

**DOSSIER PÉDAGOGIQUE**  
RÉALISÉ PAR LE THÉÂTRE LE PUBLIC

**10.01 >**  
**11.13.17**



**MOI  
PIRANDELLO**

**D'APRÈS LUIGI PIRANDELLO**

THÉÂTRE  
**LE PUBLIC**   
UN MALIN PLAISIR

T H É Â T R E  
**LE PUBLIC**   
UN MALIN PLAISIR

**Dossier pour préparer les élèves  
au spectacle  
*Moi Pirandello*  
D'après des textes de Luigi Pirandello**

Traduction **Jean-Loup Rivière et Ginette Herry**

Mise en scène et adaptation **Jean-Claude Berutti**. Avec la collaboration de **Alix Fournier-Pittagula**. Avec **Axel de Booseré, Jean-Claude Berutti, Christian Crahay, Nicole Oliver, ...**

Assistante à la mise en scène **Alix Fournier-Pittagula**

Scénographie et costumes **Rudy Sabounghi**

Retouches costumes et marionnettes **Anne-Laure Fériot**

Maquillage **Sylvie Barrault**

Lumière **David Debrinay**

Vidéo **Florian Berutti**

Pièces présentées : « *Je rêve, mais peut-être pas* », « *Ce soir, on improvise* » (extraits), « *L'homme à la fleur à la bouche* ».

UNE COPRODUCTION DU THÉÂTRE LE PUBLIC, DE LA COMPAGNIE JEAN-CLAUDE BERUTTI, DE L'EPCC ATRIUM MARTINIQUE, DU THÉÂTRE DE ROANNE ET DU CHATEAU DE GOUTELAS.

---

**Dossier pédagogique réalisé en juin 2016** par le service éducatif du Théâtre Le Public. Ce dossier est réservé à une diffusion auprès des enseignants qui vont voir le spectacle avec leurs élèves.

**Service éducatif du Théâtre Le Public** Rue Braemt, 64-70, 1210 Bruxelles

Grégory Bergez – [gregory.bergez@theatrepublic.be](mailto:gregory.bergez@theatrepublic.be) – 02/724 24 23

Anne Mazzacavallo – [anne.mazzacavallo@theatrepublic.be](mailto:anne.mazzacavallo@theatrepublic.be) – 02/724 24 33

[http://www.theatrepublic.be/service\\_pedagogique.php](http://www.theatrepublic.be/service_pedagogique.php)

# Sommaire

- 1. Le metteur en scène : Jean-Claude Berutti**
- 2. L'auteur : Luigi Pirandello**
- 3. L'œuvre de Pirandello**
- 4. Pièces présentées dans le spectacle « Moi Pirandello »**
- 5. Contexte historique**

## **1. Le metteur en scène : Jean-Claude Berutti**



Le metteur en scène français Jean-Claude Berutti a monté Brecht, Ionesco, Molière, Tchekhov, Tabori, Dvorak, Martin du Gard, Mann, Verdi, Sbrjanovic, Goldoni, Sciarrino, Berio, Pinter, Bruni-Tedeschi, Gorki, Akakpo, Shakespeare, Wagner, Schnitzler et quelques autres à Bruxelles, Paris, Francfort, Moscou, Gand, Nicosie, Leipzig, Lyon, Bad Hersfeld, Tel Aviv, Tunis et Lomé...

En 2007, il a reçu le Lionceau d'or de Venise pour sa trilogie goldonienne « Zelinda et Lindoro ». En 2008, il a dirigé la Troupe de la Comédie Française dans « Les Temps difficiles » de Edouard Bourdet.

Entre 1997 et 2011, il a dirigé deux des théâtres français les plus emblématiques : le Théâtre du Peuple de Bussang et La Comédie de Saint-Etienne. Parallèlement, il a présidé la Convention Théâtrale Européenne (2004/2010) et développé ce réseau pour en faire le premier réseau européen de théâtre public.

De 2011 à 2013, il est metteur en scène indépendant associé à la scène nationale de Martigues où a été créé « Super heureux ! » de Silke Hassler et « Je pense à Yu » de Carole Fréchette, deux spectacles repris à Paris à la saison 12/13. Par ailleurs, au cours de la même saison, il met en scène « Cabale et amour » de Schiller à Dortmund, « Le retour de Saturne » de Noah Haidle à Nuremberg et « Les femmes de Bergman » de Nikolai Rudkowski à Zagreb et au Théâtre des Salins – Scène nationale de Martigues.

En 2013 – 2014, il est sur scène avec Christian Crahay au Théâtre du Lucernaire avec la reprise de « Confidence africaine » de Roger Martin du Gard, puis au Théâtre Le Public à Bruxelles. Il monte « Ernani » de Verdi à l'Opéra de Vilnius (Lituanie) et « Don Quichotte » de Tariq Ali au Stadttheater de Essen en Allemagne.

2014-2015 : il monte au Kammerspiele de Hambourg : « Unsere Frauen », « Ziemlich beste Freunde » (reprise) et « La petite musique pour tout le temps » de Fabrice

Melquiot avec le SYLF. Il reprend « Confiance africaine » de Roger Martin du Gard au Théâtre le Public à Bruxelles et au Théâtre de Roanne.

2015 - 2016 : Création de « Moi Pirandello » d'après Pirandello qu'il joue à Roanne et en Martinique avant une exploitation au Public à Bruxelles.

2017 : Création d' « Un grand amour » de Nicole Malinconi avec Janine Godinas en coproduction avec Le Rideau de Bruxelles.

Par ailleurs, la Compagnie Jean-Claude Berutti est conventionnée par la DRAC Rhône-Alpes. Jean-Claude Berutti est artiste associé au Théâtre de Roanne et artiste en résidence de la Communauté de communes du Pays de l'Astrée.

## **Note d'intention**

*Le spectacle propose un portrait théâtral de l'écrivain sicilien à partir de quelques-unes de ses figures les plus abouties. Le metteur en scène Hinkfuss, L'homme en habit, Verri, Mommina, L'homme à la fleur, ... sont autant de personnages qu'interpréteront trois comédiens et cinq marionnettes, dans un style se rapprochant autant du cabaret berlinois que du théâtre de poupées siciliennes ou du cinéma néo-réaliste et même du grand opéra...*

*Notre règle est de faire chanter les qualités d'humoriste de Pirandello en exaltant dans une seule soirée ce qu'il appelait "le sentiment des contraires"... Jalousie, puissance de l'imagination, besoin de se raconter des histoires, vertu prise au piège sont les motifs avec lesquels nous faisons voyager les spectateurs à travers « Ce soir on improvise », « Je rêve, mais peut-être pas » et « L'homme à la fleur à la bouche » ...*

## **Note de travail**

*Lors de la précédente étape de conception de la soirée Pirandello, que je prépare pour la saison prochaine, je demeurais au fond insatisfait du simple « collage » de deux pièces en un acte, bien que les trouvant toutes les deux essentielles dans la poétique du dramaturge sicilien. Je n'aurais pas su nommer cette insatisfaction, mais il me manquait quelque chose du côté du drame (une grande scène d'affrontement par exemple) par rapport au monde onirique de « Je rêve, mais peut-être pas » et au dialogue socratique que contient « L'homme à la fleur à la bouche » ... Mais j'ai beau avoir relu les pièces en un acte, aucune ne me satisfaisait totalement, elles me paraissent toutes trop « anecdotiques », « pittoresques » pour s'insérer dans une soirée qui doit osciller entre philosophie, poétique et humour...*

*J'ai donc élargi depuis quelques jours le champ de mes lectures à l'ensemble des pièces en me disant qu'il serait utile aussi de trouver une sorte de prélude à l'ensemble. Bien sûr la solution est venue de la lecture du chef d'œuvre méta-théâtral qu'est « Ce soir on improvise » ... Faut-il rappeler que la pièce s'ouvre par le monologue du metteur-en-scène de la compagnie, Hinkfuss et se clôt par la «*

*nouvelle » de Momina, la jeune épouse torturée par son mari jaloux ? J'avais trouvé du même coup, en relisant cette merveilleuse comédie, le cadre de mon spectacle et un nouvel équilibre pour les trois comédiens en termes de distribution des rôles : le comédien pouvait jouer le monologue de Hinkfuss en ouverture de soirée et ce dernier - accompagné de la comédienne - pouvait interpréter, tout de suite après « Je rêve... », la scène entre Momina et son mari comme une réponse violente à la scène de jalousie feutrée précédente et mondaine. C'était mettre au cœur du spectacle une scène hautement dramatique et terminer par le drame apaisé de « L'homme » contraint d'imaginer la vie des autres pour survivre.*

*Alors que je revendiquais directement pour mon projet « la volupté » du théâtre, il manquait à l'ensemble que je proposais la partie tierce essentielle à un portrait complet de Pirandello, celle évoquant en même temps la cruauté et le plaisir de l'observer... Voilà qui est réparé et qui m'impose de repenser la distribution du rôle féminin du spectacle, qui se trouve de ce fait amplifié, mais appelle aussi d'autres caractéristiques.*

*Dans toute cette recherche, je me suis laissé guider par une seule phrase du poète. Elle est devenue le fil rouge de mon projet :*

*« Rien n'est vrai que cela ! Il n'y a qu'une certitude, c'est qu'il faut se créer ; c'est le seul moyen d'être soi. » Et du coup j'ai trouvé le titre définitif du spectacle : « Moi Pirandello » !*

Jean-Claude Berutti

## **2. L'auteur, Luigi Pirandello**

**« Vous désirez quelques notes biographiques sur moi et je me trouve extrêmement embarrassé pour vous les fournir ; cela, mon cher ami, pour la simple raison que j'ai oublié de vivre, oublié au point de ne pouvoir rien dire, mais exactement rien, sur ma vie, si ce n'est peut-être que je ne la vis pas, mais que je l'écris. De sorte que si vous voulez savoir quelque chose de moi, je pourrais vous répondre : attendez un peu, mon cher Crémieux, que je pose la question à mes personnages. Peut-être seront-ils en mesure de me donner à moi-même quelques informations à mon sujet. Mais il n'y a pas grand-chose à attendre d'eux. Ce sont presque tous des gens insociables, qui n'ont eu que peu ou point à se louer de la vie. »**

Extrait de la lettre que Luigi Pirandello a adressée au traducteur Benjamin Crémieux à l'occasion de la parution de *Vieille Sicile* à la NRF.

Poète, nouvelliste et romancier, Pirandello n'est venu au théâtre qu'une fois passé la cinquantaine, et toujours sur le mode de la parenthèse : « Je ne suis pas un dramaturge, mais un narrateur ». Une parenthèse qui fut l'occasion d'une quarantaine de pièces, et d'un prix Nobel de littérature en décembre 1934, « pour son renouvellement hardi et ingénieux de l'art du drame et de la scène ».

Luigi Pirandello est né le 28 juin 1867 à Agrigente en Sicile, pendant une épidémie de choléra. Il adore sa mère mais entretient des relations tumultueuses avec son père. Placé au collège technique, il lui fait croire qu'il a échoué aux examens, suit des cours de latin, et entreprend des études en littérature classique. Il publie sa première nouvelle, *Cahute*, à l'âge de dix-sept ans. Il écrira des nouvelles tout au long de sa vie. En 1889, il part pour l'université de Bonn, où il obtiendra le titre de docteur en philosophie et lettres.

Puis il rentre en Italie et épouse Maria Antonietta Portulano. Le couple s'installe à Rome où Pirandello enseigne la stylistique à l'Institut Superiore di Magistero, une école normale pour jeunes filles, dont la jeune épouse est maladivement jalouse. La jalousie infondée se transforme en vraie folie. Mais Pirandello refuse de la faire interner et elle restera au foyer familial pendant 17 ans.

En 1903, un éboulement provoque la destruction de l'entreprise de son père, une mine de soufre. Pirandello est ruiné. Il travaille sans relâche, et ses écrits lui assurent une certaine sécurité matérielle. Il publie un essai sur l'*Humour* en 1908. Deux ans plus tard, *L'Étau* et *Figues de Sicile*, sont pour la première fois portés à la scène au Teatro Metastasio de Rome.

En 1915, l'Italie entre en guerre. Les fils de l'écrivain partent au front ; l'un d'eux est fait prisonnier. La même année, Maria Antonietta accuse son mari d'inceste : leur fille Lietta, qui a fait une tentative de suicide, est confiée à la sœur de Pirandello. Maria Antonietta est internée en 1919.

Après un échec à Rome en 1920, *Six personnages en quête d'auteur* triomphe en septembre 1921 à Milan et à New York. En 1922 *Henri IV* est un succès. À Paris, cette année-là, Charles Dullin met en scène *La Volupté de l'honneur* et Georges Pitoëff, en 1923, *Six Personnages en quête d'auteur*.

En 1924, Pirandello adhère au fascisme et rencontre Mussolini. Avec son appui, il fonde en 1925 le Teatro d'arte di Roma. Il devient directeur de théâtre et metteur en scène. Il engage Marta Abba, une jeune comédienne pour laquelle il éprouve un amour impossible. Il publie la même année son dernier roman *Un, personne et cent mille*. L'expérience du Teatro d'arte di Roma prend fin au bout de trois ans. L'écrivain quitte l'Italie pour Berlin puis Paris.

Pirandello meurt d'une pneumonie en 1936, à Rome, deux ans après avoir reçu le Prix Nobel, et alors qu'il préparait l'adaptation cinématographique de *Feu Mathias Pascal*.

## **Bibliographie**

### ***Poésies***

*Mal joyeux* (1889), *Les Pâques de Gea* (1891), *Pier Gudro* (1894), *Élégies rhénanes* (1895), *Traduction des élégies romaines de Gæthe* (1896), *Scamandre* (1909), *Cornemuse* (1911), *Hors clefs* (1922).

### **Essais**

*Laute und Lautentwicklung der Mundart van Girgenti* (1891), *Art et science* (1908), *L'Humour* (1908).

### **Nouvelles**

*Nouvelles pour une année* (15 volumes entre 1894 et 1936), 431 nouvelles.

### **Romans**

*L'Exclue* (1901), *Chacun son tour* (1902), *Feu Mathias Pascal* (1904), *Les Vieux et les Jeunes* (1913), *Giustino Roncella né Boggiolo* (1911), *On tourne* (1915), *Les Cahiers de Séraphin Gubbio, opérateur* (1925), *Un, personne, cent mille* (1926).

### **Théâtre**

Par ordre chronologique de création :

*L'Étau, Cédrats de Sicile* (1910), *Le Devoir du médecin* (1913), *La Raison des autres* (1915), *Méfie-toi, Giacomini, Liola* (1916), *Chacun sa vérité, Les Grelots du fou, La Jarre, Le Plaisir d'être honnête* (1917), *Mais c'était pour rire, Le Jeu des rôles* (1918), *La Greffe, Le Brevet, L'Homme, la bête et la vertu* (1919), *Tout pour le mieux, Comme avant, mieux qu'avant, Cécé, Ève et Line* (1920), *Six Personnages en quête d'auteur* (1921), *Henri IV, À la sortie, L'Imbécile, Vêtir ceux qui sont nus* (1922), *La Fleur à la bouche, La Vie que je t'ai donnée, L'Autre fils* (1923), *Comme ci ou comme ça* (1924), *L'Offrande au seigneur du navire* (1925), *Diane et Tuda, L'Amie des femmes, Bellavita* (1927), *La Nouvelle colonie* (1928), *Ou d'un seul ou d'aucun, Lazare* (1929), *Comme tu me veux, Ce soir, on improvise* (1930), *Je rêvais peut-être* (1931), *Se trouver* (1932), *Quand on est quelqu'un* (1933), *La Fable de l'enfant échangé* (1934), *On ne sait comment* (1935), *Les Géants de la montagne* (1937).

## **3. L'œuvre de Pirandello**

**La révolution pirandellienne** - Le théâtre de Pirandello incarne, avec la révolution brechtienne, la plus vaste opération de renouvellement dramaturgique de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Son influence s'est étendue au-delà des scènes italiennes, et a d'emblée connu un franc succès à l'étranger. Notamment à New York, où la pièce *Six personnages en quête d'auteur* fut jouée dès 1921, et à Paris, où Pirandello fut mis en scène dès 1922 par Charles Dullin (*La Volupté de l'honneur*), suivi en 1923 par Georges Pitoëff (*Six Personnages en quête d'auteur*).

Cette révolution théâtrale est marquée par le procédé de la mise en abîme, ou « théâtre dans le théâtre ». Pour Pirandello, il s'agit de représenter tous les conflits possibles « *de tout l'ensemble des éléments d'un théâtre, personnages et acteurs, auteur et directeur chef de troupe ou metteur en scène, critiques dramatiques et spectateurs désintéressés ou impliqués* ».

». Ces conflits aboutissent la plupart du temps à des impasses. Impasse de la création dans *Six Personnages en quête d'auteur* et dans *Ce soir, on improvise*. Impasse de la représentation dans *Comme ci (ou comme ça)*. Le génie de Pirandello, c'est d'avoir transformé ces impasses en occasions, et d'avoir mis à découvert, à partir des impossibilités mêmes du théâtre, de nouveaux possibles.

La part du théâtre dans l'œuvre de Pirandello est considérable. Elle n'en représente pourtant que le tiers : le second tiers est composé de nouvelles, et le troisième, de romans, de poèmes et d'essais.

**Le nouvelliste** - En 1922, Pirandello commence à rassembler ses nouvelles sous le titre *Nouvelles pour une année (Novelle per un anno)*. Le nouvelliste souhaite, dans l'avertissement de la première édition, la parution d'un large volume qui, selon le principe du titre du recueil, donnerait à lire une nouvelle par jour pendant une année, soit trois cent soixante-cinq nouvelles.

On peut distinguer quatre catégories<sup>1</sup> dans les nouvelles de Pirandello : chacune tour à tour domine ou se combine avec une autre, sans qu'il soit possible de dessiner clairement une évolution chronologique.

- Les nouvelles influencées par le vérisme de Giovanni Verga (1840-1922), dans de nombreux récits dont la matière est « sicilienne ».
- Les nouvelles dominées par un paradoxe, comme dans l'histoire de Perazzetti, *Mais c'était pour rire (Ma non è una cosa seria, 1918)*, qui épouse la première venue afin de pouvoir désormais faire la cour à qui il voudra sans se trouver obligé d'épouser.
- Les nouvelles « abstraites », comme *La Tragedia d'un personaggio* ou le *Colloque avec mes personnages (Colloquii coi personaggi)*, qui sont des mises en récit de réflexions sur la création artistique.
- Enfin les nouvelles qui appartiennent aux catégories de l'étrange et du surréel, comme *Café de nuit (Caffè notturno)*, où un personnage condamné par une tumeur se livre à une décomposition minutieuse et vertigineuse de la réalité quotidienne ; ou encore *La Peur du sommeil (Paura del sonno)*, récit d'une psychose.

**Le romancier** – Deux romans de Pirandello sont d'une importance capitale pour la connaissance de son œuvre, *Feu Mathias Pascal* (1904) et *Les Vieux et les Jeunes* (1913).

*Il Fu Mattia Pascal* est l'autobiographie fictive de Mathias Pascal. Lors d'une escapade à Monte-Carlo, Mathias Pascal apprend par les journaux son prétendu suicide. Il décide de jouer le jeu du fait divers en repartant de zéro. Il change de nom, se réinvente, voyage, tombe amoureux. Mais l'absence de statut social et d'identité formelle de son nouveau personnage le réduit progressivement à l'inexistence ; aussi décide-t-il de réintégrer sa famille, où entre-temps chacun l'a cru mort et a réorganisé sa vie. Sa femme s'est remariée, et Feu Mathias Pascal n'a plus qu'à aller, de temps à autre, déposer des fleurs sur sa propre tombe. (Sur le même thème, voir aussi la pièce de Tolstoï, *Le Cadavre vivant* (1900),

---

<sup>1</sup> Source : article de Gérard Genot, Luigi Pirandello, *Encyclopédie Universalis*

aventures d'un incorrigible mari noceur et débauché qui, plutôt que de ruiner sa famille, préfère s'effacer en simulant un suicide.)

*I Vecchi e i Giovani* est un roman historique qui traite du heurt des intérêts et des générations en Sicile (dans la ville d'Agrigente) et à Rome, trente ans après l'unité italienne. Sensibilisé par l'agitation sociale (notamment les *fasci siciliani* de 1892), Pirandello se livre à un examen de tous les vices constitutifs du système politique et social issu du Risorgimento : injustices sociales, exploitation du Sud par le Nord, corruption administrative, intrigues politiques de tous les partis. Le roman constitue également un retour à la matière et à la technique vériste, reconnaissable dans l'accumulation des données socio-historiques et dans les procédés de collage de textes non littéraires<sup>2</sup>. (Sur la Sicile au moment du Risorgimento, voir aussi *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (*Il Gattopardo*, paru en 1958 à titre posthume), et son adaptation cinématographique par Luchino Visconti.)

**Philosophie : le pirandellisme ?** - On a souvent tenté de réduire le théâtre de Pirandello à une matière prétendument philosophique, le « pirandellisme ». La paternité de ce trop fameux

« pirandellisme » revient en fait beaucoup moins à l'auteur lui-même qu'au critique Adriano Tilgher, qui, dans ses *Études sur le théâtre contemporain* (1923), interprète l'œuvre de Pirandello à la lumière d'une dialectique de la vie et de la forme.

Ce qui est certain, c'est que Pirandello ne se laisse pas réduire à ce système et à ces oppositions : il est un poète de la puissance imaginaire et de la complexité vitale. Cependant, il y a chez lui une manière d'opérer qui le rapproche des philosophes. Chacune de ses pièces est en quelque sorte un théorème : il pose une hypothèse qu'il dévide ensuite jusque dans ses plus extrêmes conséquences, en se pliant à une logique absolue de l'hypothèse. Cela fonde aussi son humour, si l'humour, comme le dit Deleuze, est bien « l'art des conséquences ».

Pirandello est également **l'auteur d'essais**. Dans *Essence, caractères et matière de l'humorisme*, par exemple, il définit une nouvelle manière de mettre en jeu le regard qu'il nommera humorisme. Il y décrit l'humorisme comme le « sentiment du contraire » et opère une distinction entre « comique » et « humoristique » : le premier résulte d'une impression immédiate, le deuxième d'un sentiment réfléchi sur l'image qui a provoqué le rire.

**Pirandello et le cinéma** – L'ouvrage *Pirandello and Film*, de Nina da Vinci Nichols, Jana O'Keefe Bazzoni, et Maurice Charney retrace la relation entre Pirandello et le cinéma, et ses tentatives inabouties d'adapter à l'écran *Six personnages en quête d'auteur*. Le livre contient, entre autres documents, un essai scénaristique de la pièce par Pirandello et Adolph Lantz.

À noter également : Pirandello, marqué par la décomposition et la déformation du monde à travers le procédé de la prise de vue, a consacré un roman (*On tourne*, 1915, devenu *Les Cahiers de Séraphin Gubbio, opérateur* en 1925) aux débuts de *Cinecittà*.

Quelques films en rapport avec l'auteur :

---

<sup>2</sup> Source : article de Gérard Genot, Luigi Pirandello, *Encyclopédie Universalis*

- *Va savoir*, Jacques Rivette, 2001 : Camille, comédienne partie vivre en Italie, revient en France avec une troupe de théâtre pour donner dix représentations de *Comme tu me veux* de Luigi Pirandello.
- *Kaos (contes siciliens)*, 1984, les frères Taviani : inspiré de cinq nouvelles de Pirandello.
- *L'Homme de nulle part*, Pierre Chenal, 1937 : adaptation cinématographique de Feu *Mathias Pascal*.
- *As You Desire Me*, George Fitzmaurice, 1932 : adaptation de la pièce *Comme tu me veux*, avec Greta Garbo dans le rôle principal.

#### **4. Les pièces présentées dans le spectacle « Moi Pirandello »**

##### **« Sogno, ma forse no » (1931) – « Je rêve, mais peut-être pas » - Pièce de théâtre en un acte**

Dans cette pièce, qui est issue, comme beaucoup d'autres des pièces de Pirandello, d'une de ses nouvelles écrite en 1914 "*La réalité du rêve*", qui est sa pièce la plus onirique, la limite entre rêve et réalité se perd, créant un climat de tension continu. Elle résume quasi toute sa dramaturgie : le jeu, plein d'ironie entre illusion et réalité, entre être et paraître, entre moi et non moi.

Les personnages y sont en quête de leur identité, une identité qui pour chaque individu est difficile à saisir car à chaque moment elle est remise en question par le regard, la perception de l'autre.

La pièce est aussi un débat sur le couple, sur le mensonge, sur la trahison, sur la vie bourgeoise qu'on peut mener par sécurité, par habitude jusqu'à l'ennui et qui nous emprisonne dans un schéma, dans une forme. Il n'y a que dans le rêve, dans la fiction, qu'on arrive à être libre, à oser être ce qu'on est et non celui qu'on devient pour l'autre ou pour les autres. C'est dans le rêve que l'inconscient se manifeste violemment et nous assouvit et que seul l'espace théâtral permet de rapprocher. La fiction du théâtre permet de mettre à nu ce jeu, cette fiction qu'est la vie. Mais, alors que dans la vie réelle elle nous emprisonne, au théâtre on la dévoile avec ironie et on peut même en rire.

La pièce fut créée le 22 septembre 1931 au "Teatro Nacional" de Lisbonne.

##### **« L'uomo dal fiore in bocca » (1923) – « La fleur à la bouche » - Dialogue en un acte**

Se trouvent dans un café, la nuit, deux hommes : l'un est sous le coup d'un verdict de mort (il est atteint d'épithélioma, ce qu'on appelle « *la fleur à la bouche* ») ; l'autre, ayant manqué son train, doit attendre l'aube assis devant un guéridon. En fait, ce dialogue n'est que le long

monologue de l'homme qui va mourir et qui analyse ses sensations. Il sait que ce sont les dernières, et cette constatation le remplit d'épouvante : « *Les maisons de Messine et d'Avezzano, si elles avaient pressenti le tremblement de terre qui devait bientôt les dévaster, auraient-elles pu demeurer tranquilles sous la lune, rangées en file le long des rues et des places ? Pardieu ! ces maisons de pierres et de poudre se seraient enfuies !* » Mais il se livre aussi à une oiseuse et vertigineuse décomposition du réel, en racontant par exemple comment on fait un paquet.

La pièce fut tirée, à quelques variantes près, de la nouvelle intitulée « *Caffé notturno* » (« *Ouvert la nuit* ») où, déjà, un voyageur était amené à faire face à l'effroi, au vertige d'une mort imminente, à la réalité très concrète de la condition humaine.

Cette méditation de Pirandello est un soliloque où le désespoir demeure lié à la vie des sens. La mort est une force mystérieuse, sensuelle, et, en somme, des plus naturelles en face de tous les artifices de la civilisation. L'intensité de la pièce tient justement au caractère immédiat de la sensation. L'impressionnisme de Pirandello se fait jour dans ce monologue : la voix humaine sur le seuil du sensible est plus que jamais amère et expressive. L'homme à la fleur dans la bouche, si clairement lucide, mesure nettement tout le sens de sa fin prochaine : ni regret, ni remords, ni souvenir, mais l'immédiate présence des choses rendues plus chères encore par la certitude de les perdre. Aucune expérience morale ne peut prévaloir sur cette solitude de la jouissance, ni sur ce désarroi devant la mort installée dans la vie même.

La pièce fut créée le 21 février 1923 au "Teatro degli Indipendenti" de Rome.

### **« Questa sera si recita a soggetto » (1930) – « Ce soir, on improvise » - Drame**

Dans un théâtre de Sicile, le Dr Hinkfuss, un metteur en scène allemand moderniste et autoritaire, a décidé de faire improviser les acteurs de sa troupe en prenant pour canevas (le titre exact de la pièce est « Ce soir on joue d'après un canevas ») une nouvelle de Pirandello, « *Leonora, addio* », qui relate un drame de la jalousie, un type de jalousie implacable, irrémédiable : la jalousie du passé. Il demande à ses acteurs d'improviser sur la trame de ce « *petit récit* » afin de « *rendre vie* » aux personnages que l'écriture « *a fixés à jamais dans l'immuabilité de leur forme* », tandis qu'il assurera, lui, la théâtralité du spectacle par les « *magiques effets* » qu'il sait tirer des techniques modernes de la scène. Hinkfuss, qui veut supplanter l'auteur, pousse les acteurs, qui ont la tête de l'emploi (« *premier comédien* », « *actrice burlesque* », « *vieux comique* », etc.) à saboter le texte, à oublier l'auteur, à chercher en eux la vérité des personnages. Voilà sur le gril des affres de la création. La mère, mamma castratrice exubérante, ses trois filles, le mari bonne pâte et un rien dépressif, les officiers d'une garnison voisine toujours prêts à lutiner les filles, le tout formant, sur le grand air de la jalousie, un improbable rendez-vous d'êtres contrariés. Mais, dans la seconde partie, le metteur en scène étant épuisé, les acteurs en quête de personnages rejettent ses diktats pour vivre librement la vie de leurs rôles.

Enfin, après avoir chassé leur metteur en scène, les acteurs en grève du zèle improvisent, après divers incidents, un troisième acte si intensément vécu que le premier acteur, qui joue le jaloux Rico Verri, manque devenir fou, que la première actrice, qui joue l'épouse séquestrée, Mommina, qui mime sa mort, s'évanouit, manque de mourir elle aussi. Cette parodie de mort, cette sanction pitoyable d'un effort qui n'a atteint que les apparences, est d'autant plus dérisoire qu'on apprend que le metteur en scène, qui fait une rentrée tonitruante et enthousiaste, a en fait « réglé les éclairages », n'a cessé d'agir en coulisse pour accompagner d'effets leurs improvisations. Et, à la fin, les comédiens se relèvent, puisque c'est du théâtre.

Une nouvelle fois, Pirandello revient à sa Sicile natale, terre des « passions fortes », terre secrète, aussi où se déployaient certains de ses paysages biographiques, affectifs et mentaux les plus intimes, et au drame familial, la jalousie, « la plus féroce de toutes les passions » ayant eu pour lui, pendant des années, le visage d'Antonietta, l'épouse tant aimée et tellement sicilienne, hantée par le fantôme de la trahison et que représente Rico Verri avec sa jalousie morbide du passé. Il les met entre les mains d'un metteur en scène qui présente l'utilisation du « petit récit » antécédent comme résolument expérimentale, puisqu'il en a tiré le canevas. Ainsi, presque vingt ans après, une sorte de Pirandello n°2, incarné en Hinkfuss, réécrit et commente, parfois agressivement, la nouvelle sicilienne qu'avait écrite en 1910 un Pirandello n°1.

Dans cette étonnante cavalcade à travers tous les trompe-l'œil de l'expression des sentiments, cette construction dramatique où la représentation donne à voir son reflet tout en s'interrogeant sur les modalités mêmes de sa fabrication, où, pour corser le tout, Pirandello a imaginé que les acteurs étaient allemands et jouaient des personnages italiens, on tangué, on balance entre le monde et la représentation du monde, l'œuvre et sa réalisation, l'acteur et son personnage, l'illusion et la réalité. On ne répond pas de façon désinvolte à un auteur qui nous demande si la vie qu'on mène est plus riche lorsqu'on crée une autre vie qui se substitue à celle-là. Le tressage des rapports du théâtre et de la vie, de l'auteur, du metteur en scène et des acteurs, du personnage et de la personne qu'opère la folle expérience du metteur en scène est dangereux.

C'est un discours passionnant et complexe. Les situations sont mises en miroirs et en abîmes, les limites sont brouillées dans un feu d'artifice de possibilités. On pense au film de Fellini « *La prova d'orchestra* » où des musiciens sont saisis comme animaux d'un zoo humain au cours d'une répétition, d'autant qu'ici aussi la musique agit comme un personnage de plus dans l'art de l'improvisation et du dérapage : un des personnages chante « *Le trovère* » de Verdi dont le thème (jalousie et vengeance) est celui de la pièce ce soir improvisée. On passe de l'opéra au théâtre, du théâtre à la vie, avec une virtuosité qui démasque les ambiguïtés des rapports entre être et jouer, vérité et imitation, réalité et représentation. Si cette foule de

personnages passionnés, exubérants, exaltés, raconte le théâtre et les affres de la création, elle montre aussi le monde avec ses tragédies et ses comédies quand les comédiens, pris en otage entre la fiction sicilienne de Pirandello et leur metteur en scène mégalomane, finissent par se révolter et chasser le metteur en scène, afin de pouvoir vivre à nu leurs personnages, connaissent une rébellion née de toutes les vexations de la vie et que l'art réveille, se vident peu à peu de leur sang : à jouer sur scène avec la vie on s'expose donc à s'apercevoir qu'on était en fait dirigé sans s'en rendre compte, et que de toute façon l'effet reste celui du théâtre. Les comédiens vont paraît-il improviser. Mais nous ne sommes pas dupes : nous savons très bien que ce que nous verrons sur scène a été préparé dans les moindres détails sous l'œil du metteur en scène, qu'ils joueront des personnages, joueront une fiction, c'est-à-dire un mensonge qui n'existerait pas si nous n'étions pas là pour feindre d'y croire. En nous invitant à vivre de la vie essentielle du théâtre, Pirandello aurait-il compris l'importance de la participation créatrice du spectateur à l'élaboration de l'illusion théâtrale ? Son théâtre dans le théâtre n'en appelle-t-il pas à la complicité de notre imaginaire pour interroger et mieux comprendre le monde ?

La pièce présente avec le Dr Hinkfuss, caricature du metteur en scène autoritaire et mégalomane (ne fallait-il pas qu'il fût allemand ?), un metteur en scène qui ne vit que dans le monde de la scène, dont la fonction qu'il occupe dans le collectif nécessite un regard qui creuse, malgré sa volonté, un certain écart entre lui et les autres participants à la création. Chaque metteur en scène est engagé sur un parcours qui mobilise l'essentiel de lui-même. C'est un état qui, en dépit d'une volonté d'être à l'écoute, peut entraîner certains abus, et poussé à l'extrême, confiner à la dictature. Il est particulièrement intéressant de voir jusqu'où va Hinkfuss. L'objectif qu'il s'est fixé, la démonstration qu'il propose, bref, la passion qui l'habite, passent avant la fragilité des êtres dont il parle et qu'il finit par oublier en cours de route, parce que, dans cette démarche passionnée, il est seul. Mais il ne souffre pas de cette solitude car, même quand les comédiens se rebellent et l'expulsent, il ne se soucie pas vraiment de solitude, simplement parce qu'il est habité par des personnages et, globalement, par un projet de démonstration qui l'absorbent entièrement. Une fois en coulisse, bien qu'il soit furieux d'être victime d'une mutinerie, il se réjouit devant la richesse du spectacle que l'imprévu a provoqué. Tout devient encore plus intéressant pour lui puisque sa démonstration dépasse l'objectif qu'il désirait atteindre. Ce qui explique qu'à son retour sur scène il n'affiche aucune amertume d'avoir été expulsé plus tôt. Il revient complètement bouleversé parce qu'il s'est fait prendre à son propre piège. Son projet de Hinkfuss aboutit à l'émotion qui rallie tout le monde, une émotion générée par le personnage de Mommina, par le drame d'une vie. Et c'est précisément cette osmose que recherchent les metteurs en scène dans leurs pratiques respectives.

Dès le départ, Hinkfuss fixe très précisément son point d'arrivée. Il s'oriente exclusivement sur cette destination, si bien qu'il n'arrive pas à envisager que l'expérience puisse, pour franchir la distance, suivre un parcours qui passerait par une multitude d'autres points avant d'atteindre celui qu'il s'est fixé. Un autre metteur en scène pourrait préférer choisir un point

de départ et laisser le mouvement lui révéler la suite. Cela n'empêche pas d'imaginer la fin du spectacle, mais l'expérience démontre que les choses se matérialisent rarement telles qu'il les a imaginées en début de parcours. La création requiert qu'il soit en mouvement, comme s'il disait : « Laissez-moi aller quelque part avec cette œuvre ! Si je fais fausse route, je le verrai bien et alors, je changerai de sentier et je reprendrai le mouvement ». Il doit s'élancer, et ne jamais craindre le doute, ne rien tenir pour acquis jusqu'à la fin. Parce que la fin du spectacle, il ne la connaîtra vraiment qu'après avoir franchi les autres étapes. Arrivera un point où il dira : « Voilà ce que ça donne ! C'est là qu'il fallait aller ! ». La chose est d'autant plus vraie que le metteur en scène peut être accompagné d'un grand nombre de comédiens dont il peut ignorer autant le mode de pensée que le mode de travail. La rencontre crée un mouvement qu'il faut découvrir pour savoir où il va. Le metteur en scène, se contentant de tracer des lignes, peut demander aux comédiens d'explorer en évoluant dans ces lignes, de construire leur personnage

Dans « *Ce soir on improvise* », Pirandello mit à l'épreuve les rapports entre les cinq termes constitutifs du théâtre : l'auteur, le metteur en scène, l'acteur, le personnage, le public. Ces cinq termes y furent revus et réarticulés de façon telle qu'au dénouement, « *le théâtre puisse retrouver et intégrer à nouveau ses trois éléments fondamentaux : la poésie, la mise en scène, le jeu de l'acteur* ». Mais, en même temps, la pièce est une démonstration par l'absurde du fonctionnement du théâtre : Pirandello y raille la présomption, chez des inventions spectaculaires et fallacieuses, y montre l'impossibilité pour les acteurs de « devenir » ceux que le metteur en scène prétendait leur faire interpréter et l'impossibilité pour le metteur en scène de se passer de l'auteur. Or ce fut devant la liberté dont jouissaient les créateurs de ce nouvel art qu'était le cinéma que ceux qui, au théâtre, étaient de simples régisseurs voulurent devenir eux aussi des auteurs, les auteurs du spectacle, et prirent le nom de metteurs en scène. D'ailleurs, Hinkfuss ne proclame-t-il pas que « *le nom de l'auteur ne figure même pas sur les affiches parce qu'il eût été injuste de ma part de le rendre responsable, si peu que ce soit, du spectacle de ce soir* » ? Et les metteurs en scène n'allaient cesser de vouloir s'imposer, de susciter parfois les plus hasardeuses, les plus folles interprétations des textes, même de ceux des écrivains véritablement scéniques, conscients des nécessités pratiques du spectacle.

Or Pirandello en fut un des premiers. Il réagit devant l'avènement des nouvelles technologies qui donnaient de plus en plus d'ampleur à la scénographie : « *La possibilité d'obtenir tous les effets, la technique parvenue à sa plus grande perfection, achèvent de tuer le théâtre. [...] Les rapides changements de scène à l'aide de machines puissantes et parfaites sont devenus autant de moyens de corruption du théâtre lui-même. Avec mon nouveau drame, j'entends réagir contre cette tendance.* » Mais ce qui le gênait par-dessus tout, c'était le conflit naissant entre la pensée de l'auteur et l'écriture scénique, entre le texte et le spectacle, un questionnement qui allait devenir l'un des fondements de sa dramaturgie. Même s'il admirait les audaces prises par certains metteurs en scène, il déclara : « *“Ce soir on improvise” est précisément une bataille contre le régisseur au nom de l'œuvre d'art qui, lorsqu'elle est vivante et puissante, finit toujours par renverser les châteaux de cartes de la mise en scène.* »

Il se posa encore d'autres questions. Reprenant le paradoxe du comédien de Diderot, il se demanda si les acteurs doivent s'identifier à leur personnage ou montrer toutes les ficelles du jeu. Il se demanda si la relation avec le spectateur doit prendre une importance telle qu'on vise la suppression de la frontière entre la scène et la salle. Il fit constater que, de l'auteur au metteur en scène, du personnage à l'acteur, de la scène à la salle, existera toujours cette distance créatrice que seul l'imaginaire peut combler.

Et, pourtant, conscient de tous ces nouveaux enjeux, il laissa une œuvre qui traça la voie à la liberté de l'imagination créatrice. Voyant vaciller au banc d'essai de l'expérience toutes ses anciennes certitudes, il prit en charge la problématique historique du théâtre contemporain, la thématisa et la reproposa au public, sans prétendre la résoudre et même en s'abstenant de prendre trop ouvertement parti. Ce fut précisément parce qu'elle est porteuse de cette ouverture que la dramaturgie pirandellienne est restée des plus motivantes pour de nombreux créateurs. Tant que le théâtre existera, les artistes n'auront jamais fini de répondre à ces questions qui suscitent l'art théâtral même.

La pièce fut créée le 14 avril 1930 au "Teatro di Torino" de Turin.

En 1935, Georges Pitoëff la créa en français.

En 1957, c'est Sacha Pitoëff qui la reprit.

Elle fut jouée à Montréal en 1968, au Théâtre du Rideau Vert, dans une mise en scène de Guy Hoffmann, avec Gérard Poirier, Benoît Marleau, Luce Guilbeault, Denise Pelletier et Sophie Clément.

Source : lelittéraire.com

## **5. Le contexte historique**

**L'Italie du Sud au début du XXe siècle** - L'Italie du Sud, terre natale de Pirandello, constitue la plupart du temps la trame de ses œuvres narratives et le cadre de ses pièces. Au moment où l'unité italienne entre dans les faits (au début des années 1870), l'unité économique n'est pas encore réalisée. L'Italie doit faire face à la révolution industrielle, qui sera accomplie au détriment de sa partie méridionale : l'industrialisation est étroitement contenue à l'intérieur d'un triangle Turin-Gênes-Milan. Les conséquences de cette fracture entre le Nord et le Sud seront durables : entre 1893 et 1934, le produit industriel par tête augmente en moyenne de 0,2% à l'année dans les provinces du Sud, contre 3,8% dans les provinces du Nord.

**La « victoire mutilée » et la montée du fascisme** – Au lendemain de la Première Guerre mondiale, l'Italie entre dans une crise morale sans précédent. Elle ne reçoit aucune compensation en Afrique, et se voit privée de la Dalmatie, attribuée à la Yougoslavie. Ne parvenant pas à se faire entendre des anciens alliés, les représentants italiens quittent la Conférence de paix en juin 1919. Ils doivent cependant revenir quinze jours plus tard, humiliés

et sans avoir obtenu satisfaction. Les groupes nationalistes s'agitent, exploitent le thème de la « victoire mutilée » et portent la chemise noire en signe de deuil.

Devant l'incapacité des gouvernements successifs à résoudre la crise économique et sociale qui ronge l'Italie dès 1919, les organisations fascistes entreprennent de faire régner l'ordre elles-mêmes : les squadres organisent des raids armés contre les responsables socialistes ou démocrates-chrétiens, chassent les piquets de grève et les groupes d'ouvriers et de paysans qui occupent les usines et les terres. Le mouvement se structure avec la création le 7 novembre 1921 du Parti national fasciste : à sa tête Benito Mussolini. Il sait exploiter les mécontentements de l'après-guerre et le PNF devient dès juin 1922 un parti de masse, avec 700 000 adhérents. En octobre, Mussolini organise une marche sur Rome. Le roi Victor-Emmanuel III refuse de décréter l'état de siège, et nomme le Duce chef du gouvernement. En novembre, Mussolini obtient les pleins pouvoirs et profite du retour au calme pour poser les fondements de sa dictature.

**Le régime fasciste** - En janvier 1923 est créée la Milice fasciste, armée parallèle de défense du régime, qui en couvre les exactions contre les opposants, encore nombreux dans les milieux populaires. Le Parti fasciste fusionne avec les nationalistes, qui lui apportent des éléments de valeur. Une nouvelle loi attribue les deux tiers des sièges à la liste obtenant le quart des suffrages et, aux élections d'avril 1924, le bloc nationaliste fasciste récolte 64,9% des voix. Pourtant un sursaut du libéralisme est encore possible, comme en témoigne la vague d'indignation qui traverse le pays, en juin, après l'assassinat, par les squadristes (membres de la squadra) du leader socialiste Giacomo Matteotti. Mais l'opposition, divisée, au lieu d'exploiter cette circonstance, demeure inerte et commet l'erreur d'abandonner la lutte parlementaire ; le 27 juin 1924, cent vingt-sept députés se « retirent sur l'Aventin ». Le 3 janvier 1925, Mussolini annonce le passage à la « fascistisation » de l'État. Au terme de cette opération, le Statut constitutionnel de 1848 ne sera plus qu'une façade derrière laquelle le Duce, nommé chef du gouvernement le 24 décembre 1924, aura tous les pouvoirs. Dans les mois qui suivent, la presse est mise au pas, l'administration épurée, les syndicats catholiques et socialistes, et tous les partis non fascistes, dissous. Un tribunal spécial envoie les opposants à la résidence forcée du confino. Beaucoup d'antifascistes s'exilent et mènent à l'étranger une vie précaire.