



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

« Multiplicité formidable » d'espaces dans  
le roman *Un, personne et cent mille* de  
Luigi Pirandello

**Kristiina Rebane**

Université de Tallinn, Estonie

kristiina.rebane@tlu.ee

**Résumé**

La présente contribution se veut une étude interdisciplinaire qui met en rapport la psychologie spatiale et les approches littéraires sur la spatialité permettant une lecture approfondie du roman *Un, personne et cent mille* de l'écrivain italien Luigi Pirandello. Dans ce roman emblématique, la fragmentation de la réalité et la décomposition du moi, ses idées principales, trouvent l'expression la plus explicite dans les métalepses qui traitent de la perception spatiale et dans la configuration spatiale du récit proprement dit. L'espace urbain hiérarchiquement organisé selon les besoins du système socio-économique s'oppose à l'étendue du chaos naturel. Cette opposition est en corrélation avec une autre : la conscience humaine culturellement-socialement déterminée et l'inconscience de l'esprit libre obtenu au prix de la marginalisation. Cela implique le passage d'un espace organisé à un espace informe et indéterminé, mettant en scène un sujet anonyme et faisant cesser la narration.

**Mots-clés :** littérature, espace, perspectivisme, métalepse, représentation mentale

« Incredible multiplicity » of spaces in the novel  
*One, No One and One Hundred Thousand* by Luigi Pirandello

**Abstract**

This paper aims to be an interdisciplinary study that relates the spatial psychology and literary approaches to spatiality for a thorough reading of the novel *One, No one and One Hundred Thousand* of the Italian writer Luigi Pirandello. In this iconic novel, fragmentation of reality and decomposition of Ego, his main ideas, are the most explicit expression in metalepses that deal with spatial perception and spatial configuration of the story itself. Urban space hierarchically organized according to the needs of the socio-economic system opposes the extent of the natural chaos. This opposition is correlated with another: the culturally-socially determined human consciousness and unconsciousness of the free spirit obtained at the price of marginalization. This implies the transition of an organized space to inform and indeterminate space, featuring an anonymous subject and stopping the narration.

**Keywords:** literature, space, perspectivism, metalepsis, mental representation

Dans sa riche production littéraire, l'écrivain italien Luigi Pirandello était toujours hanté par ses interrogations sur les rapports entre l'homme et la société. Il a créé une galerie variée de personnages en crise existentielle qui se traduit notamment par l'incompatibilité, l'inaptitude avec leur milieu ou l'environnement dans lequel ils vivent. Le milieu en question, c'est le paysage<sup>1</sup> urbain des fonctionnaires ou le paysage rural des villageois, les deux profondément économiquement et socialement déterminés. En quête de solution, la plupart d'entre eux font usage de différentes modalités échappatoires, entre la fuite physique qui s'avère une illusion d'une vie différente, et la fuite mentale qui leur offre une certaine consolation provisoire.

Vitangelo Moscarda, narrateur-personnage du roman *Un, personne et cent mille*, représente le cas extrême de la révolte contre le système socio-économique. La mise en doute de deux bases de la société, les rôles sociaux d'un individu et la propriété privée, conduit à l'élimination, voire à la marginalisation. Celle-ci, acceptée comme le seul remède possible contre le mal-être existentiel, se traduit dans le roman en termes spatiaux comme le déplacement inévitable et souhaité de la ville dans la nature.<sup>2</sup> La ville en tant que construction humaine est considérée en termes de nature primordiale malheureusement mutilée, et la vraie nature de l'homme libre y est opprimée ou étouffée de même que les pelouses et les arbres urbains.

Pour souligner l'importance de la représentation et de la valeur symbolique de l'espace dans la poétique de Luigi Pirandello<sup>3</sup>, je voudrais proposer une étude sur la spatialité dans son dernier roman qui est au cœur de sa production, *Un, personne et cent mille*, publié en 1926, dans les deux sens de la notion : d'abord, la spatialité comme expérience psychologique de l'espace vécu, théorisé par le *je*-narrateur, et ensuite la spatialité en tant que valeur symbolique de la configuration de l'espace représenté, vécu par le *je*-personnage. Dans le roman, qui est une combinaison de récit et d'essai argumentatif, le narrateur a recouru notamment à trois types de discours : *narratif* pour relater les événements qui l'ont conduit à l'expulsion, *explicatif*, pour commenter et approfondir le sens des actions et *argumentatif*, pour convaincre le lecteur de la justesse de ses idées en les soutenant par de nombreux exemples<sup>4</sup>. Ces derniers font partie des digressions (nommés parenthèses par le narrateur) dont le narrateur se sert à plusieurs reprises pour thématiser la labilité de la réalité à travers l'approche psychologique à l'espace pour démontrer que, pour soigner les maladies de l'ordre psychologique telles que le sentiment d'aliénation et d'angoisse due à l'instabilité identitaire, le changement de l'espace est inévitable. En tant qu'interruptions du récit pour mettre en scène le narrateur et/ou le narrataire, ces exemples peuvent être couverts par la définition de la métalepse rhétorique, selon la terminologie de Genette (1972).

D'autre part, au niveau du récit, l'expérience narrée a un explicite caractère spatial, une solution à l'impasse d'où le personnage doit sortir, voire sa transformation, est en corrélation avec le changement radical de l'environnement, de l'espace social limité et artificiel de la ville à l'étendue illimitée du chaos originaire. Nous trouvons donc dans le roman un narrateur qui fait au moins deux opérations concernant la spatialité: au niveau du récit il met en discours la description des lieux où se déplace le *je* personnage et au niveau de la métalepse il se sert de petits dialogues avec le narrataire au sujet du rapport réciproque entre l'homme et l'espace pour illustrer ses argumentations théoriques. Les deux opérations se ressemblent en ce sens qu'il est possible d'attribuer aussi à la dimension narrative la fonction de parabole qui sous-entend une théorie, une analyse critique (Mazzacurati, 1998 : 165). Dans le premier paragraphe de mon article je mettrai en valeur la thématization de la perception spatiale dans les métalepses, puis je montrerai qu'au niveau narratif ce sont les figures de l'espace qui rythment le texte (qui manque apparemment de cohésion au niveau discursif) et que c'est la spatialité dans les deux notions du terme qui garantit la cohérence du sens à tous les niveaux du roman entier : les deux niveaux, celui de la métalepse et celui du récit, se superposent pour créer un monde fictif significatif.

### 1. La spatialité dans les métalepses

Pour analyser l'approche à la relation homme/espace du roman, il est fructueux de différencier à l'instar des recherches sur la perception dans la psychologie trois niveaux d'écriture de l'espace : le niveau du réel, le niveau de l'imaginaire et le niveau du symbolique. Le niveau du réel est décrit à partir des caractéristiques physiques et des faits objectifs ; le niveau de l'imaginaire ramène au rêve et le niveau symbolique aux représentations mentales (Moser 2009 ; Kellou-Djitli 2013). Les espaces ne sont pas, pour le narrateur, des milieux objectifs, mais une réalité habitée par le corps et une psychologie vivante qui varie d'une personne à l'autre et d'un moment à l'autre. Par conséquent, les représentations mentales individuelles des espaces vécus constituent la base de l'incompréhension et de l'incommunicabilité parce que chacun considère son propre point de vue sur la réalité comme le seul juste et possible. Avec les espaces 'autres', par contre, la relation est plus neutre et se base sur les connaissances partagées d'ordre informatif d'où la possibilité de représentations mentales communes qui s'appuient avant tout sur l'observation et sur la reconnaissance.

Dans ce chapitre, on mettra en évidence la mise en texte de la perception spatiale dans les métalepses. Pour une métalepse narrative nous entendons selon la proposition de Genette (1972 : 244) toute intrusion du narrateur ou du narrataire

extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement. Dans les trois premiers des huit livres du roman qui consistent en prologue et en contextualisation-théorisation de l'histoire, les métalapses illustratives clairement marquées sont fréquentes. En vue d'attirer l'attention et de rendre plus active la participation de son interlocuteur à ses réflexions abstraites pour que celui-ci puisse constater en personne la validité de ses idées, l'énonciateur-narrateur coupe le fil de la narration et met en scène des pseudo-dialogues avec le narrataire qui appartient au même milieu que lui et connaît la ville de Richieri. L'appartenance au même milieu permet au narrateur de démontrer que des faits objectifs, tels que le nombre de maisons, de réverbères ou le nom d'une rue appartenant au niveau du réel existent mais, ces connaissances encyclopédiques ne sont pas investies de valeur cognitive. L'espace est essentiellement vécu et perçu en termes de Merleau-Ponty (1945) qui décrit l'espace à travers l'expérience du corps. La dimension affective liée aux souvenirs de la perception spatiale est mise en valeur lors de la visite imaginaire dans la maison du narrataire (1-2) et le potentiel d'un espace 'autre' extérieur aux pratiques sociales habituelles de l'espace urbain est illustré par une promenade imaginaire en dehors de la ville (3) :

*Je frappe à la porte de votre chambre. Restez, restez commodément étendu sur votre chaise-longue. Je m'assieds ici. Non ? Pourquoi ? Ah ! c'est le fauteuil dans lequel mourut, il y a bien des années, votre pauvre mère ? Excusez-moi, je n'en aurais pas donné un sou, tandis que vous ne le vendriez pas pour tout l'or du monde ? [...] Et là-bas, ces pins, ces cyprès. Je le sais. Oh ! les heures délicieuses passées dans cette chambre qui vous semble tellement belle, et d'où l'on aperçoit ce rideau de cyprès ! Pourtant, c'est à cause d'elle que vous vous êtes brouillé avec l'ami qui, autrefois, vous faisait une visite presque quotidienne, et qui à présent, non seulement a cessé de venir, mais encore raconte partout que vous êtes fou, absolument fou d'habiter une maison pareille. - Avec cette allée de cyprès !... répète-t-il ; plus de vingt, on dirait un cimetière. (p.45).*

Alors, touchons terre, touchons terre ! Vous êtes cinq ? Suivez-moi.

*Voici la maison où je suis né, tel mois, tel jour de telle année. Eh bien, si sa hauteur, sa longueur, le nombre de fenêtres de sa façade sont pareils pour vous tous ; si pour chacun de vous je suis né telle année, tel mois, tel jour, cheveux roux, taille 1m. 68, s'ensuit-il que les cinq vous portiez sur cette maison et sur moi un jugement identique ? A vous qui habitez un taudis, cette maison semblera un palais. A vous qui avez un certain goût artistique, elle paraîtra fort ordinaire ; vous qui traversez à contre cœur la rue où elle se trouve, parce qu'elle vous rappelle un souvenir pénible, vous la regardez avec aversion ; et*

*vous, par contre, vous lui jetez un regard affectueux, parce que, je le sais, là-bas, en face, habitait votre propre mère qui fut une amie de la mienne (pp. 91-92).*

*Allons, ne craignez pas que je détruise vos meubles, votre paix, votre amour de la maison. De l'air, de l'air... Quittons la maison, quittons la ville. Je ne dis pas que vous puissiez beaucoup vous fier à moi. Mais n'ayez pas peur. En avant ! Vous pourrez me suivre jusqu'à cet endroit où la rue, avec ses maisons, débouche dans la campagne. [...] Ah, ces montagnes bleues, lointaines... Je dis « bleues » vous aussi vous dites « bleues », n'est-ce pas ? D'accord. (p.53).*

De la description des actes de perception le narrateur passe dans le troisième livre à l'analyse des conditions de l'existence humaine sur la Terre en arrivant à la conclusion que puisqu'une réalité unique n'a pas été donnée à l'homme, celui-ci est obligé de la créer pour pouvoir vivre. Autrement dit, les représentations mentales ou les univers mentaux sont fonctionnels et utiles s'ils aident l'homme à s'orienter et à agir. La vie, qui ne conclut pas, reste pourtant au-delà de ces constructions de la réalité, qui en tant que formes conclues, évoquent la mort. Après cette constatation-clé qui exprime l'idée portante du roman comme de la poétique pirandellienne en général, le narrateur passe à la narration des épisodes de sa vie cinq ans auparavant, mais il n'abandonne toujours pas le narrataire qui est invité à entrer dans le monde narré et à participer activement aux expériences du personnage. L'invitation est significative puisque le narrataire connaît la ville de Richieri, il connaît également l'étude du notaire Stampa au numéro 24 de la rue del Crocefisso où le premier épisode a lieu. Il connaît aussi les normes de comportement véhiculées dans cet endroit socialement et institutionnellement déterminé et comprend que ces normes ne sont pas respectées par le personnage. Cette situation permet au narrateur de montrer que les représentations mentales d'un lieu peuvent être mises en question :

J'y allai donc, ce jour-là, pour me livrer à ma première expérience. Voulez-vous, oui ou non, que nous la tentions ensemble, une bonne fois ? Il s'agit de percer à jour l'effroyable bouffonnerie que recouvre le vernis des relations quotidiennes, naturelles et sereines, celles qui vous semblent les plus ordinaires et normales, et ce paisible aspect des choses que l'on nomme leur réalité, cette bouffonnerie, qui vous fais crier avec irritation, toutes les cinq minutes, à l'ami qui est à vos côtés :

Mais pardon ! Mais comment ne vois-tu pas cela ? Tu es donc aveugle ?

*Il ne voit pas cette chose, parce qu'il en voit une autre, alors que vous croyez qu'elle lui apparaît telle qu'à vous, et sous le même angle. Il la voit au contraire selon sa vision personnelle, et pour lui, l'aveugle, c'est vous. (p. 112).*

[...] *D'autant plus que je me trouvais là, moi, dans cette étude, présent et agissant ; mais qui sait où et sous quelle apparence le notaire voyait son étude ? Combien l'odeur qui s'en exhalait pour lui différait de celle que je humais ? et qui sait où se trouvait et quel aspect prenait, dans l'univers de monsieur le notaire, cette maison dont je lui parlais d'une voix lointaine... ?* (p. 113)

Les idées de Pirandello s'insèrent *grosso modo* dans le cadre artistique du début du XX siècle où appartiennent James Joyce et Robert Musil (pour ne mentionner que ces deux auteurs par exemple) qui déclaraient, à travers différentes modalités discursives, la mort de l'homme libéral<sup>5</sup>. Walter Moser (1986) insère la poétique de Pirandello dans le cadre du perspectivisme qui caractérise surtout l'époque de postmodernisme, en soulignant que les racines de cette époque postérieure sont particulièrement reconnaissables dans l'œuvre de l'écrivain italien. Selon l'approche perspectiviste, toute manifestation de la réalité est conditionnée par une perspective particulière ; c'est-à-dire que l'homme n'a pas d'accès à la réalité objective en dehors du contexte culturel et social. Il n'y a pas de connaissance sans la perspective d'un sujet connaissant. À chaque sujet correspond un point de vue différent et, par conséquent, l'interprétation du monde n'est rien d'autre qu'un jeu de perspectives, désignées dans le roman « *univers* ». Wladimir Krysinski (1988) forge à partir du titre du roman *Un, personne et cent mille* le terme de *centimilisme*<sup>6</sup>. Pour Pirandello, dans le spectacle des points de vue, les sujets forts dont la réalité est plus stable imposent leur perspective aux autres par l'intermédiaire des mots-étiquettes. Le *je* des faibles, dont la réalité est instable, se pulvérise en une multitude de perspectives constamment changeantes, ce qui constitue le problème fondamental du sujet qui, pour le résoudre, tire profit de son approche perspectiviste pour se soustraire à la domination des autres. Il regagne sa liberté en se faisant expulser hors du système socio-économique et culturel, à savoir, selon les termes de Lotman (2001), dans le domaine du non-culturel soit de la nature. Pour Lotman, la distinction entre le culturel et la nature tient à la manière de gérer la frontière entre tout ce qui est signifiant et ce qui n'est pas signifiant.

La première préoccupation du narrateur est de se soustraire aux pratiques sociales signifiantes et, en général, à la nécessité d'attribuer sens à tous les phénomènes. Il invite le narrataire à atteindre une condition existentielle semblable à celle des plantes et des pierres qui n'ont pas conscience d'exister. Pour y arriver, le changement de milieu est indispensable, une petite promenade au dehors de la ville suffit à passer de l'état de l'angoisse à la béatitude:

*Et savez-vous d'où elle provient ? Du fait très simple que nous nous sommes évadés de la ville, monde artificiel composé de maisons, de rues, d'églises, de places. Artificiel, non seulement à cause de tout cela, mais aussi parce qu'on*

*n'y vit pas à seule fin de vivre, telles les plantes, sans la conscience d'exister; on y a introduit une raison de vivre, - qui n'y était pas - un sens et une valeur à l'existence; sens et valeur que vous perdez ici, en partie au moins, et dont l'affligeante inanité vous frappe; une langueur mélancolique vous envahit. Je comprends : dépression nerveuse ; besoin aigu de vous abandonner. Tout votre être se dissout, s'abandonne.* (p. 54).

Dans la ville tout est :

*[...] factice et mécanique, réduction et construction : un autre monde dans le monde ; un monde fabriqué, truqué, machiné, un monde d'artifices, de déformation, d'adaptation, de fiction, de vanité, un monde qui n'a de sens et de valeur pour l'homme, qui en est l'artisan.* (p. 57)

L'urbanisation est considérée comme une menace pour les paysages authentiques et contribue à la disparition de l'état naturel des choses, de l'*habitat* primordial. La mutilation des montagnes pour construire des maisons et la transformation des matières premières comme le bois en objets ne sont pas considérées comme manifestation du progrès, mais plutôt comme une cause d'aliénation. Le narrateur établit systématiquement des parallèles entre les constructions urbaines et mentales en attribuant à toutes les deux la futilité en les indiquant comme sources d'aliénation et d'angoisse. Les arbres et les brins d'herbe citadins deviennent des allégories de l'être humain qui se trouve au mauvais endroit au mauvais moment :

*A la vérité, ils ne semblent pas pourvus du sens auditif, mais qui sait si les arbres, pour croître, n'ont pas besoin de baigner dans le silence ?* (p. 58)

*Mais hélas, il [gazon] ne durera pas plus d'un mois. Car c'est ici la ville : défense aux brins d'herbe d'y pousser. Tous les ans surviennent quatre ou cinq balayeurs, qui les arrachent avec leurs outils de fer.* (p. 59)

Le conflit soit moral soit existentiel entre deux univers comme ceux de la ville et la campagne est le thème central de plusieurs romans italiens de l'époque. Le thème du désir de retour à la vie idyllique de la 'sainte' campagne a resurgi en Italie avec l'industrialisation, avec l'économie industrielle, vers la moitié du 19<sup>ème</sup> siècle. La sainte campagne s'oppose à la vanité, à l'air pollué. L'industrialisation en Italie comme ailleurs a apporté l'urbanisation, la dégradation des relations sociales, la dévastation de la psyché, les troubles mentaux, la pollution physique de l'environnement. En Italie, à côté de la ligne de l'avant-garde futuriste qui propageait l'idée du progrès et faisait l'éloge de la rapidité des machines (preuves de l'intelligence humaine), une autre ligne se développait qui propageait, au contraire, le darwinisme « négatif » ou apocalyptique, dans la prose de Federico De Roberto,

Federico Tozzi et Italo Svevo. Mazzacurati (1998) leur applique la dénomination du ‘front de la néophobie’, autrement dit du front de la peur de tout ce qui est nouveau et inconnu. Pour eux, au centre, il n’y a ni industrialisation ni classe ouvrière (conséquence de l’industrialisation), mais l’effet-industrie, c’est-à-dire la solitude bruyante, la masse anonyme dédiée à la consommation de ses biens, la démocratie démagogique réglée selon les lois du marché, la perte de mémoire et d’identité des sujets désormais sans racines. L’homme, selon Pirandello, a pris la voie de l’apocalypse individuelle quand il a décidé de tourner le dos aux instincts et de construire son propre artifice social éloigné des rythmes cycliques du monde naturel. L’éloignement du chaos naturel est la cause du malaise des êtres humains. Par la suite nous examinerons comment ces idées sont thématiques dans l’histoire de Vitangelo Moscarda.

## 2. L’espace vécu du personnage Vitangelo Moscarda

Roland Bourneuf (1970 : 92), l’un des premiers qui a théorisé l’espace dans le roman, note que dans les romans naturalistes l’espace préexiste au personnage, tandis que dans les romans qui visent à la subjectivité, comme celui de Pirandello, l’espace «n’existe que par le personnage, c’est-à-dire dans la mesure où il y a une conscience pour le percevoir : il se crée, mais aussi se défait en même temps que le personnage ou le témoin. » Denis Bertrand (1983 : 58), dans le cadre de la sémiotique discursive, souligne que la spatialité littéraire saisissable à différents niveaux fonctionne « [...] comme un principe organisateur supportant, de manière remarquablement systématique, le déploiement de plusieurs discours différents mais homologues. »<sup>7</sup> Dans le cadre de l’approche herméneutique, Benoit Doyon-Gosselin (2011), qui se base sur les trois concepts centraux de l’herméneutique (la compréhension, l’explication et l’interprétation), élabore une herméneutique des espaces fictionnels qui consiste, comme la plupart des approches interprétatives, en trois étapes. Au niveau de la compréhension, il s’agit de décrire les traits figuratifs de l’espace voire des figures spatiales ou des lieux ponctuels liés à un événement (Lambert, 1998 :114). Le niveau de l’explication repose sur l’identification de l’ensemble des figures spatiales c’est-à-dire la configuration spatiale qui a pour fonction de rendre compte de l’organisation spatiale globale du récit. Comme l’espace littéraire est inévitablement imaginaire, l’image textuelle peut être désignée en tant que schématisation qui propose une série précise de relations spatialisantes. Par conséquent, dans le texte littéraire, il est possible de créer un réseau complexe de relations importantes, des relations-clés qui indiquent les traits vraiment significatifs d’une situation ou d’une sensation (Tygstrup, 2003 ; Ziethen, 2003). Dans le dernier roman de Pirandello, les relations spatiales sont tracées



particulièrement schématiquement pour mettre en valeur les éléments porteurs de signification. Enfin, au sein de la configuration spatiale, certaines figures peuvent posséder un caractère symbolique important révélé par la *refiguration spatiale* défini par Ricoeur (1985). La configuration spatiale *refigurée* par le lecteur s'intègre par la suite à un système de signes plus vaste qui permet de donner un sens second aux figures spatiales. Ainsi, une figure spatiale ou la configuration spatiale du récit peuvent devenir une métaphore de l'œuvre littéraire qui permet de la faire signifier à partir de l'espace.

Le récit dans le roman de Pirandello s'organise en deux niveaux clairement séparés : le niveau de la narration ou de l'énonciation où s'opère le sujet discursif, et celui des événements narrés ou de l'énoncé où s'opère le sujet narratif. Conformément à ces deux niveaux de la narration, l'espace dans le récit est construit essentiellement à partir de deux points de vue. Tout d'abord, celui du narrateur-énonciateur, qui possède la vision plus générale et qui ajoute de la profondeur temporelle, donnant de l'information portant sur les souvenirs d'enfance qui ont une forte influence sur la perception actuelle du personnage. Par exemple, les descriptions de la maison, de la cour et des grands magasins et du collège des Oblats, qui mettent en valeur les beaux moments passés dans ces lieux durant l'enfance. Ce sont les souvenirs qui les investissent positivement et cachent les détériorations actuelles. Puis, pour démontrer comment la mémoire sensorielle, olfactive, visuelle et auditive - à savoir les bruits, la lumière et les odeurs enregistrés - aide à évoquer et actualiser les souvenirs de l'ordre spatial, le narrateur recourt au présent de l'indicatif en portant ces impressions au niveau de l'énonciation :

*J'ai encore dans les oreilles le ruissellement de l'eau qui tombe d'une gouttière, près du réverbère qui n'est pas encore allumé, devant la mesure de Marco di Dio, dans la ruelle déjà obscure avant la tombée du jour. (p. 132)*

*Assis sur une pierre, je regarde le mur de la maison d'à côté. Il est blanc, haut taillé en plein azur. Tout nu, ainsi exposé, sans une fenêtre, crayeux et lisse, ce mur inondé de soleil, est aveuglant; je baisse les yeux vers l'ombre de cette herbe qui respire, chaude et grasse dans le silence immobile, traversé par le bruissement de menues bestioles. (p. 143)*

*Mes narines conservent encore l'odeur de cette salle, au sombre plafond décoré de fresques,- [...] (p. 204)*

Deux autres expériences d'ordre spatial sont mises en valeur par la même technique d'actualisation : ce sont deux expériences liées à l'espace 'autre', inconnu. Ce genre d'espaces, perçus comme effrayants dans l'enfance et comme

mystérieux et promettant après la découverte de la construction sociale et culturelle de la conscience à l'âge adulte, possèdent le potentiel d'offrir des perspectives nouvelles. Dans le premier exemple (13), le milieu extérieur est vécu comme dangereux et met en opposition l'espace culturellement déterminé avec la nature insignifiante. Le deuxième exemple (14) peut être lu en tant que prémisse ou hypothèse concernant la transgression des normes sociales ; l'aspiration des nouvelles relations amoureuses extra-conjugales est exprimée ici en termes spatiaux comme une exploration de nouveaux territoires :

*Un souvenir lointain me donna le frisson ; dans mon enfance, un jour que je marchais en pleine campagne, songeur, je m'étais égaré, loin de tout sentier frayé, dans une solitude perdue, triste et morne. A cette époque, la frayeur que je ressentis m'avait semblé inexplicable. Maintenant, j'en découvrais la raison : c'était l'effroi de ce qui aurait pu, brusquement, se révéler à moi seul, hors de la vue des autres. [...] Nos yeux doutent d'eux-mêmes, tant que les autres ne nous ont pas aidés à établir en nous la réalité de ce que voyons. Notre conscience s'égaré : car cette conscience, que nous croyons être notre bien le plus intime, n'est que la présence des autres en nous. (p. 149)*

*Quand on a pris certaines habitudes d'existence, tout lieu qui nous n'est pas familier suscite en nous une inquiétude obscure. Dans le silence environnant, nous discernons vaguement on ne sait quoi qui nous demeurera à jamais mystérieux, et auquel notre esprit, bien que présent, est condamné à rester étranger ; nous pensons que, si nous avons la faculté de pénétrer ce silence, de nouvelles possibilités de sentir s'offriraient à nous, et nous transporteraient dans un autre univers. (p. 191)*

Le point de vue du sujet narratif est, au contraire, restreint et reflète l'état d'âme du sujet dans un moment déterminé, son expérience corporelle et sensible. Les deux perspectives se complètent pour créer les espaces vécus et perçus dans la dimension autant temporelle et qu'affective. La transformation de Vitangelo Moscarda progresse par la juxtaposition de courtes scènes situées dans des lieux emblématiques de la vie d'un homme dans une ville imaginaire de nom Richieri. Les figures de l'espace organisent et garantissent la cohérence du récit dont le fil diégétique est discontinu : le personnage part d'un état initial auquel correspond un certain type d'organisation spatiale et arrive à la fin du roman dans un autre état auquel correspond un autre type d'organisation spatiale. Le parcours du personnage se divise en deux étapes : d'abord le renoncement aux rôles sociaux nommés des «masques» et l'abandon des lieux liés à l'exercice de ces rôles et, ensuite la création d'un espace transitionnel et la fusion mystique avec la nature qui est, dans son cas, une existence proche des éléments naturels qui n'ont pas conscience d'exister.

Les déplacements de Moscarda de la première étape s'effectuent dans la ville de Richieri entre sa maison, l'étude du notaire, la banque, le parloir de la Grande Abbaye, le Palais Episcopal, la maison de Anna Rosa, son amante présumée, et terminent de nouveau dans sa maison : le cercle vicieux se ferme.

Les lieux de la première étape se divisent à leur tour en deux groupes : les lieux de l'affection de l'espace privatif - la maison et la cour de Moscarda et les lieux liés à Anna Rosa - et les lieux de la vie sociale, soit professionnelle que religieuse de l'espace de proximité partagé - l'étude du notaire, la banque, le palais de l'évêque. Les premiers sont décrits comme lumineux, aux couleurs vivantes, mais équipés de miroirs qui fonctionnent en tant qu'éléments de contrôle poussant les gens à se montrer conformes à l'image fixe qu'ils ont construit d'eux-mêmes. Par conséquent ils deviennent les lieux de l'agressivité au moment où cette image est mise en doute. Les deuxièmes sont décrites comme de vrais *locus terribilis* : poussiéreux, sombres, moisis, vermouls, mal aérés et silencieux. Ces lieux se ressemblent et représentent des cages sociales qui procurent à l'individu une identité sociale, culturelle et économique. Ce sont les mondes clos ordonnés par des règles immuables, les intérieurs délabrés et figés dans le temps. Entre ces intérieurs, des parcours sont déjà tracés par l'organisation de l'espace urbain. C'est un environnement où l'homme suit inévitablement les routes déjà tracées. La ruelle qui conduit à l'Abbaye est décrite comme exhalant «un remugle de pourriture» (p. 191). La réalité urbaine est une misérable transformation de l'environnement naturel vouée à la dégradation et à la pourriture.

*Ah, l'aspect morne, sévère et ennuyé de cette banque ! [...] triste corridor, avec, dans chaque pièce, une double enfilade de vitres poussiéreuses, celles des cloisons, d'une part, celles des deux larges fenêtres de l'autre ; [...] au-dessus des corniches écaillées d'où pendaient de vilaines toiles d'araignées enfumées, véritables poches de poussière... [...] La fenêtre. Une vieille chaise de paille. Un guéridon encore plus délabré, nu, noir, et couvert de poussière. Rien de plus. Le jour morne filtrait à travers les vitres si poussiéreuses et tâchées de rouille qu'elles laissaient à peine transparaître les barreaux du grillage, et les tuiles couleur de sang d'un toit sur lequel donnait la fenêtre. (p. 120)*

Ce sont les descriptions par contraste où les intérieurs s'opposent à l'extérieur dont la présence est marquée par les fenêtres qui font entrevoir et sentir le monde extérieur sous la forme du bruit du vent, des cris des animaux, du vert du verger, du bleu du ciel. Les espaces internes immobiles sont menacés par le dynamisme incontrôlable des phénomènes naturels. La tension entre l'immobilité des intérieurs et la mobilité/la dynamique des phénomènes naturels est la tension entre la mort et la vie. Dans le palais de l'évêque : « [a]u fond de la salle, deux

grandes fenêtres s'ouvraient tristement sur le néant d'un ciel voilé. Le vent violent qui venait de se lever secouait sans cesse les vitres, le terrible vent de Richieri, qui souffle l'angoisse dans toutes les maisons. » (p. 204.) On peut lire de ce point de vue également l'invasion des insectes qui détruisent lentement mais constamment les objets construits par les hommes dans leur univers urbain: l'armoire dans la petite chambre à la banque, la porte basse de l'Abbaye, aussi comme les armoires et les étagères du Palais Episcopal sont vermoulues. Les autres ambassadeurs de la campagne, perçus négativement par les autres - comme des mouches, des moustiques, des brins d'herbe - sont vus positivement par le sujet qui cherche leur compagnie.

Les lieux de la vie familière et professionnelle, sa maison et sa banque, sont des espaces occupés par les autres qui y agissent selon leur gré et lui prévoient un rôle à jouer. Les descriptions détaillées de ces territoires occupés, représentant de vrais exemples de l'humour de Pirandello, démontrent leur importance au sein du discours. Les espaces occupés par les autres symbolisent sa conscience occupée par la présence d'autrui.

*Aussi longtemps que vécut mon père, personne n'essaya de pénétrer dans cette cour. [...] Mais dès que l'herbe commença à pousser entre les cailloux et le long des murs, ces pierres inutiles prirent aussitôt un air de ruine et d'abandon. Mon père mort, elles servirent de siège aux commères du voisinage, lesquelles, hésitantes au début, se hasardèrent à franchir le seuil, tantôt l'une, tantôt l'autre, à la recherche d'un endroit abrité où l'on put s'asseoir à l'ombre, et en silence. (p. 41)*

*Le dernier des employés de Firbo ou de Quantorzo était plus le maître que moi, dans cette banque. (p. 119)*

À la maison, il est considéré comme le mari soumis, à la banque comme le patron qui ne se mêle jamais des affaires, mais reste toujours responsable pour les emprunts à l'usure. Pour s'échapper à ces dénominations, il doit tout d'abord s'approprier de nouveau ces propriétés en chassant les occupants et après se priver de ses possessions. Alors, les occupants s'unissent contre les actes incongrus avec les rôles sociaux pour le priver de droit de décision et éventuellement l'interner dans un asile psychiatrique avec l'intention tout d'abord d'appivoiser de nouveau le rebelle et une fois cet espoir disparu, de profiter de ses biens avant de l'éliminer définitivement. La solution finale est inévitable, le personnage suit le reste déjà avec une certaine distance mentale : il se laisse entraîner dans une affaire amoureuse extra-conjugale qui débouche sur la condamnation unanime et autorise l'église au nom de la pénitence à le déposséder de ses biens et de sa place au sein

de la société. On l'oblige à construire un hospice pour les pauvres, une sorte de lieu où les différences sociales sont supprimées, les habitants de cet hospice sont des marginaux qui ne jouent aucun rôle dans le système. Du point de vue de la société, c'est un établissement pénitencier, du point de vue de Moscarda, c'est le seuil de la liberté, l'espace transitionnel.

*Il fut décidé que je donnerais un exemple solennel de repentir et de renoncement, en faisant abandon de tout, y compris ma maison et mes autres biens ; en outre, je consacrerai la part qui me reviendrait après la liquidation de la banque, à la fondation d'un hospice pour les pauvres [...] Je prendrais moi-même logement dans cet asile, n'y jouissant d'aucun privilège particulier, couchant dans un hamac comme un mendiant, mangeant ma soupe dans une écuelle de bois, et revêtu de l'habit de la communauté approprié à mon sexe et à mon âge.*  
(p. 225)

Cet espace transitionnel est dans les termes de Lotman (2001) un espace de passage entre l'espace en tant que système sémiotique et l'étendue naturelle sans limites, sans sens et valeurs fixes. La notion d'étendue est particulièrement adaptée au type d'espace vécu par le narrateur-personnage à la fin du récit. Isabelle Daunais (2011 : 96) note que « [c]ontrairement aux autres formes d'immensité, comme le cosmos ou l'infini céleste, l'étendue n'est ni une plénitude ni un système puisque rien ne la borne ni ne l'organise, du moins rien de préalable. Il s'agit d'une forme indéfinie, indéterminée ou, pour le dire plus précisément, d'une forme terrestre ou profane de l'immensité. »

*L'hospice s'élève en pleine campagne, en un lieu riant ; je sors chaque matin, à la pointe du jour, parce qu'à présent je veux que mon esprit s'imprègne de la fraîcheur de l'aube, à l'heure où toutes les choses se dévoilent à peine et se souviennent encore des rigueurs de la nuit, avant que le soleil ne sèche leur haleine humide et ne les éblouisse. [...] L'air est neuf. D'instant en instant, chaque chose se ranime pour apparaître. Je détourne les yeux de tout ce qui est appelé à immobiliser et à mourir. C'est à ce seul prix que je puis vivre désormais.* (p. 228)

À partir de ce moment le récit rejoint l'instance de l'énonciation. Le présent de l'indicatif indique désormais une sorte d'atemporalité. La perspective est celle de l'éternité hors-temps, au-delà des attributs du *moi* sujet de *ici et maintenant*. La mémoire humaine se trouve remplacée par une mémoire parallèle, biologique et génétique du conflit originare, sans médiation esthétique ou fictions civiles. Mazzacurati (1998 : 147) résume bien la réalisation de Moscarda en disant qu'il se débarrasse de toutes les maladies du *moi* mondain supprimant l'un après l'autre

ses statuts nécessaires : les biens, les relations sociales, les lieux, le nom jusqu'à la complète désidentification à laquelle correspond une complète réidentification avec la vie cyclique de la nature.

### 3. La valeur symbolique de la configuration spatiale

L'espace comme système symbolique est caractérisé par le binarisme entre deux univers - la société et la nature - polarisés autour de la catégorie sémantique de la perspective: proche vs lointain. Chacun de ces deux pôles articule un paradigme d'éléments: la ville - le lieu de la vie sociale - est organisée respectivement aux valeurs et hiérarchie culturelles sur l'axe de la verticalité: les lieux de la vie familiale et du travail sont localisés en bas, les lieux liés au pouvoir se trouvent en haut. Tandis que la campagne - le lieu de la vie universelle - sur l'axe de l'horizontalité.

L'environnement hiérarchiquement organisé par ceux qui ont le pouvoir détermine les mouvements, assigne la place et ainsi, pétrifie la conscience de celui qui n'a pas d'autonomie. Le rebelle qui veut détruire cette pétrification en essayant tout d'abord de réorganiser l'espace, même si seulement comme un jeu pour tester si on le laissera faire comme dans le cas de don de l'appartement à Marco di Dio et sa femme Diamant, sera traité de fou même par ceux qui gagnent de cette tentative provocatrice. Les intérieurs poussiéreux symbolisent l'immobilisme et la passivité, les hommes qui y vivent ou travaillent ne sont pas capables de faire bouger quoi que ce soit. La révolte de Vitangelo Moscarda de Pirandello ne consiste pas à faire le ménage - la révolution - nettoyer ou reconstruire ce qui est pourri ou décomposé. Ce n'est pas un révolutionnaire-balayeur de la poussière, c'est un aliéné inepte. Contrairement à son père, qui était un constructeur (la maison, la banque où il dictait ses lois selon sa vision du monde), lui, il n'était pas pulvérisé entre la myriade de points de vue des autres, il était tout un, celui qui commande. Les miroirs omniprésents sont des écrans intelligents ou, en termes de psychologie, des représentations mentales qui empêchent la perception directe, voire le contact direct avec l'environnement. Le problème fondamental de Moscarda est qu'entre ces nombreuses perspectives il n'y en pas une seule qui lui appartient, solide et dominante, qui puisse garantir la stabilité de l'existence. Il n'est pas capable ni de s'approprier l'environnement urbain ni de créer sa place à lui, son espace personnel, au sein de la société qui le fasse se sentir bien. La voie de sortie de cette situation consiste avant tout en l'acceptation de la pluralité des perspectives dont la réalité est faite.

L'impossibilité d'établir des coordonnées spatiales et temporelles entraîne l'impossibilité de continuer le récit. L'hospice des pauvres, l'espace transitionnel

dans l'évolution du sujet narratif, est également une sorte d'espace transitionnel par rapport à la narration : le seuil de l'oubli et du silence. La situation de l'énonciation est localisée sur ce seuil de l'oubli ou bien sur la frontière entre le bruissement des mots et du silence. Le narrateur arrive à la conclusion qu'on ne peut pas nommer les choses sans les fixer, sans créer la distance entre la chose et la perception de cette chose. Tout d'abord, il se prive de son propre nom et puis il se prive des mots: la sortie de l'hospice, le symbole de l'état transitoire, se relève en même temps la sortie du texte. Arrivé à son nouvel état d'existence, il laisse encore un dernier témoignage de sa nouvelle façon de perception par le biais de la description: des images déconnectés capturées par la vue. Il fait entendre que la réalité reste toujours une illusion, mais pas plus une illusion fixée, au contraire, elle change continuellement.

Au moment même de la conclusion du texte, le narrateur se tait définitivement : «Sans appellation, toute conception devient impossible, et la chose demeure en nous, comme aveugle, imprécise et confuse [...]» (p. 227) Quand il n'y a plus d'espace déterminé, ni de personnage doté d'un état civil, ni d'événements qui se déroulent dans le temps, il n'y a plus de narration. L'expulsion de l'espace quotidien travaille comme une force centrifuge qui jette le personnage en dehors de l'espace déterminé. La même force centrifuge, arrivée à l'éclatement final, pulvérise le récit.

## Conclusion

L'idée centrale du roman, celle de la décomposition et de la fragmentation de la réalité, trouve son expression la plus explicite et articulée dans les métalepses qui traitent de la perception spatiale et dans la configuration spatiale du récit proprement dit. Le narrateur-personnage met en discours la découverte que la perception, celle de l'espace incluse, est déterminée par des représentations mentales et culturelles de la collectivité, considérées comme miroirs déformants qui empêchent la manifestation de la subjectivité et le contact direct avec le réel. L'homme qui est, contrairement aux éléments naturels, doué de raison et de conscience, a besoin de donner du sens à son existence sociale et biologique, aussi comme à son environnement. Pour s'orienter et trouver sa place dans l'organisation sociale l'homme se sert des représentations mentales en les prenant pour la réalité. À la question de savoir si l'espace est une réalité tangible, Pirandello donne dans le roman *Un, personne et cent mille* une réponse négative conformément à la base idéologique de sa poétique. Mais contrairement aux autres textes, cette constatation n'est pas uniquement négative mais s'ouvre sur une nouvelle perspective considérée par l'écrivain comme le côté positif de sa pensée amère et destructive<sup>8</sup>.

Selon le neurophysiologiste Alain Berthoz (2011), pour le cerveau qui est prêt à des 'transformations formidables' il n'y pas « l'espace » mais une 'multiplicité formidable' d'espaces. La solution à laquelle arrive Moscarda pour vivre pleinement l'instabilité de la réalité en termes spatiaux consiste en l'acceptation de cette 'multiplicité formidable' d'espaces que le cerveau nous offre.

## Bibliographie

- Bertrand, D. 1985. *L'espace et le sens*. Germinale d'Émile Zola, Paris : Hadès.
- Berthoz, A. 2011. «Fondements cognitifs de la perception de l'espace», dans Augoyard, J.-F. (éd.), 1st International Congress on Ambiances, Grenoble 2008, Sep 2008, France : Grenoble. A La Croisée, p.121-132.
- Boudriesi, A. 1990. *Letteratura: forme e modelli: profilo storico e antologia della letteratura italiana con pagine critiche e scrittori stranieri*. 4, *Il novecento*, Torino : Società editrice internazionale.
- Bourneuf, R. 1970. « L'Organisation de l'espace dans le roman », dans *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, avril, p.77-94.
- Daunais, I. 2011. « L'Étendue : matière et question du roman », dans Bouvet, R. et Camus, A. (éd.), *Topographies romanesques*, Montréal / Rennes : Presses de l'Université du Québec / Presses Universitaires de Rennes, p. 95-104.
- Dombroski, R. 1978. *Le totalità dell'artificio. Ideologia e forma nel romanzo di Pirandello*, Padova : Liviana.
- Doyon-Gosselin, B. 2011. « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », dans Bouvet, R. et Camus, A. (éd.), *Topographies romanesques*, Montréal / Rennes : Presses de l'Université du Québec / Presses Universitaires de Rennes, p. 65-77.
- Genette, G. 1972. *Figures III*, Paris : Seuil.
- Greimas, A. J. 1976. « Pour une sémiotique topologique », dans *Sémiotique et sciences sociales*, Paris : Seuil.
- Kellou-Djilti, F. 2013. « Psychologie de l'espace » dans *Courrier du savoir*, N°16, Octobre 2013, pp. 37-41.
- Korosec-Serfaty, P. 1985. « Experience and Use of the Dwelling» dans Altman, I et Werner, C.M. (eds), *Home Environments Human Behavior and Environment. Advances in Theory and Research*, Volume 8. New York,; Plenum Press, p. 65-86.
- Krysinski, W. 1988. *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*. Traduit de l'anglais par C. Donati. Roma : Edizioni Scientifiche Italiane.
- Lambert, F. 1998. « Espace et narration. Théorie et pratique», *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver, p. 111-121.
- Lauretta, E. 1994. *Pirandello o la crisi*, Torino : San Paolo.
- Lotman, J. 2001. *Kultuur ja plahvatus*. Traduit du russe par P. Lotman. Tallinn : Varrak.
- Marchese, D. 2009. «Paesaggi della modernità. Spazio urbano e spazio esistenziale nella novellistica pirandelliana», dans *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. Atti del XII congresso nazionale dell'ADI. Roma, 17-20 settembre 2008, A cura di C.Gurreri, A.M. Jacopino e A. Quondam. Sapienza Università di Roma: Dipartimento di Italianistica e Spettacolo. <http://www.italianisti.it/fileservices/Marchese%20Dora.pdf> [consulté le 15 juin 2017].
- Mazzacurati, G. 1998. *Stagioni dell'apocalisse*, Torino : Einaudi.
- Merleau-Ponty, M. 1945. *Phénoménologie de la perception*, Paris : La Librairie Gallimard, NFR.
- Moser, G. 2009. *Psychologie environnementale: La relation homme-environnement*, Bruxelles : de Boeck.



Moser, W. 1986. « Musil et la mort de l'homme libéral » dans Cometti, J.P. (éd.) *Robert Musil*, actes du colloque de Royaumont, 1985, Paris : Éditions Royaumont, p. 172-198.

Pirandello, L. 1982 [1926]. *Un, personne et cent mille*. Traduit de l'italien par L. Servicen. Paris : Gallimard.

Pirandello, L. 1997 [1921]. *Sei personaggi in cerca d'autore/ Six personnages en quête d'auteur*. Traduit de l'italien par M. Arnaud. Paris : Gallimard.

Ricœur, P. 1985. *Temps et récit*. 3. *Le temps raconté*, Paris : Seuil.

Tygstrup, F. 2003. « Espace et récit », dans Vion-Dury, J., Grassin, J.M. et Westphal, B. (éd.), *Littérature et espaces*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, p. 57-65.

Ziethen, A. 2013. «La littérature et l'espace», dans Paterson, J., Lebecq, C. et Ziethe, A. (éd.) *Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études*, Arborescences : revue d'études françaises, numéro 3, juillet 2013, Département d'études françaises, Université de Toronto.

<http://www.erudit.org/revue/arbo/2013/v/n3/1017363ar.pdf> [consulté le 15 juin 2017].

## Notes

1. Le paysage urbain et le paysage rural sont deux manifestations de l'espace géographique, la notion qui désigne l'espace organisé par une société et dans lequel les groupes humains cohabitent et interagissent avec l'environnement.

2. Les études principales qui traitent l'espace dans les textes de Pirandello: Zangrilli, F. 1989. «La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana», dans *Le novelle di Pirandello*, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1989, p. 129-172; *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, Resta, G. (éd.) Atti del convegno di Roma (Roma, 19-21 dicembre 2001), Roma, Salerno, 2002 (en particulier les articles de Guaragnella, P. «Paesaggi del moderno. Stazioni ferroviarie e treni nella narrativa di Luigi Pirandello», p. 79-99; Lauretta, E. «Girgenti (Agrigento): un luogo emblematico», pp. 113-24; Nicastro, G. «La Sicilia terra di incanti e di ossessioni», pp. 151-59; Pupino, A. «Lo sguardo sulla natura. Un'idea di paesaggio in Pirandello», p. 161-93; Zappulla Muscarà, S. «Pirandello e «la più bella città dei mortali»», pp. 221-30).

3. Dans la préface pour les *Six personnages en quête d'auteur* Pirandello (1997 : 37) explique son approche à la création littéraire : « Or, il faut savoir que jamais il ne m'a suffi, à moi, de représenter une figure d'homme ou de femme, si exceptionnelle et caractéristique qu'elle fût, pour la seule envie de la représenter ; ou de conter une histoire particulière, gaie ou triste, pour la seule envie de la conter ; ou de décrire un paysage pour la seule envie de la décrire. Il y a des écrivains (et plus d'un) qui ont cette envie-là, et qui, une fois satisfaits, ne recherchent rien d'autre. Ce sont des écrivains de nature proprement historique. Mais il y en a d'autres qui, outre cette envie, ressentent plus en profondeur un besoin spirituel, qui fait qu'ils n'admettent pas de figures, d'histoires ou de paysages qui ne s'imprègnent, pour ainsi dire, d'un sens de la vie particulier, et n'acquièrent de ce fait une valeur plus proprement philosophique. »

4. Le *je*-narrateur-énonciateur et le *je*-personnage dénotent le même individu, le *je* du texte glisse continuellement d'un registre à l'autre. Le *je*-narrateur relate donc dans un récit autobiographique les événements qui ont transformé sa vie il y a cinq ans.

5. Walter Moser (1986: 173-196) explique dans son étude sur Musil que l'écrivain décrit les expériences qui privent l'homme de ses attributs de sujet comme l'autonomie, la responsabilité, la stabilité jusqu'à la dissolution totale du *je*. Moser signale par ailleurs que indépendamment de Musil, Pirandello en Italie développe sa théorie du *perspectivisme* et Bakhtine en Union Soviétique sa théorie du *roman polyphonique*.

6. En outre, Wladimir Krysinski observe que le *centimilisme* théorisé n'empêche pas à Pirandello de structurer ses textes de la manière qu'il y ait toujours un personnage qui revendique la justesse de sa perspective, autrement dit, il y a au début x points de vue qui entrent en conflit (comme dans *Six personnages en quête de l'auteur*). Mais, le développement du drame comporte que l'un des personnages (comme le Père) défende son propre point de vue qui dans l'économie dialogique dominera sur ceux des autres.

7. Les recherches théoriques de D. Bertrand sont précédées par la sémiotique topologique de A.J. Greimas (1976). L'approche de Greimas s'appuie sur les deux dimensions des objets topologiques: le signifiant spatial et le signifié culturel.

8. Dans un interview, reproduite par Enzo Laretta (1994 : 139-140) au quotidien *Epoca* le 5 juillet 1922, Pirandello explique à propos de la conclusion à laquelle il fait arriver le narrateur du roman: «Spero che apparirà in esso, più chiaro di quello che non sia apparso finora, il lato positivo del mio pensiero. Ciò che, infatti, predomina agli occhi di tutti è solo il lato negativo: appaio come un diavolo distruttore, che toglie la terra di sotto i piedi della gente. E, invece! Non consiglio forse dove i piedi si debban posare quando di sotto ai piedi tiro via la terra? La realtà, io dico, siamo noi che la creiamo: ed è indispensabile che sia così. Ma guai a fermarsi in una sola realtà: essa finisce per soffocare, per atrofizzarsi, per morire. Bisogna invece variarla, mutarla continuamente, continuamente variare la nostra illusione. »