



HAL
open science

Le fait-divers comme représentation : l'exemple de Comme tu me veux de Luigi Pirandello

claudia palazzolo

► **To cite this version:**

claudia palazzolo. Le fait-divers comme représentation : l'exemple de Comme tu me veux de Luigi Pirandello. 2023. hal-04081919

HAL Id: hal-04081919

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-04081919v1>

Preprint submitted on 25 Jun 2023

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

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

Claudia Palazzolo

*Le fait-divers comme représentation :
l'exemple de Comme tu me veux de Luigi Pirandello*

Dans ses *Notes au sujet des scrupules de l'imagination* – postface de 1921 à la réédition de *Feu Mattias Pascal* –, aux critiques qui lui avaient reproché l'in vraisemblance de son récit, Pirandello répondait en évoquant un fait-divers qui présentait des analogies impressionnantes avec son histoire, et qui semblait presque s'inspirer du roman. Pour Pirandello, la réalité est pleine de phénomènes inexplicables et le fait-divers a justement la capacité de révéler le monde dans sa dimension difforme et absurde. C'est pour cela peut-être que le fait-divers est si souvent le noyau des récits pirandelliens, aussi bien littéraires que théâtraux. Qu'il soit tout à fait inventé, repéré dans les pages des journaux, ou utilisé a posteriori comme preuve pour justifier un récit, le fait-divers, avec ses inversions de causalité, son caractère inexplicable, son anonymat, se transforme en document de l'univers pirandellien. On pourrait même affirmer que le fait-divers a les mêmes caractéristiques et devient en quelque sorte le prototype des événements grotesques et inouïs qu'on a pris l'habitude de qualifier de *pirandelliens*.

Nous avons choisi de proposer une lecture de *Comme tu me veux*, une des dernières pièces de Pirandello, représentée pour la première fois le 18 février 1930 à Milan par la compagnie de Marta Abba. Il s'agit, selon la critique, d'une pièce compliquée, dans laquelle Pirandello semble revenir, après sa trilogie du théâtre dans le théâtre, à une action plus conventionnelle. C'est peut-être pour cela que la pièce a été longtemps considérée comme *mineure* dans l'œuvre pirandellienne. Elle a été connue du grand public par des voies indirectes – d'abord, en 1930, grâce au film de Fitzmaurice produit par la MGM avec Greta Garbo et, plus

tard, par la mise en scène de Strehler en 1988.

Cette pièce offre en réalité, à plus d'un titre, l'occasion de réfléchir sur le traitement du fait-divers par Pirandello. Nous pouvons tout d'abord évoquer la contemporanéité entre la pièce et ce fait-divers à épisodes qui envahit les pages des journaux entre 1927 et 1931 : lorsque Pirandello écrit *Comme tu me veux* à Berlin, en 1930, l'affaire est donc loin d'être conclue, si elle le fut jamais. Il est aussi nécessaire de souligner que le fait-divers en question est l'un des plus célèbres de l'histoire de la chronique italienne. Devenu un cas judiciaire, il a pendant de longues années partagé l'Italie et même donné lieu à une expression figée, *Smemorato di Collegno*, « L'amnésique de Collegno », qui est entrée dans la langue italienne courante. Enfin, il faudrait aussi remarquer que, dans la pièce, l'information est transmise à plusieurs reprises sous la forme de fait-divers lus dans les pages de journaux, Pirandello semblant s'amuser ainsi à dévoiler de manière manifeste la source de son intrigue.

Le journal *Il Corriere della sera* avait publié le 6 février 1927, dans la page « Qui le connaît ? », la photo d'un inconnu amnésique interné depuis un an à l'Hôpital Psychiatrique de Collegno. À première vue, l'annonce n'a rien d'extraordinaire, nombreuses étant les familles restées sans nouvelles d'un ou plusieurs de leurs membres après la Première Guerre mondiale. Quelques jours plus tard, Giulia Canella, avec sa famille, croit reconnaître en cet homme son époux, un estimé professeur de philosophie. Le cas semble aisément résolu et pendant quelque temps on n'entend plus parler de l'inconnu, ni du couple recomposé. Pourtant, des lettres anonymes envoyées quelques mois plus tard à la Magistrature, à la Police et même à la famille Canella, prétendent que l'identité de l'inconnu n'est pas celle du chercheur en philosophie Canella, mais d'un certain typographe Bruneri, un voyou recherché par la police. Par la suite, trois procès ont lieu et, si le premier, en 1927, reste sans conclusion, le deuxième, en 1928, et le recours en Cassation en 1931 décrètent sans marges d'incertitude que l'inconnu est le typographe Carlo

Bruneri.

Les écrits, les déclarations, les démonstrations ne s'arrêtent pas là pour autant. Cependant l'inconnu, définitivement reconnu par Giulia Canella comme son époux, part vivre au Brésil avec la famille Canella, a d'autres enfants, et il vivra jusqu'à sa mort, enseignant, écrivant, étudiant comme le philosophe Canella l'aurait fait. Comme dans une pièce de Pirandello, malgré la succession de preuves et de pièces à conviction, pour l'opinion publique l'énigme restait irrésolue.

Dans *Comme tu me veux*, l'homme inconnu et amnésique devient une femme, l'Inconnue, elle aussi amnésique, passée elle aussi à travers les horreurs de la Grande Guerre, tiraillée entre le Chaos d'une vie berlinoise et la Forme rassurante d'épouse d'une famille bourgeoise du nord de l'Italie. L'identité à assumer, qui était dans le fait-divers celle du catholique Canella, disparu en 1916, devient dans la pièce celle de la respectable Lucia Pieri entraînée par l'armée ennemie en 1913. Comme dans le fait-divers, l'amnésie devient le point de départ d'un processus de construction identitaire, thème si cher à Pirandello. La pièce *Comme tu me veux* retrace, pas à pas, le parcours de la protagoniste, ainsi que son échec, son impossible aboutissement. Dans le fait-divers, Pirandello avait saisi la méthode et la motivation nécessaires à l'inconnu de Collegno afin qu'il devienne le philosophe Canella. Il en fait les axes centraux de sa pièce.

Dans le premier acte, nous trouvons l'Inconnue à Berlin, ville de fous « C'est ici comme partout ...partout dans cette ville ! c'est la folie ! la folie ... ! » Elle vit chez l'écrivain Carl Salter et sa fille Mop, discrètement présentée comme homosexuelle, tous les deux amoureux d'elle, au milieu de la débauche. La perte d'identité de l'Inconnue est ici radicale et Pirandello multiplie les éléments qui en témoignent. À Berlin l'Inconnue se fait appeler Elma, prénom qui, c'est elle-même qui nous le dit dans le texte, en arabe signifie eau. « L'Inconnue. – Elma, avez-vous entendu ? Un nom arabe. Savez-vous ce qu'il signifie ? L'eau, l'eau... mais on

me fait boire tant de vin !... champagne... cocktails. » Le prénom indique alors un élément en perpétuel mouvement, sans forme : c'est en quelque sorte un prénom qui dit encore l'anonymat.

L'homme chez lequel elle habite, Salter, est par ailleurs présenté comme un écrivain qui n'écrit plus, qui est déjà marié et qui se trouve donc dans l'impossibilité de donner un nom à l'Inconnue. Dotée d'un faux prénom, l'Inconnue ne vit qu'à travers son corps, objet de perpétuelles attentions de la part de Salter et de sa fille, corps dont elle se sert pour travailler : elle danse au Lari Fari, cabaret à la réputation douteuse. La facile association entre danseuse de cabaret et prostituée, ici implicite, est explicitée au deuxième acte. « C'est vrai, c'est vrai, j'étais danseuse et pire encore. Danseuse c'est même un titre de gloire dans ma vie, parce que les danses, c'était moi qui les inventais. Oh ! j'ai fait bien pis ! » L'Inconnue est donc danseuse, mais au lieu d'habiter les formes que d'autres ont inventées, elle « fabrique ses propres danses ». Dans son état, la danse semble l'instrument d'émancipation par lequel commence ce processus de fabrication d'une identité. Au corps manipulé par les envahisseurs pendant la guerre, par Salter et Mop, par les clients du Lari Fari, s'oppose donc le corps volontaire de l'art, le corps artistique de la danse. Danse donc comme « signe de la possibilité de l'art, telle qu'inscrite au corps ». Etre toute dans ce corps sert en réalité à l'Inconnue pour se libérer d'un passé. L'amnésie semble alors un acte volontaire, c'est la possibilité de s'affranchir, de se vider, « me vider de toute ma vie... ne regarder que mon corps... être seulement ce corps (...) je ne sais plus que je vis, je suis un corps, un corps sans nom dans l'attente de quelqu'un qui le prenne ». « Etre seulement ce corps », c'est ici la première étape pour pouvoir se créer de manière artificielle – « un corps sans nom !... sans nom !... »

Reconnue à Berlin comme Lucia Pieri par le célèbre photographe Boffi, inventeur des portraits stéréoscopiques et ami de Bruno Pieri, l'Inconnue accepte enfin de rentrer à la maison de ce dernier, en Vénétie. Notons au passage que le prénom attribué à

ce rôle à calquer n'est pas, encore une fois, le fruit du hasard, dans la tradition et l'iconographie catholique, sainte Lucie étant protectrice de la vue, celle qui rend visibles les formes.

La deuxième étape de constitution d'une identité est celle de l'imitation des semblances. Une vague ressemblance de ce corps de l'Inconnue avec celui de Lucia Pieri semble être une preuve au début de la pièce. « Mon corps était là comme preuve que j'étais sa Lucia ». La ressemblance que Boffi avait utilisée comme seule preuve de l'identité de l'Inconnue est amplifiée par cette dernière dans la voie de sa construction du personnage de Lucia Pieri. Au début du second acte une didascalie décrit un tableau : le portrait de Lucia Pieri en 1913, à l'époque de son mariage. Lorsque l'Inconnue apparaît, Pirandello précise dans la didascalie que, « avec une application évidente », elle s'était « habillée et coiffée comme dans le grand portrait ovale pendu au mur ». En utilisant le tableau comme référence, l'Inconnue le copie jusqu'au moindre détail. Pour ce tableau particulier, Pirandello reprend directement un épisode du fait-divers dont les journaux avaient beaucoup parlé. Lors de sa première rencontre avec l'Inconnu, à l'Hopital Psychiatrique de Collegno en 1927, Madame Giulia Canella s'était habillée et coiffée comme en 1916, avant la disparition de son mari. Mais, dans la pièce ainsi que dans le fait-divers, à l'étonnement provoqué par la reconnaissance (« tu sembles descendue de la toile »), succède le débat, puis l'enquête. À chaque fois que la preuve matérielle semble écrasante, un nouveau détail introduit le doute. Les yeux de Lucia sont verts selon la Tante Lena, bleus selon l'Oncle Salesio, tandis que pour Bruno, le mari, ils sont gris et encadrés de cils noirs. Le réel s'échappe, il devient de plus en plus relatif à la position dans laquelle l'observateur se situe.

La chronique nous raconte aussi que pendant six ans, les deux parties en cause dans le procès de l'Inconnu de Collegno ont multiplié les preuves empiriques pour ou contre l'identité Canella ou Bruneri. La presse rend compte d'un véritable défilé de (re-)connaisseurs des familles Bruneri et Cannella, collègues de

travail, militaires, représentants du clergé. Cicatrices et grains de beauté sont confrontés ; hauteur et largeur du front, parties du corps sont mesurées, des analyses graphologiques sont effectuées. En revanche, la chronique ne mentionne pas l'identification des empreintes de l'Inconnu comme étant celles de Carlo Bruneri, élément qui a été considéré comme une preuve formelle à la fin du procès.

Dans la pièce, face à la difficulté d'isoler une image certaine à recopier, l'Inconnue décide de se construire, plus encore que d'imiter, suivant en cela le désir des autres. « C'est exactement là, mon oncle, la comédie que je vais jouer ; je vais jouer la comédie que tu vois, de celle que voit Lena et de celle qui a disparu pendant dix ans et qui a été foulée aux pieds par toute l'armée ennemie. Tu vas voir, tu vas voir ! » Dans le premier acte elle avait déjà revendiqué ce « droit au mensonge ». Le second acte s'ouvre après une période pendant laquelle l'Inconnue se cache au reste de la famille, un temps d'élaboration, un véritable processus d'incorporation du personnage Lucia Pieri – « Eh bien, il m'a fallu à moi aussi quatre mois pour me reconstruire pierre à pierre, transplanter en moi le souvenir de cette pauvre Cia pour leur donner le temps de refleurir (...) le temps de me refaire, de me faire, de me transformer en somme au point de sembler descendre de ce portrait-là » –, nourri de renseignements, d'informations et de détails sur sa vie passée. « Fabriquer des souvenirs » est la préoccupation de l'Inconnue de Pirandello et aussi celle de l'Inconnu de Collegno, qui mène une véritable recherche sur le professeur Giulio Canella. Madame Canella lui avait écrit un mémorandum contenant des informations relatives à la vie du Professeur, que l'Inconnu gardait toujours sur lui. En 1930, donc avant le recours en Cassation, il signera du nom de Giulio Canella un ouvrage en deux volumes, *À la recherche de moi-même*, où il raconte le difficile processus de reconstruction identitaire, identité évidemment alimentée par la mémoire collective.

Or, tandis que, malgré tous les obstacles et les avis contraires émis par la Justice, l'Inconnu de Collegno deviendra dans les faits

le professeur Giulio Canella, l'itinéraire de construction identitaire entrepris par la protagoniste de la pièce de Pirandello s'interrompt brusquement. L'Inconnue découvre que Bruno Pieri ne peut garder la villa et les terres que du vivant de sa femme ; de banales questions d'intérêt le poussent donc à reconnaître une femme comme son épouse et à faire en sorte que les autres aussi la reconnaissent comme telle. D'autre part, l'écrivain Salter, qui veut se réapproprié la femme, débarque pendant les retrouvailles familiales en compagnie d'une « démente » retrouvée dans un asile psychiatrique de Vienne : plusieurs éléments font supposer qu'il pourrait s'agir de la vraie Lucia Pieri. Dans le troisième acte de la pièce, les règles du jeu changent, car l'Inconnue démasque du même coup la mauvaise foi de ses interlocuteurs et son propre jeu. L'Inconnue orchestre son entrée en scène de manière méticuleuse et spectaculaire, elle a enlevé la robe de Lucia Pieri, après avoir fait beaucoup attendre toute l'assistance : « Faites de la lumière, on n'y voit plus ici. » En s'érigeant en metteur en scène, elle distribue les rôles aux présents, organise entrées et sorties de scène, utilise les mêmes preuves empiriques évoquées jusque-là en faveur de sa reconnaissance, pour démontrer maintenant qu'elle ne peut pas être Lucia Pieri. « J'admets bien d'autres choses ; j'admets que Cia pourrait bien être cette femme ! Il suffit que vous vouliez le croire ! Salesio – Mais nous ne le croyons pas ! Salter – Parce que vous lui ressemblez, et elle non ! L'Inconnue – Ah non ! là non ! ce n'est pas parce que je ressemble à ce portrait ! Moi-même j'ai dit, en présence de tous, que ma ressemblance, cette ressemblance qui vous a tous poussés à me reconnaître, n'est pas une preuve et je vous ai crié : “Comment serait-il possible, pensez-y bien, qu'une femme qui a subi la guerre, qui a traversé dix années horribles, ait pu rester exactement la même qu'elle était sur ce portrait ?” Cette ressemblance ce serait au contraire la preuve que ce n'est pas moi ! »

Pirandello questionne ici, comme l'a souligné Jean-Michel Gardair dans son *Pirandello. Fantasmies et logique du double* non seulement la notion de vraisemblance, mais encore une fois la

notion de réel tout court. L'Inconnue ne peut pas continuer son parcours puisque celui ou ceux qui semblaient ne demander qu'à la croire, cherchent des « faits », des preuves qui confirment son identité. « Plus d'un malheureux, après des années, est revenu comme elle défiguré, méconnaissable, ayant perdu la mémoire, et des sœurs, des femmes, des mères, se le sont disputé. Ce n'est pas lui ? Pour cette mère si c'est lui. Qu'importe que se ne soit pas exact, si cette mère arde ce fils et le fait sien de tout son amour ? Elle croit contre toute preuve, elle le croit sans la moindre preuve ? »

Face à cette défaite, elle préfère alors revenir à son faux nom, se laisser à nouveau emporter par le Chaos, être perpétuellement investie par le mouvement sans fin et sans forme. L'évocation de la danse à laquelle elle va revenir n'a ici rien de constructif, elle n'est que perte de soi dans un espace magmatique et informe. Son parcours de constitution d'une nouvelle identité faillit donc, la représentation échoue en raison de l'incrédulité de ce public qui a tant besoin de preuves. Dans un certain sens, le fait-divers en question représente le modèle absolu d'une réalité *pirandellienne*, Giulia Cannella ayant fait de l'inconnu son époux contre toute preuve, et même fabriqué pour lui un scénario.

Faudrait-il voire dans ce détournement du fait-divers le signe d'une désillusion ultérieure de Pirandello par rapport à la scène théâtrale italienne, de sa relation difficile avec le public et une partie de la critique ? Une désillusion probablement accrue par la fin de l'expérience du Théâtre d'Art de Rome en 1928, et dont les lettres de son « exil berlinois » ne cessent de témoigner. Le parcours identitaire de l'Inconnue renvoie aussi et, de manière assez explicite, au renouvellement des pratiques de l'acteur auxquelles Pirandello avait commencé à s'intéresser en tant que directeur d'acteurs au Théâtre d'Art, mais qu'il pouvait tout particulièrement observer à Berlin. Des éléments comme la durée de préparation des spectacles, la précision d'une partition d'acteur incorporée jusqu'au moindre détail, entre autres usages désormais répandus à Berlin étaient tout à fait étrangers au théâtre italien de

tradition. Ce qui est certain c'est que cette pièce parle de théâtre plus qu'une première lecture ne le laisse supposer. Ce fait-divers semble incarner pour Pirandello l'apologie et la victoire de la fiction, de l'artifice, de l'Art comme valeur en soi. Lorsque Leonardo Sciascia écrit *Le Théâtre de la mémoire* dans lequel il retrace les phases du procès Bruneri-Cannella, il évoque Pirandello qui, avec *Comme tu me veux*, avait donné son point de vue sur l'affaire : « Être, être n'est rien, être ! Être c'est se faire, être c'est se construire et moi je me suis fait cette femme. » Selon Leonardo Sciascia, avec cette pièce Pirandello prenait en quelque sorte le parti de Giulia Cannella, celle qui avait cru en l'absence de preuve et qui, au vu de notre lecture de la pièce, se révèle au final comme un très beau portrait du spectateur à l'écoute.