

Au Théâtre  
des Célestins  
ce soir  
on improvise

D  
O  
S  
S  
I  
E  
R  
  
P  
E  
D  
A  
G  
O  
G  
I  
Q  
U  
E

## SOMMAIRE

---

• Ce soir, on improvise	p. 1
• L'art de la première mondiale	p. 3
• La trilogie du théâtre dans le théâtre	p. 5
• La dramaturgie pirandellienne	p. 7
• Une écriture de la représentation	p. 9
• Morceaux choisis	p. 11
• Pirandello	p. 17
• Portrait de Pirandello	p. 20
• L'oeuvre de Pirandello	p. 21

*"L'auteur se berce d'illusions lorsqu'il croit  
avoir trouvé la délivrance et atteint la paix  
en fixant pour toujours son oeuvre dans  
une forme immuable.*

*Il a seulement fini de vivre l'oeuvre qui est  
la sienne".*

AU THÉÂTRE DES CELESTINS DE LYON

**Pirandello**

## CE SOIR ON IMPROVISE

C'est le 24 mars 1929 que PIRANDELLO achève à Berlin, dans une sorte de fièvre, la rédaction de *Ce soir on improvise*. A Maria ABBA, l'actrice qui vient de le quitter pour rentrer en Italie, il écrit : "Et cette nuit même, après avoir ressaisi toutes les idées dont je t'ai parlé, ne pouvant plus rester couché, je me suis levé. Sur mon bureau il y avait la nouvelle comédie que j'avais laissée la nuit précédente, depuis très longtemps, et je l'ai finie, je l'ai finie en quatre heures. Les idées dont elle est faite ont été à nous, Maria, nécessairement."

### SOMMAIRE

---

• Ce soir, on improvise	p. 1
• Lors de la première mondiale	p. 3
• La trilogie du théâtre dans le théâtre	p. 5
• La dramaturgie pirandellienne	p. 7
• Une écriture de la représentation	p. 9
• Morceaux choisis	p. 11
• Pirandello	p. 17
• Portrait de Pirandello	p. 20
• L'oeuvre de Pirandello	p. 21

Ce dossier a été réalisé par Marie-Françoise PALLUY,  
Responsable des Relations avec les Etablissements Scolaires et Universitaires,  
et Anne WALLACH, Documentaliste

**AU THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON**

## CE SOIR ON IMPROVISE

---

C'est le 24 mars 1929 que PIRANDELLO achève à Berlin, dans une sorte de fièvre, la rédaction de *Ce soir on improvise*. A Marta ABBA, l'actrice qui vient de le quitter pour rentrer en Italie, il écrit : "*Et cette nuit même, après avoir ressassé toutes les idées dont je t'ai parlé, ne pouvant plus rester couché, je me suis levé. Sur mon bureau il y avait la nouvelle comédie que j'avais laissée là, inachevée, depuis très longtemps, et je l'ai finie, je l'ai finie en quatre heures de travail ardent. La victoire doit être à nous, Marta, nécessairement.*"



Le séjour de PIRANDELLO dans la capitale allemande n'a rien d'un exil doré. Certes, sa renommée mondiale n'est pas remise en cause. Mais une certaine lassitude se manifeste, chez le public et les critiques, à l'égard du "*pirandellisme*". En Italie, on ne représente plus volontiers ses pièces. Et la dissolution, en 1928, de son Teatro d'Arte, fondé trois ans plus tôt à Rome, contribue à augmenter son isolement. En tant qu'auteur et directeur de troupe, PIRANDELLO est poliment laissé en marge des circuits officiels, culturels et politiques.

Ses années berlinoises (1928-1931) n'ont rien d'une tournée triomphale, même si la perspective d'une adaptation à l'écran de *Six personnages en quête d'auteur* et la participation à la très brillante vie théâtrale de la capitale allemande atténuent quelque peu son amertume. PIRANDELLO ne peut d'ailleurs oublier qu'aucune de ses pièces n'a été donnée en Allemagne depuis 1926, date de la représentation de *Vêtir ceux qui sont nus* à Berlin.

*Ce soir on improvise*, dernière pièce de la "Trilogie du Théâtre dans le Théâtre" achève, sur un registre à la fois passionné et détaché, la réflexion critique sur la communication dramatique à laquelle PIRANDELLO se livrait depuis de longues années.

La nouveauté de *Ce soir on improvise* par rapport à *Six personnages en quête d'auteur* et à *On ne sait jamais tout* tient à la mise à plat, à la subversion systématique et exhaustive des composantes du spectacle. PIRANDELLO y récapitule sa réflexion sur le théâtre, parvenant à des solutions moins tranchées, et sans doute plus constructives, que dans *Six personnages en quête d'auteur*.

*Dans cette "pièce à faire", la situation est double ; il s'agit de la représentation d'une représentation.*

*Hinkfuss*, le metteur en scène, monte un spectacle tiré d'une nouvelle de PIRANDELLO : "Adieu, Léonore". Il propose à ses acteurs de broder sur ce canevas de tragi-comédie, mais bientôt ils se révoltent contre lui. Selon eux, l'improvisation les engage à mettre tout d'eux-mêmes et de leur vie dans le jeu. Ils chassent alors *Hinkfuss* de la scène, et se mettent à jouer seuls.

La "pièce dans la pièce", c'est l'histoire de la famille *La Croce*. Installée dans une petite ville, elle choque les habitudes ambiantes. Le père, *Palmiro*, dit *Sampognetta* s'amourache d'une chanteuse de cabaret ; pour la défendre, il se fera poignarder. Sa femme, *Ignazia*, une Napolitaine, n'accueille que trop librement chez elle six jeunes officiers, dont *Rico Verri* un sicilien. Ils l'entourent, tout en courtisant ses quatre filles : *Mommina*, *Totina*, *Dorina*, *Nina*.

*Rico Verri* s'éprend de *Mommina*, l'épouse, mais à peine l'a-t-il épousée, qu'il est en proie aux obsessions d'une violente jalousie rétrospective. Il la cloître férocement, lui interdisant de se faire belle, espérant ainsi tuer l'image de celle qui fut trop courtisée.

*Totina*, devenue actrice, revient au pays pour jouer dans *Le Trouvère*. Alors que *Mommina* raconte à ses enfants l'histoire de cet opéra, son passé ressuscite. Tous les souvenirs heureux de sa jeunesse reviennent. Mais quand l'actrice qui interprète *Mommina* arrive au moment le plus douloureux de sa vie, elle s'évanouit, tuée par la puissance même de son interprétation.

Le metteur en scène intervient alors pour affirmer, triomphant, sa propre conception du spectacle purement spectaculaire ...

## LORS DE LA PREMIÈRE MONDIALE...

---

Lors de la première mondiale, *Ce soir on improvise* reçut un bon accueil auprès du public (provincial) de Königsberg. Il en alla tout autrement pour la représentation qui eut lieu en mai 1930, au Lessing Theater de Berlin. L'Allemagne, et Berlin plus particulièrement, est à cette époque un vrai paradis de l'expérimentation. Toutes les conditions sont réunies pour obtenir l'osmose de la scène et de la salle recherchée par **PIRANDELLO** qui collabore activement à la mise en scène de Gustav **HARTUNG**. Il fonde de grands espoirs sur cette première berlinoise. Il écrit à Marta **ABBA** : "Il faut le voir [ce travail avec ces acteurs et avec la mise en scène et tous les effets de lumière, merveilleux, qu' **HARTUNG** a imaginés. Ce sera une fête, qui paraîtra un prodige." Ce fut un four. La pièce fut huée, interrompue par des bordées de protestations. Le public berlinois se révolta, qui vit dans le personnage de **HINKFUSS** une attaque contre Max **REINHARDT**, grand patron du spectacle en Allemagne : on venait de fêter son vingt-cinquième anniversaire à la tête du Deutches Theater de Berlin.

Attaques d'autant moins élégantes que **REINHARDT**, maître du théâtre expressionniste, prodigieux inventeur d'atmosphères magiques, tenant de la suprématie absolue du metteur en scène, avait assuré, en Allemagne, le 23 décembre 1924, une mise en scène fort originale des *Six Personnages en quête d'auteur*. Bref, nul n'est prophète dans son pays – surtout d'accueil – et encore moins s'il donne l'impression d'avoir la mémoire courte. Querelle d'Allemands, en somme. Que **PIRANDELLO** ait choisi comme cible, plus que les théories de Max **REINHARDT**, la technicité de Erwin **PISCATOR**, ne change rien à l'affaire. Directeur depuis 1924 de la Volksbühne devenue en 1927 la Piscatorbühne, **PISCATOR** avait mis en scène dans les années vingt des pièces fortement engagées de **TOLLER**, **GORKI**, Romain **ROLLAND** et, surtout, *Aventures du brave soldat Svjek au temps de la Grande Guerre*, de Jaroslav **HASEK**.

**PIRANDELLO** règle sans doute son compte à quelque confrère allemand, renvoyant le verbeux **HINKFUSS** à ce qu'il est : une créature de papier à laquelle l'auteur de la pièce prête ironiquement forme et vie. Mais il le fait dans un contexte on ne peut plus "pirandellien". Que **PIRANDELLO** ait tiré profit du théâtre expressionniste allemand, c'est évident.



Le langage de lumières de *Ce soir on improvise* atteste une fréquentation assidue de l'avant-garde. Et une parfaite conscience de son métier. PIRANDELLO est orfèvre, et non pas novice, en la matière. Son théâtre depuis *Six Personnages en quête d'auteur* est un théâtre hanté. Et PIRANDELLO a su assimiler les innovations et les trouvailles que le théâtre futuriste avait diffusées dès les années quinze. Il reste que dans *Ce soir on improvise* ces recherches techniques s'inscrivent parfaitement dans le langage même du drame qui est joué. Avec une force et une efficacité remarquables, elles disent l'intensité des sentiments qui habitent les personnages, qui se dégagent d'eux.

Car *Ce soir on improvise* n'est pas une dissertation sur le fonctionnement du théâtre. La *fabula* sur laquelle elle s'appuie est un jaillissement de passions élémentaires. Drame ou tragédie de la jalousie, avons-nous dit. Drame ou tragédie du regard, de la parole, plus que de l'action, aboutissant au délire, à la folie, au dédoublement.



*Improvisé d'une note dont nous citons quelques extraits*  
*"La différence entre les trois pièces résulte, par-delà l'écart des sujets, du genre et de la qualité des conflits eux-mêmes entre les éléments constitutifs du théâtre. Dans la première, le conflit s'élève entre les personnages, les acteurs et le directeur-chef de troupe ; dans la deuxième, entre les spectateurs, l'auteur et les acteurs ; dans la troisième, entre les acteurs devenus des personnages et leur metteur en scène [...] Or ce qu'on voulait représenter c'est [...] la différence des conflits dans chacune des trois pièces ; c'est pourquoi celles-ci, même si elles restent inachevées ou interrompues quant à leurs précédes ou à leurs sujets, sont en elles-mêmes parfaitement achevées, menées à terme, et peuvent être réunies, comme il est dit plus haut, de manière à former une Trilogie du Théâtre dans le Théâtre."*

Chaque pièce de la "Trilogie" nous fait assister à la tentative d'un théâtre "autre" pour s'imposer sur la scène du théâtre institutionnalisé. Cette action parfois violente, toujours perturbatrice, est menée chaque fois au nom de la vie et de ses droits. Dans la première pièce, les personnages prétendaient imposer comme théâtre une vie revécue "comme dans la vie". Dans la deuxième, l'histoire représentée venait de la vie à travers la formule du "journal vivant" déjà expérimentée par Jacob Louis MORENO en son Stegreiftheater (Théâtre de la spontanéité) ; elle renouait à la vie, enrichie de la conscience d'elle-même. Enfin, dans la troisième pièce, *Ce soir on improvise* c'est encore la vie et ses passions à l'état brut que les acteurs - et non plus les personnages, comme dans la première pièce - en révolte contre leur metteur en scène, proposent comme forme suprême de l'expression dramatique.

# LA "TRILOGIE DU THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE"

- . SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR - 1921
- . ON NE SAIT JAMAIS TOUT - 1924
- . CE SOIR ON IMPROVISE - 1928



On sait qu'en 1933, lors de la première édition de son théâtre sous le titre général de *Masques nus*, l'auteur fit précéder le premier volume regroupant *Six personnages en quête d'auteur*, *On ne sait jamais tout* et *Ce soir on improvise* d'une note dont nous citons quelques extraits : "La différence entre les trois pièces résulte, par-delà l'écart des sujets, du genre et de la qualité des conflits eux-mêmes entre les éléments constitutifs du théâtre. Dans la première, le conflit s'élève entre les personnages, les acteurs et le directeur-chef de troupe ; dans la deuxième, entre les spectateurs, l'auteur et les acteurs ; dans la troisième, entre les acteurs devenus des personnages et leur metteur en scène [...] Or ce qu'on voulait représenter c'est [...] la différence des conflits dans chacune des trois pièces ; c'est pourquoi celles-ci, même si elles restent inachevées ou interrompues quant à leurs prétextes ou à leurs sujets, sont en elles-mêmes parfaitement achevées, menées à terme, et peuvent être réunies, comme il est dit plus haut, de manière à former une *Trilogie du Théâtre dans le Théâtre*."

Chaque pièce de la "Trilogie" nous fait assister à la tentative d'un théâtre "autre" pour s'imposer sur la scène du théâtre institutionnalisé. Cette action parfois violente, toujours perturbatrice, est menée chaque fois au nom de la vie et de ses droits. Dans la première pièce, les personnages prétendaient imposer comme théâtre une vie revécue "comme dans la vie". Dans la deuxième, l'histoire représentée venait de la vie à travers la formule du "journal vivant" déjà expérimentée par Jacob Louis MORENO en son Stegreiftheater (Théâtre de la spontanéité) ; elle retournait à la vie, enrichie de la conscience d'elle-même. Enfin, dans la troisième pièce, *Ce soir on improvise* c'est encore la vie et ses passions à l'état brut que les acteurs - et non plus les personnages, comme dans la première pièce - en révolte contre leur metteur en scène, proposent comme forme suprême de l'expression dramatique.

Mais on remarquera qu'il s'agit d'une vie déjà théâtralisée. Ici, "c'est le théâtre, avec sa machinerie compliquée et vorace qui déborde sur la vie comme pour la phagocyter, à l'aide des trucs de mise en scène pharaonique d'Hinkfuss, du mélodrame qui dévore Mommina et enchante ses filles, de la folie théâtralement vériste de Rico Verri, des vaudevilles familiaux de la générale, du café-concert et de la chanteuse pâle qui chante en pleurant de vraies larmes, du trompe-l'oeil d'une représentation improvisée téléguidée par le metteur en scène démiurge".

Tout comme les deux autres pièces de la "Trilogie du Théâtre dans le Théâtre", *Ce soir on improvise* ne comporte pas de divisions en actes et scènes, mais une suite de tableaux. D'emblée, PIRANDELLO situe sa pièce qui se veut un véritable "spectacle total", à mi-chemin du *Living theater*, où les acteurs n'auraient aucun repère écrit, et de la *commedia dell'arte*, où, à partir d'un canevas, les acteurs sont appelés à improviser. La dialectique, centrale, entre acteurs, rôles et personnages, est solidaire des rapports mouvants entre scène et salle, public et acteurs, auteur et metteur en scène, texte écrit et représentation. Apparaît ici aussi le "médiateur" entre public et acteurs : il s'agit du *Doktor Hinkfuss*, le metteur en scène que contestent vigoureusement les acteurs et auquel l'auteur ne ménage pas ses traits ironiques.

PIRANDELLO utilise même son propre nom, jeté en pâture aux sarcasmes du public, permettant ainsi de lier *Ce soir on improvise* aux deux pièces consacrées au "Théâtre dans le Théâtre" tout en affirmant l'emprise absolue du metteur en scène, que la suite du spectacle se chargera de démentir. En effet, *Hinkfuss* annonce aux spectateurs que la courte nouvelle jouée le soir même est de PIRANDELLO puis ajoute : "Oui, toujours lui, incorrigiblement ! Mais, si deux fois déjà il a fait le coup à deux de mes collègues, en envoyant à l'un, la première fois, six personnages égarés, en quête d'auteur, qui ont provoqué une révolution sur la scène et ont fait perdre la tête à tout le monde, et en présentant traîtreusement, la seconde fois, une pièce à clé, à cause de laquelle mon collègue a vu son spectacle faire un four auprès du public tout entier révolté ; cette fois-ci il n'y a pas de danger qu'il fasse à nouveau le coup avec moi. Soyez tranquilles. Je l'ai éliminé. Son nom ne figure même pas sur les affiches ..."

## LA DRAMATURGIE PIRANDELLIENNE

---

La dramaturgie pirandellienne n'est pas véritablement révolutionnaire, et son aspect le plus intéressant, et le plus nouveau aussi, réside dans la déclaration – parfois la représentation – d'éléments constitutifs de l'oeuvre théâtrale qui sont habituellement, soit dissimulés, soit exclusifs les uns des autres, et qui chez lui coexistent et réagissent les uns sur les autres. L'oeuvre de PIRANDELLO constitue ce que nous voudrions appeler un théâtre critique, c'est à dire un théâtre qui est constamment un discours sur soi-même.

On peut dire que la majeure partie des oeuvres de PIRANDELLO extériorise, sous des formes diverses, en s'incarnant dans des motifs dramatiques différents, le problème des rapports entre apparence et réalité, sur le plan social (rôle et existence), sur le plan historique (événement et histoire) sur le plan logique (sens et non-sens) et psychologique (raison et folie), enfin sur le plan plus spécifique de la transposition ou de la projection théâtrales (personne, personnage, acteur). C'est toujours un décalage entre ces deux modes qui constitue la structure des pièces, introduisant un déséquilibre dynamique variablement prolongé et résolu. (...)

On peut classer comme le fait M. LO VECCHIO MUSTI, dans sa *Bibliographie de PIRANDELLO*, les pièces en "comédies", "dramas", "apologues" et "mythes". On peut également tenter d'ébaucher une typologie des fonctions dramatiques, mais il est toujours aventuré de risquer de tels relevés. On peut toutefois indiquer l'importance d'"rôles" comme la *mère* (parfois le *père*), le *raisonneur* (commentateur ou acteur engagé dans le drame), le *médiaire* (qui parfois se confond avec le précédent : acteur, metteur en scène, auteur, ordonnateurs de diverses sortes). Mais il serait imprudent d'aller au delà de ces quelques indications fragmentaires (...). La diversification "thématique" et les multiples intersections qu'elle détermine la plupart du temps, produisent une variété de tons ou de registres, habituellement désignés par le nom du genre auquel ils appartiendraient dans la dramaturgie "classique" : registres tragique, pathétique, comique. La singularité de PIRANDELLO est d'avoir parfois réussi un "mélange" de ces tons qui n'avait pas été pratiqué avant lui de façon aussi systématique ni aussi ample.

La plupart du temps, toutefois, c'est le ressort plus élémentaire, mais aussi tout aussi efficace, que constitue la conflagration de deux ou plusieurs registres exaspérés, qui produit les "effets" les plus spécifiques.

Un décalage dynamique se manifeste souvent par le fait que, tandis qu'un personnage est pris dans son drame particulier, enfermé en lui, un autre ou les autres vivent ce même drame sur un autre registre. Il y a chez PIRANDELLO la volonté d'exploiter tous les possibles du théâtre, de mettre en action des ressorts souvent bien connus et parfois épuisés dans leur spécificité, et de leur redonner tension et élasticité en les contraignant à combiner leurs jeux.

Les pièces de PIRANDELLO peuvent ainsi être partiellement définies comme un théâtre critique, mettant en jeu la problématique du fonctionnement du théâtre (de la représentation), et le plus souvent sous la forme d'un discours sur le théâtre, intégré au discours représentatif sous diverses formes, dont l'une des plus significatives est la didascalie, narration complémentaire et commentaire critique de l'auteur lui-même. C'est, une fois de plus, une dilatation de l'univers du théâtre.

Gérard GENOT  
*Pirandello, un théâtre combinatoire*  
Presses Universitaires de Nancy

En multipliant les didascalies, PIRANDELLO entend sans doute suggérer ce que pourrait être une représentation exacte, ni sommaire ni abusive, de ses pièces. Il ne s'en contente pas : ses didascalies sont bien plus que des indications scéniques. Elles constituent une intrusion du narratif dans le dramatique. Elles racontent, quand l'auteur de théâtre se borne d'ordinaire à monter et à rapporter les paroles des personnages.

## UNE ÉCRITURE DE LA REPRÉSENTATION

---

Le souci de la représentation s'inscrit au centre de l'œuvre de PIRANDELLO. Il est déjà significatif que, dans un pays et à une époque où le métier des planches avait encore quelque chose de marginal, PIRANDELLO – qui avait alors près de soixante ans – ait fondé et dirigé le Teatro d'Arte de Rome (1925-1928), y assurant la mise en scène de plusieurs de ses pièces. Même en dehors de cette activité de praticien, PIRANDELLO a toujours entretenu des rapports étroits, parfois difficiles, avec les réalisateurs de son œuvre, les conseillant et les mettant en garde contre leurs propres inventions.

Ce souci de la représentation excède les préoccupations normales d'un auteur dramatique désireux de faire respecter son texte. Fasciné par la matérialité de la scène, PIRANDELLO est aussi rebuté par elle : il la définit comme *"matérialité fictive et conventionnelle"*. Dans un premier mouvement de pensée, il lui semble que, *"loin d'être la représentation exacte et authentique de l'œuvre primitive et originale, le spectacle théâtral n'en est que la traduction, à savoir quelque chose qui lui ressemble, plus ou moins proche de l'archétype mais jamais identique"*.

*"Au sein de cette ambiance factice et illusoire"*, l'acteur ne peut, ajoute PIRANDELLO, donner qu'*"une consistance artificielle (...) à des personnes ou à des actions dotées auparavant d'une expression de vie très au-dessus des contingences matérielles et qui vivent déjà dans l'idéalité essentielle de la poésie, c'est-à-dire dans une réalité supérieure"*. Aussi bien PIRANDELLO polémique-t-il contre le metteur en scène, ce maître à venir du théâtre de demain : *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.

PIRANDELLO constate que *"le drame comme œuvre d'art est une chose ; la représentation en est une autre, en tant que traduction ou interprétation de l'œuvre d'art, copie plus ou moins ressemblante"*, mais il ne se résout pas à ce partage, prenant le parti du drame et abandonnant la représentation à sa condition servile. Au contraire, il essaie d'inscrire la représentation dans le drame même.

En multipliant les didascalies, PIRANDELLO entend sans doute suggérer ce que pourrait être une représentation exacte, ni sommaire ni abusive, de ses pièces. Il ne s'en contente pas : ses didascalies sont bien plus que des indications scéniques. Elles constituent une irruption du narratif dans le dramatique. Elles racontent, quand l'auteur de théâtre se borne d'ordinaire à montrer et à rapporter les paroles des personnages.



PIRANDELLO construit son théâtre à partir du roman. Il a emprunté le sujet de la plupart de ses pièces à ses propres nouvelles (28 de ses 43 pièces en sont tirées). Mais il ne se borne pas à transporter la matière narrative sur la scène. Il la met à l'épreuve du théâtre. Jean-Michel GARDAIR qualifie justement de "dédoublément théâtral" le "traitement que subissent ces récits". Ce qui a été raconté, le fait accompli, est montré de nouveau, est re-joué et, par là même, se trouve transformé, menacé ou modifié. Le passé est revécu comme présent. Alors il ne peut plus demeurer le même. Ou il éclate et s'éparpille (c'est la solution de *Ce soir on improvise*). Ou il est confirmé, mais d'un fait, du coup, il devient un choix.

Tout se passe comme si, dans sa méfiance devant toute représentation de l'œuvre dramatique, PIRANDELLO avait décidé d'inclure cette représentation dans son texte même. Sans doute l'a-t-il fait explicitement dans les pièces de ce qu'il appelait sa trilogie du "théâtre dans le théâtre" : *Six personnages en quête d'auteur*, *Comme ci(ou comme ça)*, *Ce soir on improvise*. Mais ce "dédoublément" ne se limite pas aux pièces du "théâtre dans le théâtre" : il est la loi de toute la dramaturgie pirandellienne. Celle - ci n'est jamais que la représentation d'un drame qui a déjà eu lieu.

Il y a donc distance dans le théâtre de PIRANDELLO, distance entre narrativité et théâtralité, entre le personnage et l'acteur, entre la fiction et le jeu. Or c'est bien cela qui fonde la mise en scène moderne : le constat d'une différence, inévitable et multiple, entre le texte et sa représentation. Et la prise en charge par la réalisation de cette inéluctable différence. Sans doute joue-t-on toujours, dans le théâtre d'aujourd'hui "l'Avare", par exemple. Mais alors qu'autrefois on ne pensait faire qu'interpréter, bien ou mal, cette pièce de Molière, on sait maintenant que chaque représentation de celle-ci est différente d'une autre et que toutes, mêmes prises ensemble, sont d'une autre nature que le texte : elles n'en restituent jamais la totalité, elles ne réalisent jamais, bien ou mal, que les virtualités de "l'Avare". Du texte au spectacle, du personnage à l'acteur, il y a toujours une différence, multiforme. La mise en scène la contaste et fait mine de la combler. Elle ne la supprime jamais. Or il en va de même dans la dramaturgie pirandellienne : celle-ci ne se construit jamais que sur l'inévitable distance qui sépare le passé du présent, le personnage (ou, mieux, le rôle) de l'existence, la forme du mouvement, la narration du jeu. Et c'est cette distance-là qui est, chez PIRANDELLO le moteur de l'action dramatique.

*Pirandello*

Bernard DORT

*Théâtre en Europe, n°10, avril 1986*

## MORCEAUX CHOISIS



HINKFUSS

leur n'existe plus. (...)

L'oeuvre de l'auteur ? Elle est tout entière là. Et qu'est-ce que j'en fais, moi ? J'en fais le matériau de ma création scénique et je m'en sers, comme je me sers du talent des acteurs que j'ai choisis pour jouer les rôles selon l'interprétation personnelle que je donnerai de ceux-ci ; et comme je me sers également des décorateurs à qui je commande les maquettes ou les plans des décors, et des machinistes qui les montent, et des électriciens qui les éclairent : tous travaillant d'après les directives, les suggestions et les indications données par moi.

Dans un autre théâtre, avec d'autres acteurs et d'autres décors, avec un autre dispositif scénique et d'autres éclairages, vous voudrez bien admettre avec moi que la création scénique sera certainement différente. Et est-ce qu'il ne vous semble pas prouvé par là que ce que l'on juge au théâtre, ce n'est jamais l'oeuvre de l'auteur (jaquelle, figée dans son texte, est unique), mais telle ou telle création scénique qui en est faite, chacune différente de l'autre ; les secondes en nombre incalculable alors que la première est une ? Pour émettre un jugement sur le texte, il faudrait le connaître ; et, au théâtre, à travers une interprétation qui, donnée par certains acteurs, sera une et, donnée par certains autres, sera forcément une autre, on ne peut pas le connaître.

*Extrait du prologue*

*"Le théâtre est surtout spectacle.  
De l'art, oui, mais aussi de la vie,  
Une création, oui, mais non durable :  
une création momentanée. Un prodige :  
la forme qui se meut".*

*Pirandello*

## MORCEAUX CHOISIS ACTEURS

*Ils se préparent à sortir*

### HINKFUSS

(...) Au théâtre, l'oeuvre de l'auteur n'existe plus. (...)

L'oeuvre de l'auteur ? Elle est tout entière là. Et qu'est-ce que j'en fais, moi ? J'en fais le matériau de ma création scénique et je m'en sers, comme je me sers du talent des acteurs que j'ai choisis pour jouer les rôles selon l'interprétation personnelle que je donnerai de ceux-ci ; et comme je me sers également des décorateurs à qui je commande les maquettes ou les plans des décors, et des machinistes qui les montent, et des électriciens qui les éclairent : tous travaillant d'après les directives, les suggestions et les indications données par moi.

Dans un autre théâtre, avec d'autres acteurs et d'autres décors, avec un autre dispositif scénique et d'autres éclairages, vous voudrez bien admettre avec moi que la création scénique sera certainement différente. Et est-ce qu'il ne vous semble pas prouvé par là que ce que l'on juge au théâtre, ce n'est jamais l'oeuvre de l'auteur (laquelle, figée dans son texte, est unique), mais telle ou telle création scénique qui en est faite, chacune différente de l'autre ; les secondes en nombre incalculable alors que la première est une ? Pour émettre un jugement sur le texte, il faudrait le connaître ; et, au théâtre, à travers une interprétation qui, donnée par certains acteurs, sera une et, donnée par certains autres, sera forcément une autre, on ne peut pas le connaître.

HINKFUSS

*Extrait du prologue*

### LES ACTEURS

(...) Nous avons assez joué les marionnettes comme ça !

*Ils se préparent à sortir*

### HINKFUSS, les retenant

Vous êtes fous ? Dans la salle, il y a des spectateurs qui ont payé leurs places ! Le public, qu'est-ce que vous en faites du public ?

### LE VIEUX FANTAISISTE

C'est à vous de décider ! Nous autres, nous vous disons : ou c'est vous qui partez, ou c'est nous !

### HINKFUSS

Je vous demande une fois de plus ce qui a bien pu arriver de nouveau ?

### LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN

Ce qui a bien pu arriver de nouveau ? Ce qui vient de se passer vous semble si peu de chose ?

### HINKFUSS

Mais n'a-t-on pas déjà tout arrangé ?

### LE VIEUX FANTAISISTE

Comment cela, arrangé ?

### L'ACTRICE DE COMPOSITION

Vous prétendez qu'on joue au canevas ...

### HINKFUSS

... ainsi que vous y étiez engagés !

### LE VIEUX FANTAISISTE

Ah! mais, pas comme ça, je vous demande pardon, pas en sautant des scènes ou en nous ordonnant de mourir au commandement ....

### L'ACTRICE DE COMPOSITION

... en reprenant la scène au milieu à froid !

### LE GRAND PREMIER RÔLE FEMININ

On ne trouve plus quoi dire...

### LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN

... Il faut que les répliques vous viennent spontanément !

### LE GRAND PREMIER RÔLE FEMININ

Oui, mais, permettez, ce n'en est pas moins vous qui avez protesté contre celles qui métaient venues spontanément !

**LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN**

Oui, c'est vrai ! Mais ce n'est pas ma faute !

**POMARICI**

Oui, c'est bien lui qui a commencé !

**LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN**

Laissez-moi parler ! Ce n'est pas ma faute, c'est la sienne !

*Il montre Hinkfuss*

**HINKFUSS**

Moi ? Comment ça, ma faute ? Pourquoi ?

**LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN**

Parce que vous êtes là parmi nous, avec votre maudit théâtre, que Dieu veuille engloutir pour toujours !

**HINKFUSS**

Mon maudit théâtre ? Vous êtes devenus fous ? Mais on est où ? Reprenez vos esprits et pensez au Théâtre !

*Extrait de l'Acte III*

**LA CHANTEUSE**

Je suis là.

**L'UN DES CLIENTS DU CABARET**

Et je suis là moi aussi pour le soutenir.

**HINKFUSS**

Et bien, soutenez-le !

**SAMPOGNETTA**

Je devais monter l'escalier, accroché à leur cou à tous les deux ...

**HINKFUSS**

Supposez que vous voulez de le monter, bon sang ! ... Et vous autres, tous à vos places ! Et vous, faites de vous lanterner ! ... Est-il possible de se noyer ainsi dans un verre d'eau ? Tout ça sans raison, pour d'idiotes susceptibilités !

*Extrait de l'Acte III*

**VERRI**

(...) Ça fait trois heures que je m'évertue à répéter : "Mademoiselle le sait, mademoiselle le sait !", et mademoiselle ne trouve pas un seul mot pour me soutenir ! Rien à faire pour qu'elle abandonne cette attitude de victime !

**MOMMINA**

Mais je suis une victime, je suis une victime ! La victime de mes soeurs, de ma famille, votre victime à tous ; la victime de tout le monde !

*A ce moment-là, le vieux fantaisiste fait son apparition, avec un visage de mort ; poignardé, le gilet et le pantalon pleins de sang, il a ses mains ensanglantées sur son ventre.*

**SAMPOGNETTA**

Mais, ça va durer combien de temps, je frappe, je frappe, je frappe, tout ensanglanté comme ça ; j'ai mes tripes dans la main ; je dois venir mourir en scène, ce qui n'est pas facile pour un fantaisiste ; personne ne me fait entrer ; et je trouve tout sens dessus dessous ; mes camarades en panne ; quant à l'effet que je me promettais de tirer de mon entrée – car, tout en étant ruisselant de sang et moribond, je suis également ivre – quant à cet effet, dis-je, il est raté ; je vous demande donc comment on va pouvoir rattraper ça maintenant !

**HINKFUSS**

Rien de plus facile. Appuyez-vous sur votre amie la chanteuse : où est-elle ?

**LA CHANTEUSE**

Je suis là.

**L'UN DES CLIENTS DU CABARET**

Et je suis là moi aussi pour le soutenir.

**HINKFUSS**

Et bien, soutenez-le !

**SAMPOGNETTA**

Je devais monter l'escalier, accroché à leur cou à tous les deux ...

**HINKFUSS**

Supposez que vous venez de le monter, bon sang ! ... Et vous autres, tous à vos places ! Et vous, finissez de vous lamenter ! ... Est-il possible de se noyer ainsi dans un verre d'eau ? Tout ça sans raison, pour d'idiotes susceptibilités!

*Extrait de l'Acte III*

SAMPOGNETTA

C'est parce que je me délecte à voir combien vous avez tous plus de talent que moi.

VERRI

Qu'est ce que vous racontez ?

SAMPOGNETTA

Je dis que moi, sans savoir comment je suis rentré chez moi, sans même savoir si quelqu'un est venu m'ouvrir, après que j'ai frappé aussi longtemps...

HINKFUSS, se levant

Encore ? Ca recommence ?

SAMPOGNETTA

... je ne parviens pas à mourir, Doktor Hinkfuss : j'ai envie de rire, en les voyant tous jouer si bien leur rôle, et je ne parviens pas à mourir. La femme de chambre... *(Il regarde autour de lui)* Où est-elle ? Je ne vois pas... La femme de chambre aurait dû se précipiter en criant : "Oh ! mon Dieu, monsieur ! Oh ! mon Dieu, monsieur ! On le rapporte blessé !"

HINKFUSS

Mais quelle importance ça a-t-il maintenant ? Est-ce qu'on n'avait pas considéré votre retour chez vous comme une chose déjà faite ?

SAMPOGNETTA

Eh bien, alors, autant qu'on me considère comme mort et qu'on n'en parle plus !

HINKFUSS

Mais pas du tout ! Il faut que vous parliez, que vous jouiez votre scène, que vous mouriez !

SAMPOGNETTA

Bon, bon ! La voilà, votre scène ! *(Se laissant aller)* Je suis mort !

HINKFUSS

Non, non, pas comme ça !

SAMPOGNETTA, se levant et s'avançant

Que voulez-vous que je vous dise, mon cher Doktor Hinkfuss. Venez donc sur le plateau et achevez-moi ! Je vous répète que comme ça, personnellement, je ne parviens pas à mourir. Excusez-moi, mais moi, je ne suis pas un accordéon que l'on allonge et que l'on raccourcit et qui, quand on appuie sur les touches, joue un petit air.

HINKFUSS

Mais vos camarades...

### SAMPOGNETTA

... ont plus de talent que moi ; je viens de le dire et je m'en réjoui. Mais, moi, je ne suis pas comme eux. Pour moi, mon entrée, c'était tout. Vous avez voulu qu'on la saute, mon entrée... Pour me mettre dans le bain, j'avais besoin de ce cri de la femme de chambre. Et la Mort devait entrer avec moi, se présenter ici au milieu de la noce éhontée que l'on fait chez moi : la Mort ivre, ainsi que nous l'avions décidé, ivre d'un vin qui était devenu du sang. Et j'aurai dû parler, oui, je le sais, me mettre à parler au milieu de l'horreur générale – à parler, moi – trouvant mon courage dans le vin et dans le sang, agrippé à cette femme. (*Il attire à lui la chanteuse*) – comme ceci ! – et à dire des choses insensées, sans suite et terribles pour cette autre femme qui est la mienne, pour mes filles, et aussi pour ces jeunes gens, afin de leur montrer que si j'ai fait figure d'imbécile, c'est bien parce qu'ils ont manqué de cœur : une mauvaise épouse, de mauvaises filles, de mauvais amis ; et moi, non, moi, pas imbécile ; et eux méchants ; moi seul intelligent ; et eux des idiots ; moi, avec ma naïveté ; et eux, avec leur perversité brutale ; oui, oui (*En colère*) intelligent, intelligent, comme le sont les enfants (*Pas tous ; ceux qui grandissent tristement au milieu de la brutalité des grandes personnes*). Mais ces choses-là, je devais les dire comme un ivrogne, dans une sorte de délire ; et j'aurai dû passer mes mains ensanglantées sur mon visage – comme ceci – et me le maculer dans sang (*A ses camarades*) – il est maculé de sang ? (*Ils font signe que oui*) Bon ! (*Et il enchaîne*) et vous terrifier et vous faire pleurer – mais pleurer vraiment – ne réussissant plus à trouver mon souffle, avançant mes lèvres comme ça – (*Il essaie de siffler*) – pour siffloter une dernière fois ; et puis, oui (*Faisant signe au client du cabaret*) – viens là, toi aussi – (*Il se suspend à son cou*) comme ça – entre vous deux – mais plus près de toi, ma chérie – courber la tête – comme le font soudain les petits oiseaux – et mourir.

*Extrait de l'Acte III*

## PIRANDELLO

*"Je ne sais que vous dire, si ce n'est que j'ai oublié de vivre ; ma vie, je ne l'ai pas vécue, je l'ai écrite."*

Luigi PIRANDELLO

PIRANDELLO fut un bourgeois sicilien. Monogame avec obstination, il a vécu enfermé dans sa famille – un enfermement redoublé, pendant plus de quinze ans, par la présence à ses côtés d'Antonietta, sa femme atteinte de délire paranoïaque. Et sa vie, il l'a écrite plutôt que vécue. Quand sur le tard, grâce au théâtre, il connut la célébrité, ce fut pour se retrouver pris à un autre piège : celui du pirandellisme inventé par son ami, le critique TILGHER.

Luigi PIRANDELLO est né le 25 juin 1867 à Agrigente, en Sicile. Le charme silencieux de la solitude, qui a incontestablement des racines sicilienne, est un thème dominant de son œuvre où l'on retrouvera également la condition sociale, les coutumes et le caractère du paysan et du bourgeois sicilien.



Il eut des relations difficiles avec son père, homme aux colères terribles qui possédait et exploitait une mine de sulfate. Il donna à son fils une éducation anticléricale dont l'influence fut sensible dans l'œuvre narrative, lorsque PIRANDELLO attaqua les prêtres et leur hypocrisie. Elevé dans un climat de désillusion, il sympathisera avec les étudiants autonomistes qui allaient devenir les chefs du mouvement séparatiste des Fascisiciliens et s'inscrira au parti fasciste en 1924.

Destiné aux affaires, il entre à l'Institut Technique où il apprend le latin en cachette, ses résultats sont excellents. Des déboires sentimentaux bien anodins donneront à cet adolescent timide et hyperémotif un complexe d'échec et il renoncera très vite à l'espoir d'une vie fondée sur un amour heureux.

Après des études supérieures à la Faculté de Droit et de Lettres de Palerme, il décide de poursuivre ses études littéraires à Rome, où il écrira son premier recueil de vers, puis à Bonn où il obtient le titre de docteur en 1891.

De retour en Italie, en janvier 1894, il épouse la fille de l'associé de son père, Marie-Antoinette PORTULANO, qui lui donnera trois enfants. Le ménage semblait promis à une vie heureuse et paisible. PIRANDELLO écrit de nombreux articles pour différents journaux ainsi que des nouvelles et de courtes pièces.

Dès 1898, il est nommé professeur de langue et de littérature italiennes à l'Istituto superiore di Magistero de Rome, chaire qu'il occupera jusqu'en 1922, année où il abandonnera définitivement l'enseignement.

En 1903, l'éboulement de la soufrière où son père avait investi tous ses capitaux l'oblige à demander rétribution pour tout ce qu'il publie. C'est également l'année où se déclarent les premiers signes des troubles mentaux de son épouse. Pendant plus de quinze ans PIRANDELLO partagera la maladie mentale de sa femme Antonietta jusqu'à son internement en 1919. PIRANDELLO a choisi de se laisser aliéner, au jour le jour, par le délire paranoïaque de son épouse et par sa jalousie morbide et délirante.

En 1909 commence une collaboration avec le *Corriere della Sera* de Milan, journal dans lequel il écrira jusqu'à sa mort. Ses premiers romans, "*L'Exclue*", (1901), "*Feu Mathias Pascal*" (1906), "*Les Vieux et les Jeunes*" (1908), "*Son Mari*" (1911), sont des succès ainsi qu'un grand nombre de nouvelles qui paraissent dans des revues.

Le théâtre occupe pendant longtemps une place secondaire dans la production littéraire de PIRANDELLO. Cependant, cédant aux instances de deux amis siciliens, il fait représenter avec succès, au Théâtre national de Rome, une première pièce, une farce écrite en parler sicilien : "*Gare à toi, Giacomino*". Suivront de nombreuses autres, parmi lesquelles : "*Henri IV*", "*Vêtir ceux qui sont nus*", "*La Volupté de l'Honneur*", "*Tout pour le mieux*", "*A chacun sa vérité*", "*Comme avant, mieux qu'avant*", tandis que les "*Six Personnages en quête d'auteur*" commencent à tourmenter leur futur auteur de leurs obsessions et de leurs plaintes. Cette dernière pièce devait obtenir un succès international qui assura durablement la célébrité de l'auteur et qu'il rassemblera avec *On ne sait jamais tout* (1924) et *Ce soir on improvise* (1928) dans la trilogie du "Théâtre dans le théâtre".

Dès lors, les hommages affluent. Membre de l'Académie d'Italie, il se voit attribuer le prix Nobel de littérature le 10 décembre 1934.

Ayant fondé une troupe en 1925, PIRANDELLO poursuit une vie errante. Comme MOLIERE, dramaturge devenu célèbre, metteur en scène de ses propres pièces, parfois acteur, il partage le sort de ses comédiens.

Mais il n'est donné à aucun de nous de baisser le rideau à notre gré. Au cours de la "première" du film tiré de "Feu Mathias Pascal", il prit froid, une congestion pulmonaire se déclara et il s'éteignit le 10 décembre 1936 sans avoir pu terminer ces "Géants de la Montagne" qui lui tenait tant à cœur.

**Luigi PIRANDELLO** a stipulé dans son testament qu'il désirait être incinéré et que ses cendres soient dispersées "*afin que rien de lui ne subsiste*".

## PORTRAIT DE LUIGI PIRANDELLO

---

Personne n'est moins "vedette" que lui. Vous ne le trouverez guère plastronnant dans une avant-scène, mais bien plutôt sur un strapontin, près du mur, à demi-noyé dans l'ombre.

Toutes ses mimiques, dès qu'on l'aborde, expriment l'aménité, la gentillesse et les fuites d'une modestie réticente.

Il parle d'une petite voix approbatrice et musicale avec des saluts de la tête et des sourires multipliés qui animent sa barbiche grise. On le sent à la fois volubile et craintif, à peine détaché de la foule anonyme, très peu soucieux d'apparat et ignorant complètement les stratégies publicitaires de la réussite parisienne.

Une pareille absence d'infatuation et d'impérialisme paraît bien agréable ! L'idée qu'on s'en forme est sans doute un peu trop simple.

Deux prunelles extraordinairement perçantes viennent rétablir une certaine inquiétude. On pressent que cette pudeur n'est peut-être qu'une défiance et cette extrême politesse une précaution.

Je crois surtout qu'il y a chez Monsieur PIRANDELLO un rêveur authentique. De là son éloignement pour les lumières trop vives et les curiosités indiscretes. Il laisse entendre qu'il déteste l'immobilité, par conséquent les formules, les systèmes, tout ce qui fixe un aspect et tout ce qui gêne un songe.

Mais ce goût des apparences fuyantes, des vérités instables et des visages qui changent, vous en reconnaissez bien la marque : nous sommes en plein pirandellisme.

Pierre BRISSON  
Le Temps  
23 novembre 1931

## L'OEUVRE DE LUIGI PIRANDELLO

---

Si la célébrité lui est surtout venue de ses œuvres dramatiques, la poésie, les nouvelles, l'essai et le théâtre sont des formes qu'il a constamment pratiquées et qui se mêlent tout au long de son œuvre. Il ne nous est pas possible de citer toutes ses écrits car en 1919, à l'âge de 52 ans il avait déjà publié plus de 175 nouvelles et rédigeait de multiples articles dans de nombreux journaux.

### THEATRE

- 1896 *Le Milan*, premier état de *Si ce n'est ainsi*, publié en 1916 avant de devenir *La raison des autres* en 1921
- 1898 *L'épilogue*, pièce en un acte qui deviendra plus tard *L'étau*
- 1910 *Cédrats de Sicile*, extraite de la nouvelle du même titre
- 1911 *Le devoir du médecin*, extraite de la nouvelle du même titre
- 1913 *Cecè*
- 1916 *Gare à toi, Giacomino*, extraite de la nouvelle du même titre  
*Liolà*  
*A la sortie*
- 1917 *Le diplôme*, extraite de la nouvelle du même titre  
*Chacun sa vérité*  
*Le bonnet fou*  
*La jarre*, extraite de la nouvelle du même titre  
*La balance*  
*C'est Bécassin qui paie la note*  
*La volupté de l'honneur*, extraite de la nouvelle *Apprentissage*
- 1918 *Mais c'est pour rire*, comédie extraite de deux nouvelles  
*Le jeu des rôles*
- 1919 *L'homme, la bête et la vertu*, extraite de la nouvelle *Rappel au devoir*  
*La greffe*
- 1920 *Tout finit comme il faut*  
*Comme avant, mieux qu'avant*  
*Les deux visages de Mme Morli*
- 1921 *Six personnages en quête d'auteur*
- 1922 *Henri IV*  
*L'imbécile*, extraite de la nouvelle du même titre  
*Vêtir ceux qui sont nus*
- 1923 *La fleur à la bouche*, extraite de la nouvelle du même titre  
*La vie que je t'ai donnée*  
*L'autre fils*, extraite de la nouvelle du même titre
- 1926 *Diane et Tuda*

- 1927 *L'amie de leurs femmes*  
*Bellavita*, extraite de la nouvelle du même titre
- 1928 *La salamandre*, Livret : PIRANDELLO, musique : Massimo BONTEMPELLI  
*La nouvelle colonie*, extraite du roman *Son mari*  
*Ce soir on improvise*  
*Ou d'un seul ou d'aucun*
- 1929 *Je rêve*  
*Lazare*
- 1931 *Les géants de la montagne*, inachevé
- 1932 *La fable du fils subsitué*  
*Se trouver*

## ROMANS

- 1893 *L'exclue* (publié en 1901)
- 1895 *Le tour de rôle* (publié en 1902)
- 1903 *Feu Mathias Pascal* (publié en 1904)
- 1908 *Les vieux et les jeunes* (publié en 1909)
- 1909 *Son mari* (publié en 1941)
- 1915 *On tourne*
- 1924 *Un, personne, cent mille*

## ESSAIS

- 1893 *Art en conscience de notre temps*
- 1896 *Le moment présent*  
*Le néo-idéalisme*
- 1908 *Art et science*
- 1918 *Théâtre et littérature*
- 1929 *Le film parlant abolira-t-il le théâtre ?*

## FILMS ISSUS DE L'OEUVRE

- 1919 *La chaufferette* – réalisation Mario CAMERINI  
*Cédrats de Sicile* – réalisation Mario GARGIULO  
*L'effondrement* – réalisation Mario GARGIULO  
*Mais c'est pour rire* – réalisation Nino MARTOGLIO
- 1920 *La lumière de l'autre maison* – réalisation Hugo GRACCI
- 1921 *Le voyage* – réalisation Gennaro RIGHELLI  
*La rose* – réalisation Arnaldo FRATEILI
- 1926 *Henri IV* – réalisation Amleto PALERMI
- 1930 *La dernière berceuse* – réalisation Gennaro RIGHELLI
- 1932 *Acier, d'après un canevas de PIRANDELLO et son fils* –  
réalisation Walter RUTTMANN  
*Comme tu me veux*
- 1936 *L'homme de nulle part, d'après Feu Mathias Pascal* – Pierre CHENAL