

## GUÉRISON DE L'ASTRE

### Quelques remarques sur Schopenhauer et les romans humoristiques de Pirandello

Pirandello a commencé à écrire à une époque où les révélations schopenhaueriennes avaient déjà largement fait leur chemin dans la république des lettres. Si l'on s'en tient à l'inventaire que dresse Anne Henry au deuxième chapitre de *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*<sup>1</sup>, il faudrait voir la marque du philosophe allemand sur une quantité considérable d'auteurs : de Maupassant à Proust, de Joseph Conrad à Thomas Mann en passant par le premier Gide, de Tolstoï à Beckett, de Svevo à Pirandello ; sans oublier bien évidemment l'influence qu'il a pu exercer sur des penseurs comme Nietzsche et Freud. « Son nom se trouve au début de toutes les généalogies intellectuelles des grands créateurs dès avant 1880<sup>2</sup> et cela sur plusieurs générations », écrit-elle, allant jusqu'à affirmer que « ce rayonnement est favorisé par le parfait internationalisme qui règne en 1914 et qui ne se retrouvera plus ensuite. Tout ce qui comptait de têtes pensantes en Russie, en Italie, en Angleterre, en Scandinavie entendait parfaitement l'allemand<sup>3</sup>. »

Pourtant, lorsqu'on feuillette une partie de l'abondante littérature critique concernant l'auteur sicilien, force est de constater un fait

---

1 Éd. Méridiens Klincksieck, Paris, 1989.

2 Bien qu'il ne se soit pas inspiré de ses idées, Flaubert semble avoir découvert Schopenhauer en 1879, Maupassant en 1880. Cf. Lettre de Flaubert à Maupassant, 25 février 1889, in *Correspondance Flaubert-Maupassant*, texte établi par Yvan Leclerc, Flammarion, Paris, 1993.

3 *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, op. cit., p. 16.

étrange : certes, Schopenhauer est souvent cité comme une des sources d'inspiration possibles — voire probables — de Pirandello, d'autant plus que ce dernier avait terminé ses études à Bonn (1889-1891). Mais les liaisons qu'on peut (et qu'à mon sens on doit) établir entre l'œuvre du philosophe et celle du romancier-dramaturge sont le plus souvent passées sous silence. On les évoque, bien sûr, mais on ne cherche pas à connaître leur nature. Autrement dit, on ne cherche pas à savoir ce qui, dans l'écriture de Pirandello, et surtout dans les thèmes qu'il aborde, relève d'une vision schopenhauerienne du monde.

### Bref tour d'horizon

Pour qu'on puisse se convaincre de cette absence, j'ai cherché à faire un tour d'horizon des citations du nom de Schopenhauer dans certains ouvrages plus ou moins importants relatifs à l'auteur de *Feu Mattia Pascal*. Bien sûr, cette recherche n'a rien d'exhaustif : il faudrait y consacrer un temps bien supérieur à celui dont j'ai pu disposer pour effectuer le dépouillement de ce matériel critique. Toutefois, s'il est vraisemblable que la question de l'influence du philosophe allemand sur l'œuvre de Pirandello a déjà fait l'objet d'investigations, ces investigations n'ont jamais eu un retentissement tel qu'on puisse en trouver une trace conséquente dans la bibliographie que j'ai été amené à consulter.

Qu'on voie par exemple la biographie de Gaspare Giudice<sup>4</sup>. Le philosophe allemand y est cité trois fois (pages 39, 133 et 388). Page 39, l'auteur indique que Pirandello « coglierà a volo dalla filosofia intorno a lui alcune voci — Schopenhauer e Bergson, il positivismo e l'idealismo — e formulerà tutta una filosofia per eliminare la morte anche dal campo scoperto dell'intelletto ». Page 133, parlant des études universitaires de Pirandello à Bonn, puis de ses succès en Europe, le biographe souligne que « solo più tardi il processo culturale si farà più complesso, e vi sarà la conoscenza, diretta o indiretta non sappiamo, della *Ragion pratica*, quella di Hegel e di Schopenhauer ». Enfin, p. 388, parlant du travail d'élaboration théorique de Pirandello, Giudice estime que « Tilgher, questo travaglio tentò di sistemare, traducendolo dalla confusa e cieca sfera psicologica dello scrittore, a quella teorica, semplicisticamente semplificandolo, secondo le suggestioni di una filosofia che, grosso modo, da Schopenhauer, attraverso Bergson; Dilthey e Simmel arrivava fino a lui ».

<sup>4</sup> Pirandello, UTET, Turin, 1963.

Si l'on ouvre maintenant le volume de Gösta Andersson intitulé *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*<sup>5</sup> (l'un des intérêts de l'ouvrage réside dans la place que l'auteur accorde à Gabriel Séailles et à Alfred Binet dans la vision pirandellienne du monde), on ne trouvera là encore que trois références à Schopenhauer, pages 46, 61 et 94. Voici ce que nous apprenons (p. 46) : « Il pessimismo del giovane Pirandello si collega quindi sia con una convenzionale eredità romantica, sia con le varie tendenze pessimistiche che si espressero nella vita letteraria ed ideologica del secondo Ottocento. Queste idee pessimistiche coprono una vasta gamma, dalle teorie di A. Schopenhauer alle varie forme di decadentismo letterario ». Page 61, le critique nous apprend que si l'on feuillette la revue *Vita Nuova*, à laquelle le jeune auteur collabora de 1889 à 1891 (ce sont d'ailleurs les dates de naissance et de disparition de cette publication florentine), « ci si accorge subito del carattere moderno, "contemporaneo" della rivista. Vi si presentano, in forma di recensioni o discussioni critiche, alcuni dei grandi nomi di particolare attualità : Baudelaire e la scuola simbolista, Huysmans, Bourget, Taine, Renan, Schopenhauer, Hartmann, Lange, Nordau, Mill, Sully, Tolstoj, Turgenjev, Ibsen ed altri maestri dei vari gusti letterari e dei vari "ismi" di allora (...) ». Page 94, le critique entre un peu plus dans le vif du sujet puisqu'il indique — parlant il est vrai de l'enseignement de Max Nordau — que « in modo simile Pirandello osserva come una persona affetta dall'"inanismo" contemporaneo si "sdrai" comodamente nello stesso "determinismo fatale" che egli aveva certamente conosciuto, direttamente o indirettamente, nelle dottrine di Schopenhauer e di Hartmann, celebri maestri di un pessimismo elevato e raffinato » (au passage, on notera le recours à la même formule, ou presque, chez Andersson et chez Giudice : l'auteur sicilien « aveva conosciuto *direttamente o indirettamente* » la philosophie de Schopenhauer chez l'un ; sa connaissance était « *diretta o indiretta* » chez l'autre).

Si l'on se tourne maintenant du côté des critiques français (en prenant là encore des ouvrages plus ou moins récents), le constat est sensiblement le même. Les allusions à l'influence du philosophe de Francfort ne manquent pas dans certains ouvrages, mais on en reste à l'étape des conjectures, sans chercher à établir de liens entre les thèmes abordés par Pirandello et les réflexions de Schopenhauer. Dans la biographie de Georges Piroué, *Luigi Pirandello, Sicilien planétaire*<sup>6</sup>, une seule allusion est faite à Schopenhauer (p. 96) : « Pirandello, en dernière analyse, est

5 Éd. Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1966.

6 Éd. Denoël, Paris, 1988.

encore à l'âge adulte, et peut-être pour toute sa vie, en proie aux affres d'un juvénile désespoir indéfiniment prolongé. Par la grâce d'une argumentation esthétique — la définition d'un ton narratif — le monde objectif est effacé, remplacé par la représentation subjective chère à Schopenhauer, fruit de la sensibilité en même temps qu'acte passager de volonté. La personne humaine perd avec toute référence extérieure son unité intérieure et l'évidence de sa réalité. Elle survit temporairement à coups d'illusions destinées à s'évanouir l'une après l'autre et le "moi" s'effondre dans le néant ».

Certes l'auteur (en dépit de « l'impressionnisme » qui marque parfois son ouvrage) est un peu plus précis que ses prédécesseurs en ce qui concerne l'apport du philosophe à l'œuvre de l'écrivain. Il le situe dans les dissonances du moi — dans les *Altérations de la personnalité*, eût dit Binet — auxquelles sont sujets les personnages. Mais il en reste là : et sur un gros volume de 350 pages, la remarque paraît bien mince.

C'est en revanche dans un petit volume écrit par Gilbert Bosetti, *Pirandello*<sup>7</sup>, qu'on trouve le plus de références explicites à l'auteur du *Monde comme volonté et représentation* (que pour simplifier je désignerai désormais par le sigle *MVR*). L'auteur consacre plusieurs pages (197-198 et 203) aux apports probables de Schopenhauer. Il voit notamment sa présence dans deux volets des thématiques pirandelliennes : d'abord, dans la question de la pitié : « Au niveau des idées, dit-il en suivant le cours de la pensée de l'écrivain sicilien, les hommes ne peuvent que se dresser les uns contre les autres : mais à quoi bon s'entre-déchirer pour des fictions ? La seule conscience utile, celle qui nous fait oublier notre propre souffrance ou du moins nous en console, c'est la conscience de la misère humaine : ce sentiment qui seul permet de communier avec autrui et de supporter ensemble notre misérable condition, on l'appelle communément la pitié\*ou conscience altruiste, c'est le seul palliatif du pessimisme. Cette pitié schopenhauerienne, c'est elle qui anime constamment le narrateur à l'égard de ses personnages. Et s'il faut une morale dans son œuvre, elle est là, dans une immense pitié qui embrasse l'humanité tout entière, les grands et les petits, les bons et les méchants. »

À l'appui de sa thèse, Gilbert Bosetti cite quelques exemples de nouvelles, et particulièrement le *Livret rouge*, qui semble être pour lui le parangon de cette pitié pirandellienne. Toutefois, nulle recherche n'est engagée quant aux liens possibles entre la morale schopenhauerienne et les divers essais pirandelliens, ou entre cette morale et les romans humoristiques.

7 Éd. Bordas (coll. Présences littéraires), Paris-Montréal, 1971.

Le second aspect de la pensée de Schopenhauer que Gilbert Bosetti perçoit dans l'œuvre de Pirandello concerne le vouloir-vivre, qu'il discerne dans le moi profond d'Adriana Braggi, héroïne d'une nouvelle intitulée *Le voyage* : « Victime de la morale sociale, [elle] répond à l'appel de l'élan vital de son moi profond (...). Pirandello approuve Adriana Braggi, mais en choisissant de répondre à l'appel de l'élan vital, d'un certain "vouloir-vivre" (ce moi profond que Schopenhauer appelle la volonté), elle n'a pas d'autres ressources que de se suicider »<sup>8</sup>.

Nous verrons plus loin que, si l'on peut certes déceler chez Pirandello (et notamment dans sa production humoristique) des traces du vouloir-vivre, l'exemple est ici mal choisi : car précisément Schopenhauer condamne le suicide.

Quant à mon bref tour d'horizon, il pourrait se terminer ici : on ne trouvera d'études précises (du moins dans les ouvrages publics) sur l'influence de Schopenhauer ni chez Sciascia, ni chez Macchia, ni chez d'autres illustres lecteurs de l'œuvre. On en parle pourtant : dans *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, par exemple, Pirandello est cité, mais aucun article de cet ouvrage ne se rapporte à l'écrivain sicilien (ni d'ailleurs à aucun écrivain italien ; seule la phrase de Svevo, tirée de ses *Ecrits intimes* : « Schopenhauer, le premier qui ait su quelque chose de nous », est rapportée [p. 12] ; en outre, on apprend en incidente que « Gabriel Séailles, l'esthéticien français, rend le même service à Pirandello [celui de lui faire connaître le philosophe] » [p. 17], que « Schopenhauer gardera toujours ses fidèles : Svevo, Pirandello, Cendrars, qui a fait deux guerres avec un tome du *MVR* dans son paquetage », et enfin que « préparée au pessimisme par Leopardi, l'Italie doit au *MVR* cette littérature autistique et déprimante du Moi à la recherche de son identité dont Pirandello est le plus brillant représentant [...] » [p. 18]).

Sauf erreur de ma part, c'est à peu près tout ce qu'on peut trouver dans les articles et les ouvrages que j'ai consultés. Lucio Lugnani n'en parle pas dans sa récente présentation d'un choix de nouvelles, Giancarlo Mazzacurati n'en parle pas dans son introduction à *Il fu Mattia Pascal*, Romano Luperini n'en parle pas non plus dans son introduction à l'œuvre<sup>9</sup>. Toutefois, si l'on voulait approfondir la recherche, il est certain (je tiens à le répéter) qu'on découvrirait des études ponctuelles — mais n'ayant pas eu jusqu'ici d'écho auprès d'une certaine critique « autorisée

8 *Op. cit.*, p. 203.

9 Luigi Pirandello, *Novelle*, a cura di Lucio Lugnani, Einaudi, Turin, 1994 ; Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura Giancarlo Mazzacurati, Einaudi, Turin, 1993 ; Romano Luperini, *Introduzione a Pirandello*, Ed. Laterza, Rome-Bari, 1992.

s» — sur le sujet. En voici d'ailleurs un exemple : dans l'ouvrage tiré de sa thèse soutenue à Berne dans les années 1940<sup>10</sup>, Mathias Adank écrit : « Ma anche nei tempi in cui Pirandello negava tutto ciò che era tedesco, quand i suoi sentimenti antitedeschi erano forse più forti della sua riflessione, quando egli nel suo odio e nel suo entusiasmo per la guerra e per l'intervento dell'Italia scriveva *Berecche e la guerra*, Schopenhauer rimaneva sempre ugualmente il suo filosofo, anzi, l'influsso di Schopenhauer è più forte che mai in questi anni. Ce lo spieghiamo così : Pirandello non vedeva il "Tedesco" nella figura di questo filosofo, egli vedeva in lui l'uomo.»<sup>11</sup> Tout cela est sans doute vrai, mais malheureusement il faut bien se rendre à l'évidence : l'auteur ne s'attarde guère sur l'influence précise du philosophe sur les textes pirandelliens<sup>12</sup>.

Certes, il y a des convergences qui semblent aller de soi, des liaisons qui paraissent flagrantes. Que Pirandello ait été (*directement ou indirectement*) imprégné des idées de Schopenhauer, tout le monde semble l'admettre : ces idées-là étaient dans l'air du temps. Que l'auteur sicilien ait été schopenhaurien par l'intermédiaire de Gabriel Séailles, Andersson l'a amplement démontré. Reste à voir à présent *en quoi* Pirandello peut être considéré comme un schopenhaurien à part entière. C'est que je vais tenter de faire en partant des romans et des théories *humoristiques* de l'écrivain<sup>13</sup>.

### Décentrage du vouloir

Le vouloir-vivre, on le sait, c'est cette volonté aveugle qui traverse l'univers, et qu'on retrouve à des degrés divers, et selon des modalités variables, dans tous les objets qui le composent. Le vouloir-vivre de l'arbre n'est pas celui de l'insecte, qui est encore différent de celui de l'homme (lequel, possédant le cerveau le mieux développé du monde animal, est susceptible de prendre conscience de l'existence de cette volonté). Pourtant, qu'il s'agisse du domaine minéral, du domaine

10 Luigi Pirandello *e i suoi rapporti col mondo tedesco*, Éd. Aarau, 1948.

11 *Op. cit.*, p. 68.

12 Il distingue quelques « preuves des idées de Schopenhauer » dans un certain nombre de nouvelles : *La trappola*, *L'avemaria di Bobbio*, *La distruzione dell'uomo*, *Niente*.

13 Par souci de simplification, l'étude portera sur les trois romans considérés généralement comme les plus représentatifs de l'*umorismo* : *Il fu Mattia Pascal* (*Feu Mattia Pascal*), *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (dans la dernière traduction française disponible on trouve le roman sous le titre *La Dernière Séquence*), *Uno, nessuno e centomila* (*Un, personne et cent mille*). On utilisera respectivement les sigles *FMP*, *QSG* et *UNC*.

végétal, ou du règne animal, on retrouve partout la même soif désespérée de perpétuer, la plupart du temps de perpétuer l'espèce aux dépens des autres espèces. Ce que la volonté veut, c'est toujours et uniquement la continuation de la vie, sous une forme ou sous une autre<sup>14</sup>.

« Donc la volonté étant la chose même en soi, le fond intime, l'essentiel de l'univers, tandis que la vie, le monde visible, n'est que le miroir de la volonté, la vie doit être comme la compagne inséparable de la volonté », indique le philosophe, qui ajoute : « Quand un individu meurt, la nature dans son ensemble n'en est pas plus malade : la volonté non plus. Ce n'est pas lui, en somme, c'est l'espèce seule qui intéresse la nature. Tout naïvement, elle nous déclare ainsi la grande vérité : que les Idées seules, non les individus, ont une réalité propre, étant une véritable représentation de la volonté. Or l'homme, c'est la nature, la nature arrivée au plus haut degré de conscience de soi-même ; si la nature n'est que l'aspect objectif de la volonté de vivre, l'homme, une fois établi dans cette conviction, peut à bon droit se trouver consolé de sa propre mort et de celle de ses amis : il n'a qu'à jeter un coup d'œil sur l'immortelle nature : cette nature, au fond, c'est lui-même. »<sup>15</sup>

Voilà une leçon qui ne semble avoir été oubliée ni par Mattia Pascal, ni par Simone Pau (l'ami de Serafino Gubbio dans *QSG*), ni par Vitangelo Moscarda (*UNC*).

Le premier est par exemple pris en flagrant délit de lectures extravagantes, celles de Leadbeater et des publications théosophiques, qui toutes ont pour point commun l'idée d'une continuation de l'être après la mort, sous une forme ou sous une autre. On le surprend aussi, chapitre X, écoutant la lecture d'un extrait d'un « libro del Finot, pieno d'una filosofia così sentimentalmente macabra, che pareva il sogno d'un becchino morfinomane »<sup>16</sup>. Plus loin encore (chapitre XI), on trouve Mattia en train de lire, « distratto, uno dei libri prediletti del signor Anselmo, su la *Rincarnazione* ».

On peut certes se demander jusqu'à quel point Mattia Pascal prend ces textes au sérieux, et s'il n'est pas influencé par les réflexions

14 Cette vision du monde est corrélative de celle de la souffrance et de l'ennui qui, selon le philosophe, signent la misère humaine. Sur la place de l'ennui dans la pensée schopenhaurienne, cf. Didier Raymond, *Schopenhauer*, Seuil (coll. Écrivains de toujours), Paris, 1995.

15 *MVR*, traduit par A. Burdeau, édition revue par Richard Roos, PUF, Paris, 1966. Les passages cités se trouvent aux pages 287 et 289.

16 Le passage, tiré de la *Philosophie de la longévité* de Jean Finot, est sans doute le suivant : « Et la vie succède au tombeau, une vie bruyante, une animation sans cesse renouvelée. Le repos des tombeaux n'est qu'un leurre pareil à celui de la poussière en laquelle nos corps doivent être réduits. » Pour connaître l'extrait entier, cf. *Feu Mattia Pascal*, GF-Flammarion, Paris, note 32, pages 321-322.

déconcertantes du vieux Paleari. Toutefois, ce sont des ouvrages, des titres, qui reviennent souvent sous la plume de Pirandello. Giovanni Macchia, dans *La stanza della tortura*<sup>17</sup>, estime que l'écrivain était très friand de ce genre de textes. Or tous ces textes, à leur manière (ainsi que les discours d'Anselmo Paleari), rappellent l'enseignement de Schopenhauer sur la continuité de la nature et de la vie sous l'égide d'une volonté (si ce n'est de *la Volonté*) — à une différence près toutefois (qui est de taille) : c'est que les brochures et les discours de Paleari renvoient à l'idée de l'existence de l'âme, idée que Schopenhauer balaie d'un revers de main<sup>18</sup>.

Mais il y a plus : Mattia est une figure de la réincarnation ; c'est d'ailleurs le titre du chapitre XVII (l'avant-dernier). Ne prend-il pas en effet un malin plaisir à se voir rayer du monde des vivants ? Rappelons à ce propos les dernières lignes de l'ouvrage : « Io vi ho portato [al cimitero] la corona di fiori promessa e ogni tanto mi reco a vedermi morto e sepolto là ». Bref, Mattia se console fort bien (de façon toute schopenhauerienne) de sa propre mort aux yeux des autres. Tout simplement parce que — comme nous allons le voir — il s'apprête à renaître en renonçant au Vouloir.

Les allusions à la continuité de la vie dans la nature sont encore plus claires dans les deux ouvrages ultérieurs. Dans *QSB*, on peut lire des passages comme celui-ci (c'est Simone Pau qui parle — Cahier I, 3) :

Scusa, e come so io del monte, dell'albero, del mare ? Il monte è monte, perché io dico : *Quello è un monte*. Il che significa : *io sono il monte*. Che siamo noi ? Siamo quello di cui a volta a volta ci accorgiamo. Io sono il monte, io l'albero, io il mare. Io son anche la stella, che ignora se stessa.

Autrement dit, je né fais qu'un avec la nature, je ne fais qu'un avec la volonté universelle<sup>19</sup>. Cette opinion est d'ailleurs partagée par Serafino Gubbio (« Ho anch'io — inesplicabilmente radicata nel più profondo del mio essere — la stessa malattia dell'amico mio ») : n'explique-t-il pas qu'à la différence des animaux et des plantes, qui tirent de la nature juste

17 Éd. Mondadori, Milan, 1981 (Livre I, chapitre *Magia, teosofia e spiritismo*).

18 La question de l'âme fait l'objet de toute une discussion entre Paleari et Pascal au chapitre X (à la suite de la lecture du passage du livre de Jean Finot). Si Paleari semble certain de l'existence de l'âme, Pascal paraît d'un avis différent : « Scusi, signor Paleari, — gli obbiettai io, — un grand'uomo passeggia, cade, batte la testa, diventa scemo. Dov'è l'anima ? » Par ailleurs, nombre des reparties d'Anselmo Paleari semblent s'adresser, non à son interlocuteur, mais à des penseurs (Darwin ? Schopenhauer ?). Cf. *Infra*, NIRVANA.

19 Avec son souci de ne rien posséder, de vivre dans un « hospice de mendicité », Simone Pau est le type même de l'homme qui, à l'exemple des ascètes, a tourné le dos au vouloir-vivre.



ce qu'il leur faut pour vivre dans les conditions où ils furent placés, l'homme possède quelque chose de plus, de superflu, qui le tourmente continuellement ?

Superfluo inesplicabile, chi per darsi uno sfogo crea nella natura un mondo fittizio, che ha senso e valore soltanto per essi, ma di cui essi medesimi non sanno e non possono mai contentarsi, cosicché senza posa smaniosamente lo mutano e lo rimutano, comme quello che, essendo da loro stessi costruito per il bisogno di spiegare e sfogare un'attività di cui non si vede né il fine né la ragione, accresce e complica sempre il loro tormento, allontanandoli da quelle semplici condizioni poste da natura alla vita sulla terra, alla quale soltanto i bruti sanno restar fedeli e obbedienti (Cahier I, 3)

Ce superflu inexplicable, autrement dit la conscience douloureuse de l'illusion du réel et du primat de la volonté, n'est-ce pas là précisément pour Schopenhauer ce qui fait la grandeur et la faiblesse de l'homme, par rapport aux autres créations de la nature ? On ne saurait mieux paraphraser le philosophe<sup>20</sup> : Et comme pour nier cette volonté qui a pris conscience d'elle-même, à la fin de l'ouvrage le cameraman devenu muet se contente d'accepter machinalement son travail après que le fauve a dévoré l'un des acteurs : « No, grazie. Grazie a tutti. Ora basta. Voglio restare così. Il tempo è questo ; la vita è questa ; e nel senso che do alla mia professione, voglio seguitare così — solo, muto e impassibile — a fare l'operatore » (Cahier VII, 4).

L'homme est devenu machine ; il est ou il semble mort. À moins qu'on ne considère qu'ainsi, dans son silence, il ne fasse que se mêler plus intimement, sans s'intéresser au devenir de la société et du genre humain, à la volonté universelle. Il a en tout cas atteint le stade de la négation du vouloir-vivre (j'y reviendrai plus loin).

Voyons maintenant le cas de Moscarda (*UNC*) : chez lui, la volonté de vivre se trouve soulignée par une formule qui revient régulièrement : *non concludo*. Elle revient d'ailleurs si régulièrement qu'elle sert même de titre au dernier chapitre de l'ouvrage : *Non conclude*. Elle fait écho à toute une série d'aphorismes du philosophe, et notamment à celui-ci : « Du

20 À moins qu'il ne s'agisse d'une illustration des propos de Théodule Ribot (*La philosophie de Schopenhauer*, Félix Alcan, Paris, 1888 (réédité jusqu'en 1925)) : « La volonté qui, prise en elle-même, est un désir aveugle et inconscient de vivre, après s'être développée dans la nature inorganique, le règne végétal et le règne animal, arrive dans le cerveau humain à la conscience claire d'elle-même. Alors se produit un fait merveilleux. L'homme prend conscience que la réalité est une illusion, la vie une douleur ; que le mieux pour la volonté, c'est de se nier elle-même ; car du même coup tombent l'effort et la souffrance qui en est inséparable » (p. 116 de l'édition de 1925).

point de vue métaphysique, les deux propositions : “Je péris, mais le monde demeure”, et “le monde périt, mais je demeure”, ne sont pas au fond véritablement distinctes » (*MVR*, p. 1258). Rien ne se termine en vérité. Lorsque l’homme a atteint une claire conscience de la nécessité de nier le vouloir-vivre, c’est là précisément qu’il entre dans le domaine de la volonté universelle, sans conclusion ni fin.

Voici à mon sens le passage le plus révélateur d’une lecture (*directe* ou *indirecte* ?) de l’œuvre de Schopenhauer. Nous sommes précisément au dernier chapitre (Livre VIII, 4), et Moscarda, qui a renoncé à tous ses biens, est à l’hospice (comme Simone Pau dans *QSB*) :

Non è altro che questo, epigrafiò funerario, un nome. Convieni ai morti. A chi ha concluso. Io son vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest’albero, respiro trèmulo di foglie nuove. Son quest’albero. Albero, nuvola ; domani libro o vento ; il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo.

Au bout de leur aventure, on perçoit nettement que les trois héros humoristiques se sont dégagés du phénomène, de la représentation et de l’illusion, pour ne s’accrocher qu’à un type de vie qui les fait participer aux destins d’un vouloir global. C’est pourquoi leur destinée est désormais sans fin. Ils deviennent choses, caméra, livre, ou plantes, ils se mêlent intimement à la Volonté sans conscience. Leur identité n’est plus humaine, elle est universelle. C’est pourquoi Mattia Pascal, après avoir tenté sans succès de déjouer les pièges du Vouloir en prenant un pseudonyme, n’hésite pas à se faire appeler *Feu Mattia Pascal*. C’est pourquoi Moscarda, une fois interné dans son propre hospice, refuse qu’on le nomme. C’est aussi pourquoi Gubbio se laisse appeler *Si gira*, avant de se taire (donc de refuser de répondre à son nom).

Selon Schopenhauer (*MVR*, p. 1366),

la nature est en contradiction formelle avec elle-même, suivant qu’elle parle du point de vue particulier ou du point de vue universel, du dedans ou du dehors, du centre ou de la périphérie. En effet, son centre, elle l’a dans chaque individu, car chacun renferme le vouloir-vivre tout entier. Aussi cet individu ne peut-être qu’un vers ; en parlant elle-même par sa bouche, la nature s’exprime ainsi : « Je suis seul le tout du tout ; tout repose sur ma conservation ; le reste peut périr, il ne compte pas réellement » (...). Au contraire, du point de vue général, qui est celui de la conscience externe, c’est-à-dire de la conscience objective, détachée pour l’instant de l’individu en qui réside la faculté de connaître — par suite du dehors, de la périphérie,

la nature s'exprime en ces termes : « L'individu n'est rien. Je détruis chaque jour des millions d'individus (...). Chaque jour je crée des millions d'individus nouveaux (...). » Il résulte que tout individu, fût-ce le moins digne d'attention, considéré du dedans, est le tout du tout ; considéré du dehors, il n'est plus rien. C'est là-dessus que repose la grande différence entre ce qu'on est nécessairement à ses propres yeux et ce qu'on est aux yeux d'autrui ; et de là dérive l'égoïsme, que chaque individu reproche à l'autre.

De cette citation, on peut retirer au moins trois leçons :

1) Que la dernière partie est l'illustration parfaite de la trame du dernier roman de Pirandello (*UNC*). Moscarda passe en effet d'une conscience de lui-même qui le place au centre de l'univers (*un*), à l'idée angoissante selon laquelle il n'est plus rien (*personne* ; mais *un* et *personne* ne sont que l'endroit et l'envers d'un même degré de conscience égoïste), pour en arriver enfin à se fondre dans l'univers (*cent mille*). En renonçant à tout, il va du « centre à la périphérie », du « particulier à l'universel ».

2) Plus généralement, que les personnages humoristiques passent tous les trois d'un degré plus ou moins élevé de conscience individuelle (le plus élevé est atteint par Moscarda, le moins élevé par Gubbio), à une conscience universelle (la plus forte, là encore, est atteinte par Moscarda), dans l'expression du vouloir-vivre.

3) Qu'il n'est pas étonnant, dans ces conditions, de se trouver devant des personnages « décentrés » (c'est-à-dire qui cherchent désespérément une identité, des points de repère, pour s'apercevoir au bout du compte que l'individualité n'est qu'un leurre néfaste, et que leur recherche est inutile). Le glissement progressif du vouloir-vivre individuel vers le vouloir-vivre universel, n'est-ce pas d'ailleurs le mouvement profond que Pirandello a voulu mettre en relief lorsqu'il a opposé la vie (la Volonté) à ses formes (le vouloir individuel) ? L'opération de l'auteur humoristique (au sens où l'écrivain l'entend) — celle qui consiste à démonter le mécanisme du rire pour tenter de le remonter en y insérant une pièce nouvelle : le sentiment du contraire ; celle qui consiste au bout du compte à démasquer l'illusion, fût-elle comique — n'a-t-elle pas pour terme la négation de toute impulsion, de toute pulsion, de tout désir ? Ces impulsions et ces pulsions, ces désirs, ces envies sont des composantes à part entière du vouloir-vivre individuel (fauteur d'égoïsme, de souffrance et d'ennui), et c'est bien celui-ci que la théorie humoristique désosse, désarticule, détruit. Rien de surprenant dès lors à ce que les héros humoristiques, ayant démasqué toutes les illusions, faisant fi du vouloir-vivre dans sa forme individuelle, se tournent vers le vouloir-vivre

universel. J'aurai l'occasion de développer cette question lorsque je parlerai de *l'umorismo*.

### Degrés de nirvana

Si le décentrage progressif du vouloir-vivre du particulier à l'universel est sensible dans les trois romans, il l'est — j'y ai fait allusion précédemment — de façon différente d'un texte à l'autre. Avant de voir comment ce décalage se produit, je voudrais rappeler les remèdes que propose Schopenhauer pour sauver l'homme de la souffrance et de l'ennui, rejets monstrueux de la représentation. Ces remèdes se trouvent indiqués dans les livres troisième et quatrième du *MVR* ; ils sont au nombre de trois : 1) le plaisir esthétique ; 2) la morale de la pitié ; 3) l'ascétisme. Chacune de ces étapes a pour but soit de soustraire momentanément l'homme aux méfaits de la volonté individuelle, soit de faire définitivement pièce à cette volonté.

Pour ce qui est du plaisir esthétique, voici notamment ce qu'indique le philosophe (*MVR*, p. 253) :

La contemplation pure, c'est le ravissement de l'intuition, c'est la confusion du sujet et de l'objet, c'est l'oubli de toute individualité, c'est la suppression de cette connaissance qui obéit au principe de raison et qui ne conçoit que des relations ; c'est le moment où une seule et identique transformation fait de la chose contemplée l'idée de son espèce, de l'individu connaissant le pur sujet d'une connaissance affranchie de la volonté ; désormais sujet et objet échappent, en vertu de leur nouvelle qualité, au tourbillon du temps et des autres relations.

Par un processus qu'on pourrait rapprocher du processus d'identification, l'art permet donc d'échapper aux turpitudes de la vie sociale, qui sont elles-mêmes les conséquences du primat de la volonté particulière de chaque individu.

La pitié quant à elle résulte d'un cheminement intérieur que Schopenhauer qualifie de renoncement au principe d'individuation. Avec ce renoncement momentané, l'homme est capable de voir au-delà de sa propre souffrance, d'échapper à l'égoïsme, d'échapper aux conséquences de son vouloir-vivre étrié :

Quand le voile de Maya, le principe d'individuation, se soulève devant les yeux d'un homme, au point que cet homme ne fait plus de distinction

égoïste entre sa personne et celle d'autrui, quand il prend aux douleurs d'autrui autant de part que si elles étaient siennes, et qu'ainsi il parvient non seulement à être secourable, mais tout prêt à sacrifier sa personne s'il peut par là en sauver plusieurs autres, alors bien évidemment cet homme, qui dans chaque être se reconnaît lui-même, considère aussi les infinies douleurs de tout ce qui vit comme étant ses propres douleurs, et ainsi fait sienne la misère du monde entier. Désormais nulle souffrance ne lui est étrangère (*MVR*, p. 476).

Dans ces conditions, on aura compris que le vouloir-vivre se détache (momentanément, répétons-le) de la vie individuelle, ce qui conduit l'homme vers un renoncement aux désirs et à l'oubli de ses propres souffrances par sympathie avec la souffrance d'autrui.

Mais cette étape intermédiaire n'a pour but que de le mener vers un renoncement absolu. S'inspirant à sa manière des enseignements du bouddhisme et des mystiques, le philosophe en vient à dire que l'idéal se trouve dans la négation du vouloir-vivre (qu'il ne faut surtout pas confondre avec l'idée de suicide), laquelle trouve son couronnement dans l'ascétisme et la béatitude. Après un long développement, Schopenhauer en vient à cette conclusion (*MVR*, p. 498) :

Suivant ce que nous venons de dire, la négation du vouloir-vivre, qui n'est pas autre chose que la résignation ou la sainteté absolue, résulte de ce qui calme le vouloir, à savoir la notion de conflit de la volonté avec elle-même et de sa vanité radicale — vanité qui s'exprime dans tout ce qui vit (...). Car nous avons vu plus haut que la vie est assurée à la Volonté de vivre, et que sa véritable et unique forme est le présent, auquel elle ne peut être soustraite, de quelque façon que la naissance et la mort gouvernent les phénomènes. Le mythe hindou exprime bien cette pensée, lorsqu'il dit : « Ils renaissent. »

Cette « renaissance » associée à l'idée de négation du vouloir-vivre appelle deux remarques :

1) La question de la vie ultérieure (ou d'une vie infinie) est, on l'a vu, une question commune au philosophe allemand et à Mattia Pascal, ou en tout cas à son hôte Paleari. Or, il est intéressant de noter que lors d'un de ses longs discours, Paleari (qui, rappelons-le, semble croire à l'immortalité de l'âme) fait mine de répondre à une objection antérieure de Mattia en ces termes : « E il niente, il puro niente, dicono intanto che non esiste... Guarigione dell'astro, è vero ? come ha detto lei l'altro giorno » (chapitre X). Cette « guérison de l'astre » dont aurait parlé Mattia Pascal a suscité bien des commentaires et bien des interrogations.

Ne faut-il pas y voir tout simplement un écho des propos du philosophe, précisément au sujet de la métempsycose (*MVR*, p. 1368) ? :

Le dogme de la métempsycose (...) ne s'éloigne de la vérité que du fait de transporter dans l'avenir ce qui est dès maintenant accompli. Suivant cette doctrine, en effet, mon être intime ne commence à exister dans d'autres êtres qu'après sa mort, tandis qu'en réalité il y vit déjà maintenant ; la mort ne sert qu'à dissiper l'illusion qui m'empêchait de m'en rendre compte : de même la troupe innombrable des astres ne cesse jamais de briller au-dessus de notre tête, mais elle n'est apparente pour notre œil qu'après le coucher d'une étoile plus proche de nous, le soleil.

Il y a tout lieu de croire que l'astre (ou les astres), c'est l'espace infini de notre essence (d'où la négation du néant), et que la mort seule mène à sa « guérison » : elle sert à dissiper notre existence individuelle, qui, tel le soleil « éclipse tout de son éclat supérieur [et ne] paraît être au fond qu'un obstacle, placé entre nous et la véritable étendue de notre être » (*MVR*, p. 1368).

2) *La naissance de Mattia Pascal* (autrement dit sa renaissance, avec une autre vision du monde) : tel pourrait bien être le titre du roman de Pirandello : car dans ce texte fausse mort et vraie renaissance — renaissance dans le cadre de la volonté universelle — vont de pair. Le titre nous pousse (et a poussé bien des lecteurs et des chercheurs) à enquêter du côté de la mort. L'idée, en réalité, est celle d'une vie infinie<sup>21</sup>.

Voyons maintenant comment s'expriment les trois étapes (esthétique, pitié, renoncement) dans les romans humoristiques. On serait tenté de penser que la contemplation esthétique ne joue pas un rôle de premier plan dans ces œuvres. Toutefois, il n'est pas inutile de rappeler que Mattia Pascal, avant d'aller s'installer à Rome (et après avoir éprouvé la souffrance et l'ennui à Miragno), passe deux ans à voyager et à admirer les plus beaux musées de la péninsule (de même qu'il fait une escapade en Allemagne). Serafino Gubbio ne s'intéresse pas beaucoup à l'art, semble-t-il. Pourtant, il ne faut pas négliger son amitié avec le violoniste.

21 Pour Schopenhauer, la vie et la mort ne forment en fait qu'un tout illusoire pour dissimuler la présence (intemporelle) de la Volonté. « La vie n'est, après tout, que la permanence de la volonté, c'est-à-dire de quelque chose d'immuable et de figé, qui n'évolue pas et qui, dans le cas de ce que nous appelons "vie", présente seulement le caractère particulier de pouvoir se "ventiler" temporellement, sur le mode répétitif », indique Didier Raymond (*op. cit.*, p. 158). C'est précisément lorsque nous avons découvert la vanité de la « vie » temporelle que nous pouvons « renaître » sous l'égide de la Volonté.

Il ne faut pas négliger non plus l'épisode où ce dernier accepte de reprendre son instrument pour jouer devant la cage du fauve : à cet instant, le petit monde d'intrigues et de bassesses de la société Kosmograph (un microcosme dominé par l'égoïsme) reste sans bruit à l'écouter. Quant à Moscarda, nous n'avons pas l'occasion de savoir s'il goûte ou non les œuvres esthétiques.

Venons-en à la pitié : elle s'exprime plusieurs fois chez Mattia Pascal, envers sa mère, par exemple, ou envers Silvia Caporale, mais surtout envers Adriana<sup>22</sup>. Une fois arrivé à Rome, Mattia se prend de pitié pour la pauvre enfant. Malheureusement la pitié n'est pas synonyme de renoncement total aux désirs, ce n'est qu'un remède passager, et le glissement de ce sentiment vers l'amour sera la cause de son départ précipité. Gubbio quant à lui regarde le monde avec un certain détachement, d'un bout à l'autre du roman. Les désarrois de son existence avant d'être embauché à la maison Kosmograph sont sans doute à l'origine de sa vision des êtres. Il y a pitié chez lui, au sens où il y a un souci constant de comprendre les motivations des autres sans mettre en avant ses propres désirs (et d'ailleurs, en a-t-il ?). Quant à la pitié chez Vitangelo Moscarda, elle s'exprime par sa décision inattendue de donner un toit à Marco di Dio, puis dans celle de vendre sa banque au profit d'une institution religieuse. Il y a plus que de la pitié au sens schopenhauerien du terme, chez ce personnage, il y a don de soi et de ses biens.

Voyons enfin ce qu'il en est de l'ascétisme, autrement dit de la négation du vouloir-vivre qui s'exprime, pour reprendre les termes du philosophe « par cet état particulier (...) qui est la résignation, par la paix profonde qui l'accompagne, par la béatitude infinie au sein même de la mort » (*MVR*, p. 499). Mattia Pascal semble s'acheminer vers ce but, puisqu'il renonce à tout et se contente de vivre sereinement chez sa tante Scolastica (chapitre XVIII) :

Basta. Io ora vivo in pace, insieme con la mia vecchia zia Scolastica, che mi ha voluto offrire ricetto in casa sua (...). Dormo nello stesso letto in cui morì la povera mamma mia, e passo gran parte del giorno qua, in biblioteca, in compagnia di don Eligio (...).

Pour ce qui le concerne, Serafino Gubbio est passé, on l'a vu, d'une écoute bienveillante des autres à une sorte de fusion muette avec sa

<sup>22</sup> Elle s'exprime en réalité envers presque tous les personnages, y compris les plus ignobles, à des degrés divers. Même Batta Malagna, désigné pourtant comme le plus grand des voleurs, fait l'objet d'une esquisse de compréhension (cf. chapitre IV).

caméra. Quant à Moscarda, on a vu également qu'il était passé du vouloir-vivre particulier au vouloir-vivre universel en acceptant d'aller habiter à l'hospice. C'est sans doute lui qui a atteint le degré de béatitude le plus accompli :

E l'aria è nuova. E tutto, attimo per attimo, è com'è, che s'avviva per apparire. Volto subito gli occhi per non veder più nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. Così soltanto io posso vivere, ormai. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni (*UNC*, Livre VIII, chapitre IV).

Plus loin, il ajoute : « Mujo attimo per attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi : vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori. » On peut difficilement être plus clair sur le désintéret du phénomène individuel au profit d'une sympathie sans limite avec la nature et l'univers environnants. Le philosophe parle de « renaissance une fois réalisée » (*MVR*, p. 1375), avant d'ajouter (p. 1377) que « l'homme qui dans la mort erandra le moins d'être anéanti est celui qui a reconnu dès maintenant qu'il n'est rien et qui ne prend par suite aucun intérêt à son phénomène individuel : la connaissance a comme consumé et dévoré en lui la volonté, si bien qu'il ne reste plus en lui le moindre vouloir, la moindre soif d'existence individuelle... »<sup>23</sup> C'est bien à ce terme qu'en sont arrivés Pascal et surtout Moscarda. Quant à Gubbio, il était déjà dans un état d'esprit proche de celui que décrit le philosophe avant le terrible épisode final.

À partir de cette constatation, il me paraît bien difficile de ne pas admettre qu'il y ait des emprunts à l'auteur du *Monde* dans l'œuvre humoristique de Pirandello. Avec des degrés divers, faut-il le répéter, Pirandello adhère dans ses trois romans à la morale du solitaire de Francfort :

— Mattia Pascal gravit chacun des échelons de cette morale, pour n'arriver qu'à une *béatitude possible*.

— Serafino Gubbio semble *d'un bout à l'autre sous l'empire d'une morale de la pitié et de la bienveillance*, pour se fondre finalement dans la Volonté universelle par le biais de sa machine.

— Vitangelo Moscarda atteint presque immédiatement le degré de béatitude suprême, après un rapide passage par l'étape de la pitié.

23 « Avant d'en arriver là, nous ne sommes tous que cette volonté même, dont le phénomène est une existence éphémère, un effort toujours inutile, toujours vain, un monde comme représentation rempli de misères, auquel nous appartenons tous au même titre irrévocablement » (*MVR*, p. 498).



Cette pitié se confond d'ailleurs chez lui, il convient de le noter, avec la charité et la privation, au sens chrétien du terme : une éthique que Schopenhauer réproue sans la condamner expressément, puisqu'il dit (*MVR*, p. 1374) :

La pauvreté, les privations, les souffrances propres d'espèce multiple sont donc la suite la plus parfaite des vertus morales ; aussi bien des gens, avec raison peut-être, trouvent-ils superflu et rejettent-ils l'ascétisme au sens le plus rigoureux, c'est-à-dire l'abandon de toute propriété, la recherche intentionnelle de ce qui déplaît et contrarie, les tortures volontaires, le jeûne, le cilice et la macération .

Sans aller jusqu'au jeûne, au cilice et aux privations, n'oublions pas que Moscarda finit par se défaire de tous ses biens, et qu'il n'hésite pas à se faire conspuer par la foule lorsqu'il offre une de ses propriétés à Marco di Dio : n'y a-t-il pas là une sorte de « torture volontaire » ?

Une dernière remarque s'impose à propos du vouloir individuel et de sa négation : elle concerne le suicide. On sait que Mattia Pascal parle à un moment donné (à la fin du premier avant-propos) de ses deux morts :

Giacché, per il momento (e Dio sa quanto me ne duole), io sono morto, sì, già due volte, ma la prima per errore, e la seconda.... sentirete.

(En fait, on a compris qu'il vaudrait mieux parler de renaissance, mais l'auteur ne pouvait pas se permettre d'être aussi explicite). Par ailleurs, on voit Mattia flirter avec la mort véritable (chapitre XVI, après avoir tenté en vain de trouver des témoins chez les militaires installés au café Aragno). Toutefois, l'idée de mort et surtout de suicide le quitte bien vite (« Un fremito di ribellione mi scosse. E non potevo io vendicarmi di loro, invece d'uccidermi ? Chi stavo io per uccidere ? Un morto... nessuno... »).

Si cette idée de suicide traverse un instant l'esprit de Mattia, on pourra constater qu'elle n'effleure même pas ceux de Gubbio et de Moscarda. En ce sens, Pirandello est encore une fois fidèle à l'éthique de Schopenhauer, qui souligne que

bien loin d'être une négation de la Volonté, le suicide est une marque d'affirmation intense de la Volonté (...). Celui qui se donne la mort voudrait vivre ; il n'est mécontent que des conditions dans lesquelles la vie lui est

échue. Par suite, en détruisant son corps, ce n'est pas au vouloir-vivre, c'est simplement à la vie qu'il renonce (*MVR*, p. 499).

À l'évidence, les héros humoristiques ont choisi la vie, et renoncent au vouloir-vivre. Pour en revenir aux déclarations de Mattia à la fin du premier avant-propos, et à la destinée du personnage, on ne peut que constater leur étonnante similitude avec ces lignes de Madame de Guyon, rapportées par Schopenhauer (*MVR*, p. 490-491) :

Midi de gloire, jour où il n'y a plus la nuit ; vie qui ne craint plus la mort dans la mort même ; parce que la mort a vaincu la mort, et que celui qui a goûté la première mort ne goûtera plus la seconde mort (*Vie de Madame de Guyon*, II, 13).

### La défaite de la raison et de l'histoire

Selon Philippe Chardin, « Schopenhauer représente la grande figure philosophique du XIXe siècle antithétique de Hegel et de Marx dans le domaine de la pensée politique »<sup>24</sup>. Il est en effet vrai qu'on n'en finirait pas de trouver des citations du philosophe où celui-ci s'ingénie à montrer que l'histoire est un perpétuel recommencement, qu'aucun progrès n'est à attendre dans ce domaine puisque tout n'est que répétition, et que l'existence humaine doit être posée une fois pour toutes comme malheureuse. La vie sociale et l'histoire n'ont qu'un intérêt mineur<sup>25</sup>. « En vérité la vie de l'individu possède seule de l'unité et de la cohérence, lit-on par exemple dans le *MVR* (p. 1182) ; nous devons y voir un enseignement de l'esprit moral. Seuls les faits intimes, en tant qu'ils concernent la volonté, ont une réalité véritable et sont de vrais événements, parce que seule la volonté est chose en soi. Tout

<sup>24</sup> *Schopenhauer et la création littéraire en Europe, op. cit.*, p. 50. Cette affirmation mérite d'être nuancée puisque Clément Rosset, dans *Schopenhauer, philosophe de l'absurde* (PUF, Paris, 1967), voit dans le penseur allemand le découvreur d'une *intuition généalogique* dont se seraient inspirés Nietzsche, Freud et Marx.

<sup>25</sup> Pour Philippe Chardin (*ibid.*, p. 50-51), « Schopenhauer est ainsi, on ne s'en étonnera pas, une des bêtes noires des théoriciens du marxisme. Lukacs résume bien leur position sur ce point dans le chapitre qu'il consacre à Schopenhauer dans *La destruction de la raison* (1952). Ce livre cherche à déceler les prémisses du nazisme dans un certain nombre de systèmes philosophiques allemands (...). La philosophie de Schopenhauer prêcherait surtout, du point de vue idéologique, l'acceptation de l'ordre établi. Lukacs cite cette phrase des *Parerga et Paralipomena* : "Partout et toujours il y a eu des gens mécontents des gouvernements, des lois et des institutions, mais en général c'était simplement parce qu'on leur attribuait la responsabilité d'une misère qui est en vérité inséparable de l'existence humaine" ».

microcosme renferme le macrocosme tout entier, et le second ne contient rien de plus que le premier. »

Une seule chose compte, donc, c'est la Volonté ; et la Volonté, tel le Ça freudien, est intemporelle. Trois conséquences résultent de ces présupposés, et les auteurs qui se sont inspirés de la pensée du philosophe n'ont pas manqué de les exploiter :

1) La négation de toute idée de progrès, dans quelque domaine que ce soit.

2) L'abandon du rationalisme au profit de lectures hermétiques, décadentes, de la réalité. On a assez souligné plus haut l'influence du philosophe sur la littérature de la fin du siècle dernier et du début de ce siècle. Le passage du naturalisme à une écriture dénuée de toute recherche de reproduction de la réalité a pu se faire dans le courant même de certaines œuvres (voir Maupassant, mais voir aussi, d'une certaine manière, Pirandello).

3) Le désintérêt de toute exaltation du passé ou de l'avenir — puisqu'il n'y a plus d'histoire, ou plus d'histoire qui vaille la peine d'être lue. En foi de quoi, on voit disparaître de la scène littéraire le héros traditionnel, porteur des espérances en l'avenir, ou des valeurs du passé. À leur place viennent se substituer les héros sans lustre de Conrad, les incapables de Svevo, ou même ce narrateur d'un récit de Gide, dont la seule occupation est d'écrire *Paludes*<sup>26</sup>.

Cette série de conséquences transparaît avec des modalités diverses dans les romans humoristiques de Pirandello. Pascal et Gubbio regardent la nouveauté (autrement dit, le produit de ceux qui se tournent vers l'avenir) comme quelque chose de plutôt nuisible. Mattia Pascal observe par exemple avec un certain dégoût les tramways électriques de Milan (chapitre IX) :

In un tram elettrico, il giorno avanti, m'ero imbattuto in un pover'uomo, di quelli che non possono fare a meno di comunicare a gli altri tutto ciò che passa loro per la mente.

— Che bella invenzione ! mi aveva detto. — Con due soldini, in pochi minuti, mi giro mezza Milano.

26 Pour André Karatson (*Schopenhauer et la création littéraire en Europe, op. cit.*), *Paludes* ne serait pas vraiment un récit schopenhauerien, mais une « lecture parodique » des idées du philosophe (p. 36 à 38). Et si *Feu Mattia Pascal* était à son tour une parodie de *Paludes* ? Il y a en tout cas une ressemblance flagrante entre les deux narrateurs (qui tous deux écrivent sous nos yeux) : l'un ne sait qu'une chose, c'est qu'il écrit *Paludes*. L'autre ne sait lui aussi qu'une chose, c'est qu'il s'appelle *Mattia Pascal* (puis *Feu Mattia Pascal*). Que savent-ils de plus, ou que nous disent-ils de plus, sur eux-mêmes ?

Vedeva soltanto i due soldini della corsa, quel pover'uomo, e non pensava che il suo stipendiuccio se n'andava tutto quanto e non gli bastava per vivere intronato di quella vita fragorosa, col tram elettrico, la luce elettrica, ecc., ecc.

Eppure la scienza, pensavo, ha l'illusione di render più facile e più comoda l'esistenza !

Une remarque semblable est faite par Gubbio, à propos des progrès techniques et des hommes qui sont dévorés par leurs inventions : « È per forza il trionfo della stupidità, dopo tanto ingenio e tanto studio spesi nella creazione di questi mostri, che dovevano rimanere strumenti e son divenuti invece, per forza, i nostri padroni » (cahier I, 2) ; « La vita, che questa macchina s'è divorata, era naturalmente quale poteva essere in un tempo come questo, tempo di macchine ; produzione stupida da un canto, pazza dall'altro, per forza, e quella più e questa un po' meno bollate da un marchio di volgarità » (cahier VII, 4). Quant à Moscarda, bien qu'il connaisse « il tram che infilava lo scambio e strideva spietatamente alla girata » (Livre I, 3), il n'en tire pas de conclusions sur les nuisances du progrès. Il est vrai qu'il vit dans une cité qui semble assez arriérée de ce point de vue.

Au-delà du progrès technique, c'est l'idée même de rationalité qui est durement mise en cause dans *Feu Mattia Pascal*. Sans susciter de réactions particulières de la part du personnage principal, Paleari s'en prend à la science — ou en tout cas à un certain type d'exercice de la science (chapitre XIII) : « Ma nossignore ! Noi vogliamo scoprire altre leggi, altre forze, altra vita nella natura, sempre nella natura, perbacco ! oltre la scarsissima esperienza normale ; noi vogliamo sforzare l'angusta comprensione che i nōstri sensi limitati ce ne danno abitualmente ». Quant à Mattia lui-même, il fustige la démocratie, ce « gouvernement de la majorité », car « quando i molti governano, pensano solo a contentar se stessi, e si ha allora la tirannia più balorda e più odiosa : la tirannia mascherata da libertà » (chapitre XI).

Ces exemples prouvent assez qu'on est fort loin de la foi dans le progrès (humain, technique et éventuellement politique), dans les sciences expérimentales, qui caractérisait la seconde partie du XIXe siècle. Si l'on ajoute à cela les lectures hermétiques de Mattia Pascal (certes fournies par Paleari, mais que Pascal ne refuse pas de lire, pas plus que son auteur ne rechignait à le faire), on constate qu'on va à rebours de toute pensée rationaliste. Quant au positivisme, il est à cent lieues de la théorie humoristique. Il convient à nouveau de répéter que c'est

exactement là le sens de la pensée de Schopenhauer : face à un temps qui ne bouge pas, ou plutôt qui tourne sur lui-même — celui de la Volonté — toute idée d'avenir, d'évolution et de devenir meilleur est forcément caduque.

Or, ce qui est étrange, c'est que l'irrationalisme foisonne dans *FMP* (le premier des trois romans), et qu'en parallèle le progrès technique est mis en accusation. Dans le deuxième roman humoristique (*QSB*), en revanche, seul le progrès technique est mis en cause. Et dans *UNC*, enfin, aucune de ces questions n'est abordée.

Plus on s'éloigne dans le temps du naturalisme et du vérisme, traductions littéraires du rationalisme et du positivisme, et moins le rationalisme est dénoncé. Il en va de même pour ce que j'ai nommé par ailleurs le « goût du détail insolite »<sup>27</sup> : ce goût qui pousse Mattia Pascal à parler d'une quantité de choses annexes, apparemment extérieures à la trame du roman, et qui vont (pour ne citer que cela) de l'éruption d'un volcan aux propriétés du comte Boni de Castellane en passant par des citations érudites d'auteurs anciens et de Pères de l'Église (ce n'est pas toujours le narrateur qui en parle, mais c'est lui qui relate les dialogues). On trouve dans *FMP* un fatras de citations d'auteurs, de relations d'événements, et d'évocation de personnages qui semblent a priori être placées là pour faire diversion dans le texte.

Ces diversions n'apparaissent ni dans les *Quaderni* ni dans *Uno, nessuno e centomila*. Leur absence dans ces deux romans correspond peut-être à un souci (conscient ou non ? volontaire ou non ?) de se consacrer à l'essentiel — c'est-à-dire à la mise en cause de l'illusion du vouloir-vivre individuel. Il faut remarquer par ailleurs que *Il fu Mattia Pascal* fut publié en 1904 (et écrit en 1902-1903), autrement dit à une époque où le roman vériste n'avait pas tout à fait éteint ses derniers feux. L'amitié avec Capuana, la proximité du vérisme, ce sont là sans doute deux bonnes raisons de prendre ses distances en usant de ces détails pseudo-réalistes mais en fait anti-véristes : ces précautions ne seront plus nécessaires quelques années plus tard.

Si les deux premières conséquences annoncées plus haut ne se retrouvent pas également dans tous les romans humoristiques, il n'en va pas de même pour la troisième, celle qui concerne la défaite de l'idée de héros. Pirandello en parle d'ailleurs comme d'une trouvaille dans son essai intitulé *L'umorismo* :

27 Cf. « L'humour de Copernic », introduction à *Feu Mattia Pascal*, édit. GF-Flammarion, Paris, 1994.

L'umorista non riconosce eroi ; o meglio, lascia che li rappresentino gli altri, gli eroi; egli, per conto suo, sa che cosa è la leggenda e come si forma, sa che cosa è la storia<sup>28</sup> e come si forma : compositione tutte, più o meno ideali, e tanto più ideali forse, quanto più mostran pretesa di realtà : compositioni ch'egli si diverte a scomporre ; né si può dire che sia un divertimento piacevole<sup>29</sup>.

De ce point de vue, il faut bien constater que tant Mattia Pascal que Serafino Gubbio ou Vitangelo Moscarda sont des phénomènes d'irrésolution, d'inaptitude à tracer une ligne de conduite à suivre en dépit des écueils et des embûches. Au fond, la différence entre le personnage de roman ordinaire (voir par exemple le personnage romantique ou le héros de roman naturaliste) et le protagoniste de roman humoristique (au sens pirandellien du terme), c'est que le premier nous est livré avec un caractère donné à l'avance (il préexiste au roman) tandis que, pour ce qui concerne le second, on voit son caractère se dessiner ou s'estomper progressivement au fil des pages.

En réalité — et je tiens à insister sur ce point — cela n'est pas une spécificité du roman humoristique. C'est très exactement ce que l'on pourrait qualifier, pour reprendre les mots de Anne Henry, « d'interrogation identitaire ». Par ailleurs, dans une certaine mesure et pour ne citer que ces exemples, il est clair que les héros de Conrad, le Bardamu du *Voyage au bout de la nuit*, ou encore les personnages de Svevo, sont, sinon dépourvus de personnalité, en tout cas sujets à changer de position, à modifier leur perspective en fonction des aléas de l'existence. Et lorsqu'ils s'assignent des objectifs, il est bien rare qu'ils les atteignent. Cette déqualification du héros n'est donc pas l'apanage du personnage principal des romans humoristiques. Elle traverse la littérature influencée par Schopenhauer<sup>30</sup>, et elle est devenue si

28 C'est moi qui souligne.

29 *L'umorismo*, Oscar Mondadori, Milan, 1992, p. 161.

30 « L'inconscient schopenhauerien ne constitue (...) nullement un territoire à explorer, il n'offre pas les richesses oniriques de l'Inconscient romantique dans lequel l'esprit retrouvait, délivré de sa gangue rationnelle, un univers profond, communiquait dans sa nuit avec un premier état de l'Être (...). Derrière ma colère, mon ambition, mon amour, l'inépuisable diversité de mes émotions, il y a tout simplement un instinct, le même chez tous, un instinct qui ignore le temps, le perfectionnement de la civilisation, les valeurs, la culture (...). [Les auteurs] ont bien perçu, chacun à sa façon, l'originalité qu'il y avait à accomplir une démarche dépréciative, finalement, et dérangeante. Au lieu de construire un personnage autour d'un caractère stable — orgueil d'une Mathilde de la Mole, ambition d'un Rastignac, etc. — ne présenter qu'une force qui ne se dirige pas, dont la cohésion individuelle est apparente. Il faut dès lors démythifier les prétentions à la différenciation, vernis de civilisation, et faire avouer l'origine. Soit marquer l'irruption

commune qu'on n'y prête même plus attention aujourd'hui. Ou, si l'on y prête attention, c'est pour dire qu'il s'agit là d'une des conséquences de la « révolution psychanalytique ». C'est oublier que cette « révolution » est elle-même en grande partie le produit de la pensée de Schopenhauer<sup>31</sup>. C'est oublier qu'on peut (sans risque de se tromper) douter que Maupassant, le premier Gide, Tolstoï ou Proust aient connu l'œuvre du médecin autrichien. Le procédé de déconstruction du héros doit donc être attribué, pour les premiers ouvrages qui montrent un tel phénomène, en tout premier lieu à Schopenhauer.

Chez Pirandello, cette déconstruction (ou plutôt, répétons-le, cette absence de construction préalable), s'accompagne on l'a vu du décentrage du vouloir-vivre individuel vers le vouloir-vivre universel. Au bout de leur aventure, si les personnages principaux des romans humoristiques ont acquis une identité, celle-ci consiste paradoxalement à ne plus en revendiquer pour eux-mêmes, à se fondre à la Volonté universelle. C'est le seul but — plus ou moins conscient de Mattia Pascal à Vitangelo Moscarda en passant par Serafino Gubbio — qu'on les voit vraiment s'apprêter à atteindre.

### L'*umorismo* et l'enseignement de Schopenhauer

À la lecture du petit essai sur *l'umorismo*, quelques idées essentielles se dégagent. J'en extrais quelques-unes, parmi les plus importantes :

1) L'attitude humoristique consiste principalement à mettre en évidence le « sentiment du contraire » : derrière chaque événement comique, et au-delà derrière chaque comportement humain, l'auteur doit tenter de discerner la face masquée du personnage, les dessous du comportement ou de l'événement.

2) De ce fait, les personnages en général, et les personnages principaux en particulier ne peuvent plus, dans les romans humoristiques, apparaître d'une seule pièce, puisque tout est vu sous l'angle de l'illusion et des multiples facettes qui composent notre moi, tant au regard des autres (chacun a sa vision d'un individu donné), qu'au regard de lui-même

---

déconcertante du Vouloir profond par le déséquilibre, soit choisir la fêlure, « l'intermittence ». Ces deux solutions sont fort orthodoxes : remodelage brutal qui annule la revendication à l'individualité pour faire surgir l'énormité d'un appétit qui dépersonnalise — comme dans Wedekind, Strindberg, les expressionnistes ou Céline. Ou bien littérature de la déchirure — Conrad, Proust, Zweig — qui fait surgir chez un être le contraire de ce qu'il paraissait » (Anne Henry, *op. cit.*, p. 73).

31 Cf. à ce sujet Pierre Rikovic, *Le Sommeil dogmatique de Freud (Kant, Schopenhauer, Freud)*, éd. Les Empêcheurs de penser en rond, Le Plessis-Robinson, 1994.

(celui que j'étais il y a dix ans, ou même il y a deux ans, n'a rien à voir avec celui que je suis aujourd'hui, ni même avec celui que je serai demain, dit Pirandello).

3) Dans ces conditions, le roman humoristique ne peut pas se contenter de la vérité, puisque au fond celle-ci n'existe pas. La vérité est partout, si bien que trouver une cohérence et donc une logique dans les comportements humains relève de l'exploit impossible à réaliser :

Per l'umorista le cause, nella vita, non sono mai così logiche, così ordinate, come nelle nostre comune opere d'arte, in cui tutto è, in fondo, combinato, congegnato, ordinato ai fini che lo scrittore s'è proposto. L'ordine ? La coerenza ? ma se noi abbiamo quattro, cinque anime in lotta fra loro : l'anima istintiva, l'anima morale, l'anima affettiva, l'anima sociale ?<sup>32</sup>

De tous ces éléments résulte la déconstruction du roman (ou sens « classique » du terme) dont j'ai parlé plus haut, et le processus de déqualification du héros. Ainsi s'explique également le luxe de détails insolites, ce dévoiement du réalisme auquel j'ai fait allusion et qu'on rencontre essentiellement dans *Feu Mattia Pascal*.

Dès lors, une question se pose : n'y a-t-il pas une cohérence absolue entre la pensée schopenhauerienne et la théorie humoristique ? Car au fond, ce processus de désorganisation peut bien trouver sa source dans une vision pessimiste de la vie fondée sur les méfaits du vouloir-vivre individuel : pour le philosophe, ces méfaits entraînent l'égoïsme, facteur de division sociale, et elles le conduisent à dire qu'en définitive « le moi n'est rien » (*MVR*, p. 1356) ; bien plus, il indique par ailleurs (*MVR*, p. 985)

[qu'] *exister pour un autre, c'est être représenté, exister en soi c'est vouloir* : et de là vient que la méthode purement objective ne nous fera jamais pénétrer à l'intérieur des choses : quand nous essayons empiriquement et du dehors d'en trouver le fond intime, cet intérieur se transforme régulièrement, dans nos mains, en quelque chose d'extérieur, la moelle de l'arbre aussi bien que son écorce, le cœur de l'animal aussi bien que sa peau, le périsperme et le jaune d'œuf aussi bien que son enveloppe. Au contraire, en suivant la voie subjective, l'intérieur nous est accessible à tout moment.

Cette opposition entre la représentation et le vouloir, entre l'objectif et le subjectif, n'est-ce pas ce que Pirandello a voulu mettre en œuvre

---

<sup>32</sup> *L'umorismo*, op. cit., p. 160.



avec sa théorie humoristique (qu'on pense encore une fois à l'opposition entre « la vie » et « ses formes »). La déconstruction humoristique, c'est la voie subjective, celle qui nous « permet à tout moment d'accéder à l'intérieur ». Et que découvrons-nous, à l'intérieur ? Pour Schopenhauer, nous découvrons que « l'être en soi, indépendamment de la connaissance, c'est-à-dire de la représentation dans un intellect, ne saurait être conçu que comme volonté » (*MVR*, p. 985). Or, avec leurs oripeaux toujours différents et leurs luttes incessantes, « l'âme instinctive, l'âme morale, l'âme affective, l'âme sociale » dont parle Pirandello ressemblent fort à ce que le philosophe nomme « l'efflorescence de la volonté » (p. 988). Derrière cette efflorescence, il n'y a d'autre vérité que celle du vouloir. C'est parce qu'ils ont bien compris l'inanité de la représentation (qu'on pourrait aussi bien qualifier de mensonge des illusions) soumise à la tyrannie de leur propre vouloir (l'unique vérité) que les personnages des romans humoristiques font route vers une forme d'ascétisme, cette négation du vouloir individuel et de la représentation.

### Je ne conclus pas

Il me reste (momentanément) à faire deux remarques. La première concerne la composition de *Feu Mattia Pascal*. On a vu que parmi les romans humoristiques, si *Uno, nessuno e centomila* est incontestablement celui qui adhère le plus, du point de vue des actes et des propos du personnage principal, à l'éthique schopenhauerienne, *Feu Mattia Pascal* est en revanche celui qui contient le plus d'éléments communs à tous les auteurs qui se sont inspirés du philosophe (on y trouve les trois étapes de sa morale, on y trouve la négation de l'idée de héros, on y trouve un certain rejet de la rationalité et des idées positivistes).

Or, il est un point de la pensée schopenhauerienne sur lequel il est à nouveau utile de s'arrêter : le caractère circulaire de l'histoire et le côté répétitif des comportements humains. En réalité, puisque la volonté est invariable, l'écoulement du temps n'est qu'une illusion (une de plus) et tout se répète sous l'emprise du vouloir :

Ainsi le sujet du vouloir ressemble à Ixion attaché sur une roue qui ne cesse de tourner, aux Danaïdes qui puisent toujours pour emplir leur tonneau, à Tantale éternellement altéré (*MVR*, p. 253).

Une des particularités de *Feu Mattia Pascal*, c'est précisément d'être un roman circulaire : Sa fin est son commencement, son commencement

est sa fin<sup>33</sup>. Lorsque Mattia se met à écrire son histoire, celle-ci est déjà terminée. On a donc ici l'exemple même d'un « cercle sans fin » (*MVR*, p. 356), d'un temps qui n'existe pas<sup>34</sup>. Pouvait-on trouver meilleure illustration de la roue d'Ixion ? Si l'on ajoute que, sous l'identité d'Adriano Meis, le personnage principal connaît des mésaventures comparables à celles qu'il avait connues sous l'identité de Mattia Pascal (notamment à propos de son patrimoine, volé dans un cas comme dans l'autre), on aura compris qu'on a ici une autre figure de la répétition. Même en trichant sur les apparences, même en falsifiant son identité, le personnage principal ne parviendra pas à se soustraire au « *nunc stans* (...) visible et clair au centre de la roue du temps » (*MVR*, p. 1225-1226) : d'où la solution ultime, celle de la résignation, voie royale vers la « guérison de l'astre ».

Ma seconde remarque nous ramène (circulairement) au début de cet article, pour revenir aux critiques qui ont cité Schopenhauer à propos de Pirandello. On sait que l'auteur sicilien était lui-même critique : or, il n'apparaît pas qu'en cette qualité — en qualité d'exégète de son œuvre romanesque, et singulièrement de son œuvre humoristique — il ait cité le philosophe<sup>35</sup>. Sans doute faut-il voir là l'effet malin de l'aveuglement du vouloir.

Alain SARRABAYROUSE  
Avril-mai 1995

33 Cf. Denis Ferraris, « Essai d'analyse du roman *Il fu Mattia Pascal* » et Giuditta Rosowsky, « Le schéma narratif de l'autobiographie dans *Il fu Mattia Pascal* », in *Lectures pirandelliennes*, éd. de l'université de Paris VIII-Vincennes, 1978.

34 À propos de la confusion des temps dans *FMP*, cf. Denis Ferraris, article cité, p. 39-40.

35 Selon Mathias Adank, in *Luigi Pirandello e i suoi rapporti col mondo tedesco*, *op. cit.*, le seul endroit où Schopenhauer se trouve cité est la nouvelle *L'avemaria di Bobbio* : « Tous les philosophes, selon lui [Bobbio], devaient avoir une dent gâtée. Schopenhauer, certainement, plus d'une. »