

Dominique Budor et Denis Ferraris (dir.)

Objets inachevés de l'écriture

Presses Sorbonne Nouvelle

Sur quelques “avortons” pirandelliens

Dominique Budor

Éditeur : Presses Sorbonne Nouvelle
Lieu d'édition : Presses Sorbonne Nouvelle
Année d'édition : 2001
Date de mise en ligne : 8 janvier 2019
Collection : Études italiennes
ISBN électronique : 9782379060090



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

BUDOR, Dominique. *Sur quelques “avortons” pirandelliens* In : *Objets inachevés de l'écriture* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2001 (généré le 09 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psn/9843>>. ISBN : 9782379060090.

Ce document a été généré automatiquement le 9 mai 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

Sur quelques "avortons" pirandelliens

Dominique Budor

- 1 Pour qualifier globalement l'inachèvement chez Pirandello, il convient d'abord de s'effacer derrière la voix de l'auteur lui-même, et de raisonner par déduction au fil d'un enchaînement de citations. Première proposition — c'est un aphorisme récurrent dans des textes d'époques et de natures différentes — : « la vie ne conclut pas »¹. Deuxième proposition : « la vie, ou bien on la vit ou bien on l'écrit »². Or dans cette perspective, qui est celle de Pirandello lui-même et où il faut admettre le principe d'équivalence entre vivre et écrire comme prémisse indiscutable, certain aveu d'absence à la vie prend un sens particulier (par exemple dans une lettre à Benjamin Crémieux, l'un des traducteurs français) :

Vous désirez quelques notes biographiques sur moi : je me trouve extrêmement embarrassé pour vous les fournir et cela, mon cher ami, pour la simple raison que j'ai oublié de vivre, oublié au point de ne pouvoir rien dire, mais exactement rien sur ma vie, si ce n'est peut-être que je ne la vis pas, mais que je l'écris. De sorte que, si vous voulez savoir quelque chose de moi, je pourrais vous répondre : « Attendez un peu, mon cher Crémieux, que je pose la question à mes personnages. Peut-être seront-ils en mesure de me donner à moi-même quelques informations à mon sujet. Mais il n'y a pas grand-chose à attendre d'eux ; ce sont presque tous des gens insociables qui n'ont eu que peu ou point à se louer de la vie »³.

- 2 Aussi, par glissement de termes et décalque de citation, est-on fondé à énoncer cette vérité pirandellienne : "l'écriture ne conclut pas".
- 3 D'emblée, donc, l'œuvre entier de Pirandello s'inscrit dans cette face de la modernité que la critique, libérée du fétichisme du Texte (clos et définitif), examine désormais sous le signe de « l'œuvre ouverte » définie par Umberto Eco : l'écrit porte les virtualités inépuisables de la vie et s'efforce d'accompagner l'incessant changement (soit ce qu'il faudrait appeler, pour respecter la matrice bergsonienne de la pensée de Pirandello, le « flux vital ») ; il déploie les sens contradictoires d'un XX^e siècle inscrit sous le signe du chaos et de la crise ; il s'offre à la variabilité infinie de l'interprétation et à l'impossible clôture du « texte inépuisable »⁴.

- 4 Mon propos, toutefois, n'est pas de traquer l'inachèvement dans cette dimension qui a été appelée "essentielle", mais seulement, dans le cadre d'une volonté définitionnelle, de l'éclairer à la lumière de sa mise en pratique par Pirandello, de sa mise à l'épreuve dans les textes. Il s'agit donc de repérer *des* inachèvements, saisis dans un système démarcatif, au moment où s'effectue la séparation entre l'avant et l'après du faire littéraire : lorsque s'impose l'urgence de *l'incipit*, qui offre à un homme inapte à la vie le lieu substitutif d'une parole en acte ; lorsque s'affiche l'impossible *desinit*⁵, nourri de l'angoisse de la mort.
- 5 L'euphorie liée au déclenchement et au déroulement du processus de création est, de fait, fréquemment mise en scène dans les textes de fiction où elle affecte les nombreux personnages-écrivains qui peuplent l'œuvre : ainsi dans la séquence dite "de Cargiore" du roman *Son mari* où, se représentant sous les aspects d'une jeune romancière et dramaturge, Pirandello *la* décrit / *se* décrit en proie au « démon » de l'inspiration. Les débuts de l'écriture sont aussi constamment évoqués, de façon directement autobiographique cette fois, dans les lettres que Pirandello envoie à Marta Abba ; et même, lorsque la force vitale de la création et des personnages s'épanouit et compense la "non-vie" du poète, l'ambition de mener à terme au plus vite le travail commencé peut être affirmée sans crainte :

Je me suis immédiatement mis au travail, dès mon arrivée. J'ai déjà presque fini le premier acte de *On ne sait comment*, qui se présente très bien : j'ai immédiatement mis dans le mille, un excellent coup de lame [...] J'espère finir très vite, mi-août ou à peine plus tard. Je t'apporterai la pièce à Camajore, dès qu'elle sera finie. Mais je ne veux pas que tu t'inquiètes pour cela. Aucune inquiétude ! Je suis en train d'écrire cette pièce pour le plaisir de l'écrire, dans une pleine et absolue liberté. Je la laisse naître comme elle veut. Elle naît très facilement et elle s'en va sur la scène, tout droit, toute seule, agile et rapide, rien qu'avec ses cinq personnages, tous vivants⁶.

- 6 Le souci de finir — au-delà du simple désir de l'écrivain d'avoir « un fier poids de moins sur l'estomac » comme le disait Flaubert⁷ — n'est alors rien d'autre que la recherche d'une clôture narrative (le mot FIN dans un roman) ou dramatique (un tomber de RIDEAU), perceptible par le lecteur ou le spectateur et signifiant la seule *terminaison* spatiale du récit⁸ : il ne s'agit jamais pour Pirandello, en ce point-limite du texte, d'affirmer un dénouement qui afficherait une solution et offrirait un sens univoque et orienté. Néanmoins, le texte peut être régi par une cohérence structurelle parfaite et atteindre ainsi à une *finition* [un des aspects de l'achèvement] qui réalise la *finalité* du projet. La poétique de Thumorisme", théorisée en 1908 mais en acte bien plus tôt, porte en effet à la recherche d'une *fin* qui soit le déplacement vers un après-texte, dans l'articulation à d'autres ensembles textuels ou dans l'opération de lecture, du mouvement de l'œuvre. Je n'ai pas le temps ici — et ce serait d'ailleurs en partie hors sujet par rapport à notre propos — d'étudier les stratégies de "fin" chez Pirandello, parmi lesquelles les plus emblématiques sont sans nul doute celles des pièces de la "Trilogie" dont Pirandello lui-même a précisé la portée :

Quand la pièce est à faire, comme dans le premier cas [*Six personnages en quête d'auteur*] ou à improviser, comme dans le troisième [*Ce soir on improvise*], le conflit, qui n'est ni identique ni semblable, mais précisément opposé dans un cas et dans l'autre, empêche que la pièce se fasse et que l'improvisation soit maîtrisée, menée suivant les règles, de sorte à aboutir de façon continue à un dénouement ; quand la pièce est faite, comme dans le deuxième cas [*On ne sait jamais tout*], le conflit démolit la représentation. Or ce qu'on voulait représenter c'est justement la différence des conflits dans chacune des trois pièces ; c'est pourquoi celles-ci, même si elles restent inachevées ou interrompues quant à leurs prétextes ou à leurs sujets, sont

en elles-mêmes parfaitement achevées, menées à terme, et peuvent être réunies, comme il est dit plus haut, de manière à former une trilogie du théâtre dans le théâtre⁹.

7 Qu'il suffise de dire que, chez Pirandello, — je vais emprunter à la critique génétique un verbe qu'elle a forgé — la fin, toujours décevante, a vocation à "inachever".

8 Par contre, puisque Pirandello écrit « pour ne pas mourir » — je cite la célèbre dédicace de *Diana et Tuda*, « À Marta Abba, pour ne pas mourir »¹⁰ — l'arrêt du processus de création est toujours, dans l'œuvre, soit occulté soit trop fortement marqué par la douleur pour s'exprimer directement. Aussi est-ce à un personnage *alter ego* de l'auteur (Silvia Roncella) que, dans le roman *Son mari*, est affecté le tourment de l'inspiration tarie. Mais la portée autobiographique est évidente. Car, lorsqu'après une intervention extérieure — celle d'un critique qui indique que le nouveau drame pourrait par dérivation naître d'une nouvelle existante — la jeune femme reprend à écrire, elle conçoit la trame de *Si ce n'est ainsi*, c'est-à-dire une pièce de Pirandello lui-même (tel fut, en 1915, le premier titre de *La Raison des autres*) :

Silvia brûlait d'envie de se remettre au travail, à un travail qui l'aurait absorbée tout entière et qui l'aurait empêchée de voir, de penser à elle-même et de se sentir vivre. Mais elle cherchait et elle ne trouvait pas ; et elle se rongait d'envie, de plus en plus convaincue que, vraiment, désormais, elle ne pouvait plus rien faire¹¹.

9 L'omission de la cessation de l'acte d'écriture, ou en tous cas le déséquilibre dans l'attention portée à son commencement et à son interruption, ne sont évidemment pas l'apanage du seul Pirandello et les témoignages d'écrivains abondent, marqués par l'angoisse de la disparition. Je me bornerai à citer le cas d'Aragon qui, décrivant sa pratique dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* — le titre est en soi une indication —, n'envisage l'interruption de l'écriture que sous des masques, par la légèreté initiale du propos et la différation :

Commencer, c'est parler, écrire. Finir, ce n'est que se taire,

10 mais, cinquante pages plus loin,

Si pour moi le début d'écrire est un mystère, plus grand est le mystère de finir, ce silence qui suit l'écriture¹².

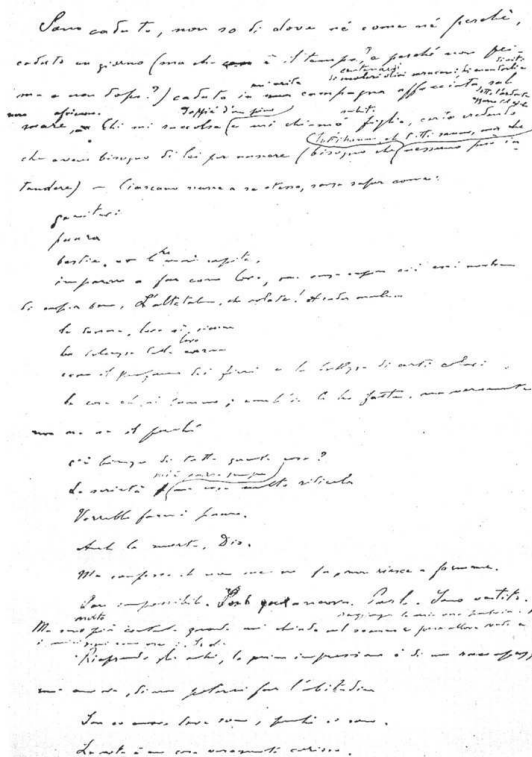
11 Ainsi, dans la perspective que je viens de tracer, le sens extensif de "l'écriture inachevée" permettrait-il de considérer que, en raison de sa finalité, n'importe quel écrit pirandellien est un "objet inachevé de l'écriture". C'est pourquoi j'ai souhaité restreindre la définition à ces seules traces de l'écriture qui, dotées de limites individualisantes les constituant en objet (*ob-jectus*, ce qui est devant et qui a donc une existence séparée), ont été arrêtées dans leur développement prévisible : des écrits marqués par l'interruption, la panne, l'échec, l'abandon. C'est en examinant ces textes inaboutis, quand et là où vient à défaillir l'élan créateur qui porte le travail d'écriture, ou bien quand et là où l'auteur décide d'abandonner cette « créature » naissante qu'est son texte, que je m'efforcerai de caractériser les fonctionnements de la "fabrique" pirandellienne, et sa vocation à mettre en œuvre une "poétique du *non finito*"¹³. Lorsque je parle de limites constituant un objet de l'écriture, je ne désigne pas la matérialité d'un support ; je fais allusion aux éléments d'intentionnalité, voire de programmation — un titre et / ou un genre littéraire, un plan, le choix d'une structure formelle (par exemple le mètre martellien pour un acte unique en vers qui date peut-être de 1881), etc. — qui visent à un plein développement et à une autonomie de l'écrit et qui lui assignent une destination en direction d'un certain type de public. Soit, par exemple, le feuillet manuscrit intitulé *Il consulto*¹⁴ qui contient une liste

de sept personnages et quinze répliques, d'ailleurs non attribuées : il s'agit, à l'évidence, d'un embryon de pièce de théâtre — les tirets précédant chaque phrase qualifient celles-ci comme fragments d'un dialogue dramatique — qui n'a donné lieu à aucun développement ultérieur connu. Par contre, une telle définition de l'"objet" exclut les notes de tous genres consignées par Pirandello dans des *Carnets*, aux fins d'enregistrement immédiat : ce sont des sensations, des idées, des mots entendus, des visages rencontrés... souvent voués à constituer les germes de développements fictionnels ultérieurs mais encore non intégrés dans un processus prévisionnel ou exploratoire.

- 12 Je fonderai donc mon exposé sur ces textes interrompus : les "avortons". Je dois préciser néanmoins que cette appellation n'est en rien destinée à connoter de façon dévalorisante certains écrits d'un "grand" auteur, voire certains "grands" textes de cet auteur (le plus célèbre de ces textes n'étant autre que *Les Géants de la montagne*). Mais l'usage de ce terme me semble justifié à deux niveaux. D'une part, il s'agit d'un italianisme : plusieurs écrivains italiens ont qualifié certaines de leurs productions d'*aborto*, ce que le dictionnaire "Nuovo Zingarelli" définit comme « œuvre mal réussie » mais aussi comme « activité qui échoue dès la naissance » — c'est d'ailleurs ce deuxième sens, non normatif, qui s'appliquerait à Pirandello. D'autre part et surtout, l'équivalence vie-écriture posée par Pirandello et la fréquente apparition dans l'œuvre de métaphores organicistes pour qualifier la création littéraire — « la matrice de l'imagination » où « le germe vital » de l'inspiration doit être insinué « pour la fécondation »...¹⁵ — inscrivent au cœur du langage la co-essentialité des deux formes de développement. Le texte est enfant-texte.
- 13 Dans le cadre de cette interrogation sur la nature et le fonctionnement du laboratoire d'écriture pirandellien, il semble cependant nécessaire d'écarter les textes qui ne sont pas parvenus à terme pour des raisons résolument non techniques, sous l'effet d'une inhibition qui arrache la pensée ou la pulsion à toute possibilité d'écriture.
- 14 C'est pourquoi j'évoquerai rapidement *Les Géants de la montagne*, ce "mythe de l'Art" dont l'idée première remonte à l'été 1928 et dont le troisième acte n'avait toujours pas été rédigé lorsque Pirandello mourut en décembre 1936. Or Pirandello sait écrire vite : sous l'effet d'une sollicitation extérieure pour adapter à la demande d'un dramaturge une de ses nouvelles (*Cédrats de Sicile* que réclame Martoglio en 1910) ou pour exorciser sa douloureuse solitude à Berlin après le départ de Marta et triompher des ennemis qui s'opposent à la gloire théâtrale de l'actrice (lorsqu'il termine en quatre heures *Ce soir on improvise*). Certes, le plus souvent, la genèse des œuvres s'étale sur des mois et des années mais les intermittences de l'écriture ne brisent pas la tension créative. La non terminaison des *Géants* ne saurait donc s'expliquer par des données conjoncturelles : l'humiliation de l'auteur après le retentissant échec italien de *La Fable du fils substitué* dont la composition s'articule avec celle des *Géants*, ou encore la vexation du "Maestro" face à la froideur de Marta Abba devant ce que lui considérait comme devant être son « chef d'œuvre » ; ni par les éventuelles difficultés de réalisation scénographique des images pirandelliennes (la fameuse énigme de l'olivier hermès) ; ni enfin par l'ultime résolution de l'Œdipe grâce à la transmission de l'écriture du père au fils (selon l'interprétation critique de Jean Spizzo). Pour ne pas ouvrir un long débat, je me bornerai à remarquer que s'interrompent de manière simultanée deux textes — la réécriture du roman *Suo marito* et la rédaction du quatrième moment des *Géants* — qui, tous deux et au moment où Pirandello éprouve la douleur née de l'incompréhension du public, posent les termes de la crise du théâtre : le déchirement entre la solitude de l'artiste d'une part (Silvia à Cargiore, Cotrone et ses guignards dans la villa) et, d'autre part, l'épreuve de la rencontre du Moi

avec l'Autre lorsque le message artistique s'adresse à la communauté des hommes (Ilse, face aux dangers de la société industrielle et massifiée, cherchant avec sa troupe un nouveau public, Giustino se faisant le *manager* de l'art). Le maintien de l'œuvre dans sa béance ne serait alors que la soumission de l'écriture à la force de l'indécidable.

- 15 Un autre texte, l'autobiographie inachevée intitulée *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla Terra*, relève lui aussi de l'impossibilité de continuer à écrire. On dispose du dossier génétique de ce texte (vingt-cinq feuillets), inédit du vivant de l'auteur : soit un scénario d'écriture, autographe, où des propositions numérotées s'ordonnent en vue de développements ultérieurs ; puis un incipit de six lignes, autographe encore, qui se poursuit, par voie d'énoncés-noyaux (par exemple : « parents ») et de brefs segments rédigés, comme en une sorte de script (cf. *Inform.* p. 3). Enfin, vingt-deux feuillets dactylographiés, comportant toutes sortes d'opérations manuelles de réécriture, qui ont été classés par Stefano Pirandello, le fils de l'auteur, en deux "rédictions" : l'une verbalise le traumatisme d'une naissance, celle de Luigi Pirandello, qui inscrit dans un sexe (être un homme), dans un statut filial (le père, non nommé, n'est plus évoqué que comme principe masculin s'unissant à un principe féminin, la mère est réduite à un simple vecteur de vie), dans une situation sociale (la médiocrité d'Agrigente), (cf. *Inform.* p. 5) ; tandis que, dans l'autre, l'espace de ce récit de naissance est occupé par l'universalisation du sens que revêt l'apparition d'un représentant de l'espèce.



Luigi Pirandello (*Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*), p. 3
 © "Biblioteca Museo Luigi Pirandello" - Agrigento

Caduto, non so come né di dove, una ^{notte} ~~sera~~ di giugno, in
 una campagna d'antichi olivi saraceni, di mandorli e di
 viti, affacciata sul nero mare africano. Caduto a pie'
 d'un grande pino solitario esposto su quegli scoscendi-
 menti d'argille azzurre, da cento e più anni, alle fiere
 urlanti libecciate delle coste meridionali della Sici-
 lia. Forse, quella notte di giugno ^{(era placida e} e'erano le lucciole.
 La notte, quel suo nero, pare lo faccia ^{affiora} per esse che, vo-
 lando, non s'indovina dove, ora qua ora là vi aprono un
 momento quel loro languido sprazzo verde. Io fui, quella
 notte, come una di quelle lucciole, caduta a pie' del gra-
 de pino solitario. Sul colle lontano ^{lontano} sprazzavano anche,
 malinconici, i lumi ^{adorni} rari della ^{piccola} città che volle, senza
 ch'io ne ^{Sapessi} ~~potessi~~ nulla, ~~potessi~~ appropriarsi la mia nasci-
 ta. C'era in essa, in quel tempo, una grande moria, ^{tra} i
 tanti abitanti ~~quasi tutti morivano~~ ^{che ogni} giorno ~~moriva~~ ⁱⁿ vi morivano, u-
 no che vi nasceva era ~~come un~~ ⁱⁿ da tenerlo ~~in~~ gran
 conto. Ma io, della mia nascita, come di questo conto che
 ne fu tenuto, non mi son fatto ancora né certo saprò mai
 fermi un'idea. ~~Improvvisamente ho scoperto che non so nulla di questa~~
^{cosa}
 Sarà certa per gli altri che non potevo nascer prima né
^(che davvero nasce)
 dopo, là e non altrove. Io non ne vedò in me la ragione.

Luigi Pirandello (*Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*), p. 5
 © "Biblioteca Museo Luigi Pirandello" - Agrigento

- 16 Ce qui nous intéresse ici, compte tenu des habitudes de gestion de ses brouillons par l'écrivain, est la conservation des deux états et son lien à l'arrêt de l'écriture. S'il est vrai — je renvoie à une analyse que j'ai faite en un autre lieu¹⁶ — que les *Informations* représentent le terme d'un long processus d'élaboration, lisible de 1891 à 1935 dans une dimension intertextuelle où se sont brouillées les frontières génériques (biographie, autobiographie, fiction), et que seules la médiation et la différenciation opérées par les textes antérieurs ont permis l'aveu final, néanmoins l'écriture se bloque devant la matérialisation trop violente d'une vérité intime. Le dévoilement du traumatisme de la naissance interdit un développement ultérieur de l'écriture-pour-soi et contraint à la conservation de la version alternative, impersonnelle : soit sous l'effet d'une auto-censure, soit parce qu'une relative décharge de la pulsion a rempli une fonction en quelque sorte thérapeutique ; enfin il suspend la communication à autrui, d'où bien sûr la non-publication de ces pages. Un quantum d'affect insupportable inhibe la force d'écriture.
- 17 J'en arrive maintenant, après ce long détour, à des textes dont la terminaison et la finition n'étaient pas impossibles. Les premiers "avortons" considérés sont des dessins, objets d'"écriture". Ils se trouvent dans les pages d'un album qu'utilisèrent Luigi et sa sœur Lina entre 1880 et la fin du siècle : il y a là une vingtaine de crayons ou de détrempe faits par Pirandello qui sont des portraits ou des caricatures de membres de sa famille, des études de personnages (auxquels sont d'ores et déjà attribués des noms) et des autoportraits. Considérons les dessins 90 et 91 : on peut les dater, puisque le dessin 91 représente, dans deux attitudes diverses, "Isacco Iserlo", personnage d'un roman homonyme en vers dont Pirandello annonce la rédaction en février 1893¹⁷. Le dessin 90 représente et nomme lui aussi un personnage : "Andrea Bonnava" [Bognava ?]. Il

semblerait, puisque le roman projeté ne fut jamais écrit et que les deux patronymes ne réapparaissent nulle part dans l'œuvre de l'auteur, qu'il faille considérer ces deux dessins comme des marques d'échec : les vestiges insuffisants d'intentions inaccomplies, tout juste utiles pour fournir à la critique des indications sur le laboratoire de création de Pirandello. Ils permettent en effet de constater, dès l'origine — c'est-à-dire bien avant que les nouvelles *La Tragédie d'un personnage* (en 1911) et les *Entretiens avec les personnages* (en 1915) ne posent en moteur de la pièce à faire la matérialisation presque médiumnique des personnages —, que le germe de la création est la force du personnage à prendre figure et forme hors de l'imagination de l'auteur. Et, corrélativement, la disponibilité de ce personnage à toutes les situations ou actions. Isacco Iserlo est en effet représenté dans deux attitudes différentes qui peuvent être considérées comme des "variations", destinées — tout comme les photos de Donata Genzi qu'analyse le peintre Giviero dans *Se trouver* — aux « études sur la mimique des sentiments »¹⁸. Nous sommes donc en présence d'une "ébauche"¹⁹ qui condense le travail sur l'origine, non point pour s'y arrêter mais pour déclencher, par une logique d'implication, l'édification d'un ensemble, le futur roman. Sauf qu'ici, dans le cas particulier d'Isacco Iserlo, cette force de poussée qui porte du détail constituant jusqu'à la réalisation globale échoue : le dessin peut être évalué dès lors comme une "chute", un matériau jugé, après qu'il a été mis à l'épreuve, inutilisable. Il en va différemment, me semble-t-il, du dessin 90 : on remarque que le nom du personnage forme avec la signature du dessinateur un ensemble graphique où les deux éléments se lient et se correspondent. En outre, les traits de l'homme (les cheveux ondules, la barbiche, le nez pointu, la ligne des sourcils...) attestent qu'il s'agit d'un autoportrait, confirmant ainsi la spécularité que nous venons d'entrevoir dans les noms : Pirandello a choisi de s'autoreprésenter sous les aspects d'un autre. La visualisation révèle alors que, si elle est l'opération qui précède la verbalisation, elle est aussi et surtout ce qui la génère : car dans le roman *Marta Ajala* (c'est le titre originel de *L'esclusa*) rédigé pendant l'été 1993 justement, Pirandello imagine un personnage qu'il nomme Maurizio Gueli, à la fois singularisé comme personnage autre (il est député au Parlement) et caractérisé comme même (il prononce à l'université une conférence intitulée *Art et conscience d'aujourd'hui*, soit le titre de l'article que vient d'écrire Pirandello). On peut donc conclure qu'Andrea Bonnavita n'a nullement disparu, qu'il a seulement changé de nom pour devenir le premier de la longue série des personnages *alter ego* : l'interruption de l'écriture a valeur de relance. L'objet apparemment isolé s'est révélé être la partie labile qui engendre le tout, le principe même du déploiement de l'œuvre à faire : la « pièce », dont parle Giovanni Macchia, apte à se transformer, et à se transférer d'une composition à une autre, de sorte que le chantier d'écriture demeure sans repos²⁰.



Luigi Pirandello, (*Andrea Bonnavo*) [?] in "Album"
© Renata Marsili Antonetti

- 18 J'examinerai maintenant un objet, verbal, arrêté en un stade bien ultérieur de son développement. Il s'agit de la pièce *Égaux en Tout* que Pirandello a, sans doute vers 1925 selon les indications données par sa famille, tirée de la nouvelle homonyme qui date de 1907. Le dossier génétique a été conservé, en partie du moins²¹. Le premier feuillet trace le schéma des trois actes : sept scènes au premier acte, sept au second, neuf au troisième, soit un plan qui est écrit à la main — il est intéressant de noter que les mots sont calligraphiés avec régularité, en caractères moins penchés que d'ordinaire, presque en script —, conformément à ce que d'autres dossiers génétiques indiquent quant aux habitudes de Pirandello pour ce type d'état. L'existence de ce « programme préétabli » caractérise l'écriture de Pirandello comme une « écriture à programme », selon la dénomination proposée par les généticiens (j'utiliserai dorénavant le glossaire établi par Almuth Grésillon²²) : c'est-à-dire une écriture « dont l'élaboration parcourt plusieurs états génétiques ». Les vingt-huit feuillets suivants, qui correspondent au premier acte complet, sont dactylographiés marquant ainsi, là encore en conformité avec la pratique pirandellienne, l'entrée dans la phase rédactionnelle (ou de textualisation). Or ces brouillons correspondent à deux rédactions successives et, d'après les indications fournies par la couleur du ruban, à au moins quatre différentes campagnes d'écriture : les treize premiers feuillets ont été retapés par Pirandello et les suivants, qui proviennent d'un état antérieur, leur font suite, les deux versions portant toutes deux — c'est évidemment moins étonnant pour le premier état — un très grand nombre de corrections (ajouts - biffures - ratures - déplacements...). De l'examen de ces brouillons et sur la base de ce que l'on sait avoir été perdu, on peut induire le fonctionnement particulier du scripteur. Dès que le passage travaillé a atteint un certain état d'"achèvement", selon les critères de son auteur, il est retapé par lui en subissant éventuellement au cours de la frappe des variantes d'écriture (immédiates, situées à droite de l'unité biffée). Pirandello

ensuite, le plus souvent, détruit la version ou les versions devenues inopérantes dans le processus d'écriture — on sait par quelques dossiers disponibles qu'il peut y avoir eu plus de dix copies, à chaque fois corrigées —. Puis l'avant-dernière et la dernière versions subissent, après interruption du geste scriptural et relecture, des variantes de lecture, bien sûr autographes. Il n'y a donc chez Pirandello, qui détruit les traces de l'élaboration de ses textes, ni fétichisme de l'objet écrit (à la différence de Flaubert qui garde tout, maniaquement) ni conservation narcissique des cheminements de sa création (ce que fait Pinget et, plus fortement encore puisqu'il en fait un document, Ponge²³) : ce choix correspondant d'ailleurs à une attitude de négligence de Pirandello envers les papiers en général et même envers les livres, les siens et ceux des autres. Mais à l'inverse, il n'y a chez Pirandello, qui conserve les traces de versions invalidées, aucun rejet superstitieux ou honteux du non-abouti. Le manuscrit-tapuscrit n'est qu'un outil de travail qui, par sa multiplication et sa variation, atteste l'importance de la dépense d'énergie dans une énonciation qui est en train de se faire. L'ampleur du chantier d'écriture a moins pour fonction de produire un texte fini que de prolonger de fait la phase inchoative de l'écriture, la phase mutable de l'écriture. Car la concrétude circonscrite et séparée du mot marque le renoncement au devenir de ce « possible-à-tout-instant » qu'exalte Valéry, la mutilation du logos par rapport à toutes les virtualités pulsionnelles, pré-verbales en tous cas : à ce titre elle est, pour Pirandello, prison de la « forme » qui enferme la « vie »²⁴, souffrance. Aussi l'énonciation semble-t-elle ne jamais vouloir accepter son terme, comme le prouve la volonté pirandellienne de retarder la séparation d'avec son texte (la signature du Bon à tirer) en apportant aux dernières épreuves de multiples corrections d'auteur.

- 19 Reste, pour cette pièce, *Égaux en tout*, la question de son arrêt. Le premier acte a pour l'essentiel épuisé les ressorts fonctionnels de la nouvelle, c'est-à-dire l'égalité en tout de deux inséparables ronds-de-cuir ; et il est centré sur le personnage de la marieuse dont les projets sont contrariés par l'arrivée des deux jeunes frères des promis, car elle se trouve par là contrainte de devoir former des couples de trois et non de deux. Les corrections apportées à la main vont toutes dans le même sens : le soulignement du registre comique et une oralisation plus nette des répliques. On note toutefois que la fin de l'acte fait l'objet de trois rédactions consécutives, deux dactylographiées et la dernière manuscrite : cette ultime fin d'acte est, des trois, celle qui prépare le plus explicitement non pas le dénouement mais le chassé-croisé amoureux qui peut faire rebondir l'action dans les actes suivants. Le texte s'arrête au moment même où sa continuation devient possible : il n'y a donc aucune panne de *l'inventio* qui puisse motiver son abandon. On avancera donc une hypothèse : outre l'intérêt satirique (le triste conformisme des petits-bourgeois de province), la pièce, tout comme la nouvelle, travaille essentiellement sur la *dispositio* ; or le jeu mécanique des symétries devait, en 1925, sembler désormais dérisoire à l'auteur des *Six personnages, d'Henri IV*, de *La Vie que je t'ai donnée...* Le détachement de l'auteur d'avec son texte, loin d'être accidentel, résulterait ainsi d'un défaut d'investissement : dès lors la question de l'accomplissement n'a plus lieu de se poser, puisque vient à manquer le désir de finir.
- 20 Les quelques "objets inachevés" de l'écriture pirandellienne que nous avons examinés ont ainsi montré — je l'espère — que le chantier pirandellien est le lieu de fabrication d'éléments susceptibles, dans leur autonomie, à leur niveau de contextualisation, à chaque strate de composition, d'être "achevés" au sens où ils fondent une cohérence sémantique et peuvent ainsi constituer un résultat provisoire. Cependant que le

mouvement de l'écriture qui, se substituant à la vie impossible à vivre et faisant circuler les innombrables et labiles avatars formels de la pensée, "inachève" structurellement au sein de l'œuvre entier tous les écrits et pas seulement ceux qui ont été, volontairement ou par une auto-censure subie, ponctuellement non terminés.

- 21 Mais quand vient à manquer le désir d'écrire — c'est-à-dire, en Pirandello, la pulsion de vie —, le silence, ce non-être, succède à la présence de la parole. Quand s'achève l'écriture, s'installe l'attente de la mort. Dans une lettre à Marta Abba envoyée de Rome via Bosio le 1^{er} août 1936, Pirandello avoue :

Je voudrais me recueillir un peu dans la solitude de ma maison déserte, mais je n'y parviens pas. Je voudrais fuir, mais je ne sais plus où. Fuir loin de moi-même. Je ne me retrouve plus en aucune chose, ni en aucun lieu. La vérité existe, et c'est que je devrais mourir. Et pourtant j'ai encore tant, mais tant de vie en moi ! Mais il ne me semble pas que cela vaille encore la peine de la vivre, de l'employer à quelque chose. Écrire me donne la nausée. Le travail est là, tout prêt, mais il ne me fait plus envie, et je ne sais plus m'y disposer. Espérons que ce sale moment passera.²⁵

NOTES

1. « La vita non conclude » : cf. PIRANDELLO (Luigi), *Saggi, poesie, scritti varii*, Milano, Mondadori (coll. "C.C.I."), 1965, p. 1275 ; *Id, Tutti i romanzi ***, Milano, Mondadori (coll. "I Meridiani"), 1986 (VIIe éd.) p. 800 ; etc. Par souci de cohérence linguistique du propos, les textes italiens ont été traduits et ce, sauf indication contraire, par l'auteur de l'article.
2. « la vita, o si vive o si scrive » : in PIRANDELLO (Luigi), *Lettere a Marta Abba*, Milano, Mondadori (coll. "I Meridiani"), lettre du 1^{er} février 1932, p. 919 ; ou *Id.*, "Discours au Congrès Volta", Rome, 8-14 octobre, 1934 in *Saggi...*, *op. cit.*, p. 1037 ; etc.
3. Lettre écrite par Pirandello en 1927 à son traducteur Benjamin Crémieux au moment où il donnait le bon à tirer de *Vieille Sicile* (choix de nouvelles publiées chez Kra à Paris en 1928) ; reproduite en "Introduction" à PIRANDELLO, *Vieille Sicile*, Paris, Éditions Sociales, 1958, p. 7-8.
4. J'emprunte cette expression, et son historicité, à un intéressant ouvrage critique qui établit diachroniquement une typologie des modèles de clôtures. Cf. KOTIN MORTIMER (Armine), *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.
5. Le terme (issu du verbe latin *desino.is.ere* = cesser, laisser, mettre un terme à) a été proposé comme "pendant" de l'incipit. Cf. LARROUX (Guy), *Le mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995, p. 16.
6. PIRANDELLO (Luigi), *Lettere a Marta Abba*, *op. cit.*, lettre du 26 juillet 1934, p. 1137.
7. FLAUBERT (Gustave), *Correspondance*, lettre à Jules Duplan [?] du 16 mai 1869, Club de l'honnête homme, t. XIV, 1975, p. 481.
8. J'emprunte à Philippe Hamon la distinction, dans la fin, de trois paramètres distincts : terminaison / finition / finalité. Cf. HAMON (Philippe), "Clausules", in "Poétique" 24, 1975, p. 500.
9. Ce passage est extrait de la Note préparée par Pirandello pour la troisième édition des *Maschere nude* (Milan, Mondadori, 1933). Je cite ici la traduction qu'en donne Paul Renucci : in PIRANDELLO, *Théâtre complet. I*, Paris, Gallimard ("Pléiade"), 1977, p. 1344.
10. Cette dédicace apparaît dans l'édition de la pièce préfacée par l'actrice : Paris, Denoël, 1967. Dans l'édition Mondadori et dans l'édition Gallimard elle est réduite à la forme « À Marta Abba ».
11. PIRANDELLO (Luigi), *Suo marito*, in *Tutti i romanzi ***, *op. cit.*, p. 773.

12. ARAGON (Louis), *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira (Les sentiers de la création), p. 96 puis p. 145.
13. Ce terme est évidemment emprunté, à partir de Léonard de Vinci, aux arts figuratifs.
14. Le manuscrit se trouve à la "Biblioteca Museo Luigi Pirandello" d'Agrigente, dans le carton n° 17, p. 2 (5072) ; c'est un demi feuillet beige de taille 14,2 cm x 22,2 cm. Je tiens ici à remercier chaleureusement les autorités de la bibliothèque pour leurs extrêmes amabilité et compétence.
15. *Suo marito*, *op. cit.*, p. 772.
16. BUDOR (Dominique), "Les récits de naissance de Pirandello", in *Genèses du Je. Manuscrits et autobiographie*, Philippe Lejeune et Catherine Viollet édts., Paris, Éd. du C.N.R.S., 2000, p. 183-193.
17. Dans une lettre à sa famille, écrite de Rome et datée de février 1893 (un dimanche), Pirandello dresse une liste des 21 projets en cours : *Isacco Iserlo* porte le numéro 11. Cf. PIRANDELLO (Luigi), *Lettere della formazione 1891-1898*, a cura di Elio Providenti, Bulzoni, Roma, 1996, p. 132.
18. Cet album de format 16 x 24 est décrit dans un ouvrage de la petite fille de Lina, la soeur aînée de Pirandello : MARSILI ANTONETTI (Renata), *Luigi Pirandello intimo, Lettere e documenti inediti*, Rome, Gangemi ed., 1998. L'expression citée se trouve p. 74.
19. Pour la définition de ce terme, cf. LALIGANT (Olivier), "L'ébauche et le droit d'auteur", in *Corps écrit*. 30. *L'ébauche*, Paris, P.U.F., juin 1989, p. 27 : « À proprement parler, l'ébauche est ce qui a juste reçu un commencement de mise en forme. Elle apparaît ainsi comme la cadette de l'œuvre inachevée, dans laquelle la mise en forme a été poussée nettement plus loin, et elle relève d'une autre espèce que l'esquisse qui, par définition, a pour seule fin de donner une image d'ensemble de l'ouvrage et qui, si elle a été menée à son terme, est en soi une œuvre achevée ».
20. MACCHIA (Giovanni), "Il gusto della scomposizione, Saggio su Pirandello", in *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1973, p. 226-229.
21. "Biblioteca Museo Luigi Pirandello", Agrigente.
22. GRÉSILLON (Almuth), *Glossaire de critique génétique*, in *Éléments de critique génétique*, Paris, P.U.F., 1994, p. 241-246.
23. PONGE (Francis), *La Fabrique du pré*, Skira, coll. "Les Sentiers de la création", 1970.
24. Je rapporte à l'écriture — on relira les répliques sur l'enfermement dû aux mots que prononce le Père dans les *Six personnages* —, la proposition théorique que Tilgher, en 1922, appliqua, de façon contenuiste et par là erronée me semble-t-il, aux situations textuelles et aux personnages.
25. PIRANDELLO (Luigi), *Lettere...*, *op. cit.*, p. 1360-1361. L'écrivain meurt à Rome le 10 décembre 1936.

RÉSUMÉS

Conceptuelle parfois, voire même existentielle, la question de la non-terminaison de certains textes pirandelliens se pose aussi de façon plus technique en relation avec le non-développement, l'abandon ou même le rejet de virtualités structurelles ou expressives du texte. L'on étudie quelques uns de ces textes inachevés — les "avortons" pirandelliens —, qui appartiennent à des genres différents (la nouvelle, le roman, le théâtre) et que l'auteur a quittés à des stades différents de leur élaboration. Ainsi le non-fini peut-il renseigner sur les fonctionnements du laboratoire d'écriture et sur la nature de chantier perpétuel que revêt l'écriture de Luigi Pirandello.

AUTEUR

DOMINIQUE BUDOR

Université de la Sorbonne Nouvelle