

EXISTENCE ALIÉNÉE ET STRUCTURES FORMELLES CHEZ PIRANDELLO, SVEVO ET CAMUS

Mariana PERIŞANU*

1. Le "je" spéculaire et le "je" social

„**M**entir à nous-mêmes est l'effet du mensonge social" écrivait Pirandello dans l'essai "L'Humorisme"[12:26]. Son héros Mattia Pascal incarne cette idée car, après avoir refusé la possibilité de mystifier sa propre conscience, il ne parviendra pas à s'en débarrasser dans la succession des mensonges auxquels sa sosie Adriano Meis l'oblige. C'est ce qui explique sa deuxième fugue car il n'est possible de vivre dans la société qu'en mentant aux autres et puis à soi-même. Le désaccord avec le monde, vécu finalement comme une douloureuse frustration est l'unique réponse donnée à quiconque se veut marginalisé, contrefait. Celui qui est différent doit capituler. C'est ce que Meursault, "l'étranger" devra faire n'acceptant pas de jouer le jeu. Différent des autres par son inaptitude à mentir, il a enterré sa mère "avec un cœur de criminel" et, le moment de l'exécution venu, il ne désire qu'à être accueilli avec des cris de haine. Héros symbolique d'un temps et d'une histoire déchaînée contre ce qui est humain, il accomplira son destin, sera une victime pour perpétuer un exemple imposé par la force de la domination.

Zeno Cosini, le héros de Italo Svevo ne cesse de s'analyser pour mûrir et juger la vie à travers le voile ironique qui est son refuge pour se sauver des malformations personnelles et de l'insuffisance des autres.

Le miroir a soudain annulé à Vitangelo Moscarda tous les repères spatio-temporels lui ouvrant un abîme vertigineux où le sujet est absorbé par le néant. Il y a découvert, avec la pluralité de l'image, une identité aliénante qui va marquer toute son évolution: "le virage du **je** spéculaire en **je** social" (Lacan). Pour ce héros pirandellien en dehors de la prison sociale il n'y a que le saut dans le néant, la désintégration douloureuse.

Ce qui est étrange, différent, vrai, dans le mensonge commun peut être pris pour une folie, comme dans la

pièce pirandellienne "Le béret à clochettes". À son tour, l'opérateur Serafino Gubbio reste dans le final de la scène "muet et impassible en soi-même", dans une solitude exaspérante, un exclu pareil à Henri IV qui continue de porter le masque de fou, comme Mattia Pascal ou les héros de Svevo. L'isolement, l'exclusion étaient, dès le début, des thèmes majeurs chez Pirandello, sicilien d'origine, où chaque personne demeure dans une île inaccessible.

La littérature du XX-e siècle allait apporter de nombreuses variations sur le thème de l'aliénation, d'autant plus douloureuse qu'elle est vécue dans un endroit plus peuplé. La "sénilité", condition pathologique effective ou simplement métaphorique signifie pour les héros de Svevo une constante vocation à l'aliénation, voire au suicide. Zeno tente de transformer son inaptitude en remède, mais "il se rappelle tout et ne comprend rien". Apportant au premier plan la voix du personnage, Svevo mettait en scène les mensonges d'un sujet par son discours même. Sous le masque de l'humoriste se cache le narrateur et le juge sévère des comportements hypocrites ou absurdes commandés par un sur-moi bourgeois. La narration y met en évidence la sincérité ou pour le moins le désir de sincérité qui anime le protagoniste en contraste avec l'hypocrisie sociale et les mensonges qui l'entourent. Dans un mécanisme social qui le paralyse par ses conventions et ses préjugés, Zeno se retrouve un inadapté ridicule et hilaire, une victime. Dans "Une Vie", Alfonso Nitti avait pu croire que le travail lui apporterait tout naturellement la victoire. La culpabilité pour son suicide appartient surtout aux autres – ceux du monde de Meyer qui n'acceptent pas d'intrus dans leur cercle.

La conquête de Mattia Pascal – la liberté obtenue par la mort sociale est gravement attaquée et perturbée jusqu'au niveau de la communication avec autrui. "Il n'est pas interdit de ne pas être socialement, il est interdit de le dire, c'est -à -dire de signifier que le non être social est possible"[8:37].

* *Maître de conférences, Département des langues romanes, A.S.E. Bucureşti.*

Suite aux drames de sa famille Pirandello a choisi de raconter la vie au lieu de la vivre, après que la pensée du suicide lui avait fait entrevoir le néant. "Feu Mattia Pascal" est une drôle de petite virée illégitime et clandestine dans un Au-delà, au sein des limbes où l'on existe sans exister.

"Un, personne et cent mille", qui aurait dû être le préambule de sa création théâtrale, a été appelé "le premier testament de l'écrivain." Le récit linéaire, filiforme mais vibrant de celui qui s'est offert à sa propre démolition par les autres détient une sensibilité toujours menacée.

Clarence, le héros du dernier roman d'Albert Camus subira une pareille dégringolade sociale, psychique et physique, après le "court-circuit" qui s'est produit dans sa conscience.

L'article de Nicolae Balotă "Pirandello ou l'impossibilité d'exister" décèle dans "Feu Mattia Pascal" une prémonition pour les grandes conflagrations du siècle. "Il a vu que dans l'obscurité douloureuse, aux racines de la grande déroute se trouve un profond trouble de l'être humain." [2:4]. Le drame de M. Pascal – deux fois décédé – est celui de ne devenir jamais dans la vie comme dans la mort, celui qui existe. Le héros pirandellien apparaît au critique "suspendu entre la vie et la mort, dans un limbe fantomatique." [2:4].

2. Le langage social – forme tangible de l'aliénation

Les héros de Pirandello, de Svevo ou de Camus s'agitent tout seuls dans un relativisme vertigineux, ils sont incompris ou mal compris: "essere è niente; essere è farsi." Marta Ajala, l'héroïne du premier roman pirandellien, était une exclue chassée par son mari et tout son monde car suspectée d'adultère. Toutefois le thème naturaliste bien connu des mariages conventionnels avec leurs conséquences fatales: solitude, ennui, adultère, est privé ici de la solidité de la foi positiviste qui le soutenait et se trouve réduit à un fonctionnement mécaniste qui n'est expérimenté que pour être altéré et décomposé. Ayant débuté par une équivoque (Marta chassée innocente), le roman finit par une autre (Marta acceptée de nouveau après sa culpabilité). "L'Exclue" apparaît comme un texte essentiellement philosophique car le roman intègre dans sa narrativité son propre processus réflexif. Si le roman naturaliste expérimentait l'homme, *L'Exclue* expérimente l'écriture.

Gérard Vittori a mis en évidence la tension entre le discours collectif et la vérité de l'Un contre tous. C'est l'itinéraire d'une pensée qui va de la distorsion du sens vers le processus victimaire décrit dans l'anthropologie de René Girard. Le rapport entre ce que l'on dit et ce

qui existe entraîne des effets sociaux et pour le cas de Marta, "quoi qu'elle fasse, les formes extérieures sont là, les signes de ce qui a été vu servent de référent au discours de la faute." [16:351] Dans une communauté où l'ordre ne peut s'établir et s'entretenir que par une "expulsion victimaire," Marta est la victime devenue idéale parce qu'elle est au lieu d'intersection d'une exclusion victimaire – celle des maris trompés – et d'un discours assurant et perpétuant la domination des hommes. En refusant "le texte de son péché", Marta met en question le fonctionnement de l'exclusion et ouvre la voie à la révélation du processus victimaire. La mort de Stefana - mère de son époux – semble fermer le cycle des expulsions violentes en libérant la femme du tribut payé à la société virile, celui d'être sacrifiée en tant que mère, donc rivale dans la création, qualité à laquelle l'homme ne peut tendre qu'en devenant bourreau. "Le roman *L'Exclue* peut être lu comme l'entrée véritable dans la modernité, à savoir comme l'expulsion par la raison de la désignation victimaire et comme l'avènement de l'essence véritablement sociale de l'homme". [16:383]. Il y a dans *L'Exclue* l'ironie du sort et l'absurdité d'une société qui ne juge que les apparences, la caricature exemplaire du conformisme social.

La vérité nue de Meursault s'oppose à son tour à la vérité construite sur sophismes et hypocrisie des juges, défenseurs des normes sociales. Son procès indique la genèse de l'absurde : le divorce, l'aliénation, la mort. La pièce de Camus *Le Malentendu* rappelle "Le Livret rouge" – premier texte pirandellien traduit en France, où la haine de la fillette contre sa mère qu'elle croit adoptive déclenche un drame tout aussi émouvant que la pièce existentialiste. Pour l'employé Meursault l'élan vitaliste décelable dans le plaisir de l'immersion dans la mer fraîche et accueillante le matin de son crime a cédé la place à une solitude amère et à l'inutilité de toute pénitence. On peut surprendre un pareil élan dans la nouvelle de Pirandello "Ce soir un géranium" ou dans son drame *À la sortie*, mais que de désillusions ne vont guetter et anéantir ses héros.

Si le binôme culpabilité / innocence se révélait absurde et paradoxal dans *L'Exclue*, il n'est pas moins aliénant dans le comportement de Mattia avec son double suicide et le final où il fleurit sa propre tombe. Étrange, incomprise et absurde apparaît à tous les autres l'aventure de Moscarda qui va disparaître, se réifier dans la nature.

S'exilant dans un désert de pierre, de brumes et d'eaux moisées, Clarence est le juge pénitent qui se crée une métaphysique de la culpabilité permanente. Dans le jeu des ambiguïtés et de la fantaisie, l'innocence et la culpabilité se réverbèrent et se nuancent dans le miroir où il se regarde et qu'il tend aux autres. Dans ce jeu de

miroirs multiples on finit par ne plus savoir où commence la confession et où l'accusation, alors que son comportement insolite apparaît à ses semblables tout aussi étrange et passager que celui de Moscarda.

Mal dans sa peau comme au sein de son environnement, Alfonso Nitti se réfugie dans l'imaginaire, mais son rêve n'est pas assez puissant pour remplacer l'action, pour être sacré action ou monument littéraire. Pour Claudio Pezzin "Une vie est le destin déplorable d'un plumeur, mais non l'œuvre ratée, bien sûr, de Svevo méconnu." [11:81]

La coexistence de l'art avec le quotidien est la source d'un malheur perpétuel et l'écrivain triestin l'a vécu derrière le masque de père de famille bourgeois "comme il faut".

La nausée sartrienne et l'ennui moravien ("la noia") seront les héritiers légitimes de ce type de liaison avec le monde que le pauvre Nitti a expérimentée sur soi-même avec la ferveur et le désespoir de ses jeunes années.

Mattia Pascal et Zeno Cosini ont caressé l'espoir d'un grand amour, d'une existence pure. Ne parvenant pas à les avoir ils se veulent ineptes pour se forger une façon différente d'exister et de se sentir vivre. Les héros de Svevo ont un rapport impossible avec le monde, pour eux celui de l'agonie de l'empire austro-hongrois vécue comme métaphore d'une crise universelle. Zeno est, comme Mattia et Moscarda, un bourgeois dissident guidé par une optique aliénante, mais à la différence de Mattia qui reste totalement isolé, Zeno revient dans les limites inhérentes de son statut socio-économique, la réussite dans les affaires demeurant le seul moyen pour s'intégrer dans la communauté bourgeoise.

Conquérir le besoin de suicider sa propre unité existentielle en une praxis en parfaite harmonie avec le désordre social et une réflexion théorique capable de lui contester la folie intime et profonde est, pour l'auteur triestin, la tentative de devenir "le guérisseur ironique de la maladie bourgeoise".

Pirandello a eu à son tour l'intuition de la névrose qui dérive de la conscience d'un rôle subalterne, inférieur, bouffon même pour la plupart des individus. Il a ressenti l'angoisse de l'homme moderne condamné à vivre parmi les montagnes de produits industriels dans un désert humain privé de raison et d'âme - et ceci à l'époque où le culte futuriste exaltait l'efficacité et l'exactitude de la machine non altérées par les faiblesses des sentiments humains. Anticipant des thématiques de la crise de la civilisation mécaniste (Orwell, Huxley), Pirandello avertissait du danger de la désagrégation de l'être humain dans la civilisation de la machine industrielle qui tend vers la robotisation générale, vers une indifférence mécanique.

La vie de Zeno est une comédie de faux sentiments et fausses situations. Il garde, comme Candide, le sourire tragique de ceux qui savent. Le décalage savamment entretenu entre ce que Zeno pense et l'idée que les autres se font de lui a été nommé par Mario Fusco "échappatoire, conduite de fuite." [9:192].

Le Méditerranéen Camus qui a ressenti la France comme un exil ("L'Exil et le royaume") avait peut-être gardé dans son esprit quelque chose des lectures et de la personnalité de Pirandello, l'autre Méditerranéen génial qui l'avait précédé sur les marches de l'Université d'Upsala. Leur mort, 2-3 ans après la plus haute consécration littéraire venait confirmer implacablement l'intuition de leur génie: "la vie est une bien triste bouffonnerie, avec des lois absurdes." [13:396]. "Camus et Sartre ces malicieux collègues qui auraient pu être ses élèves", disait Arnaldo di Benedetto. [5:124] Sartre avait d'ailleurs écrit pendant son service militaire une pièce perdue: "J'aurai un bel enterrement", qui n'était pas sans rappeler Pirandello et où le personnage réalisait la mise en scène de sa propre disparition.

3. Le double ou l'étranger en nous-mêmes

"Rien ne dissemble plus de lui que lui-même" disait Diderot.

Dans la nouvelle "La Carriola" Pirandello proposait la découverte du double, de celui qui habite le dedans de chacun de nous. Le roman qui a consacré l'écrivain sicilien est construit autour d'un seul protagoniste - Mattia Pascal qui aura son double Adriano Meis et qui finira par être Feu Mattia Pascal. Le livre tout entier est une succession de miroirs qui reflètent l'obsession thématique du double: Mattia sera pour Romilda ce que Francesco Pescatore aura été pour Marianna Dondi, époux vivant, puis époux défunt. La structure du roman se dissout en deux histoires parallèles: le dédoublement et la falsification délirante dans le jeu des images. Le miroir en tant qu'objet, prolongé ensuite par l'objectif de la caméra est pour Pirandello le symbole de l'ingérence de la mort dans notre existence. C'est la fascination mortelle du miroir qui déclenche chez Moscarda la crise d'identité. "Un abîme s'est creusé en une minute par la troublante découverte de l'étranger en nous-mêmes." [13:328].

La nouvelle identité aliénante va marquer par sa structure rigide tout son développement mental. Le héros se découvrira dédoublé, multiplié, anéanti dans le miroir représenté par les autres. Sous la révélation du dédoublement, Moscarda tente un nouvel itinéraire existentiel, mais incompris par ses semblables il est déclaré fou. Dans ce roman de l'incommunicabilité et

de l'aliénation la petitesse de l'homme dans l'univers est à l'opposé de sa comique vision anthropocentrique.

L'humour pirandellien est l'instrument le plus utile pour la lecture de ses romans, une forme de manifestation artistique de sa vision du monde. Le dédoublement opéré par l'écrivain humoriste sur le plan esthétique et psychologique a été comparé au mythe Janus: "erma bifronte che ride per una faccia del pianto della faccia opposta." [12:28] L'humour comme sentiment du contraire analysé dans l'essai pirandellien "L'Umore" et présent dans ses autres romans, investit dans "Feu Mattia Pascal" la substance tout entière des faits racontés.

Chez Svevo l'humour naît du manque de concordance entre un fait et son interprétation. L'ironie est pour Svevo et ses héros une distanciation des formes de l'existence pour ne pas s'en laisser absorber, pour se maintenir prêt à voir "l'autre". L'auteur reconnaît à ses héros la vocation du monologue intérieur. Mattia Pascal, Serafino Gubbio, Vitangelo Moscarda sont des fantômes dont la vie se retire à mesure qu'ils s'engouffrent dans la recherche de leur propre moi. Antonin Artaud avait reconnu dans le spectacle *Six personnages en quête d'auteur* (1923) ses propres obsessions: le vrai théâtre intérieur né du conflit entre l'esprit et le corps arrive sur la scène comme métaphore et "jeu de miroirs" où l'image initiale est absorbée et ricochée à l'infini, ce qui fait que chaque image réfléchie est plus réelle que la première et le problème ne cesse de se reposer. Moscarda considérait que la mort seule "pouvait arrêter le jeu des métamorphoses et des apparences." [13:341]

Dans *La Chute* le jeu des miroirs, très étudié, renvoie des sens et des nuances multiples jusqu'à une ambiguïté voulue, jusqu'au vide intérieur de ce héros dramatique qui s'installe dans la duplicité et dans la solitude.

4. Structures formelles: le dédoublement par le jeu du texte et du sous-texte

Pour Giacomo Debenedetti les romans de Italo Svevo sont "un présent inexorable, perpendiculaire, qui croule comme une trombe d'air dans un passé sans retour." [7:83]. Dans *Une Vie* s'entre-croisent l'existence, l'événement et la méditation du héros à l'intérieur du récit demandant impérieusement une signification du phénomène. L'originalité de *Sénilité*, après le quasiment classique *Une Vie* était d'abord structurelle par la présence d'un rapport d'osmose entre l'élément dynamique, narratif et l'élément statique introspectif. L'insertion narrative du personnage (la deuxième voix) viole l'espace narratif et collabore avec la présentation du cas. Le canevas de la diégèse est

binaire et contrasté: un axe portant une narration authentique construite rigoureusement et objectivement et, d'autre part, un accent méditatif, un filtre de la conscience du personnage par le biais de l'introspection. Le deuxième plan est représenté par une série d'évasions de la fixité et de la tangibilité de l'événement narré, évasions basées sur une dimension lyrique atemporelle - l'imprévisible révélation ultérieure. Dans un jeu d'interférences et réfractions, Zeno se définit avec la création du roman qui est centre actif et propulseur en même temps que la création du monde qui l'entoure et qui n'existe pas en dehors de lui du moment que seul l'éveil de sa conscience le révèle, le rend ordonné. Plus qu'un personnage il est un espace narratif qui s'étend entre le moi raconté et le moi qui raconte et juge. L'histoire est présentée de l'intérieur, photographiée contre-jour. Elle n'est plus une combinaison de l'élément descriptif et de celui psychologique, mais l'antithèse entre l'analyse pure et la description pure. Svevo transforme la subjectivité discursive en réalité du récit auquel Zeno adhère comme à un destin inévitable. Par le biais des sauts narratifs les événements s'inscrivent confortablement dans la conscience qui reste toujours l'objet et le référent fondamental du roman. Le héros svévien est un Narcisse en colère, contraint à se mirer dans l'écriture comme thérapie pour guérir son incapacité d'agir. Le texte s'élabore sous nos yeux par des irradiations associatives et le rêve peut apparaître comme une "mise en abîme", tout comme les fables insérées dans ses romans. Dans *Court voyage sentimental* le jeu capricieux de la conscience devient le centre d'expansion narrative. C'est une progressive invasion et corrosion du réel qui au niveau stylistique se traduit par un dépassement de l'architecture narrative et des formes syntactiques en faveur d'une plus grande liberté des mouvements rythmiques. Dans le dernier roman de Svevo *Le Vieillard* la mémoire réapparaît comme source cognitive, comme moyen pour sonder expérimentalement le passé, par conséquent technique rigoureusement appliquée pour comprendre et systématiser "per causas" certains aspects et épisodes de la propre existence du protagoniste dans lequel l'auteur se transpose idéalement. Le vieux Zeno vit dans un temps mixte et l'auteur réalise une fois de plus le parfait équilibre entre le développement narratif et l'introspection morale.

Par le discours indirect libre Svevo ouvre une brèche dans la structure monolithique du roman naturaliste. L'imparfait y est adapté à exprimer un moment intermédiaire de la réflexion-investigation par lequel le fait non encore cristallisé est entièrement disponible à être inséré dans le jeu de la mémoire. Pour Nitti la fuite dans son village natal est une mise entre parenthèses du

monde dans lequel il vit. Dans *Sénilité* le chapitre 7, construit essentiellement à l'aide du style indirect libre propose la dichotomie: l'écriture comme sublimation de l'expérience et l'écriture comme analyse, copie ironique, science de la subjectivité. Pour Emilio et pour Amalia le discours indirect libre a une valeur de médiation, d'appréhension d'une forme particulière de conscience, un moyen d'illumination "in interiore homine" indispensable pour fixer une identité narrative. La distance entre la diégèse et le moi narré réflexif est marquée par des sauts temporels. Dans la narration conçue comme analepse et basée sur l'imparfait descriptif apparaît parfois un présent indicatif à valeur déclarative qui n'est autre chose que le moi producteur du discours, le moment génétique du roman. "Le présent linguistique est la marque dans la temporalité du "je" linguistique." [6:220] Il se crée ainsi, entre le Narrateur et le Personnage une distance dont la source est le niveau différent de compréhension, distance nuancée au niveau formel par le dédoublement ironique. Cette distance entre le fait arrivé et le sens ultime et unitaire imposé par la reconstruction du souvenir donne le ton qui sépare le Personnage et le Narrateur. C'est ce dernier qui possède le signifié final de l'aventure décrite et il peut utiliser l'autre comme une expérience martyrisée et ironisée de cette aventure. L'ironie apparaît donc comme une fonction du souvenir, de la mémoire intérieure – principe formel des romans *Sénilité* et *La Conscience de Zeno*.

Dans *La Conscience de Zeno* le lecteur est d'emblée installé dans la pensée du protagoniste, le mimesis du discours étant ainsi porté à ses limites. Dans ce récit faux diégétique, récit second en principe, mais ramené du coup au premier niveau, Svevo insère parfois une métadiégèse qui rappelle la construction "en abîme". Les fables ou les paraboles racontées réciproquement par Zeno et par Guido Speier sont chargées de résonances symboliques, tout comme les récits *La Mère* ou *La Tribu*.

La rupture dans le décor opérée par Pirandello signifie que le canevas traditionnel est déchiré sous la charge subjective et l'exigence de la représentation psychologique. Plus qu'un roman historique, comme il a été voulu, *Les Vieux et les jeunes* est une méditation élégiaque écrite dans la technique du contrepoint avec des anachronismes voulus. Le manque de faits épiques dans les *Cahiers de Serafino Gubbio opérateur* fait de cet écrit un pseudo roman, un pur enregistrement des pensées du protagoniste -narrateur, un "roman à faire". "Un, personne et cent mille" est une phase finale du roman en tant que genre, la diégèse étant une fausse diégèse et Agrigente le symbole de la crise d'identité.

En définissant l'humorisme comme sentiment du contraire Pirandello dévoilait sa démarche stylistique: "La conscience, en fait, n'est pas une potentialité créatrice mais le miroir intérieur dans lequel se reflète la pensée; c'est même la pensée qui se voit soi-même agir. Ordinairement pendant la création artistique la réflexion se cache, reste invisible. A mesure que l'œuvre se crée, elle la critique. Dans l'œuvre humoristique la réflexion se pose devant elle et la juge avec un sentiment contraire." [12:15] Même si le "cérébralisme" a été le reproche unanime pour l'œuvre de Pirandello et le style "tordu" pour celle de Svevo, ils ont su trouver les moyens artistiques novateurs et adéquats pour leur pensée originale en accord avec la vague européenne du modernisme.

Comme dans *La Conscience de Zeno*, dans *L'Etranger* la narration est auto diégétique, avec un décalage temporel entre le moment de l'action et celui de son énoncé, mais dans le roman de Camus on ne sait pas exactement si le personnage parle, écrit ou pense tout simplement, ni pourquoi il le fait. Le portrait que Clamence s'est inventé dans *La Chute* appartient à tous et à personne. C'est un masque mais aussi un miroir où il se regarde et qu'il tend aux autres. La révolte active et solidaire de *La Peste* a cédé la place, dans le dialogue monologué qui est le dernier roman de Camus, à l'exil et à l'impossibilité de communication de cette voix qui clame dans le désert. La plume de Camus fonctionne dans ce roman comme une conscience posée sur des réalités toujours en mutation.

" Le roman moderne - disait Malraux- est un combat entre l'auteur et la partie du personnage qu'il poursuit vainement, car cette partie représente le mystère de l'homme. Il ne doit pas son prestige à une nouvelle définition, mais au fait qu'il échappe toujours plus aux définitions".

RÉFÉRENCES

- | | | | |
|---------------------|--|-------------------|---|
| 1. Angelini, F. | <i>Il punto su Pirandello</i> , Roma-Bari, Laterza, 1992. | 10 Gardair, J.-M. | <i>Pirandello – fantasmes et logique du double</i> , Paris, Larousse, 1972. |
| 2. Balotă, N. | <i>Pirandello sau neputința de a fi</i> , în <i>România Literară</i> , 13 martie 1969. | 11 Pezzin, C. | <i>Italo Svevo e la psicologia dello scrittore</i> , Verona, Cierre, 1992. |
| 3. Barilli, R. | <i>La linea Svevo-Pirandello</i> , Milano, Mursia, 1972. | 12 Pirandello, L. | <i>Saggi, poesie, scritti vari</i> , Milano, Mondadori, 1960. |
| 4. Barilli, R. | <i>Pirandello una rivoluzione culturale</i> , Milano, Mursia. | 13 Pirandello, L. | <i>Tutti i romanzi</i> , Milano, Mondadori, 1958. |
| 5. Benedetto, A. di | <i>Verga, D'Annunzio, Pirandello</i> , Torino, Fogola, 1994. | 14 Piroué, G. | <i>Pirandello – Sicilien planétaire</i> , Paris, Denoël 1988 |
| 6. Benveniste, É. | in <i>Théorie d'ensemble</i> , Paris, Thibaudeau, J. Seuil, 1968. | 15 * * * | <i>Revue des Etudes Italiennes</i> , 1958-1988. |
| 7. Debenedetti, G. | <i>Il romanzo del novecento</i> , Milano, Garzanti, 1971. | 16 Vittori, G. | <i>Pirandello et les signes. Une lecture du roman "L'Esclusa"</i> , Presses Universitaires de Rennes, 1993. |
| 8. Ferraris, D. | <i>La fonction libératrice de l'écriture</i> in <i>Lectures pirandelliennes</i> , Paris, Paillart, 1978. | | |
| 9. Fusco, M. | <i>Italo Svevo - conscience et réalité</i> , Paris, Gallimard, 1974. | | |