

ENTRETIEN AVEC ALBERTO MORAVIA

par Mario Fusco

Q: 1934 est un roman sur le suicide. Ce n'est évidemment pas un genre de sujet qu'on aborde par hasard. Pensez-vous qu'il y ait un rapport entre ce sujet et l'expérience de la souffrance physique, que vous avez faite très jeune ?

A.M.- A mon avis, il n'y a personne qui ne pense à se tuer au moins une fois par jour. De la même façon, il n'y a personne qui, au moins une fois par jour, ne se sente exalté, rempli d'espoir. C'est une constante de l'esprit humain que de vouloir se tuer, c'est une affirmation de la propre personnalité. J'ai lu Schopenhauer : il fait une distinction importante. Pour lui, le vrai suicide est celui de l'ascète, de l'homme qui se laisse mourir de faim, qui coupe tout rapport avec le monde et qui sort lentement de la réalité. Mais habituellement, le suicide est le fait de gens qui veulent affirmer leur personnalité, avec une vitalité encore plus forte que ceux qui vivent, mais c'est une vitalité anarchique, antisociale. L'homicide est un comportement social, le suicide ne l'est pas.

Pour ma part, je suis opposé au suicide, c'est à mes yeux une forme d'égoïsme. Reste que c'est, indubitablement, quelque chose que l'homme garde en réserve. Evidemment je ne parle pas des suicides dus à des conditions extrêmement pénibles, à la misère, à la souffrance, à la torture : les gens qui se suicidaient dans les camps de concentration étaient, en réalité, des gens qu'on a assassinés.

Pour en revenir à moi, je n'ai pas considéré l'éventualité du suicide; simplement, il m'arrive d'y penser. Et c'est, dans l'homme, quelque chose de très profond, de très primitif : à ce titre, il m'arrive, instinctivement, d'y songer. Oui, entre 1976 et 1980, c'est quelque chose qui m'est arrivé plus souvent :

appelons cela une situation de crise; mais je n'y pensais pas comme à un geste que j'aurais voulu commettre : j'y pensais et c'est tout. C'était devenu une « pensée dominante », comme dit Leopardi.

Et puis, à partir de ça, j'ai commencé à réfléchir à un roman sur le suicide. Cela dit, à côté de considérations générales sur ce point, il est aussi question dans ce roman de suicides historiques; il est vrai que le nazisme a été précédé, accompagné et suivi par une énorme vague de suicides, d'abord les juifs, puis les anti-nazis, puis les membres du gouvernement allemand et les nazis... c'est une chose sans précédent, ou alors il faudrait remonter à ce que Tacite dit des Teutons dans *La Germanie*. Mais ce qui s'est passé sous cette dictature nazie s'est retrouvé dans d'autres cas, par exemple avec le stalinisme : le fait est que les dictatures font appel à des valeurs plus ou moins sacrées pour l'homme moyen : la patrie dans le cas du nazisme, l'avenir de l'humanité dans celui du stalinisme. Au nom de ces valeurs, ils commettent des crimes terribles, d'où les drames que cela entraîne quand ils viennent à être connus. Et je ne pense pas que cela entraînait une sorte de double jeu : je crois que tout stalinien était en même temps anti-stalinien, tout fasciste anti-fasciste, par moments... avec certaines nuances.

Mais les personnages d'un livre ne sont pas nuancés, ils vont jusqu'au bout d'un comportement, d'une attitude : j'ai créé un personnage qui subissait et allait jusqu'au bout de cette dissociation tragique, qui peut évidemment conduire jusqu'à la mort : c'est la schizophrénie des dictatures monolithiques. J'avais d'ailleurs déjà essayé de montrer cela dans *Le Conformiste*.

Il y a aussi une autre composante, dans ce roman, l'idée germanique du désespoir, à côté de l'idée méditerranéenne, je ne dis pas italienne, que le désespoir fait partie de la vie. C'est aussi une idée existentialiste : Kierkegaard disait qu'il faut être désespéré de n'être pas désespéré. Et puis il y a l'idée chrétienne pour qui le désespoir permet de comprendre et d'espérer, que, si l'on ne désespère pas, on ne peut avoir d'espérance. Les stoïciens aussi disaient quelque chose de ce genre...

En tout cas, je me suis trouvé confronté à ce problème personnel de devoir coexister avec le désespoir, ce qui revient à dire qu'il me fallait le stabiliser, l'institutionnaliser en quelque sorte, et, en ce sens, je revendique une petite originalité : c'est ce que fait mon personnage, qui essaie de stabiliser le désespoir et d'en faire un exercice de liberté, où la littérature joue un rôle d'exorcisme.

Cet homme se trouve confronté avec la réalité romantique, représentée par cette jeune fille, qui, à son tour, est dissociée en deux personnages opposés. Cet homme a espéré écrire un roman dont le protagoniste se tue; mais la femme lui demande de se suicider avec elle. Or il y avait pour moi quelque chose de

drôle à montrer cette femme qui est une cabotine, un peu kitsch, qui veut se tuer avec lui parce qu'elle a lu que c'est ce qu'avait fait Kleist. Mais cela fait aussi apparaître un élément caractéristique des suicidés, qui sont souvent des imitateurs. J'ai trouvé là-dessus un essai de Durckheim, qui montre qu'il y a chez les suicidés comme une façon de singer la réalité. Dans mon livre, l'écrivain, qui croit tellement à la littérature, croit pouvoir mourir dans le domaine de la littérature, et pas dans la réalité. Mais c'est la femme pour qui la littérature n'est que mensonge, fiction, masque, qui veut se tuer en réalité.

Q: Cette réflexion sur le suicide rejoint-elle, pour vous, celle de la souffrance, que vous avez faite, très jeune ?

A.M.- Pour l'enfant qui souffre, il y a d'abord un sentiment d'injustice. Oui, très jeune, j'ai beaucoup souffert, mais, à côté de la douleur physique, il y a aussi l'isolement, la vie difficile, qui engendre ce sentiment d'injustice, qui est aussi celui des populations opprimées, des groupes sociaux minoritaires... Je suis resté cinq ans couché. Et puis il y a un sentiment de honte psychologique, à se voir ainsi différent des autres.

Mais je crois que toutes les maladies sont plus ou moins psychosomatiques. Je suis né avec un caractère très sain, et je pense que cette maladie, cette tuberculose osseuse a été un fait culturel, qu'elle est née du choc avec la culture décadente de l'Europe des années Vingt : c'est un ensemble de phénomènes culturels très complexes. Le décadentisme conduisait à une sorte de marginalité, au culte des anomalies, de l'exception. Mais, au départ j'avais une forte santé, quasiment paysanne...

Q.- Et vous en avez gardé un grand appétit de vivre ?

A.M.- Oui, j'avais un énorme appétit de vivre, je voulais vivre, et ce n'est pas facile quand on est au fond d'un lit. Alors j'ai commencé à lire, énormément, je lisais un livre par jour. Selon toute vraisemblance, ma tendance personnelle la plus fondamentale était tournée vers l'action. Le goût de la littérature est né en moi de l'immobilité à laquelle je me suis trouvé condamné. Mais c'est un goût qui m'est resté. Je ne suis pas allé en classe, je n'ai pratiquement pas fait d'études : je lisais.

Et j'ai commencé très tôt à écrire, avec une grande précocité. J'écrivais des histoires sur des cahiers, j'ai commencé vers dix ans, et c'était déjà plus ou moins *Les Indifférents*, mon premier roman, que j'ai achevé six ans plus tard.

Au fond, c'est l'école qui retarde les enfants... Rimbaud avait écrit des poèmes superbes, définitifs, avant dix-huit ans, et puis il s'est tu. S'il n'avait pas

été pauvre, s'il avait été malade, s'il n'avait pas été si précoce, il aurait repris les mêmes thèmes, et il aurait continué à les exploiter d'une autre façon. Mais il est comme sorti de l'orbite.

J'étais malade, aisé - pas vraiment riche -, je n'avais pas d'autre possibilité de m'exprimer que l'écriture. Mais de 1927 à 1942, je n'ai rien écrit de bon, après *Les Indifférents*. La précocité ne peut conduire qu'à sortir de la littérature, ou bien il faut attendre longtemps, afin de pouvoir épuiser ce qu'on a vécu. Remplir à nouveau le magasin de la mémoire.

J'ai toujours écrit parallèlement à la vie, et quelquefois en avance sur la vie : *La Désobéissance*, que j'ai publié en 1948 anticipait de vingt ans les thèmes de 1968 : tous les refus, l'école, l'amour, la culture, l'argent... Ce n'est pas dû à une qualité particulière, c'est un effet de *décalage*. Les grecs le disaient déjà : l'art est le fils de la mémoire, les Muses étaient filles de Mnémosyne. Mes muses à moi ne sont pas les filles de la mémoire : elles sont les filles du regard, ou du futur. Mais, en général, les artistes sont plutôt tardifs que précoces.

Q.- Comment expliquez-vous ce retour aux thèmes du suicide et de la mort ? 1934 doit-il être considéré comme un livre bilan, comme le résultat d'un regard global sur une expérience de vie et d'écriture ?

A.M.- En tout cas, c'est le seul livre que j'aie écrit qui participe au courant existentialiste, pour des motifs techniques, d'ailleurs, et pas par sympathie pour Sartre. C'est une affaire purement littéraire. Ouvrons une petite parenthèse. Au XIXe siècle, le personnage romanesque s'oppose à la société. A partir de Dostoïevski, l'opposition se situe entre l'artiste et lui-même. Voyez *Crime et Châtiment* : c'est l'histoire d'un remords, et la société n'a plus vraiment d'importance. Dans les romans existentialistes, il n'y a pas de message un peu hâtif, comme dans la conclusion de *Crime et Châtiment*; ici, il n'y a plus de message, ou bien il s'agit d'un message rudimentaire, il faut vivre, et non pas mourir. La méditation qui a précédé la rédaction de *1934* tournait autour de quelques questions : pourquoi est-on désespéré ? peut-on continuer à vivre malgré ce désespoir ? toutes questions qui pour moi ont atteint leur point le plus aigu ces années-là.

En fait, je me suis aperçu que, pendant toute ma vie, j'avais toujours été sur les bords du désespoir, sinon du suicide. A la différence des animaux qui ne sont pas désespérés, l'homme possède cette caractéristique, qui est le désespoir. Et aussi l'espoir, du reste. Le roman illustre cette ambivalence, il ne conclut pas, mais il tire le bilan d'une expérience très ancienne... Mais peut-être que le désespoir est aussi un défaut physique, comme un manque de force...

Q.- Cette manière de voir a-t-elle quelque rapport avec ce que Svevo appelle, pour sa part, sénilité qui n'a rien à voir avec l'âge ?

A.M.- Non, j'ai maintenant plus de 75 ans, mais la question est posée dès *Les Indifférents*, et là, il s'agit avant tout d'une expérience physique et sentimentale, d'une sensibilité très forte, qui l'emporte sur la raison. Maintenant, c'est le contraire. C'est plutôt la raison qui l'emporte, une certaine forme de sagesse. Mais je ne crois pas tellement à la sagesse. Je crois que, chez un homme qui devient vieux, il faut avoir le courage d'être ironique par rapport à lui-même, sinon il est piégé...

Q.- C'est peut-être parce que l'ironie est une forme de courtoisie à l'égard des choses qui sont insupportables ?

A.M.- C'est surtout le moyen le plus facile d'avoir raison.

Q.- Accepteriez-vous d'être défini comme un romancier « moraliste »

A.M.- Je l'acceptais jadis. Mais qu'est-ce qu'un moraliste ? Pour moi, être moraliste, ce n'est pas donner des préceptes, mais examiner les actes de sa vie avec une certaine attention. Kant avait déjà parlé d'élever chaque détail de la vie au niveau de l'universel. Mais surtout, il y a dans l'homme une tendance invincible au symbolisme; tout acte, pour l'homme, a un sens. Et quand on essaie de sortir de ce symbolisme, les choses deviennent très difficiles.

Q et d'être défini comme un philosophe ?

A.M.- Mais vous savez, les philosophes, au XVIIIe siècle, c'était tout simplement les intellectuels, les administrateurs de la pensée...

Q.- Les personnages féminins ont une grande importance dans votre oeuvre. En est-il de même dans votre vie ?

A.M.- Je dois beaucoup aux femmes, j'ai avec elles un rapport qui me tient à coeur; et deux ou trois d'entre elles m'ont beaucoup influencé, ont contribué à mon développement, à mon éducation. Les femmes, c'est la moitié de l'humanité, il est difficile de les éluder. Quant au problème sexuel, il est très important, toujours et en tous lieux. Après la psychanalyse et la révolution sexuelle, on peut parler du sexe. Voyez la différence avec Flaubert : quand il écrit, en parlant d'Emma, « et elle s'abandonna », il n'ignorait pas ce qui se

passait ensuite, mais il n'avait pas les moyens linguistiques pour l'exprimer.

Nous avons annexé la sexualité à la réalité; en substance, le sexe est un moyen d'expression, et il remplace un langage sentimental qui a fini par s'user. La preuve, c'est que beaucoup de couples qui ne s'aiment plus continuent à se faire l'amour : c'est le seul mode de communication qui leur reste.

Q.- *Et l'érotisme ?*

A.M.- L'érotisme, c'est aussi un moyen de communication, faute de mieux, un mélange de haine, de mépris, de sympathie, de souvenirs, quand le langage s'est usé. Un jour, j'ai interviewé C.J. Jung, et il m'a dit que c'était une grosse erreur de s'en tenir à la Trinité, et, qu'à son avis, il aurait mieux valu parler de *Quaternité* en y annexant le Diable, ce qui voulait aussi dire : annexer le sexe...

Oui, le sexe est une chose très importante pour moi, et aussi dans mes livres. Voyez, j'ai écrit *Agostino*, c'est un petit livre qui, pour moi, est fondamental, parce que c'est l'histoire d'un adolescent qui, au cours de la même saison, découvre la réalité du sexe et des classes sociales. Les enfants ne savent rien de l'amour, de la sexualité, et, en même temps, *Agostino* est un enfant de bourgeois, et il découvre la lutte des classes. Tout ça nous ramène à Marx et à Freud. Ce n'était pas mon intention, mais dans mon oeuvre j'ai toujours essayé de rattacher Marx et Freud et cela permet de comprendre le monde moderne. Marx et Freud ont permis de découvrir des zones inconnues, comme celles qu'il y avait sur les cartes géographiques d'autrefois. Ils ont découvert qu'il y avait des territoires qui n'étaient pas innocents : ni dans la famille, ni dans le capital. Et nous sommes tous liés à ces déterminismes.

Le roman du XIXe siècle était fondé sur le pathos, voyez Dickens, voyez Hugo, jusqu'à Dostoïevski. Sous l'écho de choses très tragiques, le roman moderne est au contraire toujours critique, c'est à dire comique, et même s'il parle de choses tragiques. Les déterminismes freudiens et marxistes sont les fondements de notre critique du réel. *Ulysse*, qui est un livre dramatique, reste toujours un livre comique; c'est une sensibilité moderne qui a été déclenchée par ces deux révolutions, sexuelle et sociale.

Q.- *Vous disiez qu'Agostino est pour vous un livre important. Quels sont ceux de vos livres qui vous semblent avoir le plus d'importance ? ceux auxquels vous tenez le plus ?*

A.M.- Je ne sais pas, en fait, l'écrivain ne fait que se peindre lui-même... Tout à fait sincèrement je n'aime pas tellement mes livres, je préfère

les livres des autres. Quant aux miens... Quelquefois, on finit par être conditionné par les critiques, on finit par dire ce qu'ils veulent!

Q.- Et quels sont les livres que vous aimez, dont vous pensez qu'on ne peut pas se passer ?

A.M.- On peut se passer de tout... Mais un vrai artiste réserve toujours des surprises, soit pour la compréhension, soit pour des déceptions. Pour ma part, j'en suis arrivé à un âge où l'on peut relire. Et voir un grand esprit agir sur le papier, c'est passionnant. Même quand il y a des faiblesses. Peut-être que les livres qui comptent le plus pour moi sont les livres de poésie. J'ai relu récemment Baudelaire, Leopardi; Rimbaud, je l'ai toujours lu, c'était un de mes préférés quand j'étais adolescent. Et il y a chez Baudelaire une énergie énorme : ce sentiment de l'énergie créatrice, quand on est jeune, on le subit sans s'en apercevoir, mais, à mon âge, on s'en rend compte et on l'apprécie. Mais je ne prétends pas avoir fait des découvertes, ou bien il ne s'agit que de découvertes pour mon compte personnel.

Je suis aussi un critique, j'ai écrit des études sur Boccace, sur Manzoni, sur Machiavel. Et aussi sur Emma Bovary. A ce propos, j'ai remarqué que le bovarysme n'est jamais présent dans le langage d'Emma; il n'y a pas de lieux communs. Mais on en trouve chez Odette de Crécy. C'est Proust qui exploite les lieux communs chez ses personnages, pas Flaubert. Emma n'est pas un personnage ridicule, alors qu'Odette dit des bêtises. Proust a su exploiter ce domaine, voyez même Charlus, ou Norpois... En somme, Flaubert a découvert un territoire, et c'est Proust qui l'a exploité.

Je lis avec le même goût et le même plaisir les écrivains anglais, italiens et français. Récemment, j'ai relu *Pickwick*, que j'avais trouvé par hasard en livre de poche, au cours d'une escale. Et j'ai trouvé que c'était admirablement écrit il y a une vitalité du langage qu'on redécouvre quand on est vieux.

Q.- Vous parlez de livres bien ou mal écrits. comment se pose pour vous le problème de l'écriture ?

A.M.- Le problème de la manière d'écrire ? Pour moi, il faut écrire comme un léopard se déplace : si l'on donne cette impression, c'est qu'on est un bon écrivain. Mais ce n'est pas une question d'écriture impressionniste. La question est de savoir si l'on peut travailler cela, et comment : et aussi de savoir quand il faut s'arrêter de travailler. J'ai vu récemment le film de Clouzot sur Picasso : il donne très nettement l'impression qu'il y a un moment où Picasso

aurait dû s'arrêter.

Q.- Et vous, comment travaillez-vous ?

A.M.- Je peux vous dire comment je m'y prends; ce n'est pas une théorie de l'écriture, c'est ma manière de faire. Quand j'ai une idée en tête, je fais une première rédaction; puis j'en fais une deuxième, sans regarder la première, et je les compare; puis j'en fais une troisième, sans regarder la deuxième, et ainsi de suite. Quand j'en arrive à deux versions qui sont pratiquement identiques, avec la même ponctuation, les mêmes adjectifs, c'est que j'y suis. Evidemment, il y a une identification entre l'écrivain et l'écriture, qui du reste pourrait sans doute être compromise par une réflexion de type critique et formelle. Moi, je fais comme ça. L'écriture que je préfère, c'est celle qui donne le sentiment de la vie dans la littérature.

J'ai relu récemment Henry James, Scott Fitzgerald, Ivy Compton Burnett : ce sont trois excellents écrivains, qui donnent, précisément, cette impression de la vie. Mais il serait difficile de généraliser. Voyez le cas de Proust, qui écrit dans le français que parlait la société de son temps. Il me semble que l'écriture ne devrait pas être très différente de la langue parlée; mais Proust l'a réélaborée selon son esprit personnel et les structures qu'il utilise sont les siennes propres. En Italie, c'est le contraire qui se passe : la langue écrite est très éloignée de la langue parlée. Ce n'était pas le cas avec Dante. Mais les humanistes, avec leur usage du latin, ont tout changé, malheureusement.

C'est pourquoi j'ai toujours admiré les classiques : Molière est plus vivant que Flaubert, Stendhal, plus que les écrivains plus récents.

Q.- Au cours de ce travail d'écriture et de réécriture que vous expliquiez, est-ce que vous vous souciez beaucoup de valeurs stylistiques, rythmiques, etc... ?

A.M.- Non, pas vraiment. Philosophiquement je suis persuadé que l'ontogénèse reflète la phylogénèse, que l'enfant reproduit sa mère, et le cheminement de la grenouille à l'homme. De même le développement de l'écriture répète inconsciemment celui de la littérature. J'ai commencé à écrire d'oreille. *Les Indifférents* ont été écrits d'oreille, il ne manquait que la ponctuation. J'écrivais une page, puis je la relisais à haute voix; il n'y avait que des césures, des tirets. Evidemment c'était une régression à la forme épique, orale de la littérature, que j'ai conservée pendant plusieurs années après *Les Indifférents*. C'était le narrateur qui l'emportait, plus que l'écrivain.

On peut devenir écrivain, mais on naît romancier. Il est impossible de

devenir romancier.

Quand j'étais enfant, je lisais dans des encyclopédies des résumés de livres, et ensuite, je les racontais à d'autres enfants. Je suis, pathologiquement, un narrateur. Je suis devenu écrivain à travers le sentiment de la chose, c'est à dire à travers la sensibilité. Le mot, c'est une affaire de sensibilité, ce n'est pas un problème de narration. Trouver le mot exact, qui correspond exactement à ce que l'on veut dire, c'est la base de l'écriture.

Q.- A l'origine d'un roman, qu'est-ce qui est plus important, une situation, ou un problème ?

A.M.- Au début, ce qui est important, c'est de bien poser sa voix. C'est un problème musical. Dans *La Recherche*, la voix qui parle, ce n'est ni celle de Proust, ni celle du narrateur, c'est la voix particulière de *La Recherche*. Un écrivain doit trouver ce ton, ou bien c'est l'échec.

Q.- C'est un peu ce que disait Gaétan Picon.

A.M.- Oui, c'est une voix impossible à confondre; quand elle est posée, les choses vont toutes seules.

Q.- Vous êtes-vous quelquefois inspiré de faits ou de personnes réels ?

A.M.- Non. L'écrivain, évidemment, parle de ce qu'il connaît, et chaque livre est le produit de son expérience globale. Prenez le cas de *La Ciociara*, c'était la guerre, j'avais quitté Rome, il y avait les Allemands, les fascistes, et on retrouve tout ça dans le livre. L'expérience de base, c'est la guerre; mais les personnages sont inventés. Dans le cas de Proust, il y a une expérience très particulière, très profonde : mais ses personnages sont réinventés, sur la base de l'homosexualité, du snobisme.

On ne peut parler que de ce que l'on connaît. Evidemment, on peut connaître les choses de façon intuitive : Emily Brontë ne connaissait pas l'amour, mais elle a écrit un grand roman d'amour. Il est bien difficile de savoir comment les choses se passent vraiment.

Q.- Vous dirigez depuis trente ans la revue Nuovi Argomenti Est-ce que ce type d'activité, de choix de textes, de choix d'auteurs est quelque chose d'important pour vous ?

A.M.- Non, pas vraiment : voilà comment les choses se sont passées.

En ce qui concerne l'action, j'ai agi pas mal dans ma vie, j'ai énormément voyagé, j'ai eu des relations, avec des hommes et avec des femmes, et c'est un rapport politique, au bout du compte. Pour cette revue, il se trouve que j'étais déjà connu, on m'a demandé d'y participer, et j'ai essayé de donner un certain ton à la revue; par exemple, c'est moi qui avais rédigé le questionnaire qui a été soumis à Togliatti. Mais en fait, ce n'est pas moi qui la dirige; je n'ai guère choisi de manuscrits. Oui, les premières poésies de Pasolini, par exemple *Les Cendres de Gramsci*. En fait, je suis un collaborateur important, mais pas le directeur. A vrai dire, je n'ai pas beaucoup le goût du pouvoir, quel qu'il soit. Je préférerais plutôt être l'éminence grise. Vous savez, le PCI m'a demandé, au moins deux fois, d'être sénateur, mais j'ai refusé. Comme j'ai refusé la présidence du Festival de Cannes. J'aime mieux l'action plus personnelle, plus secrète.

Ma philosophie personnelle pourrait tenir en un mot : « Une vie en vaut une autre... ».

Q.- C'est à peu près ce que disait Sartre, à la fin des Mots.

A.M.-Ah oui ? eh bien, tant mieux, cela me fait plaisir. Une vie, une action profondément vécue en vaut une autre, en effet.

Dans toute action il y a un principe. Dans *Desideria*, l'héroïne vole, sans nécessité, un poudrier, sans aucune valeur. N'empêche que, depuis ce moment-là, elle est véritablement devenue une voleuse. Toute action est symbolique : d'ailleurs, vous avez en français un proverbe qui dit : « Qui vole un oeuf, vole un bœuf, tue sa mère ».

Q.- Avez-vous, avez-vous eu autrefois, beaucoup, ou peu de contacts avec les écrivains français ?

A.M.- Ma seconde culture est française, et j'ai appris le français presque avant l'italien, avec des gouvernantes. Au début je voyais la France à travers la comtesse de Ségur... Mais j'ai eu peu de rapports suivis, approfondis, avec des écrivains français. Avec les œuvres, oui, mais peu avec les hommes...

Q.- Et quels ont été vos rapports avec la culture allemande ?

A.M.- L'allemand est la langue que j'ai le plus travaillée, mais je n'en ai pas une grande pratique. Cela dit, pour moi, les Allemands ne sont pas tellement des narrateurs, moins en tout cas que les anglais, les français ou les russes. Ce n'est pas que je ne considère l'allemand que comme la langue des

philosophes. C'est une langue très riche, très sérieuse, mais, par rapport à l'anglais, ou au français, elle manque terriblement d'humour. D'ailleurs, parmi les philosophes, je préfère les philosophes-narrateurs, Schopenhauer, ou Nietzsche... Le sérieux des allemands m'impressionne, mais ils peuvent aller jusqu'au crime...

Q.- Et les Russes ?

A.M.- D'abord, Dostoïevski; j'ai travaillé sur lui, sur *Le Sous-sol*, sur *L'Eternel Mari* : j'y avais recherché des couples de personnages analogues, mais de sens contraire, comme je l'ai fait aussi chez Conrad...

Q.- Est-ce que Pirandello a compté pour vous ?

A.M.- Oui, beaucoup, quand j'avais vingt ans. Dans *Les Indifférents*, il y a des influences de Pirandello. Et, dans *L'Attenzione*, il y a une situation qui est celle des *Six personnages en quête d'auteur*, je m'en suis aperçu après l'avoir écrit. mais comme dit Popper, il n'y a qu'un nombre limité de situations. Mais les choses ont joué plutôt dans le sens des situations que pour la dissolution de la personnalité.

Pirandello aurait voulu écrire un *grand* drame, à la manière du XIXe siècle, et il s'est aperçu que ça ne marchait plus. Alors, il a opéré une révolution, grâce à cet artifice du théâtre dans le théâtre. Il est passé lui aussi du rapport de l'écrivain à la société au rapport de l'écrivain avec lui - même. C'est une révolution copernicienne.

Q.- Préférez-vous Svevo ou Pirandello ?

A.M.- Svevo est un bien plus grand artiste, pour moi cela ne fait pas un pli. Pirandello vit le drame de la littérature dans les structures théâtrales. Son langage est celui des petits bourgeois. Comme Svevo. Mais Svevo a une vision de l'homme qui va plus loin, pour moi c'est l'écrivain italien le plus important après Manzoni. Et il avait vraiment le sens de la complexité des personnages. Est-ce, comme vous le dites, parce que c'était un homme de la frontière ? Peut-être plutôt parce que c'était un grand bourgeois, l'ultime fruit de la bourgeoisie ? et aussi, c'était un homme de deux ou trois cultures, avec d'autre part cet élément juif. Oui, il avait un côté génial. Par certains aspects, il avait des choses en commun avec Gadda, avec des éléments conservateurs, conformistes. Gadda tenait ça de son ascendance milanaise, et d'ailleurs, ce que je préfère de lui, ce sont ses nouvelles milanaises de *L'Adalgisa*. Et *La*

Connaissance de la Douleur est un livre admirable. Mais ce n'était pas un vrai raconteur d'histoires. Et c'est pourquoi ses romans sont souvent inachevés. Physiquement, il avait quelque chose de Dario Fo, un gros homme capable d'être extrêmement agile, mais timide, hésitant, balbutiant, comme sont certains anglais.

Il n'a pas eu de véritable succès en Italie, sauf tard, avec *L'Affreux pastis de la rue des Merles*. Mais c'est aussi parce qu'il n'y a pas de vraie tradition littéraire en Italie, il n'y a pas de continuité; la bourgeoisie recommence toujours à partir de rien. Et c'est pourquoi cela ne veut pas dire grand chose d'être connu en Italie.

En réalité, les Italiens importants sont des Européens. Pirandello, Sciascia, Calvino sont des Européens. Au fond, l'unité de l'Italie a été un désastre, mais on ne pouvait pas s'en passer. C'est Deleuze, je crois, qui dit que les deux grands échecs de l'Histoire sont le complexe d'Oedipe et la Révolution russe. Il faudrait y ajouter l'unité italienne...

Paris, mai 1983