pirandello », *Soir*, 11 mars 1925.

CRÉMIEUX Benjamin, « Le théâtre d'Art de Pirandello et Ruggero Ruggeri à Paris », *La Gazette de France*, 4 juillet 1925.

CRÉMIEUX Benjamin, *Henri IV et la dramaturgie de Pirandello*, suivi de la traduction française de *Henri IV*, Thèse complémentaire pour le Doctorat ès-lettres, Paris, Gallimard, 1928.

CRÉMIEUX Benjamin, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Paris, Kra, 1928.

CRÉMIEUX Benjamin, « Luigi Pirandello », *Revue de Paris*, 1^{er} décembre 1934, p. 686-700.

DEL LITTO Vittorio, « Les Débuts de Pirandello en France. L'interprétation des Pitoëff », dans *Atti del Congresso internazionale di Studi Pirandelliani, Venezia 2-5 ottobre 1961-Celebrazione del XXV anniversario della morte di Luigi Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 1967, p.177-190.

FRABETTI Anna, « Pirandello a Parigi. L'interpretazione del teatro pirandelliano in Francia nei primi anni Venti », *Filologia critica*, XXIV, n° 3, septembre-décembre, 1999, p. 375-426.

Anna FRABETTI, « Une conférence inédite d'Alfred Mortier sur Luigi Pirandello » consultable sur Academia :

https://www.academia.edu/3467894/Une_conf%C3%A9rence_in%C3%A9dite_dAlfred_Mortier_sur_Luigi_Pirandello

FRABETTI Anna, *Le Magicien italien. Luigi Pirandello et le théâtre français dans les années vingt et trente*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010.

GILLET Louis, « Pirandello ou le Sicilien », *Le Gaulois*, 26 juillet 1928.

LENORMAND Henri-René, *Chantecler*, 8 mai 1926.

MALLARMÉ Camille, « Les Siciliens. II ; Luigi Pirandello », *Revue Européenne*, juin 1923, p. 80-89.

MALLARMÉ Camille, « Ce que m'a dit Pirandello », *Figaro littéraire*, 22 mars 1925.

MALLARMÉ Camille, « Comment Luigi Pirandello fut révélé au public parisien le 20 décembre 1922 », *Revue d'histoire du théâtre*, I, 1955, p. 7-37.

MISAN MONTEFIORE Jacques, « Pirandello in Francia (1904-1923). Gli inizi di una straordinaria fortuna », in Enzo Laretta (éd.), *Pirandello e l'Europa*, Lecce, Manni, 2001.

MORTIER Alfred, « Sei personaggi in cerca d'autore », *Le Figaro*, 15 janvier 1923.

MORTIER Alfred, « En conversant avec Pirandello », *Comœdia*, 16 mai 1924.

MORTIER Alfred, *Études italiennes*, Paris, Albert Messein, 1930.

MORTIER Alfred, *Quinze ans de théâtre 1917-1932*, Paris, Albert Messein, 1933.

PUGLIONISI Carmelo, « Panorama du théâtre italien », *Le Soir*, 16 août 1929.

WEISS Dimitri, « Anatole France et Pirandello », *Labor*, Palermo, aprile-giugno 1978, p. 79-80.

2. Biographies et témoignages

BONTEMPELLI Massimo, « Pirandello o del candore », *Nuova Antologia*, 1 febbraio 1937, p. 271-282.

BONTEMPELLI Massimo, *Sette discorsi. Pirandello. Leopardi. D'Annunzio. Verga. L'aretino. Scarlatti. Verdi*, Milano, Bompiani, 1943.

CAMILLERI Andrea, « A proposito di Pirandello », dans *L'ombrello di Noè. Memorie e conversazioni sul teatro*, a cura di Roberto Scarpa, Milano, Rizzoli, 2002, p. 45-114.

GIUDICE Gaspare, *Pirandello*, Torino, UTET, 1963.

LEONE DE CASTRIS Arcangelo, *Storia di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

MASINO Paola, *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*, Maria Vittoria Vittori (éd.), Milano, Rusconi, 1995.

MASINO Paola, *Album di vestiti*, con un'introduzione di Marinella Mascia Galateria, Roma, Elliot, 2015.

NARDELLI Federico Vittore, *Pirandello. L'uomo segreto*, [1932], Milano, Bompiani, 1986.

ZAPPULLA MUSCARÀ Sarah et ZAPPULLA Enzo (éds.), *I Pirandello. La famiglia e l'epoca per immagini*, Catania, La Cantinella. Edizioni dell'Istituto di Storia della Spettacolo Siciliano, « Fata Morgana », 2013.

3. Études consacrées à son œuvre

Ouvrages et thèses

ALESSIO Antonio et SANGUINETTI KATZ Giuliana (éds.), *Le fonti di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1996.

ALONGE Roberto, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1977, réédition publiée par Bonnano, 2008.

ALONGE Roberto, *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Milano, Costa & Nolan, 1997.

ANDERSSON Gösta, *Arte e teoria - Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966.

ARTIOLI Umberto, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari, 1989.

BARBINA Alfredo, *La Biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980.

BARBINA Alfredo, *Ariel. Storia d'una rivista pirandelliana*, Roma, Bulzoni, 1984.

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

BARILLI Renato, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986.

- BERTIN Marjorie, *Le Pirandellisme dans le théâtre de Jean Genet. Poétique et esthétique*, thèse présentée pour l'obtention d'un Doctorat d'Études Théâtrales, sous la co-direction de Madame Catherine Naugrette et de Madame Myriam Tanant Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 École doctorale 267 Arts & Médias - IRET - EA 3959, 2014.
- BISHOP Thomas, *Pirandello and the French Theater*, New York University Press, 1960.
- BOSETTI Gilbert, *Pirandello*, Paris-Montréal, Bordas, « Présences littéraires », 1971.
- CHAIX-RUY Jules, *Luigi Pirandello*, Paris, Éditions Universitaires, « Classiques du XX^e siècle », 72, Boulevard Saint-Germain - V, 1957.
- CORSINOVI Graziella, *Pirandello e l'espressionismo*, Genova, Tilgher, 1980.
- D'AMICO Alessandro, TINTERRI Alessandro, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, Palermo, Sellerio editore, 1987.
- DI LIETO Carlo, *Pirandello, Binet et "Les altérations de la personnalité"*, Edizioni Ellissi, 2008.
- DONATI Corrado, *La solitudine allo specchio. Luigi Pirandello*, Roma, Lucarini, 1980.
- DUMUR Guy, *Pirandello*, Paris, L'Arche Éditeur, 1955.
- FARAFONOVA Daria, *Pirandello e i moralisti classici. Erasmo, Montaigne, Pascal*, Firenze, Leo. S. Olschki, 2017.
- GARDAIR Jean-Michel, *Pirandello e il suo doppio*, presentazione di Giovanni Macchia, a cura di Giulio Ferroni, Roma, Edizioni Abete, 1977, traduzione di Luigi Di Giovanni du volume *Pirandello, fantasmes et logique du double*, Paris, Librairie Larousse, 1972.
- GENOT Gérard, *Pirandello. Un théâtre combinatoire*, Nancy, Presses Universitaires, 1993.
- GIOANOLA Elio, *Pirandello, la follia*, nuova edizione integrata con saggi su *Liola* e *I sei personaggi*, Milano, Jaca Book, 1997.
- GIOVANNELLI Paola Daniela (éd.), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo editore, 1982.
- JACHIA Paolo (éd.), *Luigi Pirandello, Dostoevskij e la polifonia. Dal romanzo al teatro 1890-1936*, Lecce, Manni, 2016.

JONARD Norbert, *Introduction au théâtre de Pirandello*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

KELLY Annamaria, *I rapporti tra Unamuno e Pirandello nella critica letteraria contemporanea*, Palermo, Flaccovio editore, 1976.

LAURETTA Enzo, *Pirandello e l'Europa*, Lecce, Manni, 2001.

LAZZARINI-DOSSIN Muriel, *Pirandello e il teatro contemporaneo. La dimostrazione di un errore*, Roma, Bulzoni, 1998.

LO VECCHIO-MUSTI Manlio, *Bibliografia di Pirandello* [1940], Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1952.

LONGO Nicola, *Pirandello tra Leopardi e Roma*, Edizioni Studium, 2018.

LUONGO Maria Rosaria, *Il relativismo di Simmel e di Pirandello*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1955.

LUPERINI Romano, *Introduzione a Pirandello*, Roma Bari, Laterza, 1992.

LUPERINI Romano, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

MACCHIA Giovanni, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992.

MARIANI Umberto, *La donna in Pirandello. L'estrema vittima*, Roma-Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 2012.

MASTRODONATO Michela, *Pirandello e l'ossessione dantesca. Uno, nessuno e centomila riscrittura allegorica della Commedia*, Roma, Carocci, 2021.

MELI Piero, *Pirandello. « Io sono fascista »*, Caltanissetta, Sciascia Editore, 2021.

MIGNOSI Pietro, *Il segreto di Pirandello*, Milano, Tradizione Editrice, 1937.

ORSINI François, *Elementi espressionistici nel teatro de Luigi Pirandello*, Catania, R.E.S., 1987.

ORSINI François, *Pirandello e l'Europa*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2001.

- ORSINI François, *Pirandello e la Francia. Uno stupendo esempio d'interscambio culturale*, Verona, Bonaccorso Editore, 2009.
- PIROUÉ Georges, *Luigi Pirandello. Sicilien planétaire*, Paris, Éditions Denoël, 1988.
- PROVIDENTI Elio, *Pirandello impolitico. Dal radicalismo al fascismo*, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- PUPPO Ivan (éd.), Pirandello Luigi, *Interviste a Pirandello*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2002.
- SAPONARO Dina et TORSELLO Lucia (éds.), *La Biblioteca di Luigi Pirandello. Dediche d'autore*, presentazione di Franca Angelini, Roma, Bulzoni, 2015.
- SAPONARO Dina et TORSELLO Lucia (éds.), *Archivio Luigi Pirandello. Corrispondenza. Convegno Volta per il Teatro Drammatico. 1934*, Roma Bulzoni Editore, 2017.
- SCIASCIA Leonardo, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970.
- SCIASCIA Leonardo, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989.
- SCIASCIA Leonardo, *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 1996.
- SPIZZO Jean, *Pirandello : dissolution et genèse de la représentation théâtrale*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- VICENTINI Claudio, *L'estetica di Pirandello* [1970], seconda edizione aggiornata, Milano, Mursia, 1985.
- VICENTINI Claudio, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993.
- WEISS Auréliu, *Le théâtre de Luigi Pirandello dans le mouvement dramatique contemporain*, essai, Paris, Librairie 73, 73 Boulevard Saint-Michel, 1964.

Articles

- ALONGE Roberto, « Pirandello e il laboratorio teatrale europeo », in Enzo Lauro (éd.), *Pirandello e l'Europa*, Lecce, Manni, 2001, p. 28-44.
- ANDREOLI Annamaria, « Nel laboratorio di Pirandello », dans Luigi Pirandello, *Taccuino segreto*, Milano, Mondadori, 1997, p. 129-215

ARDIZZONE Maria Cristina, « Metabolizzazioni letterarie: da Cena a Pirandello », in Enrico Elli et Giuseppe Langella (éds.), *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, Milano, Vita e Pensiero. Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 2000, p. 327-362.

BARATTO Mario, « Le théâtre de Pirandello », in *Réalisme et poésie au théâtre*, sous la direction de Jean Jacquot, Paris, Éditions du C. N. R. S., 1987, p. 181-195.

BARBINA Alfredo, « L'ombra nera del gentiluomo della Mancha », dans *L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*, Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani, Roma, Bulzoni editore, 2012, p. 77-84.

BARIDON Silvio F., « A proposito di alcune traduzioni francesi di Pirandello », dans *Atti del Congresso internazionale di Studi Pirandelliani, Venezia 2-5 ottobre 1961-Celebrazione del XXV anniversario della morte di Luigi Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 99-155.

BODEI Remo, « Scissione della coscienza e personalità multiple. Aspetti della psicopatologia e della filosofia europea in Pirandello » in Antonio Alessio, Claudia Persi Heines et Leonard G. Sbrocchi (éds.), *L'enigma Pirandello*, Atti del Convegno Internazionale Ottawa, 24-26 ottobre 1986, The Canadian Society for Italian Studies, 1988.

BOLOGNESE Giuseppe, « Premesse filologiche e istanze stilistiche di Pirandello dantista » in Paola Daniela Giovannelli (éd.), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo editore, 1982, p. 115-121.

BONORA Ettore, « Pirandello studioso di Dante », in Paola Daniela Giovannelli (éd.), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo editore, 1982, p. 89-102.

BUSSINO Giovanni, « Pirandello's Personal Experience with Madness », *Canadian Journal of Italian Studies*, 6, 1983, p. 22-38.

CALLERI Francesco, « Vi assicuro: Pirandello ha il sangue puro », *La Repubblica*, 28/12/1986 consultable sur la Repubblica.it

CHIRCOP Karl, « Tempo e memoria nell'epifania di Joyce e Pirandello », dans *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, atti del XVII Congresso A. I. P. I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006, Pubblicazioni dell'Associazione Internazionale Professori d'Italiano, vol III : Narrativa del Novecento e degli anni Duemila, 2009.

- COMBERIATI Daniele, *I cenacoli letterari nella Roma di inizio Novecento nel romanzo "Suo marito"*, in B. Van des Bossche, M. Jansen et N. Duprè (éds.), *Illusione e affabulazione in Pirandello e nel modernismo europeo*, Firenze, Cesati, 2013, p. 109-118.
- CRO Stelio, « Le fonti spagnole del "teatro nel teatro" in Pirandello », in Antonio Alessio et Giuliana Sanguinetti Katz (éds.), *Le fonti di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1996, p. 147-157.
- CUDINI Piero, « Pirandello e Croce: a proposito di Dante », in Paola Daniela Giovannelli (éd.), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo editore, 1982, p. 103-114.
- DAL MONTE Regina, « Luoghi della scrittura pirandelliana: "tra tanto verde e tanto azzurro" », *Studi Novecenteschi*, vol. 32, n° 70, luglio-dicembre 2005, consulté le 24/02/2021 sur <http://www.jstor.org/stable/43450450>
- DORT Bernard, « Pirandello et la dramaturgie française contemporaine », dans *Atti del Congresso internazionale di Studi Pirandelliani, Venezia 2-5 ottobre 1961-Celebrazione del XXV anniversario della morte di Luigi Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 51-73.
- FARAFONOVA Daria, « Pirandello lettore di Pascal. Premesse al *Fu Mattia Pascal* », dans *Lettere italiane*, vol. 65, n° 1, 2013, p. 29-69 consultable sur <http://www.jstor.org/stable/26240777>
- FAUSTINI Giuseppe, « Presenze dantesche in Pirandello », in Antonio Alessio et Giuliana Sanguinetti Katz (éds.), *Le fonti di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1996, p. 55-71.
- GAROSI Linda, « I *Taccuini* di Pirandello, ovvero l'immaginario fantastico nella stanza segreta dello scrittore », *Forum Italicum*, vol. 52(3), 2018, p. 745-762 consulté le 13/01/2022 sur <https://doi.org/10.1177/0014585818781865>
- GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise, « Authors as transcribers - Pirandello and Unamuno: the challenging confrontation between Authors and their Characters », *Pirandello Society of America: the new official publication of the Pirandello Society of America*, 2 (1986), p. 12-16.
- GONZÁLES MARTÍN Vicente, « Pirandello e il pirandellismo nella letteratura spagnola », in Enzo Lauretta (éd.), *Pirandello e L'Europa*, Lecce, Manni, 2001.
- HERMETET Anne-Rachel, « Retraduction et réception : les nouvelles de Pirandello », in Robert Kahn et Catriona Seth (éds.), *Retraduction*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010.

INVITTO Giovanni, « Su Croce, Bergson e Pirandello. A proposito della fenomenologia del comico », *Bollettino Filosofico*, n° 28, 2013, p. 183-197, mise en ligne le 12/05/2013 et consulté le 24/02/2020 sur <https://doi.org/10.6093/1593-7178/2143>

JONARD Norbert, « L'amour, la femme et la société dans l'œuvre narrative de Pirandello », *Revue des études italiennes*, n. s., XII (1966), n° 1, p. 19-60.

KROHA Lucienne, « Pirandello e Dostoevskij: a proposito di due racconti », in Antonio Alessio et Giuliana Sanguinetti Katz (éds.), *Le fonti di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1996, p. 169-177.

LELIÈVRE Renée, « Dialectique de l'incongru », dans *Atti del Congresso internazionale di Studi Pirandelliani, Venezia 2-5 ottobre 1961-Celebrazione del XXV anniversario della morte di Luigi Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 805-811.

LUTI Giorgio, « Pirandello e il romanzo europeo », in Enzo Lauro (éd.), *Pirandello e le Avanguardie*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999, p. 19-25.

MARIANO Emilio, « Il teatro di Luigi Pirandello e di Gabriele D'Annunzio » dans *Atti del Congresso internazionale di Studi Pirandelliani, Venezia 2-5 ottobre 1961-Celebrazione del XXV anniversario della morte di Luigi Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 419-438.

MARTINI Fausto Maria, *Cronache teatrali 1923*, Firenze, G. Barbèra editore, 1924.

MARTINI Fausto Maria, *Cronache del teatro di prosa 1926-1927* (con prefazione dell'autore), Roma, Edizioni dei Dieci Sapiientia, 1928.

MELI Piero, « Il fascista Pirandello contro l'arte fascista (con inediti di Pirandello) », *Otto/Novecento : rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria*, XLI, 1, 2017, p. 187-196.

MICALI Simona, « Pirandello e il mito come archetipo », consulté le 08/01/2021 sur <https://www.pirandelloweb.com/pirandello-e-il-mito-come-archetipo/#05>.

MOISE Tudor, « Pirandello e Binet: discorso sulla pazzia », in Antonio Alessio et Giuliana Sanguinetti Katz (éds.), *Le fonti di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1996, p. 187-194.

MORGANI Silvia, « Echi di contemporaneità nella biblioteca di Pirandello: letture, referenti ed entourage “minori” », in Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon (éds.), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII Congresso dell'ADI, Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), Roma ADI editore, 2016, consulté le 24/02/2020 sur [I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. - ADI - Associazione degli Italianisti](#)

ORECCHIA Donatella, « Silvio D'Amico e Luigi Pirandello: frammenti di un incontro (1918-1936) », *L'Asino di Buridano*, 10/11 (marzo 2006), p. 67-96 consulté le 31/12/2019 sur [Silvio d'Amico e Pirandello: frammenti di un incontro \(1918-1936\) \(pirandelloweb.com\)](#)

PAVOLINI Corrado, « Pirandello alle prove », dans *Atti del Congresso internazionale di Studi Pirandelliani, Venezia 2-5 ottobre 1961-Celebrazione del XXV anniversario della morte di Luigi Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 917-924.

PROVIDENTI Elio, « Il problema della formazione », in Antonio Alessio et Giuliana Sanguinetti Katz (éds.), *Le fonti di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1996, p. 9-20.

PUPPA Paolo, « Pirandello vs d'Annunzio », *Archivio d'Annunzio*, vol. 5, ottobre 2018, p. 51-59.

REBOUL François, « De Pirandello au pirandellisme », *Études italiennes*, nouvelle série, t. 1, n° 2, avril-juin 1931.

RÖSSNER Michael, « Nietzsche e Pirandello: paralleli e differenze », in Antonio Alessio, Claudia Persi Heines et Leonard G. Sbrocchi (éds.), *L'enigma Pirandello*, Atti del Convegno Internazionale Ottawa, 24-26 ottobre 1986, *The Canadian Society for Italian Studies*, 1988, p. 228-242.

SANGUINETTI KATZ Giuliana, « Echi danteschi in una novella e in una commedia di Pirandello », in Antonio Alessio et Giuliana Sanguinetti Katz (éds.), *Le fonti di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1996, p. 73-86.

SEBASTIANI NOBILI Claudia, « Le didascalie nel teatro di Pirandello », *Studi e problemi di critica testuale*, n° 60, avril 2000, p. 145-179.

SCHEEL Hans Ludwig, « *Don Quijote* visto da Luigi Pirandello e da Manuel de Unamuno », in Paola Daniela Giovannelli (éd.), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo editore, 1982, p. 351-363.

SPIZZO Jean, « Pirandello : Théâtre du reflet, théâtre du conflit », dans *Lectures pirandelliennes*, Centre de Recherche de l'Université de Paris, 1978, p. 175-232.

TESSARI Roberto, « Pirandello e la dama rossa. Un settimo personaggio in cerca d'autore », in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 1984, p. 727-743.

VAN NUFFEL Robert, « Pirandello nel Belgio », dans *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani, Venezia 2-5 ottobre 1961-Celebrazione del XXV anniversario della morte di Luigi Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 243-271.

VENTURINI Monica, « Le letture del giovane Pirandello: libri, modello, autori », in Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon (éds.), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione all'inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII Congresso dell'ADI, Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), Roma ADI editore, 2016, consulté le 14/01/2022 sur [I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. - ADI - Associazione degli Italianisti](#)

ZANGRILLI Franco, « Pirandello e i drammi di Shakespeare », in Antonio Alessio et Giuliana Sanguinetti Katz (éds.), *Le fonti di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1996.

ZEPEDEO Cristina, « Pirandello e Binet: teatro e follia », in Antonio Alessio et Giuliana Sanguinetti Katz (éds.), *Le fonti di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1996, p. 179-186.

Sites et revues

[Istituto di Studi Pirandelliani e del Teatro Contemporaneo \(studiodiluigipirandello.it\)](#)

Et en outre :

<https://www.pirandelloweb.com/roma-e-pirandello/>

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4818074/f2.item.zoom>

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80163s/f633.image>

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k405997q/f210.image>

<http://nuovaantologia.it/wp-content/uploads/2017/05/img001-5.jpg>

www.fondazionegramsci.org

<http://www.letteraturadimenticata.it/Aleramo.htm>

<http://www.treccani.it/enciclopedia/anna-kuliscioff/>

<http://www.russini0'talia.it/dettaglio.php?id=950>

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/nolhac-pierre-de.html>

<http://www.chaalis.fr/fr/ecrivains>

<https://www.ilcinemamuto.it/betatest/la-mirabile-visione-scheda/>

<https://www.pirandelloweb.com/luigi-pirandello-e-le-biblioteche/>

[ARCHIVIO-LP-online.pdf \(studiodiluigipirandello.it\)](#)

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96183551/f12.image.texteImage>

<https://www.pirandelloweb.com/nietzsche-e-pirandello-paralleli-e-differenze/>

[Notice bibliographique Eve et Line, comédie en trois actes... traduction Benjamin Crémieux. \[Actes II et III seulement\] | BnF Catalogue général - Bibliothèque nationale de France](#)

<https://www.pirandelloweb.com/roma-nelle-novelle-di-pirandello/?cn-reloaded=1>

III. Études générales

ASSANTE DI PANZILLO Éléonore, « Louis Gillet, Bernard Berenson et la collection des peintures de la Renaissance italienne du Musée Jacquemart-André de Chaalis », *Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale*, n° 14, 2015, p. 49-97 consulté le 22/11/2020 sur [XIV_2015_ASSANTE.pdf \(memofonte.it\)](#)

ALONGE Roberto, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1988.

ACOCELLA Silvia, *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Liguori, 2012.

ALBERTINI Stefano, « Dante in camicia nera: uso e abuso del divino poeta nell'Italia fascista », *The Italianist*, vol. 16, n° 1, 1996, p. 117-142, consulté le 29/12/2021 sur <https://doi.org/10.1179/ita.1996.16.1.117>

ANGELINI Franca, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

ANTOINE André, *Le Théâtre Libre. Saison 1893-1894*, Verneau, Paris, s. d. [1893].

BARILLI Renato, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1963.

BARILLI Renato, « Il comico in Bergson, Freud e Pirandello », in Antonio Alessio, Claudia Persi Heines et Leonard G. Sbrocchi (éds.), *L'enigma Pirandello*, Atti del Convegno Internazionale Ottawa, 24-26 ottobre 1986, *The Canadian Society for Italian Studies*, 1988, p. 318-335.

BERNARDINI NAPOLETANO Francesca (éd.), *L'Archivio di Paola Masino. Inventario*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Direzione generale per gli archivi, 2004, Casa editrice Università La Sapienza, 2004.

BOSETTI Gilbert, « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la *N. R. F.* », dans *L'entre-deux-guerres face à la francophonie fasciste, Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, t. 98, n° 1, 1986, p. 383-432 consulté le 12/07/2020 sur

http://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5110_1986_num_98_1_2861

- BRISSON Pierre, *Le Théâtre des années folles*, Genève, Éditions du Milieu du Monde, 1943.
- CABANÈS Jean-Louis, « Nordau lecteur de Lombroso : une filiation encombrante », in Bertrand Marquer (éd.), *Cesare Lombroso, Publi@rum*, 2, 2004, p. 1-16, consulté sur <http://www.farum.it/publifarumv/n/01/cabanes.php>
- CAPUTO Rino, « L'“umorismo” nel pensiero estetico del primo Novecento », in Antonio Alessio, Claudia Persi Heines et Leonard G. Sbrocchi (éds.), *L'enigma Pirandello*, Atti del Convegno Internazionale Ottawa, 24-26 ottobre 1986, *The Canadian Society for Italian Studies*, 1988, p. 42-53.
- COMISSO Giovanni, « A Parigi con Svevo e Joyce », *La Fiera Letteraria*, 25 mars 1928.
- CONSOLI Domenico, « “Solaria” e i solariani », in *Letteratura Italiana Contemporanea*, vol. II, Roma, Lucarini, 1980, p. 103-181.
- CONTI Bruna et MORINO Alba (éds.), *Sibilla Aleramo e il suo tempo. Vita raccontata e illustrata*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- CONTÒ Agostino, « Marino Moretti e Lionello Fiumi tra Italia e Francia », *Revue des études italiennes*, 2002, consulté le 08/03/2021 sur https://www.academia.edu/42972189/Marino_Moretti_e_Lionello_Fiumi_tra_Italia_e_Francia
- CORVIN Michel (éd.), *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres : le laboratoire Art et Action*, Lausanne, éditions L'Âge d'Homme, 1974.
- COURTAULT-DESLANDES Jean-Louis, *Les Témoignages inédits de Camille Mallarmé 1914-1924. Un essai de médiation littéraire et politique entre la France et l'Italie*. 12 volumes, thèse de doctorat en littérature comparée sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Université de Paris-Sorbonne, 1991.
- DORNIS Jean, *Le Roman italien contemporain*, Paris, Société d'Éditions littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorff, 1907.

EUSTIS Alvin, *Marcel Arland, Benjamin Crémieux, Ramon Fernandez*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1961.

FERRAROTTO Marinella, *L'accademia d'Italia. Intellettuali e potere durante il fascismo*, Napoli, Liguori, 1977.

FRIED Ilona, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Corazzano (Pisa), Teatrino dei Fondi/Titivillus, Mostre Editoria, 2014.

FIUMI Lionello, « Le théâtre italien contemporain », *Le Figaro*, 3 avril 1929.

FIUMI Lionello, *Saggi di letterature straniere*, Roma Rassegna Nazionale, 1930.

GARETTO Elda et RIZZI Daniela (éds.), *Archivio russo-italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, Dipartimento di Studi linguistici e letterari, "Europa orientalis" Università di Salerno, Avellino, Poligrafica Ruggiero, 2010.

GILADI Amotz, « La revue *Dante* de Lionello Fiumi. Promotion des échanges franco-italiens et extension de la "latinité" vers d'autres cultures », *Cahiers de la Méditerranée* [en ligne], 95 | 2017, mis en ligne le 15/06/2018, consulté le 16/04/2020 sur <http://journals.openedition.org/cdlm/8951>.

LELIÈVRE Renée, *Le Théâtre dramatique italien en France (1855-1940)*, Paris, Armand Colin, 1959.

LONGO Marco, « Le théâtre de Remy de Gourmont : de *Lilith* à la gynandre. Évolution d'un mythe fin-de-siècle », *Nouvelle Imprimerie Gourmontienne*, par Vincent Gogibu, Paris, Éditions du CARGO, n° 5, automne 2014, p. 79-106.

MARTUCCI Pierpaolo, *Le piaghe d'Italia. I lombrosiani e i grandi crimini economici nell'Europa di fine Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2002.

MILZA Pierre, *Le Fascisme italien et la presse française 1920-1940*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987.

MURET Maurice, *La littérature italienne d'aujourd'hui*, Paris, Librairie académique Didier Perrin et Cie, 1906.

OSTENC Michel, *Intellectuels italiens et fascisme (1915-1929)*, Paris, Payot, 1983.

POUPAULT Christophe, « Les voyages d'hommes de lettres en Italie fasciste. Espoir du rapprochement franco-italien et culture de la latinité », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2009/4 (n° 104), p. 67-79, consulté le 19/12/2020 sur

<https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2009-4-page-67.htm>

RODLER Lucia, « *L'Uomo delinquente* di Cesare Lombroso: tra scienza e letteratura », *Criminocorpus* [en ligne], Intorno alle *Archives d'anthropologie criminelle*, 4. L'anthropologie criminelle en Europe, mis en ligne le 24/05/2012, consulté le 20/04/2019. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/1905>

ROSA Giovanni Titta, *I nuovi marmi*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1965.

SICA Beatrice, « Parigi 1929-1931 e oltre », in Beatrice Manetti (éd.), *Paola Masino*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016, p. 109-133.

VALBOUSQUET Nina, « Latinité et antisémitisme au service du fascisme : culture et propagande chez Paolo Orano et Camille Mallarmé, entre France et Italie », *Cahiers de la Méditerranée* [en ligne], 95 /2017 mis en ligne le 15/06/2018, consulté le 18/02/2020 sur <http://journals.openedition.org/cdlm/9329>

IV. Critique générale

ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1978.

ALLEGRI Luigi, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

ECO Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* [1962], Milano Bompiani, 1976.

ECO Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

LELIÈVRE Renée, *Le théâtre dramatique italien en France*, Paris, Colin, 1959.

MARCHESE Angelo, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano Mondadori, 1983.

MINKOWSKI Eugène, *Il tempo vissuto*, Einaudi, Torino, 1971.

PERNIOLA Mario, *Il metaromanzo*, Milano, Silva Editore, 1966.

RAIMOND Michel, *La Crise du Roman des lendemains du naturalisme aux années vingt* [1966], Paris, José Corti, 1985.

SEGRE Cesare, *Le strutture e il tempo*, Torino Einaudi, 1974.

SEGRE Cesare, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

SZONDI Peter, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962.

TESSARI Roberto, *Teatro del Novecento. Fenomenologia e strutture 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996.

UBERSFELD Anne, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1996.

Approches comparatives Gide-Pirandello

I. Ouvrages, thèses, chapitres

AGOSTI Stefano, « Problemi del romanzo: Gide e le esautorazioni del senso », introduzione a André Gide, *I sotterranei del Vaticano, I falsari; Se il grano non muore* (introduzione e note bio-bibliografiche di Stefano Agosti), Milano, Bompiani, 1974, p. IX-LXIV.

AGOSTI Stefano, « Gide e le esautorazioni del senso », dans *Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*, Il Mulino, 1989.

ALBÉRÈS René-Marill, *Histoire du roman moderne*, nouvelle édition, Paris, Éditions Michel, 1962.

ALBÉRÈS René-Marill, *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle. Panorama des littératures européennes 1900-1970* [1959], quatrième édition, revue et augmentée, Paris, Éditions Albin Michel, 1969.

BOSETTI Gilbert, « Le gidisme en Italie » dans *Novecento. France-Italie*. Cahiers du CERCIC (Centre d'Étude et de Recherche sur la Culture Italienne Contemporaine), Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, 1987, p. 71-151.

CIOCE Antonella, *Realtà romanzesca e dissimulazione ironica. Luigi Pirandello e André Gide*, prefazione di Pasquale Guaragnella, Ariccia-Roma, Aracne, 2006.

DEBENEDETTI Giacomo, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti, 1971.

GIOVIALE Fernando, *La poetica narrativa di Pirandello: tipologia e aspetti del romanzo*, Bologna, Pàtron, 1984.

KRYSINSKI Wladimir, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, traduzione e cura di Corrado Donati, Napoli, ESI, 1988.

KRYSINSKI Wladimir, *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*, Montréal, Le Préambule, 1989.

LAFILLE Pierre, *André Gide romancier*, thèse principale pour le doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Hachette, 1954.

ROSSO Corrado, « Rousseau et Gide : égalité ou rivalité en amour ? », dans *Mythes de l'égalité et rayonnement des Lumières*, Pisa, Libreria Goliardica, 1980.

TISSI Silvio, « Gide microtizzato », dans *Pirandello, Ibsen, Shakespeare, Tolstoj, Shaw, Bourget, Gide al microscopio psicoanalitico* [1929, 1933], Milano, Hoepli, 4^e edizione, 1946.

II. Articles

AGOSTI Stefano, « Actualité de Gide », *BAAG*, vol. XXXV, n° 153, janvier 2007, p. 111-120.

KRYSINSKI Wladimir, « Essai de rapprochement : Pirandello et Gide - La mise en doute du réel. Deux esthétiques de l'autothématisme », *Rivista di letteratura moderne e comparate*, n° 21, 1968, p. 218-230.

NAGY Moses M. « The Double in Pirandello and Gide: *Il fu Mattia Pascal* and *Les Caves du Vatican* », *Pirandello Society of America: the new official publication of the Pirandello Society of America*, 2 (1986), p. 11-18.

ROSSO Corrado, « La Rochefoucault, Gide, Pirandello e la voragine dentro », *Spicilegio moderno*, n° 3, 1974, p. 249-254.

Fonds et archives

I. Bibliothèque Nationale de France

Richelieu - Département des arts et du spectacle

FONDS Antoine

4-COL-113 (5856)

correspondance Antoine - Pirandello (12 feuilles + 1 carnet)

FONDS Henri-René Lenormand

4-COL-38 (449)

3 lettres de Pirandello à Marie Kalff [18 juin 1923-mai 1924]

4-COL-38 (625)

2 lettres adressées par André Gide à Marie Kalff Lenormand

[printemps 1908-18 février 1909]

FONDS Charles Dullin

4-COL-42 (17, 8)

Lettre de Pirandello à Crémieux dactylographiée en deux copies (reproduite comme postface au recueil de nouvelles *Vieille Sicile*).

FONDS Georges Pitoëff

4-COL-17 (27)

maquette du programme de *Ce soir, on improvise*

4-COL-17 (28)

12 feuilles dactylographiées datées de 1935

4-COL-17 (29)

Programme *Ce soir, on improvise* et cartons d'invitation

4-COL-17 (30)

104 coupures de presse avant et après la première représentation de *Ce soir, on improvise*

4-COL-17 (143)

Lettre dactylographiée de Gide à Pitoëff datée de 1931

4-COL-17 (407)

110 lettres et billets de plusieurs correspondants adressés à Georges et/ou à Ludmilla Pitoëff

4-COL-17 (408)

55 pièces (cartes postales, cartes de visite, billets)

4-COL-17(267)

6 feuillets manuscrits et une carte postale de Gide adressés à Georges et/ou à Ludmilla Pitoëff

Richelieu - Département des manuscrits

FONDS Paul Claudel

NAF 28255

Correspondance entre Luigi Pirandello et Paul Claudel en vue de la IV^{ème} Réunion Volta à Rome du 8 au 14 octobre 1934

II. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet

FONDS André Gide

- Madame Aurel à André Gide - γ 57 (1-2)
- Henri Bergson à André Gide - γ 21 (1-6)
- Philippe Berthelot à André Gide - γ 92 (1-3)
- Castellane (marquis de) à André Gide - γ 1047 (1)
- Benjamin Crémieux à André Gide - γ 311 (1)
- François de Curel à André Gide - γ 328 (1-4)
- Gabriele D'Annunzio à André Gide - γ 8 (1)
- Lucie Delarue-Mardrus à André Gide - γ 462 (1-11)
- Leo Ferrero à André Gide - γ 224 (1)
- André Gide à Benedetto Croce - γ SUP 2
- André Gide à Georges Pitoëff - γ 729 (5-6)
- André Gide à Mario Puccini - γ 380 (4)
- Marie Kalff-Lenormand à André Gide - γ 1238 (1)
- Filippo Tommaso Marinetti à André Gide - γ 670 (1-2)
- Giovanni Papini à André Gide - γ 716 (1-6)
- Georges Pitoëff à André Gide - γ 729 (1-4)
- Mario Puccini à André Gide - γ 380 (1-3)
- Jules Romains à André Gide - γ 765 (1-10)
- Sachs Maurice à André Gide - γ 568 (1-22)
- Gabriel Séailles à André Gide - γ 796 (1)

Giuseppe Vannicola à André Gide - γ 839 (1-7)

Giancarlo Vigorelli à André Gide - γ 843 (1-6)

INDEX DES NOMS

A

- ABBA Cele, 175.
- ABBA Marta, 33, 36, 37, 56, 63, 84, 90, 91, 101, 103, 112, 114, 125, 127, 132, 173, 174, 175, 221, 343, 351, 415, 418.
- ACCATTOLI Agnese, 52, 75, 76.
- ACOCELLA Silvia, 209.
- ADAM Paul, 49, 77, 117, 152.
- AGOSTI Stefano, 15, 16, 17.
- ALAIN-FOURNIER, 64, 111.
- ALBÉRÈS René-Marill, 15, 19, 20, 21, 28.
- ALBERTI Guglielmo, 66.
- ALBERTINI Stefano, 117.
- ALERAMO Sibilla, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 88, 89, 105, 106, 117, 130, 162, 230, 404, 418.
- ALESSI Rino, 136.
- ALESSIO Antonio, 121, 158, 178, 179, 221, 222, 295, 321.
- ALLÉGRET Élie, 275, 331.
- ALLÉGRET Marc, 37, 113, 275, 307, 308, 346, 398.
- ALONGE Roberto, 94, 174, 295, 316, 317, 412, 418.
- ALVARO Corrado, 31, 62, 63, 67, 122, 130, 180, 366, 401, 404.
- AMBRESIN Émile, 294.
- AMEILLE Nicole, 138.
- AMIEL Denys, 83, 205.
- AMROUCHE Jean, 30, 44, 309.
- ANASTASI Maria Teresa, 35.
- ANDERSSON Gösta, 221.
- ANDRÉ Édouard, 114.
- ANDREOLI Annamaria, 242.
- ANGELINI Franca, 33, 206.
- ANOUILH Jean, 386.
- ANREP Helen, 157.
- ANTOINE André, 87, 90, 93, 94, 132, 205, 288, 375, 419.
- ANTONELLI Luigi, 95, 205.
- ANTONINI Giacomo, 42, 49, 67.
- APOLLINAIRE Guillaume, 74, 126.
- ARDIZZONE Maria Cristina, 149.
- ARGENTIERI Claudio, 56.
- ARIOSTE Ludovic, 32, 34.
- ARISTOPHANE, 145, 163, 178, 182.
- ARNE Kjøll Haugen, 192, 193.
- ARON Paul, 203.
- ARTIOLI Umberto, 121, 166, 329, 330, 390, 391, 393, 399, 400, 405, 411, 412.
- AUDOUX Marguerite, 328.
- AUDOUX Marthe, 328.
- AUDOUX Yvonne, 328.
- AULUS GELLIUS, 187.
- AUREL (Madame), 74, 85, 102, 105, 106, 233.
- AUSTEN Jane, 183.
- AUTANT Édouard, 90.

B

- BACCINI Ida, 402.
- BAGNOLI Paolo, 50.
- BAHNSEN Julius, 237.

BAJOU Thierry, 115.
 BAKER Joséphine, 103.
 BAKHTINE Mikhaïl, 165, 166, 193, 194, 298, 370.
 BALDASSARRI Guido, 73, 242.
 BALDENSPERGER Fernand, 142, 143, 237.
 BALMAS Enea, 68, 69.
 BALZAC Honoré de, 150, 159, 183, 264, 276, 302, 303, 304, 326, 329.
 BARBINA Alfredo, 19, 33, 84, 130, 145, 150, 162, 163, 221, 232.
 BARGELLINI Piero, 64.
 BARIDON Silvio F., 82.
 BARILLI Renato, 236.
 BARRAULT Jean-Louis, 267.
 BARRÈRE Camille, 38.
 BARRÈS Maurice, 30, 34, 40, 48, 51, 98, 110, 115, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 158, 208, 231, 235, 248, 375.
 BARSACQ André, 134.
 BARSACQ Jean-Louis, 134.
 BASCH Sophie, 110, 136.
 BATCHELOR Richard Ernest, 146.
 BATY Gaston, 55, 57, 59, 83, 91, 100, 101, 104, 132, 205, 415.
 BAUDELAIRE Charles, 38, 152, 192, 193.
 BAZALGETTE Léon, 74, 75.
 BECCARI Gilberto, 147.
 BECK Christian, 43, 76, 127, 363.
 BECKETT Samuel, 178.
 BÉDARIDA Henri, 80.
 BEER Guillaume, 87.
 BEETHOVEN Ludwig van, 303.
 BEHRENS R., 345.
 BEIGBEDER Marc, 392.
 BELTRAMELLI Antonio, 56.
 BEMPORAD Enrico, 58, 132.
 BENAVENTE Jacinto, 205.
 BENDA Paulin (voir MADAME SIMONE).
 BENDA Julien, 90, 109, 125.
 BERENSON Bernard, 124.
 BERGSON Henri, 23, 38, 39, 54, 111, 141, 193, 216, 230, 232, 233, 235, 236, 237, 264, 291, 292.
 BERNARD Jean-Jacques, 55, 56, 205.
 BERNARDINI NAPOLETANO
 Francesca, 128, 129.
 BERNI Tommaso, 160.
 BERTHELOT Hélène (Linder), 102, 103, 124, 156.
 BERTHELOT Philippe, 102, 103, 116, 124, 156.
 BERTOLETTI Nino, 127.
 BERTOLETTI Pasquarosa, 127.
 BIANCHI Roberto, 54.
 BIANCHINI Michele, 60, 64, 66, 68.
 BIBESCO Marthe (princesse), 103, 123, 124.
 BIGOT Henry, 71, 79, 230, 270, 396.
 BINET Alfred, 43, 55, 207, 208, 220, 221, 222, 226, 244, 378.
 BINET-SANGLÉ Charles, 214.
 BISHOP Thomas, 85, 92.
 BLAKE William, 110, 119, 240, 290.
 BLANCART Jacqueline, 204.
 BLANCHE Jacques-Émile, 124.
 BLOY Léon, 38, 39.
 BLUM Léon, 137, 143.
 BLUMENTHAL Cecil, 404.

BLUMENTHAL Mathilde, 125.
 BLUMENTHAL Willy, 125.
 BLUMENTHAL MEYER Florence, 235.
 BO Carlo, 64, 66, 67.
 BOCCACCE François, 32, 160.
 BOCCIONI Umberto, 233.
 BODEI Remo, 226.
 BOLOGNESE Giuseppe, 121.
 BOMPAIRE François. 238, 365, 392.
 BONACI BRUNAMONTI Maria Alinda, 402.
 BONFANTINI Mario, 66.
 BONHEUR Raymond, 76, 327.
 BONTEMPELLI Massimo, 56, 59, 67, 117, 126, 127, 129, 404.
 BORALEVI Alberto, 58, 158.
 BORLIN Jan, 90.
 BOSETTI Gilbert, 15, 22, 26, 27, 48, 60, 65, 66, 67, 99, 136, 150, 159, 170, 171, 175, 219, 233, 293, 294, 302, 336, 337, 386.
 BORGESE Giuseppe Antonio, 44, 67, 76, 108, 157, 162, 302.
 BORRELLI Alda, 128.
 BOSSUET Jacques Bénigne, 379.
 BOTTA Gustavo, 53.
 BOUISSY André, 304, 319.
 BOUR Armand, 104, 203.
 BOURGET Paul, 16, 17, 19, 38, 40, 55, 98, 144, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 163, 208, 231, 234, 311, 380.
 BRANCOVAN Costantin de, 103.
 BRAGAGLIA Anton Giulio, 76.
 BRAQUE Georges, 404.
 BRÉE Germaine, 181.
 BRIAND Aristide, 103.
 BRIMONT Renée de (baronne), 124.
 BRISSET Laurence, 159.
 BRISSON Pierre, 85, 87, 90.
 BROCH Hermann, 19.
 BROOKS Romaine, 74.
 BROWNING Robert, 240, 378.
 BRUNO Giordano, 14.
 BRUSCIA Marta, 64.
 BURCHIELLO, 160.
 BUSI Luigia, 402.
 BUSSINO Giovanni, 227.
 BUSSY Dorothy, 132, 138, 167, 183, 302, 303.
 BUTTI Enrico Annibale, 61.
 BUZZI Giancarlo, 292, 367.

C

CABANÈS Jean-Louis, 209.
 CABIOC'H Serge, 62, 184, 395.
 CACIOPPOLI Renato, 138.
 CAETANI Marguerite (princesse), 126.
 CAJUMI Arrigo, 46, 117, 417.
 CALDERÓN DE LA BARCA, 178, 179, 186.
 CALLERI Francesco, 176.
 CAMUS Albert, 176, 222.
 CANOVA Antonio, 51.
 CANTONI Alberto, 58, 88.
 CAP Jean-Pierre, 220, 403.
 CAPALDO Mario, 52.
 CAPASSO Aldo, 46, 66, 117.
 CAPRIN Giulio, 130.
 CAPUANA Luigi, 43, 51, 88, 149, 235, 418.

CARAMAN-CHIMAY Hélène de (comtesse), 103.
 CARAMELLA Santino, 65.
 CARDARELLI Vincenzo, 43, 62, 73, 74.
 CARDUCCI Giosuè, 32, 34, 54, 158, 194, 255, 388.
 CARLYLE Thomas, 21, 23, 181, 182, 183, 186, 198, 234.
 CAROCCI Alberto, 45, 46.
 CASELLA Alfredo, 90.
 CASSOU Jean, 110, 136.
 CASTRO Américo, 147.
 CATULLE-MENDÈS Jane, 90, 415, 416.
 CAVACCHIOLI Enrico, 205.
 CAVICCHIOLI Giovanni, 56.
 CAZAMIAN Louis, 237.
 CAZENTRE Thomas, 420.
 CECCHI Emilio, 44, 67, 108.
 CEDRONI Lorella, 54.
 CELLI Maria Letizia, 56.
 CELLOTTO Alberto, 122, 123.
 CENA Giovanni, 54, 70, 71, 73, 75, 76, 88, 149, 162.
 CERIO Edwin, 61.
 CERISIER Alban, 98.
 CERVANTÈS, 19, 21, 23, 144, 145, 147, 167, 178, 179, 186, 295.
 CHAMISSO Adalbert von, 23, 159, 161, 162, 179, 182, 192, 257, 368.
 CHASHCHINA Elena, 412, 413,
 CHAUBET François, 58, 220.
 CHAUMEIX André, 102, 109, 110.
 CHENAUX Philippe, 40.
 CHIARELLI Luigi, 95, 205.
 CHIRCOP Karl, 148.
 CHRIST (voir JÉSUS-CHRIST).
 CHURCH Henri, 159.
 CIOCE Antonella, 15, 16, 22, 23, 24, 33, 69, 181, 182, 185, 195, 198.
 CLAUDE Jean, 76, 132, 133, 135, 155, 176, 205, 206, 207, 218, 327, 332, 333, 361, 372, 375, 414.
 CLAUDEL Paul, 33, 38, 39, 44, 53, 74, 94, 102, 103, 104, 123, 125, 146, 156, 159, 205, 230, 291, 404, 413.
 CLAUDIUS-JACQUET (Madame), 80, 82.
 CLIFFORD BARNEY Natalie, 74, 75, 106.
 CLEMENCEAU Georges, 103.
 CLOUARD Henri, 248.
 COCHIN Henry, 118, 119, 120.
 COCTEAU Jean, 37, 38, 39, 103, 105, 123, 124, 404.
 COLETTE, 27, 74, 102, 103, 105, 106, 151, 416.
 COLLANI Tania, 119.
 COMBELLE Lucien, 34, 78.
 COMBERIATI Daniele, 70.
 COMISSO Giovanni, 26, 27, 56, 67, 99, 129, 148.
 COMNÈNE Marie-Anne, 30, 81, 82, 99, 101, 291, 356, 415.
 CONRAD Joseph, 148.
 CONSIGLIO Alberto, 66,
 CONTI Bruna, 233.
 CONTI Eleonora, 126.
 CONTI Primo, 56.
 CONTÒ Agostino, 117.
 COOLUS Romain, 415.

COPEAU Jacques, 39, 48, 59, 62, 75, 80, 81, 85, 101, 109, 113, 124, 133, 134, 135, 143, 155, 196, 204, 205, 347, 415.

COPERNIC Nicolas, 190

CORAZZINI Sergio, 70.

CORRADINI Enrico, 128.

CORVIN Michel, 90.

COTNAM Jacques, 32, 149, 150, 166, 220, 328.

CRAIG Gordon, 94, 410.

CRÉMIEUX Benjamin, 15, 22, 27, 34, 45, 46, 54, 56, 57, 59, 72, 74, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 106, 108, 111, 117, 120, 126, 129, 130, 132, 136, 142, 148, 155, 160, 161, 162, 164, 176, 179, 180, 197, 198, 205, 231, 237, 251, 252, 261, 274, 288, 291, 296, 304, 326, 369, 377, 391, 394, 407, 409, 416, 420.

CRISPI Francesco, 210.

CRO Stelio, 179, 295.

CROCE Benedetto, 44, 54, 63, 67, 72, 78, 121, 194.

CROMMELYNCK Ferdinand, 91, 132, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 321, 415.

CUDINI Piero, 121.

CURTIUS Ernest Robert, 299, 300.

D

DALÌ Salvador, 404.

DAL MONTE Regina, 376, 377.

D'AMBRA Lucio, 70, 128, 151, 162.

D'AMELIA Antonella, 52.

D'AMICO Alessandro, 147.

D'AMICO Silvio, 44, 55, 56, 59, 65, 94, 127, 134, 232, 411, 415.

D'ANCONA Alessandro, 58.

D'ANNUNZIO Gabriele, 26, 27, 31, 32, 33, 34, 35, 42, 43, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55,

61, 67, 70, 74, 77, 87, 88, 94, 107, 110, 116, 117, 122, 156, 158, 401.

DANTE Alighieri, 32, 34, 46, 50, 78, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 144, 162, 212, 324, 330, 340, 393, 394, 395, 400, 402, 404.

DAURIAC Fernande, 157.

DAVET Yvonne, 277, 281, 367.

DAVID André, 37, 38.

DEBARD Clara, 108, 314, 323, 325, 412.

DEBENEDETTI Giacomo, 15, 17, 18, 19, 21, 44, 68, 108, 368, 369.

DE BOSIS Lauro, 156, 157.

DEBREUILLE Jean-Yves, 379.

DE CASTELLANE Boni (Boniface, marquis), 38, 48, 103, 124.

DE CASTRIES (comtesse), 124.

DE CHIRICO Giorgio, 90, 108, 126, 129.

DE COURVILLE Xavier, 91.

DE CUREL François, 93, 105.

DE FALLA Manuel, 90.

DEFOË Daniel, 183.

DE GOURMONT Remy, 48, 115, 151, 168, 339.

DE GROUX Henry, 50.

DE GUBERNATIS Angelo, 402.

DE GUBERNATIS Antonino, 43, 230.

D'HOVILLE Gérard (voir aussi RÉGNIER Marie de), 90, 107, 416.

DE LA NUX Marc, 88, 229.

DELARUE-MARDRUS Lucie, 74, 102, 105, 106, 362.

DELAY Jean, 47, 188, 228, 246.

DEL BUONO Oreste, 68.

DELEDDA Grazia, 88.

- DELLA CASA Martina, 47.
- DELLE DONNE Albert, 37.
- DELLE DONNE Robert, 37.
- DELLE DONNE Marie (baronne de Wasmer), 37, 38.
- DE LORDE André, 221.
- DE LUCA Giuseppe, 64, 65.
- DE MARÉ Rolf, 90.
- DE MAX Édouard, 48, 156.
- DE MORNAY Mathilde (Missy), 106.
- DENIS Maurice, 118, 119, 120, 332, 386, 419.
- DE PISIS Filippo, 129
- DE POUGY Liane, 106.
- DEREMBOURG Hartwig, 115.
- DE ROBERTO Federico, 88, 149, 150.
- DE SANCTIS Francesco, 194.
- DESCARTES René, 172, 373.
- DESJARDINS Paul, 58, 108, 220, 402, 403.
- DESNOS Robert, 37.
- DE TAYE-HENEN Monique, 49, 52.
- DETHURENS Pascal, 343.
- DE VINCI Léonard, 55.
- DIAGHILEV Sergeï, 38, 75, 115.
- DICKENS Charles, 182, 183, 276.
- DIDEROT Denis, 21,
- DI IASIO Valeria, 73, 242.
- DI LIETO Carlo, 221.
- DOGLIANI Patrizia, 54.
- DORNIS Jean, 58, 78, 87, 88, 89, 92.
- DOSTOÏEVSKI Fëdor, 20, 21, 23, 31, 45, 51, 52, 64, 94, 97, 144, 145, 149, 150, 153, 154, 163, 164, 165, 167, 168, 170, 183, 200, 212, 213, 214, 240, 257, 261, 273, 276, 277, 298, 304, 312, 313, 320, 322, 326, 360, 378, 384, 397, 412, 413, 419.
- DOÛESNEL Hélène, 71, 72, 80.
- DOUGLAS Alfred (Lord), 398.
- DORPELLI Giulian (PIRANDELLO Luigi), 149.
- DORT Bernard, 85, 201.
- DOWDEN Esther, 51.
- DREYFUS Alfred (affaire), 39, 57, 58, 103, 158, 175, 209, 211, 217, 220, 248, 402, 403,
- DROUIN Marcel, 137, 165, 236, 392.
- DU BOS Charles (Charlie), 37, 39, 44, 99, 102, 107, 108, 109, 111, 126, 136, 204, 261, 291.
- DUHAMEL Georges, 147.
- DULLIN Charles, 59, 85, 90, 91, 100, 101, 104, 131, 154, 155, 156, 389, 415.
- DUPRÈ N., 70.
- DUPUY Ernest, 120.
- DURKHEIM Émile, 207, 213, 216, 217, 218, 222, 230, 405.
- DUROSAY Daniel, 113.
- DUSE Eleonora, 73, 76, 418.
- E**
- ECKERMANN Johann Peter, 143, 164, 165.
- EICHENDORFF Joseph von, 143.
- EINSTEIN Albert, 96, 141, 233.
- ELIOT George, 183, 264.
- ELLI Enrico, 149.
- ÉMILE-PAUL FRÈRES, 110.
- EMPÉDOCLE, 32.
- ÉRASME DE ROTTERDAM, 37, 192.
- ESPINAS Alfred (père), 229, 230, 256, 257.
- EUSTIS Alvin, 96.

EVERLEY Cecil, 404.

F

FABRE Émile, 205.

FABRE Paul, 118.

FACCIO Marta Felicina, dite Rina (voir ALERAMO Sibilla).

FAITROP-PORTA Anne-Christine, 62.

FARAFONOVA Daria, 183.

FARGUE Léon-Paul, 37, 38, 126.

FARINACCI Roberto, 128.

FAUCAMBERGE Aurélie de (voir AUREL).

FAUSTINI Giuseppe, 121.

FAVETON Pierre, 141.

FÉAL Gisèle, 203.

FEIST Hans, 175.

FÉLIX-FAURE-GOYAU Lucie, 120.

FÉNÉON Félix, 115.

FERNANDEZ Dominique, 170.

FERNANDEZ Ramon, 96, 171.

FERRARI Carlotta, 402.

FERRATA Giansiro, 46, 66.

FERRERO Guglielmo, 53, 54, 56, 57, 59, 70, 87, 103, 116, 156, 209, 211, 339, 398.

FERRERO Leo, 46, 47, 53, 56, 57, 59, 89, 98, 129, 156.

FERRIERI Enzo, 108, 109.

FERRONI Giovanni, 73, 242.

FICHTE Johann Gottlieb, 168, 172, 181, 238,

FIELDING Henry, 167, 182, 183.

FILLAUDEAU Bertrand, 399, 400, 404.

FIUMI Lionello, 77, 94, 116, 117, 118.

FLAUBERT Gustave, 21, 213.

FLERES Ugo, 149, 162.

FLEURY René, 339.

FOGAZZARO Antonio, 54.

FONGARO Antoine, 32, 34, 42, 51, 60, 66, 71, 122.

FOSSA Paola, 47, 49, 50, 52, 417.

FOUCART Claude, 165, 170.

FOUCAULT Michel, 193.

FOURNIER-FINOCCHIARO Laura, 47, 60, 70, 116, 143.

FRABETTI Anna, 39, 54, 55, 63, 77, 82, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 102, 104, 107, 118, 132, 155, 180, 287, 288, 289, 295, 389, 408, 416.

FRANCE Anatole, 75, 115, 148, 154, 230, 231, 238.

FRANCHETTI Alberto, 58.

FRANCHETTI Raimondo, 58.

FRANCHI Raffaello, 46, 66.

FRANCI Adolfo, 46, 47, 65, 417.

FRANK Nino, 60, 129.

FRATTA Cesare Augusto, 145.

FRATTAROLO Renzo, 72.

FREUD Sigmund, 105, 119, 141, 233, 237, 240, 277, 345, 412, 413, 419.

FRIED Ilona, 205.

FRY Roger, 157.

FUMET Stanislas, 38, 40.

G

GAETA Francesco (ou François), 72.

GALATERIA Daria, 103, 106, 111, 113, 125, 151, 158.

GALATERIA Marinella Mascia, 127.

GALLE R., 345.

GALSWORTHY John, 148.

- GANDERAX Charles Étienne Louis, 79.
- GARDAIR Jean-Michel, 153, 319.
- GARETTO Elda, 76.
- GAROFOLO Raffaele, 217.
- GAROSI Linda, 242.
- GATTESCHI Roberto, 43, 47.
- GAUTHIEZ Pierre, 120.
- GAUTIER Théophile, 188, 303, 332.
- GAUTIER-VIGNAL Louis (comte), 37.
- GENDRE Renato, 57.
- GENTILE Giovanni, 233.
- GHÉON Henri, 39, 44, 51, 75, 76, 77, 108, 111, 113, 134, 196, 212, 236, 388.
- GIACOSA Giuseppe, 31, 418.
- GIAN FALCO (voir PAPINI Giuseppe).
- GIDE Charles, 132, 173, 220, 249, 402, 403.
- GIDE Juliette, 330, 340.
- GIDE Madeleine, 32, 113, 119, 255, 273, 308, 322, 324, 329, 330, 331, 333, 334, 336, 340, 346, 368, 378, 383, 394, 398, 416.
- GIGLI Lorenzo, 67.
- GILADI Amotz, 116, 117.
- GILLET Louis, 56, 90, 108, 111, 113, 114, 115, 131, 264.
- GIOANOLA Elio, 153, 165, 166, 189, 193, 194, 228, 245, 254, 248, 276, 277, 289, 298, 306, 316, 319, 320, 330, 363, 378, 385.
- GIOLITTI Giovanni, 128, 171, 210.
- GIOVANNELLI Paola Daniela, 121, 145.
- GIOVIALE Fernando, 15, 18, 19.
- GIRAUDOUX Jean, 110.
- GIRET Noëlle, 86.
- GIUDICE Gaspare, 36, 71, 85, 89, 90, 128, 169, 170, 189, 207, 227, 245, 246, 287, 343.
- GOBETTI Piero, 56.
- GODOY Armand, 132.
- GOETHE Johann Wolfgang von, 78, 116, 143, 152, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 172, 173, 186, 213, 231, 236, 325, 334.
- GOGIBU Vincent, 78.
- GOGOL Nikolai, 144.
- GOLDSMIDT-FRANCHETTI Elena (voir DORNIS Jean).
- GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, 129.
- GONZÁLES MARTÍN Vicente, 147.
- GORKI Maxime, 75, 76, 77, 80, 111, 167, 309, 315, 326, 327.
- GOULD Anne, 48.
- GOULD Florence, 48.
- GOULD Frank Jay, 48.
- GOULET Alain, 31, 47, 50, 62, 119, 161, 172, 190, 193, 212, 216, 218, 230, 246, 281, 288, 293, 310, 314, 333, 334, 344, 345, 365, 366, 367, 378, 381, 388, 399, 400, 401, 402, 404.
- GOYAU Georges, 118.
- GRAMSCI Antonio, 118.
- GRASSET Bernard, 110, 111.
- GRAZZINI Anton Francesco (dit le LASCA), 120, 159, 160, 182, 378.
- GREEN Julien, 39.
- GREFFULHE Élisabeth de Riquet de Caraman-Chimay (comtesse), 123, 124.
- GRENAUD Céline, 281, 342.
- GRESNITSCH Adalberto (don), 397.
- GREVE Félix-Paul, 271.
- GROETHUYSEN Bernard, 107, 126, 159.
- GUARAGNELLA Pasquale, 23.
- GUILLAIN Alix, 107.
- H**
- HAFIZ, 325, 382.

HALSALL Albert W., 318.
 HANSKA Évelyne, 303.
 HARDT Hubert, 204.
 HARDY Thomas, 94, 183.
 HARTUNG Gustav, 132.
 HAZARD Paul, 117, 120, 143,
 HÉBERTOT Jacques, 85.
 HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 78, 168.
 HEINE Heinrich, 182.
 HELBERT Catherine, 98.
 HENRI DE NAVARRE (HENRI IV), 392.
 HENRIE Maurice, 223.
 HENRIOT Émile, 90.
 HERBART Pierre, 258.
 HEREDIA José Maria de, 107, 115, 254.
 HERMETET Anne-Rachel, 82.
 HERRIOT Édouard, 36.
 HERZL Theodor, 209.
 HESSE Hermann, 163, 258.
 HEURGON-DESJARDINS Anne, 58, 108.
 HEYD Richard, 315.
 HITLER Adolf, 158, 175, 415.
 HOFFMANN E. T., 23, 161, 257.
 HOFMANNSTHAL Hugo von, 94, 163.
 HOLMÈS Augusta, 402.
 HOPKINS Gerard Manley, 159.
 HUTCHINSON Hilary, 15, 241, 354.
 HUXLEY Aldous, 19, 20, 21.
 HUYSMANS Karl-Joris, 328.

I

IBSEN Henrik, 16, 136, 144, 208, 343, 418, 419.

ICARD Séverin, 339.

J

JACHIA Paolo, 150.
 JACOB Max, 37, 38, 105.
 JACQUEMART-ANDRÉ Nélie, 115.
 JACQUET DE LA VERRYÈRE Andrée Françoise Caroline (voir LAVERIÈRE C. de et CLAUDIUS-JACQUET, Madame).
 JADIN Jean-Marie, 182.
 JALOUX Edmond, 102, 109, 110, 111, 136, 299.
 JAMES Henry, 235.
 JAMES William, 235.
 JAMMES Francis, 39, 47, 107, 108, 123, 348.
 JAMOIS Marguerite, 91, 415.
 JANET Paul, 220.
 JANSEN M., 70.
 JEANNIOT DULLIN Marcelle, 104.
 JENNINGS William, 384, 390.
 JÉSUS-CHRIST, 214, 268, 328, 331, 332, 349, 367, 392, 395, 399.
 JOMARON Jacqueline, 134, 288, 415.
 JONARD Norbert, 317.
 JOSEPH, 196.
 JOUVET Louis, 59, 101, 143.
 JOYCE James, 20, 21, 45, 84, 147, 148, 264, 302, 304.

K

KAFKA Franz, 45, 267.
 KAHN Robert, 82.
 KALFF Marie (Lenormand), 102, 103, 104, 156, 415.
 KANT Immanuel, 78, 402.

- KARDEC Allan, 51.
- KEATS John, 111.
- KEITH ATKINSON John, 236.
- KEY Ellen, 74.
- KIPLING Rudyard, 94.
- KLEIST Heinrich von, 94, 165, 166.
- KOFFEMAN Maaïke, 99.
- KOLBERT Jack, 110.
- KORNFELD Anne, 56
- KROHA Lucienne, 320, 321, 322,
- KRYSINSKI Wladimir, 15, 21, 22, 105.
- KULICHOFF Anna, 89.
- L**
- LA BRUYÈRE Jean de, 261.
- LACAN Jacques, 228.
- LAFILLE Pierre, 15, 22, 30, 274.
- LAGNEAU Jules, 220, 402, 403.
- LAMARTINE Alphonse de, 255, 400.
- LANG Renée, 170.
- LANGELLA Giuseppe, 149.
- LARA Louise, 90.
- LARBAUD Valery, 20, 44, 51, 54, 73, 80, 84, 97, 98, 101, 110, 121, 122, 125, 136, 146.
- LA ROCHEFOUCAULD François, 261.
- LASCA le (voir GRAZZINI Anton Francesco).
- LAURENS Paul, 32, 323.
- LAURETTA Enzo, 72, 94, 147.
- LAVAL Pierre, 135, 415.
- LAVERIÈRE C. de, 79, 80, 82, 300.
- LAVIELLE Émile, 344, 346.
- LE BARGY Charles, 90, 93, 94.
- LEBLANC Georgette, 206, 207.
- LE BRUN Roger, 72.
- LECONTE DE LISLE Charles Marie René, 88, 107.
- LEGRAND Justine, 182, 317, 318.
- LEGRAND Maurice, 55.
- L'HERBIER Marcel, 79, 84, 109.
- LEIBNIZ Gottfried Wilhelm von, 172.
- LELIÈVRE Renée, 85.
- LENOIR Yvonne-Marthe, 74, 79.
- LENORMAND Henri-René, 90, 102, 103, 104, 105, 109, 295, 415.
- LÉON XIII, 48, 220, 401, 402, 403, 404.
- LEOPARDI Giacomo, 16, 32, 34, 122, 126, 135, 185, 387, 396.
- LEROLLE Yvonne, 303.
- LEROY Hélène, 45, 108.
- LESSING Gotthold Ephraim, 172.
- LESTRINGANT Frank, 37, 96, 136, 184, 217.
- LEVASTI Mario, 44.
- LÉVÊQUE Alain, 31.
- LEVESQUE Robert, 132, 135, 416.
- LEVI Carlo, 31.
- LÉVI Sylvain, 115.
- LINATI Carlo, 85.
- LINDAUER Madeleine, 415.
- LIPPS Theodor, 237,
- LIVI François, 47.
- LOISY Alfred (affaire), 220, 402.
- LOMBROSO Cesare, 51, 57, 207, 209, 211, 212, 214, 217, 221, 222, 313, 339, 398, 401.
- LOMBROSO-CARRARA Paola, 57, 89.
- LOMBROSO-FERRERO Gina, 57, 89, 209.

LONGO Marco, 106, 167, 195, 269, 322, 325, 339.
LONGO Nicola, 387, 388, 389, 391.
LOPE DE VEGA, 178.
LORENZONI Piero, 160.
LORIA Arturo, 99, 131.
LOUÏS Pierre, 38, 88, 106, 107, 115, 233.
LO VECCHIO-MUSTI Manlio, 72, 79, 80.
LUCHAIRE Jean, 56, 57.
LUCHAIRE Julien, 45, 54, 57, 59, 74, 81, 84, 87, 94, 131, 157, 162, 415.
LUCIENNE (fille de POCHET-
RONDEAUX Mathilde), 334.
LUCINI Gian Pietro, 48, 49, 60, 247.
LUDWIG Emil, 129.
LUGNÉ-POË Aurélien, 33, 90, 91, 100, 196, 203, 204, 205, 330, 339, 418, 419.
LUONGO Maria Rosaria, 236.
LUTHER Martin, 214.
LUZI Mario, 67.

M

MACHIAVEL Niccolò, 32, 37, 163.
MACCHIA Giovanni, 55, 153, 163, 164, 168, 183, 191, 192, 222, 250, 295, 296, 306, 368, 370, 380.
MADAME DE CAILLAVET (Léontine Lippmann), 158.
MADAME SIMONE (voir BENDA Pauline), 90.
MAETERLINCK Maurice, 115, 132, 163, 205, 206, 207, 208, 330.
MAHIEU Raymond, 282, 395.
MAHOMET, 214.
MAJOCCHI PLATTIS Maria (marquise) pseudonyme YOLANDA, 89.
MALLARMÉ André, 415.

MALLARMÉ Camille, 63, 82, 92, 101, 102, 106, 109, 111, 154, 155, 237, 389.
MALLARMÉ Stéphane, 21, 78, 107, 115, 206.
MALRAUX André, 12, 59, 132.
MANACORDA Guido, 67.
MANETTI Beatrice, 130.
MANGHETTI Gloria, 122.
MANN Thomas, 80, 82, 110, 123, 163, 164, 238.
MANSFIELD Katherine, 110.
MÀNTICA Giuseppe, 149.
MANZINI Gianna, 117.
MANZONI Alessandro, 88.
MARCEL Gabriel, 39, 40, 96, 108.
MARDRUS Joseph Charles, 75, 106, 115, 362, 382,
MARIANO Emilio, 49
MARINETTI Filippo Tommaso, 31, 51, 61, 72, 167.
MARINONI Manuele, 46.
MARITAIN Jacques, 37, 38, 39, 40, 64, 413.
MARITAIN Raïssa (Oumançoff), 37, 38, 39, 40, 64.
MARQUER Bertrand, 209.
MARRONE Tito, 70.
MARTIN Claude, 12, 32, 43, 47, 78, 112, 133, 184, 196, 208, 230, 236, 260, 269, 379, 382, 387, 392, 397.
MARTIN DU GARD Maurice, 110, 111.
MARTIN DU GARD Roger, 110, 111, 113, 132, 133, 298, 302, 413, 419.
MARTIN-SCHMETS Victor, 379.
MARTINI Fausto Maria, 53, 70, 417.
MARTUCCI Pierpaolo, 211.

MARTY Éric, 30, 220, 236, 262, 310.

MASINO Paola, 75, 76, 103, 111, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 148, 259, 404.

MASSARDIER-KENNEY Françoise, 342.

MASSIS Henri, 40, 50, 64, 107, 124, 136, 411, 413.

MASSON Pierre, 42, 47, 62, 76, 78, 108, 118, 127, 132, 134, 149, 154, 168, 173, 176, 184, 204, 210, 212, 218, 220, 225, 236, 246, 248, 261, 262, 269, 271, 277, 278, 279, 293, 301, 314, 325, 329, 331, 332, 333, 334, 336, 338, 339, 340, 345, 346, 363, 367, 372, 379, 381, 382, 386, 387, 395, 398.

MASTRODONATO Michela, 121.

MATTEOTTI Giacomo, 36, 137, 138.

MAUCLAIR Camille, 206.

MAUPASSANT Guy de, 163.

MAUREY Max, 91, 221.

MAURIAC François, 111, 124.

MAUROIS André, 58, 102, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 129, 289, 415.

MAURRAS Charles, 40, 98, 116, 117, 136, 152, 153, 154, 158, 175, 231.

MAUS Octave, 203.

MAZZA Vincenzo, 413, 417.

MELI Piero, 128.

MENARD P. L., 91.

MÉNANDRE, 163.

MEREDITH George, 183.

MÉRON Évelyn, 184.

MÉVISTO Auguste, 92.

MEYERHOLD Vsevolod, 204, 205, 410.

MGR. MONTINI, (voir PAUL VI).

MICALI Simona, 170.

MICHAUX Henri, 159.

MIGNOSI Pietro, 67, 329, 405.

MILHAUD Darius, 404.

MILLAIS John Everett, 336.

MINKOWSKI Eugène, 385.

MINNELLI Fausto, 64, 65.

MISAN MONTEFIORE Jacques, 72, 90.

MITCHELL Bonner, 416.

MOHAMMED, 213.

MOISE Tudor, 221.

MOLIÈRE, 144, 145, 163, 213.

MONTAIGNE Michel de, 38, 145, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 192, 244, 256, 265, 365, 371, 400.

MONTALE Eugenio, 17, 101, 108.

MONTHERLANT Henry de, 110.

MONTESQUIOU Robert de, 48, 115, 124.

MORAND Eugène, 86.

MORAND Paul, 103, 124.

MORAVIA Alberto, 31, 56, 67, 129.

MORGANI Silvia, 73, 99, 129.

MORINO Alba, 233.

MORRA DI LAVRIANO Umberto, 65.

MORTIER Alfred, 56, 59, 63, 70, 74, 77, 90, 94, 102, 105, 116, 117, 131, 142, 143, 181, 232, 233, 234, 237, 261.

MOULIN Jeanine, 204.

MOUNIER Emmanuel, 40.

MOUTOTE Daniel, 170.

MUGNIER Arthur (abbé), 120, 123, 124, 125.

MÜLHFELD Jeanne, 123, 124.

MÜLLER Hans Carl, 132.

MURET Maurice, 57, 70, 71, 78, 109.

MUSIL Robert, 16, 19, 20, 22, 159.

MUSSET Alfred de, 254, 255.

MUSSOLINI Benito, 52, 56, 57, 62, 63, 69, 90, 91, 115, 127, 128, 134, 137, 152, 156, 157, 158, 206, 259.

N

NADAR Félix, 339.

NADEAU Maurice, 277.

NARDELLI Federico Vittore, 79, 231, 316, 354.

NARDELLI Romina, 46.

NEMI (voir ALERAMO Sibilla)

NERI Ferdinando, 66.

NIETZSCHE Friedrich, 27, 31, 34, 64, 169, 170, 171, 172, 181, 183, 208, 213, 214, 238, 240, 313, 372.

NOAILLES Anna de, 74, 103, 106, 123, 124.

NOBILI Elena, 402.

NOHAIN Franc (voir LEGRAND Maurice).

NOLHAC Pierre de, 102, 114, 115, 116, 117, 118.

NORDAU Max, 56, 207, 208, 209, 212, 214, 221, 313.

O

OJETTI Ugo, 43, 52, 63, 67, 75, 88, 112, 141, 149, 158, 159, 162, 227, 228, 229.

OMAR, 382.

ONOFRI Arturo, 60.

ORANO Paolo, 101, 102, 117, 155, 156.

ORSINI François, 86, 171, 184, 185, 221, 233, 365.

ORVIETO Adolfo, 58, 145.

ORVIETO Angiolo, 42, 43, 47, 48, 58, 70, 71, 75, 89, 145, 158.

OTERO Caroline, 106.

P

PACINI Monica, 54.

PAINTER George Duncan, 282.

PALADINO Eusapia, 51.

PALANTE Georges, 217, 238, 247, 364, 365.

PALAZZESCHI Aldo, 67.

PALÉOLOGUE Maurice, 120.

PALOMBA-GARNIER Nicole, 249, 283.

PANZINI Alfredo, 78, 88.

PAPINI Giovanni, 31, 34, 35, 42, 44, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 60, 61, 64, 73, 76, 84, 105, 122, 125, 235, 417.

PASCAL Blaise, 23, 37, 144, 183, 184, 185, 187, 192, 214, 367, 400, 402.

PASCOLI Giovanni, 52, 158.

PASSANNANTE Giovanni, 401.

PASTOUREAU Michel, 284.

PAUL VI (Mgr Montini), 65.

PAULHAN Frédéric. 237.

PAULHAN Jean, 27, 35, 38, 45, 61, 62, 81, 98, 122, 125, 126, 127, 159, 237, 238, 264.

PAVOLINI Chicco, 127.

PAVOLINI Corrado, 64, 67, 117.

PAX Paulette, 91.

PECCI, 404.

PECCI-BLUNT Anna Laetitia (Mimi), 132, 404.

PEDULLÀ Walter, 62.

PÉGUY Charles, 38, 44, 74, 94, 110, 111.

PÉLADAN Adrien, 339.

PELLEGRINI Alessandro, 44, 67, 108.

PÉRATÉ André, 118.

PERNIOLA Mario, 248.

PERODI Emma, 402.

PERSI HEINES Claudia, 169, 226.

- PÉTRARQUE François, 32, 34, 114, 116.
PÉTRONE, 186.
PHILIPPE Charles-Louis, 113.
PIAZZOLLA Pasquale Marino, 34, 35, 78, 130.
PIC DE LA MIRANDOLE (Jean), 37.
PICABIA Francis, 37, 38.
PICASSO Lamberto, 56, 79, 101.
PICASSO Pablo, 38, 404.
PICCIONI Leone, 35.
PICON-VALLIN Béatrice, 204.
PIE X, 48, 146, 220.
PIE XI, 40.
PIE XII, 65.
PIERRE-QUINT Léon, 15, 22, 53, 56, 76, 79, 146, 211, 250, 251, 274, 293, 307, 308, 309, 311, 312, 319, 320, 359, 360.
PIERRON Agnès, 226.
PIETROBON Ester, 73, 242.
PINCHERLE ROSSELLI Amelia, 56, 89.
PIOVENE Guido, 31.
PIPITONE Cristina, 74.
PIRANDELLO Fausto, 75, 84.
PIRANDELLO Lietta, 30, 85, 151, 227, 292.
PIRANDELLO Lina, 69, 189.
PIRANDELLO Stefano (Landi), 56, 65, 84.
PIROUÉ Georges, 30, 36, 104, 173, 411,
PITOËFF Aniouta, 30, 57, 85.
PITOËFF Georges, 56, 57, 59, 76, 81, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 96, 100, 101, 103, 104, 105, 131, 132, 133, 142, 155, 179, 180, 205, 206, 207, 251, 287, 288, 337, 390, 411, 414, 415, 419.
PITOËFF Ludmilla, 57, 59, 81, 89, 101, 104, 105, 131, 419.
PLACCI Carlo, 108.
PLAN Pierre-Paul, 75.
PLAUTE, 145, 163.
POCHET-RONDEAUX Mathilde, 334.
POLETTI Lina, 73.
POLLARD Patrick, 32, 46, 48, 53, 67, 124, 160, 164, 181, 233, 418, 419.
POLTI Georges, 233.
PORTINARI Beatrice, 402.
PORTULANO Antonietta, 226, 227, 228, 309, 316, 387.
POUCHKINE Alexandre, 159.
POULENC Francis, 404.
POUPAULT Christophe, 115.
PRAGA Marco, 418.
PRATICÒ Giovanni, 238.
PRAZ Mario, 67.
PREZZOLINI Giuseppe, 44, 45, 53, 54, 56, 59, 61, 64, 76, 84, 99, 108, 111, 125, 155.
PROUST Marcel, 17, 21, 37, 45, 46, 64, 84, 96, 97, 98, 103, 106, 109, 110, 111, 158, 235, 264, 379, 410, 417.
PROVIDENTI Elio, 128, 158.
PROZOR Maurice, 418, 419.
PUCCINI Mario, 67, 121, 122, 123, 131.
PUCCINI Sandra, 122.
PUGLIONISI Carmelo, 118, 408.
PUPO Ivan, 233.
PUPPA Paolo, 49.
PUTNAM Walter, 345.
- R**
- RABELAIS François, 144, 145, 182, 192, 193.
RACHILDE Marguerite, 74, 168.

RACINE Jean, 164, 213,

RADIGUET Raymond, 110.

RADIUS ZUCCARI Anna Maria, pseudonyme Neera, 89.

RAMPOLLA DEL TINDARO Mariano (cardinal), 48, 403.

RAMPONI SERPIERI Mina, 57.

RASPOUTINE Grigori, 38, 76.

RÉAU Louis, 120, 162.

REBOUL François, 78.

RÉGNIER Henri de, 102, 107, 110, 115, 131, 151, 166.

RÉGNIER Marie de (de Heredia), 102, 107.

REINHARDT Max, 113, 132, 163, 176, 205, 410.

REMBRANDT, 257.

RENDI Renzo, 56.

RENUCCI Paul, 304.

RESNEVIČ SIGNORELLI Olga, 76.

RIBERA Primo de, 146.

RIBOT Théodule-Armand, 220.

RICHARDSON Dorothy, 159.

RICHARDSON Samuel, 183.

RICHTER Jean-Paul, 143, 163, 168.

RILKE Rainer Maria, 19, 108, 110, 119, 120, 163, 172.

RIMBAUD Arthur, 38, 94.

RIVAIN Marie-Ange, 91.

RIVIÈRE Jacques, 39, 45, 46, 65, 73, 76, 81, 98, 118, 153.

RIZZI Daniela, 76.

ROBICHEZ Jacques, 418.

RODIN Auguste, 74.

ROGGENKAMP-KAUFMANN Antje, 248, 277.

ROHANT-CHABOT Marie de (princesse Lucien Murat), 124.

ROLLAND Romain, 44, 54, 59, 94.

ROMAINS Jules, 81, 111, 112, 113, 132, 148, 172, 205, 206.

RONCALLI Marco, 64, 65.

RONDEAUX Édouard, 334.

RONDEAUX Émile, 334.

RONDEAUX Georges, 334.

ROBDEAUX Henry, 333.

RONDEAUX Jeanne, 229, 334.

RONDEAUX Juliette (voir GIDE Juliette).

RONDEAUX Madeleine (voir GIDE Madeleine).

RONDEAUX Valentine, 303, 333, 334, 392.

ROSA Giovanni Titta (Giovanni Battista), 46, 84.

ROSSELLI Nello, 56.

ROSSETTI Dante Gabriele, 119, 336.

RÖSSNER Michael, 169.

ROSSO Corrado, 15, 16, 341.

ROSSO DI SAN SECONDO Pier Maria, 55-56, 70, 94, 205.

ROSTAND Edmond, 38.

ROSTAND Maurice, 38.

ROTHSCHILD Louise Sarah, 58.

ROUART Eugène, 303, 398.

ROUCHÉ Jacques, 48.

ROUSSEAU Jean-Jacques, 16, 167, 213, 214, 313, 320, 340, 341.

ROUYEYRE André, 16.

ROYÈRE Jean, 77, 156.

RUBINSTEIN Ida, 48, 76, 132, 134.

RUGGERI Ruggero, 90, 128, 180, 288.

RUYTERS André, 45, 113.

S

SABA Umberto, 108.

SACHS Maurice, 37, 38.

SAGAERT Martine, 342, 347.

SAGGIOMO Carmen, 47, 68, 69, 149.

SAINT BONAVENTURE, 121, 393, 394, 405.

SAINT-ÉVREMOND, 364.

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE, 118, 393, 394, 402.

SAINT JEAN, 213.

SAINT-JOHN PERSE, 102, 126.

SAINT PAUL, 213, 214, 338, 367, 372, 392, 402, 405.

SAINT-SIMON, 229.

SAINTE-BEUVE Charles Augustin (de), 264.

SAINTE LUCIE, 334.

SALKIN-SBIROLI Lynn, 123.

SALQUES Marie-France, 304.

SALVEMINI Gaetano, 44, 59, 75, 156, 157.

SALVINI Guido, 132.

SANDAUER Arthur, 22.

SANGUINETTI KATZ Giuliana, 121, 158, 178, 179, 221, 222, 295, 321.

SANSOT- ORLAN Edward, 72.

SANTULLI Carlo, 122.

SAPELLI LUIGI, 117.

SAPONARO Dina, 33, 201, 206, 207.

SARMENT Jean, 205

SARTRE Jean-Paul, 21, 22, 111, 138, 176.

SATIE Érik, 90.

SAVELLI Aurora, 122.

SAVINIO Alberto, 126, 129.

SBROCCHI Leonard G., 169, 226.

SCARRON Paul, 21.

SCHÄFER Carina, 118, 386.

SCHEEL Hans Ludwig, 145.

SCHILLER Friedrich, 172.

SCHLEGEL Friedrich, 21, 23, 72, 168, 169, 192, 237, 238, 247.

SCHLUMBERGER Jean, 45, 77, 86, 104, 105, 113, 143, 148, 220, 329, 403.

SCHMITT Jean-Claude, 284.

SCHNYDER Peter, 170, 181, 205.

SCHOENTJES Pierre, 237, 239, 246, 247, 248.

SCHOPENHAUER Arthur, 171, 172, 188, 220, 238, 246, 247.

SCHWOB Marcel, 86, 103, 168.

SCIASCIA Leonardo, 118, 147, 183, 184.

SCIORTINO Giuseppe, 205.

SÉAILLES Gabriel, 207, 220, 221, 232, 378, 402, 403.

SEGRESTAA Jean-Noël, 343, 345, 349.

SÉMÉNOFF Eugène, 397.

SERAO Matilde, 79, 88.

SERRA Maurizio, 103.

SERVICEN Louise, 80, 82, 164.

SETH Catriona, 82.

SHACKLETON Anna, 330, 331, 340.

SHAKESPEARE William, 16, 76, 86, 114, 114, 136, 149, 178, 180, 186, 200, 417.

SHAW Bernard, 16, 39, 90, 136.

SICA Beatrice, 130.

SICILIANO Enzo, 46.

SIDDAL Elisabeth (Lizzie), 336.

- SIEPE Hans T., 172, 173.
 SILONE Ignazio, 31.
 SIMON Daniel, 240.
 SIMON Michel, 415.
 SLATAPER Scipio, 45, 73, 84, 419.
 SMITH Sydney, 182.
 SOCRATE, 214, 246, 292.
 SOFFICI Ardengo, 44, 125, 126.
 SOLERTI Angelo, 116.
 SOLMI Sergio, 66.
 SOUBIROUS Bernadette, 404.
 SOUDAY Paul, 90.
 SOUPAULT Philippe, 56, 132.
 SOUTZO Hélène (princesse), 103, 123, 124.
 SPERAZ Beatrice, pseudonyme Bruno Sperani, 89, 418.
 SPINOZA Baruch, 172, 357, 402.
 SPIZZO Jean, 319, 320.
 STAROBINSKI Jean, 186, 341.
 STEARN ELIOT Thomas, 126.
 STENDHAL, 55, 152, 167, 183, 257, 308, 309.
 STEEL David, 157, 167, 181.
 STERNE Lawrence, 21, 23, 182, 183, 370, 401.
 STRATI Mario, 62.
 STRAVINSKY Igor, 39, 76, 90, 134, 404.
 STRINDBERG Auguste, 105, 338, 339, 419.
 STROWSKI Fortunat, 37, 38, 416.
 SUARÈS André, 275, 290.
 SULLY James, 237.
 SUPERVIELLE Jules, 118.
 SUSINI Jean-Claude, 400.
 SVEVO Italo, 20, 21, 27, 45, 46, 84, 99, 101, 148.
 SWIFT Jonathan, 182, 183, 239.
- T**
- TAINÉ Hyppolite, 17, 181, 182.
 TARCHIANI Alberto, 70.
 TARDE Gabriel, 207, 213, 215, 216, 230.
 TASSE Torquate, 32, 34, 113, 114, 115, 121.
 TCHEKHOV Anton, 59.
 TEDESCHI Virginia, pseudonyme Madame Cordelia, 89.
 TÉRENCE, 163.
 THACKERAY William Makepeace, 182, 183, 239.
 THEIS Raimund, 172, 173.
 THÉOCRITE, 27, 370.
 THIBAUDET Albert, 17, 108, 235.
 THURN-UND-TAXIS Marie (princesse), 120.
 TIECK Ludwig, 23, 73, 168, 169.
 TILGHER Adriano, 39, 46, 56, 92, 95, 147, 232.
 TINTERRI Alessandro, 147.
 TISSI Silvio, 15, 16, 136, 219.
 TOLTON Cameron, 79.
 TOLSTOÏ Léon, 94, 136, 208, 212, 264, 309.
 TONELLI Luigi, 67.
 TORSELLO Lucia, 33, 201, 206, 207.
 TOSI Maria José, 44, 107, 108, 109.
 TOZZI Federigo, 45.
 TRAVERS DE FAULTRIER Sandra, 222.
 TREVES Giuseppe, 58, 89.
 TRINCHERO Cristina, 56, 57.

TROUSSEAU Armand, 339.

TRZASKALIK Tim, 269, 270, 271.

TSUGAWA Hiroyuki, 184.

U

UNAMUNO Miguel de, 20, 21, 80, 108, 123, 144, 146, 147, 197, 198, 226.

UNGARETTI Giuseppe, 35, 44, 59, 61, 62, 66, 108, 122, 125, 126, 127, 134, 159, 404.

V

VALBOUSQUET Nina, 156.

VALERI Diego, 31, 46, 60, 108, 417.

VALÉRY Paul, 35, 47, 55, 74, 78, 108, 109, 111, 117, 118, 123, 124, 125, 129, 147, 148, 206, 235, 348, 404, 409.

VALIN Danièle, 49.

VALLETTE Alfred, 168.

VALSANGIACOMO Nelly, 54, 57.

VANNICOLA Giuseppe, 31, 44, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 60, 61, 76, 88, 162, 388, 390, 394, 397, 417.

VAN DES BOSSCHE B., 70.

VAN NUFFEL Robert, 91.

VAN RYSSELBERGHE Élisabeth, 111, 203, 204, 258, 314.

VAN RYSSELBERGHE Maria (La Petite Dame), 46, 123, 133, 144, 203, 204, 205, 300, 314.

VAN RYSSELBERGHE Théo, 51, 203, 204, 205, 207.

VAUTHIER Bénédicte, 146.

VEBER Pierre, 90.

VENTURINI Monica, 242.

VERGA Giovanni, 32, 88, 126, 154.

VERGANI Orio, 56.

VERHAEREN Émile, 74, 113, 203, 204, 205, 207.

VERLAINE Paul, 208.

VERNON LEE (Violet Paget), 108.

VIALATTE Alexandre, 267.

VIC L. (voir SERVICEN Louise).

VICENTINI Claudio, 87, 221.

VIÉLÉ-GRIFFIN Francis, 49.

VIGNY Alfred de, 329.

VIGORELLI Giancarlo, 66.

VIOLLIS Andrée (voir JACQUET DE LA VERRYÈRE Andrée Françoise Caroline).

VIOTTO Piero, 39.

VIRGILE, 370.

VITTORINI Elio, 67.

VIVIANI Alberto, 106.

VOGÜÉ Melchior de (vicomte), 149, 158.

VOLTAIRE, 19, 258.

W

WALKER David H., 12, 107, 181, 183, 211, 212, 213, 217, 258, 259, 260, 261, 300, 302, 303, 315, 328, 345, 351, 354, 355, 357.

WHARTON Edith, 124, 152, 204.

WEISS Auréliu, 77, 78, 112, 114, 230, 231, 232, 262.

WEISS Louise, 75, 129.

WHITMAN Walt, 74, 75, 94, 208.

WILDE Oscar, 38, 47, 51, 163, 208, 272, 312, 324, 398.

WILMOTTE Maurice, 205.

WITTMANN Jean-Michel, 4, 12, 42, 98, 99, 137, 152, 153, 161, 172, 175, 181, 184, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 236, 238, 279, 280, 314, 324, 348, 349, 358, 370, 394, 396, 397, 398, 406.

WOLFMAN Yaffa, 138, 139, 170, 171.

WOOLF Virginia, 110.

WYNCHANK Anny, 318.

Y

YOSHII Akio, 78, 293.

YOUSSOUPOFF Félix (prince), 37, 38, 52.

YOUSSOUPOVA Zinaïda Nikolaïevna
(princesse), 52, 76.

Z

ZACCONI Ermete, 418.

ZANCAN Marina, 74.

ZANFI Caterina, 54.

ZANGRILLI Franco, 178, 180.

ZAPPULLA Enzo, 79, 85, 128.

ZAPPULLA MUSCARÀ Sarah, 43, 79, 85,
128.

ZEPEDEO Cristina, 221, 222, 226.

ZOLA Émile, 208.

ZOPPELARI Anna, 103.

ZOPPI Sergio, 50, 58.

ZWEIG Stefan, 74, 113.

L'écriture d'André Gide à la lumière de Luigi Pirandello

Marco LONGO

Certains thèmes, procédés littéraires et questionnements éthiques développés par Gide, (le jeu théâtral et la vraie vie, les masques et la recherche de l'identité, les multiples points de vue sur une vérité insaisissable, l'humorisme, l'ambivalence de la figure féminine), font écho à ceux d'un autre grand auteur et Prix Nobel, Luigi Pirandello. Une lecture de la production gidienne (journal, romans, pièces, traductions, adaptations) à la loupe pirandellienne a ouvert de nouvelles perspectives sur l'œuvre de Gide et sur son univers littéraire à travers une réflexion, d'un côté, sur les rapports de Gide avec l'Italie et de Pirandello avec la France pendant les années vingt et trente, de l'autre côté, sur la notion gidienne d'influence, pour comprendre dans quelle mesure les points de convergence entre les deux auteurs ont été les effets indirects d'un contexte historique et culturel commun ainsi que d'une multitude de « passeurs » et de « médiateurs », ou bien le résultat d'une rencontre réelle et d'une influence acceptée.

Gide / Pirandello / influence / médiateurs / masques / humorisme

Some of Gide's literary techniques and ethical themes (fiction vs true life, masks vs real identity, multiple points of view on an elusive truth, humor, ambivalence of the female characters) echo at times, though differently developed, those of another famous Nobel Prize, Luigi Pirandello. The analysis of Gide's works (diary, novels, drama, translations, adaptations) through Pirandello's fictional, dramatic and philosophical world, as under a magnifying glass, shows new perspectives above the French author. This study has firstly implied a reflection upon Gide's links to Italy, and Pirandello's ones to France during the twenties and the thirties; subsequently, the reflection has involved the notion of influence in Gide, in order to understand whether the similarities between the two authors represent the indirect effects of a common historical context and of a multitude of « mediators », or they are the result of a real meeting and of an accepted influence

Gide / Pirandello / influence / mediators/ masks / humor

