



André Durand présente

‘ ’Six personnages en quête d’auteur
“ ’Sei personaggi in cerca d'autore”

(1920)

drame en trois actes de Luigi PIRANDELLO

pour lequel on trouve un résumé

puis successivement l’examen de :

l’intérêt de l’action (page 3)

l’intérêt littéraire (page 7)

l’intérêt documentaire (page 7)

l’intérêt psychologique (page 9)

l’intérêt philosophique (page 13)

la destinée de l’œuvre (page 15)

Bonne lecture !

Résumé

Sur la scène d'un théâtre dépourvue de tout décor, tandis que le directeur et sa troupe s'appêtent à répéter "*Le jeu des rôles*" d'un certain... Pirandello, que les acteurs se disputent avec le directeur et font des plaisanteries, surgit inopinément un groupe de gens qui sont habillés de noir et ont un air de famille : le père, un petit-bourgeois de cinquante ans ; la mère, « *une pauvre femme en vêtements de veuve* », un peu terne et fort éplorée ; le fils, « *un jeune homme d'une vingtaine d'années qui se tenait à l'écart, l'air renfermé, comme s'il n'éprouvait que de l'agacement pour eux tous* » ; la fille, « *une jeune personne effrontée et provocante, elle aussi vêtue de noir mais avec une élégance équivoque et agressive, tout entière frémissante d'un rieur et mordant mépris* » ; enfin deux autres enfants, « *un garçonnet d'un peu plus de dix ans* », ailleurs appelé l'adolescent, et « *une fillette de quatre ans* ». Au directeur stupéfait, le père explique qu'ils sont issus tous les six de l'imagination d'un auteur, qui les a pensés, les a doués de vie, mais les a abandonnés, n'écrivant pas le texte. Voulant compléter et mettre en forme leur drame, ils sont en quête d'un dramaturge qui puisse les sortir du chaos, qui puisse permettre que leur réalité soit représentée par de véritables acteurs qui les incarneraient sur les planches d'un théâtre. Dans cet espoir, ils vident leur cœur, ne cessant toutefois de s'interrompre et de se contredire, obsédés qu'ils sont par le poids de leur passé et de leur difficulté d'être, par leurs haines et leurs revendications, chacun se montrant uniquement soucieux d'élucider son propre cas, de se justifier et de s'attendrir sur lui-même.

Leur histoire est compliquée. Le père avait eu avec la mère un fils. Comme elle s'était éprise du secrétaire de son mari, celui-ci les mit en ménage. Mais, tandis qu'il plaçait son fils chez une nourrice, il s'intéressa « *avec une incroyable tendresse* » à la fille qu'elle eut avec le secrétaire. Puis celui-ci s'établit dans une autre ville où il mourut. La mère, aux abois, portant le deuil, revint dans la ville avec ses trois enfants. La misère fit tomber sa fille aînée sous la coupe d'une certaine Mme Pace qui tenait une maison de rendez-vous. Le père l'y rencontra et était sur le point de coucher avec elle quand survint la mère, épouvantée, qui les sépara en révélant leurs liens. Avili, honteux de ses désirs, succombant sous les accusations de sa belle-fille, le père décida alors d'accueillir la famille chez lui où il vivait seul avec son fils légitime. Le directeur, fasciné par cette histoire, décide de la faire vivre. Il se retire avec le père pour écrire un « *bref scénario* ».

Devrait être jouée d'abord la scène essentielle de la maison de rendez-vous. Mais le père et la belle-fille ne cessent de contester les décisions que prend le directeur. Le père, se faisant lui-même metteur en scène, suscite Mme Pace. Et la mère intervient encore plus intempestivement. Le père et la belle-fille refont la scène où il lui fit ôter son chapeau. Puis « *le premier grand rôle masculin* » et « *le premier grand rôle féminin* » commencent à la jouer, mais sont sans cesse interrompus par le père et la belle-fille, celle-ci accusant celui-là et obligeant la mère à intervenir comme elle l'avait fait, en poussant un cri qui les sépare, point culminant où, par erreur, un machiniste baisse le rideau.

Lorsqu'il se rouvre, pour une autre scène, le père et la belle-fille reprennent leurs contestations. On devrait en venir enfin à ce qui s'est passé dans le jardin de la maison, où la fillette était heureuse tandis que l'adolescent demeurait farouchement aux aguets. La belle-fille demande que soit éloigné le fils légitime qui prétend y être prêt, alors que, selon elle, il veut avoir « *la terrible scène du jardin avec sa mère* » qui aimerait, elle aussi, pouvoir s'expliquer avec lui. Pourtant, la belle-fille propose de jouer d'abord « *la scène de la fillette au bassin* » et cherche à convaincre celle-ci, comme l'adolescent dont elle découvre qu'il a un revolver. Le fils légitime raconte comment, voulant aller parler à sa mère, il a vu la fillette noyée dans le bassin et l'adolescent qui la regardait. À ces mots, « *un coup de revolver retentit* » : l'adolescent est mort. Le père, la mère, le fils légitime restent pétrifiés devant cet épilogue imprévu, car ce n'est pas une fiction, comme veulent le croire les acteurs. Seule la belle-fille se ressaisit, mais pour s'en aller aussitôt avec un éclat de rire amer.

Analyse

(la pagination est celle de l'édition de la pièce dans Folio)

Intérêt de l'action

Genèse : Dans la préface, Pirandello confia que l'«*Imagination, cette mienne petite servante, eut, il y a plusieurs années, la fâcheuse inspiration ou le malencontreux caprice d'amener chez moi toute une famille dont je ne saurais dire ni où ni comment elle l'avait pêchée, mais dont, à l'en croire, j'allais pouvoir tirer le sujet d'un magnifique roman.*» (page 11). Ces personnages, auxquels il aurait d'abord pensé pour un roman (qui devait s'intituler précisément "*Sei personaggi in cerca d'autore*" et dont on a conservé les premières pages), s'imposèrent à lui, lui racontèrent «*leurs vicissitudes*», car ils «*voulaient vivre*». Et ils vivaient déjà «*d'une vie qu'il n'était plus en mon pouvoir de refuser*», devinrent pour lui «*une véritable obsession*». Il s'interrogea sur «*le mystère de la création artistique*» qui est «*le mystère même de la naissance naturelle. Une femme, parce qu'elle aime, peut désirer devenir mère ; mais ce désir seul, si intense soit-il, ne peut suffire. Un beau jour, elle se trouvera être mère, sans savoir exactement quand cela s'est produit. De même un artiste, parce qu'il vit, accueille en lui d'innombrables germes de vie, et ne peut jamais dire comment et pourquoi, à un certain moment, l'un de ces germes vitaux s'introduit dans son imagination pour devenir lui aussi une créature vivante sur un plan de vie supérieur à la mouvante existence quotidienne.*» (page 12). Ce mystère fit qu'un «*jour, tout à coup, la manière d'en sortir me vint à l'idée. Pourquoi, me dis-je, ne représenterais-je pas ce cas, neuf entre tous, d'un auteur qui se refuse à faire vivre des personnages nés vivants de son imagination, et celui de ces personnages qui, ayant désormais la vie infuse en eux, ne se résignent pas à demeurer exclus du monde de l'art? Ils se sont déjà détachés de moi ; ils vivent pour leur propre compte ; ils ont acquis voix et mouvement ; ils sont devenus d'eux-mêmes, dans cette lutte pour la vie qu'ils ont dû livrer contre moi, des personnages qui peuvent bouger et parler tout seuls ; ils se voient déjà comme tels ; ils ont appris à se défendre de moi ; ils sauront aussi se défendre des autres. Eh bien, alors, soit, laissons-les aller là où ont coutume d'aller les personnages de théâtre pour avoir une vie : sur une scène. Et voyons ce qui en résultera.*» (page 15). Il précisa : «*Ma pièce a vraiment été conçue dans une illumination spontanée de mon imagination, lorsque, par une sorte de prodige, tous les éléments de l'esprit se répondent et œuvrent dans un divin accord. Nul cerveau humain travaillant à froid, quelque mal qu'il se fût donné, ne serait jamais parvenu à pénétrer et à pouvoir satisfaire toutes les nécessités de sa forme.*» (page 18).

Il prétendit que ces personnages n'avaient rien à voir avec son cas personnel, mais les définit comme des fantômes («*ombres nées de ma passion*»). À cet égard, on peut remarquer qu'il écrivit la pièce après l'internement de sa femme, Antonietta (on peut donc se demander si cet internement n'est pas représenté dans la pièce par l'exil conjugal de la mère), que l'âge des deux enfants correspond d'une part à l'âge qu'il avait quand une de ses soeurs fut frappée de démence, et, d'autre part, à l'âge auquel mourut une autre de ses soeurs. Il se serait représenté dans le père, qui est incriminé, et il l'a à demi reconnu en disant de lui qu'il «*exprime comme siennes des affres de l'esprit que l'on sait être les miennes. Ce qui est bien naturel et ne signifie absolument rien. À part la considération que ces affres du personnage du Père découlent de causes et sont souffertes et vécues pour des raisons qui n'ont rien à voir avec le drame de mon expérience personnelle, considération qui à elle seule ôterait toute consistance à cette critique, je tiens à expliquer que c'est une chose que les affres immanentes de mon esprit, affres que je peux légitimement - à la condition qu'elles soient organiques pour un personnage - projeter dans celui-ci, c'en est une autre que l'activité de mon esprit employée à la réalisation de cette œuvre, l'activité, veux-je dire, qui réussit à donner forme au drame de ces six personnages en quête d'auteur.*» (page 20). Ne se sentit-il pas coupable aussi de son amour exclusif pour sa fille, Lietta, et ne tenta-t-il pas de se disculper en public? L'œuvre serait donc autobiographique, et le refoulement son véritable enjeu. D'ailleurs, lors de la première, pour la première fois de sa vie, il vint sur la scène pour saluer le public dont il eut à essayer les huées.

Déroulement : On peut distinguer la situation de la famille et son effort pour en obtenir la représentation.

Dans le premier cas, on a, avec ces personnages vêtus de noir, ces fantômes, ces quémandeurs de vie, qui cherchent à exister, qui ont des rapports complexes et orageux, se déchirent entre eux, dans des querelles sordides nées du désaccord entre ce qu'ils croient être et ce qu'ils sont, un mélodrame assez excessif puisque :

- une femme, déjà mère d'un fils, a été amenée par son mari même à vivre avec son amant, a donc été contrainte par lui à consommer l'adultère, à avoir d'autres enfants, à connaître une misère qui pousse sa fille à la prostitution et lui fait, par un extraordinaire hasard, rencontrer dans une maison de rendez-vous son beau-père (ce qui permet, un peu abusivement, de parler d'inceste) ;

- le fils légitime (que Pirandello tient longtemps en réserve, qui avait refusé d'être un « *personnage en quête d'auteur* ») est hostile à la fois à sa mère et à son père (leurs rapports rappelant étrangement ceux du père et de sa belle-fille) ;

- les jeunes enfants sont conduits à une issue fatale marquée par le coup de feu final (l'in vraisemblance est énorme qui fait que l'adolescent a en sa possession un revolver et que la belle-fille, qui l'a découvert, le lui a laissé), la noyade de la fillette et le suicide de l'adolescent ne se raccrochant à aucune logique narrative, les liens entre causes et effets qui fondent habituellement la dramaturgie ne permettant pas de les comprendre, la fin restant inexplicable.

Ainsi, la situation de la famille est incomplètement présentée ; certains éléments en sont très développés, d'autres demeurent flous. Elle se concrétise en trois noeuds : le premier, qui lie le père, la mère et la fille de celle-ci, est plutôt bien défini ; le deuxième, qui est le conflit entre la mère et le fils légitime, est plus sommaire ; le troisième, qui concerne les tenants et les aboutissants de la noyade de la fillette et du suicide de l'adolescent, est d'un flou gênant.

La pièce, qui ne suit pas le fil d'une histoire normale, mais se construit peu à peu, se fait devant nous, est stratégiquement inachevée. L'action a un caractère « *chaotique* » comme le répéta Pirandello dans sa préface : « *son expression n'est pas ordonnée mais chaotique* » (page 26) - « *c'est précisément ce chaos organique et naturel que je devais représenter* » (page 27) - « *Dans ma pièce la représentation du drame dans lequel sont impliqués les six personnages apparaît comme tumultueuse et ne procède jamais en bon ordre : il n'y a pas de développement logique, il n'y a pas d'enchaînement des événements.* » (page 26), tout en précisant : « *Représenter un chaos ne signifie nullement le représenter de manière chaotique, c'est-à-dire romantique. Or, que ma représentation soit loin d'être confuse, qu'elle soit, à l'opposé, très claire, très simple et très ordonnée, c'est ce que prouve l'évidence avec laquelle, aux yeux de tous les publics du monde, apparaissent l'intrigue, les caractères, les plans imaginaires et réalistes, dramatiques et comiques de ma pièce, et pour ceux qui ont un regard plus pénétrant, la façon dont se dégagent les valeurs insolites qui y sont encloses.* » (page 27).

Mais ce mélodrame fut dépassé par une nouveauté qui a fait écrire à Pirandello sa pièce dans une transe, dont il dit qu'il est résulté « *un mélange de tragique et de comique, d'imaginaire et de réaliste, dans une situation empreinte d'humorisme tout à fait neuve et on ne peut plus complexe ; un drame qui par lui-même, par le truchement de ses personnages qui, respirant, parlant, se mouvant d'eux-mêmes, le portent et le souffrent en eux, veut à tout prix trouver le moyen d'être représenté ; et la comédie de la vaine tentative de cette réalisation scénique improvisée* » (page 15), « *avec tout ce qu'elle a de tragique du fait que ces six personnages ont été refusés* » (page 18). Si l'histoire des six personnages est une pure tragédie, ils sont simplement ridicules pour le directeur et ses comédiens. Ainsi, la pièce les montrant sous ces deux aspects est, au sens que Pirandello donnait au mot, une oeuvre empreinte d'« *humorisme* ».

Cette nouveauté qu'il a inauguré avec « *Six personnages en quête d'auteur* », il l'appela « *Trilogia del teatro nel teatro* » (« *Trilogie du théâtre dans le théâtre* »), puisqu'elle allait comprendre aussi « *Comme si (ou comme ça)* » et « *Ce soir on improvise* ». Le théâtre dans le théâtre, ou mise en abyme, c'est la présence, à l'intérieur d'une pièce de théâtre, d'une autre ou de plusieurs autres pièces de théâtre. Cela se traduit par l'emboîtement de plusieurs niveaux :

Le premier niveau est celui des préparatifs, d'un réalisme comique, par le directeur, le régisseur, le chef machiniste, l'accessoiriste, le souffleur, de la répétition d'une pièce de théâtre, « *sur un plateau vide de portants et de décors* » (page 16), ce qui contrecarre l'illusion théâtrale, bien que Pirandello, qui fut un véritable écrivain scénique, ait nettement décrit, dans une importante didascalie préliminaire (pages 31-32), ce qui est tout de même un décor. Et, si tout cela est faux et joué avec ce qu'il faut d'humour et un léger cabotinage, il doit donner l'apparence du vrai. Cette pièce est "*Le jeu des rôles*"; pièce de Pirandello qui, au passage, se moque plaisamment de lui-même (le directeur déclarant : « *Nous en sommes réduits à monter des pièces de Pirandello - rudement calé celui qui y comprend quelque chose ! - et qui sont fabriquées tout exprès pour que ni les acteurs, ni les critiques, ni le public n'en soient jamais contents* » [page 38]).

On revient à ce premier niveau quand est préparée la scène de la maison de rendez-vous (pages 78-82).

Le deuxième niveau est celui de l'intrusion des six personnages qui est soigneusement décrite dans une très longue didascalie (pages 39-41) et de leur conversation avec le directeur ou les comédiens. Le père essaie d'expliquer qu'il a plus de réalité que le directeur, mais c'est en vain. Pirandello lui-même ne croit à l'existence de ces personnages que dans la mesure où ils servent un autre drame : celui de l'auteur absent qui sait « *qu'on ne peut créer la vie par artifice* ».

Le troisième niveau est l'évocation du décor de la boutique de Mme Pace où une illusion se crée devant nos yeux, puis l'apparition quasi fantastique de cette maquerelle outrageusement attifée, dont le caractère grotesque et l'effet immédiat sont définis avec précision dans une longue didascalie : « *C'est une énorme et grasse mégère, coiffée d'une imposante perruque de laine couleur carotte, avec, d'un côté, à l'espagnole, une rose flamboyante : elle est tout entière fardée, et vêtue avec une élégance ridicule de soie rouge criarde ; elle tient d'une main un éventail de plumes et, de l'autre, entre deux doigts une cigarette allumée. Dès qu'elle apparaît, les Acteurs et le Directeur s'esquivent du plateau en poussant un hurlement d'épouvante, et se précipitant dans la salle par le petit escalier, ils font mine de s'enfuir par l'allée centrale* » (page 91). Elle fait rire aussi parce qu'elle baragouine l'espagnol (ce serait parce que survit en elle le souvenir de la plus célèbre « ruffiana » de la littérature italienne, la religieuse de Monza, d'ascendance ibérique, Soeur Virginia Maria de Leyva, qu'on trouve dans "*Les fiancés*" de Manzoni) : « *Ah, ça né mé paraît pas muy poli qué vosostros vous riiez dé migo, quand yo tâche dé hablar francès comé podo, señor !* » (page 95). Et le directeur, après s'être récréé, apprécie cet élément : « *On ne pourrait même rien trouver de mieux pour rompre par une note comique la crudité de la situation.* » (page 96). Pirandello a commenté cette apparition : « *Dans un drame imaginé, il faut un personnage qui fasse ou dise une certaine chose nécessaire ; voilà que ce personnage est né, et qu'il est exactement celui qu'il devait être. C'est ainsi que naît Mme Pace au milieu des six personnages, et on dirait un miracle ou, plutôt, un expédient sur ce plateau représenté de façon réaliste. Mais ce n'est pas un expédient. Cette naissance est réelle, ce nouveau personnage est vivant, non point parce qu'il l'était déjà, mais parce qu'il est né à point nommé, comme le comporte précisément sa nature de personnage, pour ainsi dire, « obligé ». Il s'est produit en conséquence une cassure, un brusque changement du plan de réalité de la scène, car un personnage ne peut naître ainsi que dans l'imagination du poète et certainement pas sur les planches d'un plateau de théâtre. Sans que nul s'en soit aperçu, j'ai tout d'un coup changé le décor : je l'ai, à ce moment-là, accueilli de nouveau dans mon imagination, tout en ne l'ôtant pas de la vue des spectateurs : c'est-à-dire qu'à la place de ce plateau, j'ai montré à ceux-ci mon imagination en train de créer, sous les espèces de ce même plateau.* » (page 25). Mme Pace a une conversation muette avec la belle-fille (didascalie, page 93) puis répond au directeur (page 95) et à la belle-fille (pages 96-97).

Bien identifiée par le titre "*La scène*" (page 98), est jouée la scène de la maison de rendez-vous, scène essentielle, fantasmatique, qui obsède et définit à la fois les personnages ; elle est jouée d'abord par le père et la belle-fille (quatrième niveau), puis, après des préparatifs, par le directeur et une didascalie (page 103), par le « *grand premier rôle masculin* » et le « *grand premier rôle féminin* » qui font des efforts maladroits, de grands gestes théâtraux, ont un jeu purement superficiel, se montrent pitoyables parce qu'ils ne peuvent pas sentir la situation comme ceux qui l'ont vécue. Aussi, leur interprétation donne-t-elle lieu à une réfraction du drame dans la comédie, dans ce que

Pirandello appela «*la comédie de la vaine tentative de cette réalisation scénique improvisée*» (page 15), et de nombreuses interruptions finalement submergeantes par le père, la belle-fille et la mère (cinquième niveau).

On revient au deuxième niveau avec l'affrontement du fils légitime et de la mère par lequel Pirandello donna un nouvel élan à l'action. Le fils légitime évoque alors la scène du jardin (troisième niveau), mais, en rappelant la noyade de la fillette dans le bassin du jardin, il provoque le coup de revolver par lequel se suicide l'adolescent, coup de feu sans ambiguïté qui transporte au-delà des apparences, en pleine «*réalité*».

Les «*personnages*», qui ont vécu un second drame en ne se reconnaissant pas dans la pièce que donnèrent les acteurs, qui se jugent seuls capables de vivre la tragédie de leur réalité, qui revendiquent le droit de se représenter eux-mêmes, repartent frustrés, sans avoir trouvé leur démiurge, la pièce à faire n'ayant pu se faire faute de parvenir à concilier ce qui est la vérité de la vie pour les uns et la vérité de la création artistique pour les autres.

La pièce est donc arquée entre le réel et l'imaginaire, c'est-à-dire théâtralement parlant entre le faux vrai (des comédiens qui répètent) et le vrai faux (six personnages dûs à un auteur), entre la notion de personnage et la réalité du comédien. Pirandello eut la prétention immense et peut-être insensée de construire une pièce à la vue des spectateurs qui sont soumis à un va-et-vient brutal, à un jeu intellectuel entre la notion de personnage et la réalité de l'acteur. Chez lui, qui annonça la distanciation de Brecht (distanciation dont sont incapables les «*personnages*», ce qui fait qu'ils se rebellent contre l'interprétation que les comédiens donnent de leur drame), le théâtre devint conscient de lui-même.

Aussi la représentation de la pièce a-t-elle un caractère casse-cou qui tient évidemment au soin plus ou moins grand que le metteur en scène mettra pour bien séparer ces deux plans de faux vrai et de vrai faux, pour les entremêler aussi et faire triompher à la fin la lueur glaçante du «*réel*». On peut remarquer au passage que ce fut justement au temps de Pirandello que, devant la liberté dont jouissaient les réalisateurs de cet art nouveau qu'était le cinéma, s'émancipèrent les metteurs en scène qui, par rapport aux auteurs du texte, avaient désormais la prétention d'être les auteurs du spectacle, cela tandis que certains dramaturges, conscients des nécessités de la représentation, devenaient des écrivains scéniques fournissant donc des didascalies abondantes et impératives qui tendent à limiter la liberté d'interprétation des metteurs en scène et dont ceux-ci, évidemment, entendent bien ne pas tenir compte ! Dans le cas de «*Six personnages en quête d'auteur*», du soin mis à séparer les deux plans ou de son relâchement, il résulte un spectacle clair ou un spectacle embrouillé. On a de la rigueur si l'on s'en tient à la donnée de base (le théâtre vide dans lequel va surgir la poésie dramatique des personnages). Mais, si l'on préfère employer les moyens du théâtre, dans lesquels va se perdre forcément beaucoup de la rigueur, on obtiendra une mystification poétique plus ou moins floue. Il faut que le spectateur puisse croire à la «*vérité*» du groupe des six, et entrer dans le mystère de Pirandello.

Structure : Pirandello a annoncé : «*Cette pièce ne comporte ni actes ni scènes. La représentation sera interrompue une première fois sans que le rideau se baisse, quand le Directeur-chef de troupe et le chef des personnages se retireront pour établir le scénario et que les Acteurs évacueront le plateau ; et elle s'interrompra une seconde fois lorsque, par erreur, le Machiniste baissera le rideau.*» (page 30).

En effet, page 78, «*Les Acteurs quittent le plateau, les uns sortant par la petite porte du fond, les autres regagnant les loges. Le rideau reste levé. La représentation est interrompue pendant une vingtaine de minutes.*»

La seconde interruption se produit page 116.

Ainsi, Pirandello, qui était parti d'une situation fantastique, arbitraire et folle, intellectuelle si l'on veut, d'un drame bâti «*sur le vide*», en vint, avec l'issue fatale, à une réalité indubitable, à l'horreur d'une scène vraie, le coup de revolver tuant un innocent. Il a réalisé un mélange du tragique et du comique, l'équivalence dérision-compassion que lui procurait l'exercice instinctif et spontané de ce qu'il nomma

le sentiment du contraire, curieuse manière de compenser sans cesse le choc d'une émotion par l'émotion inverse, l'abandon au songe par la contestation et le triomphe de l'irréel par l'omnipotence du réel.

Intérêt littéraire

L'auteur dramatique qu'était Pirandello, s'il se caractérise par un style haché, n'avait pas tant de style qu'autant de styles que de personnages, pouvant rendre :

- Chez les comédiens : le badinage (le jeune premier, montrant la belle-fille : « *Oh, quant à moi, volontiers, si celle-là m'était distribuée !* » [page 47]), le cabotinage (« *le grand premier rôle masculin* » se récriant : « *Je vous demande pardon, mais est-ce qu'il va vraiment falloir que je me coiffe d'un bonnet de cuisinier?* » [page 37]) et l'ironie méprisante (« *le grand premier rôle féminin* » protestant : « *Oh, mais, moi, je ne suis pas là pour jouer les pitres pour cette personne !* » [page 107]).
- Chez le directeur : la rudesse (« *Je vous en prie, fichez-moi la paix avec votre vérité !* » [page 110]), parfois teintée d'humour (« *le grand premier rôle féminin* » se souciant de son chien, il bougonne : « *Et son petit chien par-dessus le marché ! Comme s'il n'y avait pas déjà assez de cabots ici* » [page 35] - alors que le père lui propose de faire la pièce « *de concert* », il rétorque : « *De concert ! Sur cette scène, on ne donne pas ce genre de concerts !* » [page 48]).
- Chez le père : la profondeur de la pensée habilement exprimée (« *L'homme, l'écrivain, instrument de sa création, mourra, mais sa créature ne mourra jamais* » [page 47]), la noblesse et la protestation affirmées avec grandiloquence : « *Elle est là pour me saisir, pour me fixer, me maintenir accroché et suspendu pour l'éternité au pilori, dans ce seul instant fugitif et honteux de ma vie.* » (page 115), la belle-fille pouvant lui reprocher de « *faire de la littérature* » (page 57) ; il use d'ailleurs de comparaisons et de métaphores : « *J'ai vu alors cette pauvre femme errer chez moi comme une âme en peine, comme une de ces bêtes sans maître que l'on recueille par charité* » (page 61) - « *Je me suis retrouvé errant dans les pièces de ma maison comme une mouche dont on aurait arraché la tête* » (page 63) - « *J'avais une grande hâte de reconstituer, entière et solide, comme une dalle sur une tombe, cette dignité qui cache et ensevelit à nos propres yeux tout vestige et le souvenir même de notre honte* » (page 66) - « *Il n'a pas peur de projeter la lumière de l'intelligence sur le rouge de la honte qui accompagne le déchaînement bestial de l'homme* » (page 67) - « *Un fait est comme un sac ; vide, il ne tient pas debout.* » (page 68).
- Chez la belle-fille : la rancoeur et l'agressivité ironique, sarcastique, qui ne vont pas sans certaines fleurs de rhétorique puisqu'elle dit avoir dû rejeter « *l'encombrant fardeau des chastes aspirations* » et reproche à son père des « *larmes de crocodile* » (page 67).
- Chez la mère : la douleur parfois violente : « *Non ! C'est ma fille, c'est ma fille ! (Et après l'avoir arrachée à lui :) Brute, brute ! Tu ne vois pas que c'est ma fille?* » (page 116).

Mais, dans la préface, on découvre en Pirandello parfois un poète et le plus souvent un théoricien aux formulations souvent assez lourdes et contournées.

Intérêt documentaire

“*Six personnages en quête d'auteur*” donnent un aperçu sur la société du début du XXe siècle et, spécialement, sur la société italienne et même sicilienne. Pirandello, critiquant les masques sociaux, la façade des convenances, voulut mettre en lumière l'oppression qui pesait sur ses six personnages, les carcans séculaires qui les ont empêchés de vivre, les tabous de la chair, qui ont infligé à ces vies d'effroyables distorsions, ont fait des mâles, soumis à une conception ridicule de l'honneur, des seigneurs dérisoires, et des femmes de pitoyables ombres. Le lien entre le père et sa belle-fille fait crier à l'inceste, alors que ce n'en est pas vraiment un.

La famille est en fait divisée socialement en deux, celle de la mère ayant connu « *la misère [...] la chambre sordide où nous couchions tous les quatre* », celle du père jouissant d'une grande maison et

d'un jardin (page 127). La misère a conduit la jeune fille à la prostitution, et on découvre ainsi la maison de rendez-vous de Mme Pace, cachée derrière une boutique de « *Robes et Manteaux* » (page 55), activité qui lui fait risquer la prison. Le père y aurait payé « *cent lires* » les services de sa protégée, parmi d'autres « *jeunes filles pauvres de bonne famille* » (page 56). De plus, les enfants qu'elle a eus de son amant sont des « *bâtards* » (page 50) méprisés par le fils légitime.

La pièce est surtout un document sur le théâtre.

Pirandello montra d'abord tout ce qui se passe chez un auteur lorsque s'imposent à lui des personnages et qu'il les sent plus forts qu'il ne l'est.

Puis, s'intéressant à la représentation, il fit d'abord la satire de ce milieu, se moquant du directeur et metteur en scène (qui, se plaignant des interventions du père, constate : « *Ça toujours été une corvée pour moi que de répéter en présence des auteurs* » [page 109]), des comédiens professionnels, répartis selon une stricte hiérarchie (« *le grand premier rôle masculin* », « *le grand premier rôle féminin* », « *le grand second rôle féminin* ») et sont des types (« *l'ingénue* », « *le jeune premier* »), du régisseur, du souffleur, de l'accessoiriste, des machinistes (dont « *l'électro* » avec ses « *herbes au bleu* » et « *un projecteur au bleu sur la toile* » [page 128]). Les comédiens sont incompréhensifs et ont un jeu dépassé ; ils font des « *grimaces factices* » et ont une « *inconsciente versatilité* » (page 17). Celle qui tient « *le grand premier rôle féminin* », « *la grande coquette* », est particulièrement caricaturée. Pirandello mit l'accent sur la lutte qui s'élève entre les personnages d'une œuvre dramatique (tels que nous les donne le texte) et les artistes qui sont chargés de les remplir (autrement dit les interprètes). Il ne laissa pas d'ironiser sur la légèreté avec laquelle metteur en scène et acteurs s'efforcent de faire entrer dans leur univers conventionnel ces créatures vivantes que sont les personnages. Il se demanda ce que peut être la vérité d'un acteur dans le mensonge du théâtre : peut-il, lui simple instrument, simple marionnette, arriver à « être » en scène le personnage, à devenir « vrai » dans un tel manège de faux-semblants ?

Il mit au point une entreprise de démontage et même de démolition du théâtre dominant de son époque, du théâtre traditionnel qui est représenté par le directeur (en fait, ici un auteur) et les acteurs qui, pour les personnages, qui veulent représenter eux-mêmes leur drame et non que leur drame soit représenté, sont des parasites et des médiateurs exclus d'emblée (d'où la longue série d'accrochages entre les personnages qui se sentent trahis par les acteurs et les acteurs qui s'amusent ou s'indignent de la prétention des personnages à la représentation « pure »).

Il veut imposer des situations vraisemblables (les personnages doivent « *entrer tous dans un cadre harmonieux et représenter ce qui est représentable !* » [page 112]), qui donnent lieu à une intrigue bien construite et savamment menée, obéissant à une implacable logique (il s'agit de « *combiner ces faits, de les grouper dans une action simultanée et serrée* » [page 126]), à une structure rigoureuse (actes, scènes), en déroulant des dialogues cohérents et bien rythmés. C'est d'ailleurs parce qu'il est soucieux d'efficacité dramatique que le directeur interrompt la scène de la maison de rendez-vous au moment crucial (page 116). On voit les comédiens craindre l'improvisation que pratiquait « *la commedia dell'arte* » (page 77).

Surtout, ayant confiance en sa capacité de représenter la vie, le théâtre traditionnel est le royaume de l'illusion, la scène ne pouvant proposer au public que l'illusion d'un autre lieu ; aussi emploie-t-il, pour faire croire à celle-ci, des décors stéréotypés. Le directeur et les acteurs revendiquent « *l'illusion que nous devons créer sur cette scène, pour le public... grâce à la représentation que nous donnons... l'illusion d'une réalité* », tandis que le père objecte : « *Ce qui pour vous est une illusion qu'il faut créer, pour nous, par contre, c'est notre seule réalité* » (pages 119-120). « *Lorsque les choses sont vraies, elles n'ont pas besoin d'être vraisemblables. Alors pourquoi jouer l'illusion ?* », demande un autre personnage.

Pour Pirandello, l'illusion n'est que fabrication, et il voulut un théâtre nu, dépourvu de décors, montrant sa misérable mécanique. Il invita le spectateur à assister à ce qui lui est généralement caché : ce qui se passe sur une scène lorsque la salle est vide ; ce qui se passe dans l'esprit du metteur en scène aux prises avec des personnages qui lui sont confiés. Il voulut des décors qui ne ressemblent pas aux lieux réels. S'il fit surgir le décor de la boutique de Mme Pace, c'est qu'elle demeure fixée dans la mémoire des personnages comme une image à ce point obsédante qu'elle

apparaît d'elle-même sitôt qu'elle est évoquée. Il voulut des acteurs qui ne ressemblent pas aux personnages. Il se moqua de la prétention de présenter des caractères qui sont fidèles à eux-mêmes d'un bout à l'autre de la pièce, comme Harpagon dans "L'avare" de Molière : pour lui, on est avare à certains moments de notre vie et tout le contraire à d'autres. Il attaqua les conventions du théâtre en libérant les personnages du pouvoir absolu de l'auteur. Il reprocha même au théâtre le langage qui y est de mise, remarquant que la vie le souffre mal ou, du moins, que ses personnages ne le toléraient pas.

Ce face à face de personnages sans auteur et de comédiens sans personnages, séparés par l'incommunicabilité, était du pur théâtre de laboratoire qui ébranlait les codes du genre. Avant Pirandello, nul écrivain ne s'était jamais avisé d'une telle mise en œuvre. L'art, pourtant guère qu'une morne abstraction au regard de la fuyante réalité humaine, avait confiance en sa capacité à représenter la vie. Les six personnages, en imposant leur réalité, firent comprendre que le théâtre se fourvoie en voulant représenter la vie, en la rendant vraisemblable, alors qu'elle se moque bien du vraisemblable, qu'elle est l'absurde que nous expliquons après coup. Pirandello, qui éprouvait à la fois une attraction viscérale pour la représentation scénique et une répulsion pour le travestissement théâtral, tua la foi en la représentation que partageaient les artistes et le public, se livra à une subversion du discours scénique : il présentait au public une pièce à faire et non une pièce faite ; il instaurait sur scène un décodage critique et technique de la mise en scène, mêlé à des phases de représentation pathétique mais bousculées.

Depuis, l'art, et l'art théâtral en particulier, se définit davantage par son incapacité à représenter la vie que par sa capacité à le faire. Il apparaît impossible de raconter linéairement les histoires. L'identité d'un personnage est devenue un ensemble flou. Personne ne se comprend plus et les dialogues ne sont que des semblants de communication. Le théâtre ne peut plus faire illusion ; le théâtre est un mensonge incapable de dire la vérité de la vie. Sa magie réside moins dans l'intérêt du drame qui cherche à s'incarner sur scène, moins dans le débat fiction-réalité qui en découle, moins dans la mise en lumière de l'identité plurielle des individus et de l'impossibilité de toute communication que dans sa capacité à mettre en scène l'implosion du théâtre lui-même. Périlleuse acrobatie : le « *théâtre dans le théâtre* » devient du théâtre sans théâtre.

Intérêt psychologique

Dans "Six personnages en quête d'auteur", Pirandello eut recours à un truc dramaturgique pour mettre en scène la vie : il créa des personnages auxquels il attribua une existence indépendante mais qu'il n'encadra pas dans une forme fixe. Ces personnages sont donc à l'état brut, encore incomplètement sortis de l'imagination de l'auteur, et leur état informe nous est donné comme analogue à celui de la réalité. Ils « *ne sont pas tous sur le même plan de formation* », comme il l'indiqua dans sa préface (page 17) à laquelle on doit recourir largement car il y a abondamment commenté ses créatures.

Les enfants ne sont que des « *présences* » (page 17), « *n'ont à peu près aucune consistance, sinon tout au plus dans leur apparence, et ont besoin d'être conduits par la main* » (page 17), ne comprennent pas ce qui arrive. Leur silence traduit leur effroi muet devant le sordide débalage familial dont ils sont les victimes. L'adolescent éprouverait, selon le père « *un sentiment d'angoissante mortification d'être accueilli chez moi* » (page 73) : est-ce elle qui fait de lui le témoin passif de la noyade de sa petite soeur (dont on sait très tôt qu'elle fut « *la première à disparaître* » [page 74]) et le conduit au suicide? Car, si « *la Fillette est absolument inerte* », « *l'Adolescent regarde et accomplit un geste* » (page 17). Il reste que sont immolés deux enfants innocents qui sont victimes d'un trauma parce que nés de l'adultère qui est révélé, leur mort effective soulignant la mort psychologique des aînés. Mais ce sacrifice expiatoire survient trop tard.

La mère, Amalia, femme « *de basse extraction* », qui, selon le père, « *sait à peine écrire* », est stupide, n'a « *jamais deviné le moindre de ses sentiments* » (page 65), n'est « *pas une vraie femme* ;

c'est seulement une mère » (page 53). « Pareille à une victime résignée » (page 17), cette « pauvre femme en vêtements de veuve », qui se maintient dans un certain hiératisme, est un peu terne, continuellement éplorée : « La Mère [...] sous l'emprise d'une irrépressible angoisse qui s'exprime d'abord par des gémissements, finit par éclater en sanglots éperdus. L'émotion s'empare de tout le monde. Un long temps. » (page 113). Si la misère l'a contrainte à se faire couturière, fut-elle si maladroite que ses travaux refusés par Mme Pace obligèrent sa fille à se prostituer? Découvrant sa fille dans les bras de son mari à elle, elle n'aurait eu qu'un cri (page 115), mais, au théâtre, elle s'exclame : « Non ! C'est ma fille, c'est ma fille ! (Et après l'avoir arrachée à lui :) Brute, brute ! Tu ne vois pas que c'est ma fille? » (page 116). Pour Pirandello, elle n'est qu'« une nature » (page 17), pas même consciente de tenir un rôle.

Preuve peut-être du sentiment de culpabilité que lui faisait éprouver l'état où se trouvait sa femme, Antonietta, il consacra à Amalia, non sans cruauté, de longues pages dans sa préface :

« Il y a un personnage à qui il n'importe nullement d'avoir une vie, d'avoir une vie, si l'on considère le fait d'avoir une vie comme une fin en soi. Elle ne doute pas le moins du monde, elle, qu'elle est vivante ; il ne lui est jamais venu à l'idée de se demander comment et pourquoi, ni de quelle manière elle l'est. Elle n'a pas conscience, en somme, d'être un personnage : car elle n'est jamais, même pendant un seul instant, détachée de son "rôle". Elle ne sait pas qu'elle a un "rôle".

Ceci est, pour elle, parfaitement organique. En effet son rôle de Mère ne comporte pas en soi, dans son "naturel", de mouvements spirituels ; et elle ne vit pas en tant qu'esprit : elle vit dans une continuité de sentiment qui n'a jamais de solution, et, par là, elle ne peut pas prendre conscience de sa vie, autant dire du fait qu'elle est un personnage. Mais, malgré tout cela, elle est elle aussi, à sa manière et pour des fins qui lui sont propres, en quête d'un auteur ; à un certain moment, elle semble satisfaite d'avoir été amenée devant le Chef de troupe. Parce qu'elle espère aussi avoir une vie de lui? Non : parce qu'elle espère que le Chef de troupe va lui faire jouer avec le Fils une scène où elle mettrait une si large part de sa vie ; mais c'est une scène qui n'existe pas, qui n'a jamais pu ni ne pourrait avoir lieu. Tant elle est inconsciente du fait qu'elle est un personnage, c'est-à-dire inconsciente de la vie qu'elle peut avoir, une vie tout entière fixée et déterminée, instant par instant, dans chacun de ses gestes et chacune de ses paroles.

Elle se présente sur la scène avec les autres personnages, mais sans comprendre ce que ceux-ci lui font faire. Elle se figure évidemment que ce violent désir d'avoir une vie qui s'est emparé de son mari et de sa fille, et à cause duquel elle se retrouve elle aussi sur une scène, n'est rien d'autre que l'une des incompréhensibles bizarreries de cet homme tourmenté et tourmenteur, et - chose horrible, horrible ! - un nouvel et équivoque geste de défi de sa pauvre enfant dévoyée. Elle est rigoureusement passive. Les vicissitudes de sa vie et l'importance qu'elles ont prise à ses yeux, son caractère même sont des choses qui sont toutes dites par les autres et qu'elle ne contredit qu'une seule fois, parce qu'en elle l'instinct maternel s'insurge et se révolte, pour préciser qu'elle n'a nullement voulu abandonner son fils et son mari ; car son fils lui a été enlevé, et son mari, c'est lui-même qui l'a contrainte à l'abandonner. Mais elle rectifie des faits établis : elle ne sait rien et ne s'explique rien.

C'est en somme une nature. Une nature fixée dans une figure de Mère.

Ce personnage m'a valu une satisfaction d'un nouveau genre, que je ne peux passer sous silence. Presque tous mes critiques, au lieu de le qualifier comme d'habitude d'"inhumain" - ce qui semble être le caractère spécifique et incorrigible de toutes mes créatures, indistinctement - ont eu la bonté de relever "avec un véritable plaisir" que finalement une figure très humaine était issue de mon imagination. Cet éloge, je me l'explique de la façon suivante : c'est qu'étant tout entière liée à son comportement naturel de Mère, sans possibilité de libres mouvements spirituels, c'est-à-dire étant, ou peu s'en faut, une simple masse de chair dont la vie se résume tout entière dans ses fonctions de procréation, d'allaitement, de soins et d'amour de sa progéniture sans le moindre besoin, donc, de faire agir son cerveau, ma malheureuse Mère réalise en elle le "type humain" dans sa vérité et sa perfection. Et il en est assurément ainsi, car rien ne paraît plus superflu que l'esprit dans un organisme humain.

Mais, tout en me discernant cet éloge, les critiques ont voulu se débarrasser de la Mère, sans se préoccuper de pénétrer le noyau de valeurs poétiques que ce personnage représente dans la pièce. Figure très humaine, oui, car dénuée d'esprit, c'est-à-dire inconsciente d'être ce qu'elle est ou ne se souciant pas de se l'expliquer. Mais qu'elle ne sache pas qu'elle est un personnage n'empêche certes pas qu'elle en soit un. C'est là son drame dans ma pièce. Et l'expression la plus vive de celui-ci éclate dans le cri qu'elle lance au Chef de troupe qui lui fait remarquer que tout étant déjà advenu, il ne peut plus, en conséquence, y avoir là le motif d'une nouvelle douleur : « Non, cela a lieu maintenant et toujours ! Mon supplice n'est pas une fiction, monsieur ! - Moi, je suis vivante et présente, toujours, à chaque instant de ce supplice qui est le mien et qui se renouvelle toujours vivant et présent. » [page 114]. Cela elle le "ressent", sans en avoir conscience et, donc, comme une chose inexplicable : mais elle le ressent de façon si terrible qu'elle ne pense même pas que ce puisse être une chose qu'elle devrait s'expliquer à elle-même ou expliquer aux autres. Elle le ressent, un point c'est tout. Elle le ressent comme douleur, et cette douleur est instantanément criée. De la sorte se reflète en elle la fixité de sa vie dans une forme qui, de manière différente, tourmente le Père et la Belle-Fille, ceux-ci, esprit, et elle, nature. [...] La douleur de la Mère est passive et perpétuelle. [...] De plus, la Mère proclame aussi la valeur particulière de la forme artistique : forme qui ne contient pas et qui ne tue pas sa vie, et que la vie n'use pas ; c'est dans ce cri qu'elle lance au Chef de troupe qu'elle le proclame. » (pages 21-22-23-24).

Le fils légitime, « un jeune homme d'une vingtaine d'années qui se tenait à l'écart, l'air renfermé, comme s'il n'éprouvait que de l'agacement pour eux tous » (page 12), nous semble timoré ou castré, « réticent » dit Pirandello (page 17). Mis en nourrice, puis, « de retour à la maison », « il a grandi tout seul, à part, sans le moindre rapport affectif ou intellectuel avec moi », reconnu le père (page 63) ; mais il a été aussi privé de cette mère qui, soudain, lui a été imposée (page 72), pour laquelle il éprouve de l'aversion, comme pour sa demi-soeur qui l'accuse de l'obliger à « faire le trottoir » (page 71). Il ne peut pas tolérer la présence de ceux qu'il considère comme des intrus. Aussi vit-il en marge de la famille, affirmant : « Je n'ai rien à voir dans tout ça ! » (page 70) - « Je n'ai pas ma place parmi vous ! » (page 71) - « Moi, je n'ai jamais eu de scène avec personne » (page 135). « Indifférent, glacial » aux yeux de la belle-fille (page 50), « cynique imbécile » (page 55) pour son père, son retrait hargneux, tendu, est assez bouleversant. Pour Pirandello, s'il est réalisé « en tant qu'esprit », il « "nie" le drame qui fait de lui un personnage » (préface, page 27).

Celle que Pirandello appelle « la Belle-Fille » est une « jeune personne effrontée et provocante, elle aussi vêtue de noir mais avec une élégance équivoque et agressive, tout entière frémissante d'un rieur et mordant mépris pour ce barbon humilié » (page 12) qu'est « le père ». En fait, il n'est que son beau-père que, ne le connaissant pas, elle a rencontré en tant que client, et que, désormais, elle verra toujours ainsi, le poursuivant de son désir de « vengeance » (page 93), se montrant donc rétive, ardente, sarcastique, désabusée, amère, « railleuse avec la grâce perfide d'une impudence appuyée » (page 48). Pour son demi-frère, elle est « l'impudence personnifiée » (page 71). Mais, attentionnée à l'égard de sa mère (encore qu'elle reconnaisse qu'elle pleure « comme une idiote » [page 73]), de son jeune frère et de sa jeune soeur, elle a quelque chose de lumineux (elle annonce qu'elle prendra « son vol » [page 50]) et en même temps de mélodramatique à la limite, haïssant le père et le fils légitime, s'abandonnant à la douleur la plus vive : « En disant cela, déchirée par ce souvenir, elle éclate en longs sanglots désespérés, laissant tomber sa tête sur ses bras allongés sur le guéridon. L'émotion s'empare de tous. » (pages 127-128).

Le père est « un homme de la cinquantaine, en veston noir et pantalon clair, à l'air renfrogné et aux yeux rendus hostiles par l'humiliation » (page 12). Cet honorable petit-bourgeois, imbu de sa supériorité, raisonneur qui pense les problèmes et ne se contente pas de les sentir, enclin à des propos philosophiques dont se moque son fils (« Écoutez bien le bel échantillon de philosophie qui va vous être proposé maintenant ! Il va vous parler du Démon de l'Expérience. » [page 55]), a choisi une femme « de basse extraction » (page 61) pour son « humilité » (page 58), « sa surdité mentale »

(page 59). Outré par sa connivence avec son secrétaire, il la lui a remise « dans une bonne intention » (page 62), pour leur bien à tous deux (« Si l'on pouvait prévoir tout le mal qui peut naître du bien que nous croyons faire ! » [page 59]), s'intéressant d'ailleurs « avec une incroyable tendresse » à la petite fille qu'ils eurent, avant qu'ils ne disparaissent. Lui qui était « un homme seul qui n'a pas voulu de liens avilissants », « un homme qui n'était pas encore assez vieux pour se passer des femmes et qui n'était pas encore assez jeune pour pouvoir facilement et sans honte aller s'en chercher une », qui reconnaît ce qui, « au-dedans de lui, se passe d'inavouable », qui avoue avoir été entraîné « par la misère de ma chair encore vivace » (page 66) mais accuse aussi la duplicité féminine (page 67), en est venu à fréquenter une maison de rendez-vous. A-t-il alors reconnu à temps la fille adultérine de sa femme ou a-t-il été surpris par celle-ci? Est-ce par générosité ou par remords qu'il a accueilli chez lui cette autre famille? En tout cas, c'est un homme d'une grande faiblesse et d'une sensiblerie extrême. Il proteste : on n'est pas l'homme d'un seul acte, il vaut mieux que ce désir d'un moment ! Mais en vain : immobilisé par cet acte, pétrifié en lui, le voici à jamais hors du temps. Ce thème de l'éternisation de l'instant fugitif, Pirandello l'exprima avant que Sartre en fasse le sujet de *"Huis-Clos"*. La scène de la maison de rendez-vous, exhibition dont il voulait faire une purgation, est une confession sans absolution, la représentation même du châtement.

S'exprimant en quelque sorte comme Pirandello pourrait s'exprimer, il envahit toute la scène et tend à se substituer au directeur, désespérant de ne jamais rien lui faire comprendre. Comment, d'ailleurs, ces deux hommes se comprendraient-ils? Ils ne parlent pas le même langage, ils ne se meuvent pas sur le même plan !

Il affirme que le drame commence par la prise de conscience : « Soyez sûr, monsieur, que je « sens », oui que je « sens » tout ce que je pense, et que je ne suis pas aveuglé par mes sentiments. Oh ! je sais bien qu'en général cet aveuglement semble plus "humain". Je vous dis, moi, que c'est le contraire. L'homme ne raisonne (ou ne déraisonne, c'est la même chose) jamais autant que lorsqu'il souffre. Il veut savoir pourquoi il souffre, connaître la responsabilité de sa souffrance, il se demande si cette souffrance est juste ou injuste. »

Il affirme aussi au directeur qu'il est plus réel que lui :

« Plus réel que moi ? » interroge celui-ci.

LE PÈRE : Naturellement, puisque votre réalité peut changer du jour au lendemain.

LE DIRECTEUR : Mais bien sûr qu'elle peut changer ! Elle change continuellement, comme celle de tout le monde.

LE PÈRE (dans un cri) : Mais pas la nôtre, monsieur ! Vous comprenez? C'est là toute la différence ! Elle ne change pas, elle ne peut pas changer, ni jamais être une autre, parce qu'elle est déjà fixée - déjà ainsi - déjà "celle-ci" - pour toujours - (c'est terrible, monsieur !) une réalité immuable, qui devrait vous faire frissonner tous quand vous vous approchez de nous ! » (pages 123-124).

Pour Pirandello, le père et la « belle-fille », qui, de tous les personnages, sont « les plus vivants, les plus complètement créés », « guident les autres et traînent après eux le poids quasi mort de ceux-ci », sont « réalisés en tant qu'esprit » (page 17) et, « plus que les autres, tiennent à vivre, plus que les autres, ont conscience d'être des personnages, c'est-à-dire d'avoir absolument besoin d'un drame, et, par conséquent, du leur, à savoir le seul qu'ils puissent imaginer pour eux-mêmes et que pourtant ils voient refusé ; situation "impossible" dont ils ont le sentiment qu'il leur faut sortir à tout prix, car c'est pour eux une question de vie ou de mort. Il est bien vrai que, comme raison d'être, comme fonction, je leur en ai donné une autre, c'est-à-dire, précisément, cette situation "impossible", le drame d'être en quête d'auteur, d'être refusés : mais que ce soit là une raison d'être, que ce soit devenu pour eux qui avaient déjà une vie propre, la vraie fonction nécessaire et suffisante pour qu'ils existent, ils ne peuvent même pas s'en douter. Si quelqu'un le leur disait, ils ne le croiraient pas ; car il n'est pas possible de croire que l'unique raison d'être de notre vie peut résider tout entière dans un supplice qui nous paraît injuste et inexplicable. » (page 19). Ils protestent contre l'« atroce et inéluctable fixité de leur forme, dans laquelle l'un et l'autre voient exprimée pour toujours, immuablement, leur essence, laquelle signifie pour l'un châtement et pour l'autre vengeance ; et ils la défendent contre les grimaces factices et l'inconsciente versatilité des acteurs, et s'efforcent de l'imposer à ce vulgaire Chef de troupe qui voudrait la modifier et l'adapter aux prétendues exigences

du théâtre. » (pages 16-17). Mais, s'ils veulent tous deux faire revivre et objectiver par la représentation scénique la situation honteuse, le père, qui la reconstruit intellectuellement, veut ainsi l'exorciser et l'abolir de sa vie, en donner une explication et une justification, tandis qu'elle, qui la revit viscéralement, veut se venger de ce beau-père coupable à ses yeux de sa déchéance et de la ruine de la famille.

Les six personnages, « *chacun avec son tourment secret et tous unis par leur naissance et par l'enchevêtrement de leurs mutuelles vicissitudes* » (page 13), sont en proie à des « *passions indécentes* », des « *passions opposées* » qui « *tentent à tour de rôle de l'emporter l'une sur l'autre, avec une tragique fureur dévastatrice* » (page 16). Ne ressentant à l'égard les uns des autres que défiance et mépris, ils sont déchirés par des querelles sordides nées du désaccord entre ce qu'ils croient être et ce qu'ils sont. « *Chacun sa vérité* », ce titre d'une autre pièce de Pirandello se vérifie ici chez chacun d'eux. Ils sont enfermés dans un huis clos définitif. Ils sont replacés sans cesse en face de l'acte dans lequel ils ont été surpris, rejetés vers l'image où leur existence s'est solidifiée. C'est contre cela qu'ils protestent. Ils revendiquent le droit d'être jugés sur d'autres pièces que celles de la vie qui sont toutes truquées.

Mais Pirandello indiqua qu'il fit ainsi « *une notable satire des procédés romantiques* » qui « *réside dans mes personnages, acharnés qu'ils sont tous à l'emporter l'un sur l'autre dans les rôles que chacun d'eux a dans un certain drame* » (page 26), que « *leur agitation passionnée, typique des procédés romantiques, est située de manière humoristique et assise sur le vide* » (pages 26-27).

C'est que, Pirandello, observateur attentif, à qui aucun secret des consciences ne pouvait être caché, a, comme Freud, vu se désagrèger la famille communautaire tout entière étayée par le respect du père, présent, quoi qu'il fasse, dans la conscience des enfants.

Intérêt philosophique

Pirandello disait être de ces écrivains qui « *éprouvent un besoin spirituel plus profond, à cause duquel ils n'admettent pas de figures, d'histoires ou de paysages qui ne soient imprégnés, pour ainsi dire, d'un sens de la vie particulier et n'acquièrent de ce fait une valeur universelle. Ce sont des écrivains de nature plus proprement philosophique* », qui sont à la recherche d'un sens de la vie.

Et on peut considérer que « *Six personnages en quête d'auteur* » est une pièce philosophique où l'histoire sert de support à différentes réflexions de celui qui a constitué un système de pensées qu'on a pu appeler le pirandellisme.

On peut distinguer :

L'opposition entre la vie et la forme : Pirandello montra « *le conflit immanent entre le mouvement vital et la forme* » qui « *est la condition inexorable non seulement de l'ordre spirituel, mais aussi de l'ordre naturel* » (pages 23-24), affirma que « *l'esprit se révolte contre cette forme ou essaie, comme il peut, d'en profiter ; au lieu que la nature, si elle n'est excitée par les stimulations des sens, en souffre.* » (page 23). Il précisa que, « *montré à travers trois visages, mis en relief dans trois drames différents et contemporains, ce conflit immanent trouve ainsi dans ma pièce son expression la plus achevée. Si le Père et la Belle-Fille reprenaient cent mille fois de suite leur scène, toujours, à l'endroit fixé, à l'instant où la vie de l'œuvre d'art doit être exprimée par le cri qu'elle pousse, ce cri retentirait toujours : inchangé et inchangeable dans sa forme, non comme une répétition machinale, non comme une redite imposée par des nécessités extérieures, mais bien, chaque fois, vivant et comme neuf, né soudain ainsi et pour toujours : embaumé vif dans sa forme imputrescible.* » (page 24). Ainsi, ce que Pirandello appelait la forme, c'est en fait l'art, ici le théâtre, et « *le tragique et immanent conflit entre la vie qui bouge continuellement et qui change, et la forme qui la fixe, immuable* » (page 16) est le drame de l'incarnation par l'art, et plus encore sans doute de l'incarnation véritable. Pour lui, il est impossible de transposer, d'emprisonner la vie, qui est multiple, dépourvue de structure, dans une œuvre d'art qui lui en donne une, à travers une forme artistique. Il opposa la rigidité de la forme théâtrale, qui n'est guère que morne abstraction, à la fluidité de la vie, à la fuyante réalité humaine. Entre la vie, dont la duplicité éclate à chaque moment, et l'art, entre notre réalité et la perception des

autres, il y aura toujours un décalage. Il est donc difficile de traduire la complexité de l'être humain car nous sommes condamnés à prendre des formes successives.

Ce qui conduit à ce deuxième aspect du pirandellisme :

Le relativisme psychologique : Dans *“Six personnages en quête d’auteur”*, Pirandello reprit un thème qui parcourt nombre de ses nouvelles : la fragmentation et la dissolution de l’identité individuelle, la multiplicité des personnalités de chacun, des possibilités d’êtres qu’il y a en chacun de nous, qui dépendent des circonstances, du passage du temps et des personnes rencontrées, variant selon leurs perceptions. Il est donc impossible pour les êtres humains d’appréhender leur moi véritable. Le père l’affirme : *« Chacun de nous - voyez-vous - se croit “un seul”, alors que c’est faux : il est “cent”, monsieur, il est “mille”, selon toutes les possibilités qui sont en nous : il est “un seul” avec celui-ci, “un seul” avec celui-là - et ces “un seul” différents au possible ! Et cela, en même temps, avec l’illusion d’être toujours “un seul pour tout le monde”, et toujours “cet un seul” que nous croyons être dans tous nos actes. »* (page 70). Être une personne multiple, multiforme, changeante, s’oppose justement au fait d’être un personnage, c’est-à-dire un être invariable, contraint de vivre jusqu’à la fin des temps son propre drame. Le drame commence justement au moment même où la personne qui est multiple, multiforme, changeante, qui, par conséquent, n’est *« personne »* (page 122), devient cet être invariable, contraint de vivre jusqu’à la fin des temps son propre drame, un personnage. L’identité est un jeu flottant, et, en conséquence, elle est remise en question. Les situations existentielles présentent une ambiguïté constante.

L’impossibilité de saisir la vérité : Elle aussi est relative. En fait, elle n’existe pas : pour le spectateur, il n’y a pas de moyen de savoir ce qui est vrai et ce qui ne l’est pas, ce qui s’est exactement passé, par exemple lors de la séparation du père et de la mère ; chacun d’eux nous livre sa version des faits et chacune de ces versions est « vraie ». Et ce n’est pas une question de manque de communication mais bien d’incommunicabilité, d’incompréhension radicale entre les êtres, ce que Pirandello appela *« le leurre de la compréhension réciproque irrémédiablement fondé sur la vide abstraction des mots »* (page 16) et que le père définit adéquatement : *« Comment pouvons-nous nous comprendre, monsieur, si je donne aux mots que je prononce le sens et la valeur de ces choses telles qu’elles sont en moi ; alors que celui qui les écoute les prend inévitablement dans le sens et avec la valeur qu’ils ont pour lui, le sens et la valeur de ce monde qu’il a en lui? On croit se comprendre ; on ne se comprend jamais ! Tenez, par exemple : ma pitié, toute la pitié que j’éprouve pour cette femme (il montre la Mère), elle l’a prise pour la plus féroce des cruautés ! »* (page 58). Tous les personnages ne cessent de s’infliger mutuellement des procès d’intention que l’auteur se garde bien de résoudre. Telle est la tragédie humaine : il n’y a point de vérité, la polyvalence des significations est généralisée, et on passe sa vie à vouloir atteindre un point de crédibilité.

L’absurdité de l’existence : Si le père affirme déjà que *« la vie est pleine d’innombrables absurdités qui poussent l’impudence jusqu’à n’avoir même pas besoin de paraître vraisemblables : parce qu’elles sont vraies »* (page 43), on peut surtout voir dans la pièce, qui a un caractère sacrificiel au sens religieux du terme, comme une parabole du sort de l’humanité, même si Pirandello a prétendu : *« Je hais l’art symbolique, dans lequel la représentation perd toute spontanéité pour devenir machine, allégorie ; effort vain et mal compris, car le seul fait de donner un sens allégorique à une représentation montre clairement que l’on considère déjà celle-ci comme une fable qui n’a en soi aucune vérité ni imaginaire ni réelle et qui est faite pour la démonstration d’une quelconque vérité morale. Si ce n’est de loin en loin et en vue d’une supérieure ironie (comme, par exemple, chez l’Arioste), ce besoin spirituel ne peut se satisfaire d’un tel symbolisme allégorique. Ce dernier part d’un concept, c’est même un concept qui se fait ou tente de se faire image ; l’autre mode créateur cherche au contraire dans l’image, dont l’expression tout entière doit rester vivante et libre, un sens qui lui donne une valeur. Or, j’avais beau chercher, je ne parvenais pas à découvrir ce sens chez ces six personnages. Et j’estimais en conséquence qu’il ne valait pas la peine de les faire vivre. »* (préface, pages 13-14).

Les « *personnages en quête d'auteur* » sont des créatures inachevées, abandonnées par leur créateur (Dieu?) qui a la faculté d'ordonner un drame alors qu'ils n'en connaissent que la fatalité. Les rapports tragiques qu'ils entretiennent entre eux ne sont rien auprès de ce désespoir d'être en quête d'auteur, c'est-à-dire de trouver le moyen qui leur permettrait d'exister. Mais le créateur s'est dérobé. Ils croient trouver un intercesseur en la personne du directeur (un messie?) qui fait semblant de les entendre, leur donne une chance. Mais, à son tour, il les laisse tomber. Si, à la fin, dans l'obscurité où il est plongé, ne sachant plus où mettre les pieds dans un monde où tout s'était écroulé, il peut crier : « *Lumière ! Lumière ! Lumière !* », cette lumière est interdite aux personnages. La pièce ne sera pas jouée, le procès ne sera jamais révisé. Pour eux, qui s'avançaient déjà sur une terre consumée où ils accomplissaient leur expiation sans pouvoir le croire, car « *il n'est pas possible de croire que l'unique raison d'être de notre vie peut résider tout entière dans un supplice qui nous paraît injuste et inexplicable* » (page 19), tout est consommé, ils sont irrémédiablement perdus, condamnés à l'enfer. Cette conception d'êtres humains abandonnés par leur créateur est au fond celle des jansénistes, c'est-à-dire d'existentialistes chrétiens. Et, d'ailleurs, Pirandello qui, avant que se manifeste Sartre, croyait que l'existence précède l'essence, que nous nous contruisons au fur et à mesure que nous vivons, constatait aussi l'inutilité de cette construction : « *La vie qui, pour être, s'est fixée dans notre forme corporelle, tue peu à peu cette forme. La douleur de cette nature fixée, c'est l'irréparable et continuel vieillissement de notre corps.* » (page 24).

Destinée de l'oeuvre

Pirandello a lui-même dirigé les répétitions de "*Six personnages en quête d'auteur*", en insistant sur l'aspect fantomatique des personnages.

La pièce fut créée au théâtre Valle de Rome le 9 mai 1921. Le public apprécia les deux premiers actes, s'amusa de la nouveauté de la pièce. Mais il trouva incompréhensible le troisième acte, et, habitué au confort d'un théâtre lénifiant, propre à distraire plutôt qu'à faire s'interroger et n'aimant pas voir bousculées ses habitudes mentales, se sentit moqué par l'auteur. Or, pour la première fois de sa vie, à la fin de la pièce, Pirandello vint sur la scène pour saluer le public avec ses comédiens. Cela provoqua un scandale : il eut à essuyer des huées, des sifflements, des cris (« À l'asile ! »), des insultes (« Bouffon ! »). Il y eut des empoignades dans la salle, et on alla jusqu'à assiéger les acteurs dans leurs loges. Pirandello, qui était venu avec sa fille, Lietta, dut fuir par une porte dérobée, mais fut giflé dans la rue. Et les bagarres se poursuivirent hors du théâtre, en divers points de Rome. Mais, un mois plus tard, la pièce triompha à Milan.

Le Français Benjamin Crémieux, italianisant de haute race, à la fois critique et traducteur, ayant, après une très belle étude, traduit la pièce, elle fut, le 11 avril 1923, créée à Paris, à la Comédie des Champs-Élysées, dans une mise en scène de Georges Pitoëff à qui la pièce convenait bien car il avait répudié un certain réalisme qui ne convenait pas à sa nature rêveuse. Il l'analysa ainsi : « Pirandello imagine que six personnages d'une pièce conçue et non achevée prennent corps, et se présentent au directeur d'un théâtre, en le priant d'écrire la pièce dont ils sont les héros. Ils sont abandonnés par leur auteur, vivants et sans vie ; leur destin est de vivre éternellement leur drame, leur désir, de s'incarner, dans une œuvre achevée, écrite, telle est la trame de la pièce. « *La nature se sert de l'imagination humaine pour continuer sur un plan élevé son travail de création* », dit le Père. Ces six personnages sont la création de l'imagination humaine. Et le conflit éclate par la rencontre de cette création - précisons : de ces six personnages - avec les hommes, créatures de la Nature. Évidemment, pour nous, nous sommes les êtres réels, tandis qu'eux ne sont que la fiction. C'est nous qui entendons ainsi les choses. Mais, pour les personnages, c'est le contraire ; ce sont eux qui sont éternels, immuables dans leur réalité palpable, alors que les hommes ne touchent et ne respirent qu'une réalité destinée à un changement perpétuel : une réalité fugace et passagère, une « *illusion de réalité dans la comédie vide de l'existence* ». Qui est le plus réel? Qui est réel? L'homme ou sa création? Shakespeare ou Hamlet? Dieu a créé Shakespeare, Shakespeare a créé Hamlet ; or, la réalité de l'existence de Shakespeare n'existe plus ; la réalité de celle d'Hamlet est éternelle. Voilà le conflit. À cette idée dominante de l'œuvre de Pirandello s'ajoutent, en se multipliant, de petites et de grandes sources d'idées, de sentiments, de grotesque, de rires et de larmes, englobant dans leur

structure philosophique les diverses faces de l'existence humaine sur la terre, et de l'aspiration de l'être humain à perpétuer la Vie par la force créatrice de l'élément divin, éternel, qui résiste à la mort de son corps, et le prolonge dans le temps. Shakespeare vivra toujours dans Hamlet. » Il eut une formidable trouvaille : celle d'utiliser l'ascenseur du fond reliant la scène aux dessous du théâtre pour faire apparaître les six personnages en deuil dans une lumière verdâtre. Ce moment est devenu en soi un classique et on le reprend toujours, avec raison. Pirandello assista à la représentation, apprécia le jeu de Georges Pitoëff dans le rôle du père et l'idée de l'ascenseur. Surtout, il put constater le succès de sa pièce, le délire d'éloges dithyrambiques qu'elle suscita. On écrit : « Les six personnages sortant de leur ascenseur et se dirigeant droit vers la rampe, ce n'était rien de moins que le théâtre contemporain surgissant brusquement des ténèbres et marchant à l'assaut du public ». En 1924, à Berlin, Max Reinhardt fit une mise en scène restée fameuse.

À New York, la pièce connut aussi un triomphe qui confirma son caractère universel.

Le 1^{er} janvier 1925, Pirandello publia un texte d'une dizaine de pages intitulé « *Comment et pourquoi j'ai écrit "Six personnages en quête d'auteur"* » où il reprit les deux thèmes principaux de sa pièce : le refus des personnages par leur auteur et le dilemme irréductible entre « *la vie* » et « *la forme* » et son application à l'expression théâtrale. Les éditeurs du texte de la pièce en ont fait sa préface.

George-Bernard Shaw y vit l'oeuvre la plus puissante et la plus originale de tous les théâtres antiques et modernes de toutes les nations. Il est sûr que c'est une des pièces les plus riches du répertoire moderne, une des pièces les plus importantes du XX^e siècle, capitale pour l'histoire de tout le théâtre européen, une pièce charnière qui était nourrie de toutes les tendances culturelles de son époque et en faisait la synthèse : la psychanalyse de Freud, le relativisme philosophique de Bergson, le cubisme en peinture (on peut la qualifier de pièce cubiste ; elle détruit le mythe de l'unidimensionalité de l'être humain comme le faisaient Braque ou Picasso).

On n'a pas cessé de la reprendre, les metteurs en scène contemporains ne pouvant qu'être saisis par la nouveauté du projet, l'intelligence du propos, la profondeur des questions posées et la densité de l'écriture théâtrale. Citons les productions suivantes :

En 1959, Antoine Bourseiller la mit en scène à la Comédie-Française avec Jean-Paul Roussillon (le père), Claude Winter (la mère), Christine Fersen (la belle-fille), Yvonne Gaudeau (Mme Pace), Raymond Acquaviva (le fils légitime), dans des costumes de Sonia Delaunay. Cette production apporta de neuf la mise en lumière de l'oppression qui a pesé et pèse sur ces six personnages, l'explosion d'une sensualité qui fut insufflée par Dominique Fernandez, un grand connaisseur de la Sicile qui y fut « conseiller littéraire ».

En 1957, au Québec, à Sainte-Adèle, puis en 1958 à Sainte-Marguerite, la pièce fut présentée, défendue par, entre autres, Gilles Pelletier, Dyne Mouso, Jean-Marie Lemieux, Albert Milière et Marthe Thiéry, sous la direction de Paul Hébert.

En mai 1969, à Montréal, au Théâtre du Nouveau Monde, elle fut mise en scène de nouveau par Paul Hébert, avec Pierre Boucher (le directeur), Gisèle Schmidt (la mère), Gilles Pelletier (le père), Dyne Mousseau (la belle-fille). Paul Hébert la reprit à Québec, au Trident, en 1974.

En 1986, à Paris, au Théâtre de l'Europe, Jean-Pierre Vincent la mit en scène.

En 1992, toujours à Montréal et toujours au Théâtre du Nouveau Monde, la pièce fut, sur une nouvelle traduction de Marco Micone (qui, par rapport à celle, classique, de Benjamin Crémieux, ne fut en rien innovatrice mais plus simple et plus claire, le texte allégé faisant passer la représentation de trois heures trente à deux heures), mise en scène par André Brassard. Aux idées de Pirandello, il ajouta les siennes : il intégra les membres de la troupe au public, les faisant jouer dans les allées, faisant s'asseoir certains d'entre eux dans la salle et réagir aux propos des autres sur la scène, ce qui venait constamment rompre l'illusion théâtrale ; il fit, à plusieurs occasions, allumer les lumières dans la salle comme si elle était devenue la scène ; il fit, à la fin, apparaître six des comédiens habillés de noir, de la même façon que les six personnages étaient apparus au début, ce qui suggérait une circularité de la pièce. Cependant, on put critiquer la scénographie qui contredit l'idée de base en utilisant sans vergogne et sans raison la magie du théâtre (écrans transparents qui se levaient, jardin qui apparut comme par enchantement, immense arbre en silhouette).

En 2001, à Montréal, Wajdi Mouawad adapta la pièce au contexte québécois. Par exemple, le Russe Igor Ovadis y jouait le rôle du metteur en scène et s'appelait André Brassard : l'entendre prononcer son nom avec un fort accent russe faisait rire, mais mettait directement en relief la volonté de rompre l'illusion théâtrale.

En 2001, à Paris, sur un texte de François Regnault, elle fut mise en scène par Emmanuel Demarcy-Mota, avec Hugues Quester, Franziska Kahl, Valérie Dashwood, Alain Libolt. Le metteur en scène d'emblée chercha à rendre la valse des drames par un rythme enlevé, laissant beaucoup de place aux mouvements. Les comédiens occupèrent tout l'espace, des balcons aux coulisses. La dichotomie fiction / réalité fut surreprésentée par la présence d'une autre scène sur la scène, celle des comédiens au travail qui se révélèrent être les spectateurs du drame des six personnages errants qui furent les seuls, finalement, à y monter véritablement.

Aujourd'hui, le théâtre répond à la conception que Pirandello a introduite. Il se définit davantage par son incapacité à représenter la vie : les histoires sont impossibles à raconter linéairement, l'identité d'un personnage est devenue un ensemble flou, les dialogues ne sont que des semblants de communication. Il est admis que le théâtre est un mensonge incapable de dire la vérité de la vie.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)