



Théâtre
National
de Strasbourg
École supérieure
d'art dramatique

Vêtir ceux qui sont nus

Texte de **Luigi Pirandello**

Mise en scène de **Stéphane Braunschweig**

au TNS du 20 au 23 septembre 2006

REPRISE

Dossier Pédagogique

Contact TNS

Lorédane Besnier 03 88 24 88 47 / public2@tns.fr

Vêtir ceux qui sont nus

De Luigi Pirandello

Mise en scène et scénographie Stéphane Braunschweig

> Reprise de la troupe du TNS

<i>Traduction de l'italien</i>	Ginette Herry
<i>Costumes</i>	Thibault Van Craenenbroeck
<i>Lumière</i>	Marion Hewlett
<i>Son, vidéo</i>	Xavier Jacquot
<i>Collaboration artistique</i>	Anne-Françoise Benhamou
<i>Collaboration à la scénographie</i>	Alexandre de Dardel
<i>Assistanat mise en scène</i>	Aurélia Guillet

<i>Avec</i>	<i>Le Consul Grotti</i>
Sharif Andoura	<i>Ersilia Drei</i>
Cécile Coustillac	<i>Ludovico Nota</i>
Gilles David	<i>Franco Laspiga</i>
Antoine Mathieu	<i>Alfredo Cantavalle</i>
Thierry Paret	<i>Madame Onoria</i>
Hélène Schwaller	<i>Emma</i>
Anne-Laure Tondou	

Production	Théâtre National de Strasbourg
Dates	Du mercredi 20 au samedi 23 septembre 2006 Tous les soirs à 20h 2h10 (sans entracte)
Salle	Bernard-Marie Koltès

Ce spectacle a été créé au TNS
le 5 janvier 2006

Ce spectacle est présenté en tournée à
Toulouse, Orléans, Le Mans, Annecy,
Paris / CDN Gennevilliers, Lisbonne,
Bordeaux, Nice et Dijon.

> **Vêtir ceux qui sont nus** dans la traduction
de Ginette Herry est publié
par L'Avant-Scène Théâtre (janvier 2006)

Une jeune femme rate son suicide, mais séduit les journaux par ses malheurs, attirant à elle un écrivain en mal de romanesque. A peine Ersilia a-t-elle profité de cette notoriété inattendue qu'elle est prise au piège de ses propres mensonges. L'écriture épouse le vertige croissant d'une femme qui craint de n'être personne au milieu des fictions médiatiques ou littéraires qu'elle suscite. Avec cette pièce qui questionne la nudité de la vie sous le voile des histoires que chacun se raconte, Stéphane Braunschweig aborde pour la première fois l'œuvre de Pirandello.

Radioscopie d'un titre

Vêtir ceux qui sont nus est la troisième des sept œuvres de miséricorde corporelle que l'Église catholique propose à la charité de ses fidèles. Les deux premières sont : nourrir ceux qui ont faim et donner à boire à ceux qui ont soif ; parmi les quatre autres on trouve : donner asile à ceux qui n'ont pas de logis, et ensevelir les morts. Quant à la miséricorde spirituelle, elle s'efforce, entre autres tâches, de conseiller les hésitants et de consoler ceux qui souffrent. Ces œuvres de piété sont aussi des œuvres de pitié ; elles invitent à s'émouvoir devant la souffrance d'autrui et à tout faire pour la soulager sans la craindre. Mais la crainte et la pitié n'étaient-elles pas les ressorts de la tragédie ? Pour Pirandello, la tragédie est devenue impossible au vingtième siècle. Quel sort la pièce peut-elle donc faire à la pitié convoquée par le titre ? Et d'abord, comment la nudité apparaît-elle dans la fable ?

Ersilia Drei, la protagoniste, est nue. Cette nurse chassée par ses maîtres à cause de l'accident qui a causé à Smyrne la mort de leur petite fille est revenue à Rome démunie d'argent, sans famille et sans amis, pour y apprendre que le lieutenant de vaisseau à qui elle se croyait fiancée l'a abandonnée et va épouser une autre femme. Toute sa vie, une vie de pauvreté et de service, la laisse ainsi métaphoriquement aussi nue que le séquestre de sa valise, occasionné par son suicide, la laisse ensuite sans vêtement de nuit et sans vêtement de rechange à sa sortie de l'hôpital (fin acte I, début acte II). De plus, sa vie ne lui a jamais **donné consistance** et elle n'a jamais eu la force d'être quelque chose : jour après jour et malheur après malheur, elle n'a fait que subir ce que les choses ont voulu qu'elle soit ; en subir la souffrance. De là à vouloir **ne plus être rien** et se donner la mort dans un jardin public... Le hasard fait qu'elle est sauvée (acte I et II).

Pitié et miséricorde se donnent alors libre cours devant une nudité qui conjugue dénuement et souffrance. Le journaliste qui l'interviewe après son suicide s'émeut, et, par son récit émouvant dans le journal, émeut la ville et en particulier l'écrivain Ludovico Nota qui non seulement offre chez lui à la démunie **le vivre et le couvert** mais se déclare prêt à **la conseiller** et à **partager avec elle une nouvelle vie** tandis que la logeuse **habille** pour la nuit la malheureuse, l'encourage et la **console** (acte I). De son côté, bouleversée, la future épouse du lieutenant de vaisseau, rompt ses fiançailles et envoie le jeune homme repent **réparer** sa trahison en offrant à Ersilia de l'épouser. Un large éventail des œuvres de miséricorde tant matérielles que spirituelles se met donc en branle, concurrentement, autour de la victime malheureuse d'une vie qui n'a cessé de la dépouiller ou de la trahir.

Mais, de revêtir son inconsistance, Ersilia s'était occupée elle-même. Juste après avoir avalé le poison dont elle était certaine qu'il la menait à la mort, elle s'était fabriqué un linceul dans lequel **être enseveli**, le métaphorique **habit décent de la fiancée abandonnée** destiné à couvrir sa métaphorique nudité-nullité, ainsi que sa honte secrète d'avoir été la maîtresse du père de la petite morte, responsable avec elle de l'accident. Ce **vêtement mensonger**, ceux qui savent n'auront de cesse de le lui arracher et, de révélation en révélation, les miséricordieux se muent en ennemis – ou, au mieux, en indifférents – jusqu'à ce qu'Ersilia se donne à nouveau la mort et constate l'impossibilité dans laquelle tous se sont trouvés, elle-même comprise, de vêtir sa nudité. Son vindicatif adieu à la vie, et à ceux par qui elle meurt nue, conclut la pièce par une sorte de retournement ironique du titre. Ni tragédie ni comédie, mais **farce transcendantale** peut-être, la pièce a fait déferler sur les mensonges de l'apparence une pitié qui s'est effarouchée et a reculé devant la réalité.

C'est que la réalité est la nudité dans sa hideur absolue. La réalité extérieure dont le flux incessant d'événements, de gens et de bruits vous « étourdit, interrompt, embarrasse, contrarie, déforme » quand elle ne vous assaille pas pour vous « mettre en pièces ». La réalité intérieure qui

ne coïncide jamais avec l'image que les autres vous renvoient de vous-même mais est animée par la « bête » – la voracité des pulsions tapies en chacun de nous. L'une et l'autre réalités sont inaccessibles directement et sur elles aucun vêtement ne tient longtemps. Seule **l'imagination – et non plus la pitié** – peut créer du « roman à vivre » dans la réalité (acte I), elle peut nous arracher au « borbier de la vie ordinaire » et sublimer nos élans en pérennisant un moment de bonheur partagé qui se constitue alors en idéal (acte II, première attente d'Ersilia), elle peut enfin transformer les « mensonges » en « histoires », belles à écrire et à lire, dans lesquelles, l'art s'étant emparé des faits pour les transmuier, surgit à nouveau la vie (acte III, seconde attente d'Ersilia). Ainsi, seul l'art pourrait un jour venger la vie doublement pitoyable de la malheureuse Ersilia.

En 1922, Pirandello lui-même se sent nu. Toujours strictement vêtu de sombre jusqu'au menton et se défiant farouchement de tout ce qui est corps, il a cinquante-cinq ans. Ses fils sont revenus de la guerre mais il a dû se séparer de son épouse, qu'il aime passionnément mais dont la folle haine jalouse a rendu leur co-habitation impossible ; il rêve encore pourtant de la ramener à la maison et la privation d'elle rend parfois furieuse en lui « la bête ». Surtout, Lietta, sa fille chérie, a quitté la maison, elle s'est mariée en juillet 1921 et suit son mari au Chili en février 1922. Le triomphe d'*Henri IV* (février 1922) qui suit celui des *Six personnages en quête d'auteur* (été 1921) fait revêtir pour la première fois à Pirandello l'habit du succès, mais ce vêtement couvre mal le froid du vide dans lequel il se meut et ne modèle en rien son aspiration à une vie nouvelle – à l'automne 1922, il renoncera à la profession d'enseignant qu'il exerçait depuis 1897, et en 1925, il ouvrira et dirigera à Rome le Théâtre d'Art. Mais en avril et mai 1922, on dirait qu'il se venge de la nudité de sa vie d'homme en inventant l'histoire de l'auteur Ludovico Nota en quête d'un personnage et la rencontre paradoxale de cet auteur avec une jeune femme qui voudrait enfin trouver un habit en devenant l'héroïne d'un roman, mais qui ne prendra consistance qu'en mourant seule et nue. Ce roman, Nota ne l'écrit pas mais Pirandello écrit la « comédie » de cet impossible roman et l'édite dans la série de ses *Masques nus* ; peut-être le triomphe de *Vêtir ceux qui sont nus* à Rome au Théâtre Valle en novembre 1922 a-t-il doublé d'un peu de chaleur intérieure son nouvel habit de succès ?

Ginette Herry, (traductrice)13 novembre 2005

Traduire *Vêtir ceux qui sont nus*

Toute traduction théâtrale vieillit puisque tout traducteur traduit avec son époque. Dans les années 1920-1930, Benjamin Crémieux, qui introduisait Pirandello en France, adaptait ses traductions à l'état de la scène parisienne de l'Entre-Deux-Guerres. Au début des années 1980 perdurait encore l'idée que le théâtre de Pirandello était purement cérébral, tissé de paradoxes et de pseudo-philosophie. L'auteur avait eu beau protester dès 1920 en affirmant que son théâtre n'avait rien de philosophique, qu'il était « un miroir placé devant la bête » qui est en chacun de nous, et qu'il était donc « pure passion », le pirandellisme a eu la vie dure et a longtemps fait lire comme discours la parole des personnages. Autre préjugé tenace : Pirandello écrit mal, son italien est souvent obscur, sa pensée ambiguë, il ne termine pas ses phrases, il n'enchaîne pas les répliques, il laisse en blanc les raisons des choses, sa ponctuation est impossible... Et donc le traducteur devrait raccorder, suturer, rationaliser.

Pourtant, Pirandello n'écrit pas mal – il suffit de lire ses indications scéniques pour s'en convaincre – et il sait ce qu'il veut : écrire-théâtre et, pour cela, faire *parler* les personnages. Depuis 1916, bien avant d'ouvrir à Rome le Théâtre d'Art (1925) et de fonder sa propre troupe, il a expérimenté avec les acteurs sa théorie de la spécificité de l'écriture dramatique ou *Action parlée* (1899). Étant donné qu'aujourd'hui, le livre collabore plus volontiers avec la scène, les traducteurs se sont faits plus attentifs à cette expérimentation théâtrale qu'il a conduite au cœur des années Vingt, en rapport avec les acteurs et avec les avant-gardes artistiques européennes.

Dès 1916, non seulement il invente ses pièces pour des acteurs précis qu'il connaît et dont il sait ou devine les capacités, mais il vient lire lui-même ses textes aux acteurs, dût-il pour cela se rendre à Milan ou à Naples ; à Rome, il assiste aux répétitions et y participe activement, cherchant à « mettre dans la bouche » de ses interprètes « ses intentions les plus cachées ». Le résultat est que la langue de ses pièces est une langue parfaitement théâtrale. Elle est parole et action, parole de chaque personnage en situation, avec non seulement son langage propre mais sa propension à dire ou à taire, à écouter ou ignorer l'autre, à agir par les mots et la façon de les émettre, ou par les silences et les détours. La ponctuation théâtrale de Pirandello, si particulière, est le codage le plus visible de cette *action parlée* : elle organise la parole de chacun, souvent discontinue et fragmentaire mais qui renvoie à un flux mental de parole-pensée continue ; et elle organise l'échange de parole.

Dans *Vêtir ceux qui sont nus*, la parole est le plus souvent têtue, et l'échange décalé. Chacun est pris dans son idée et n'entend qu'en partie la réplique de l'autre ; il ne lui répond pas et continue dans son propos, ou bien il sélectionne dans ce que dit l'autre un mot qu'il reprend comme tremplin pour accepter ou pour dévier l'échange. Il faut dire que dans cette pièce, tout est pour ainsi dire joué avant le lever du rideau mais seuls trois personnages le consul Grotti, sa femme et la nurse Ersilia Drei connaissent la vérité « honteuse » qui se cache derrière la mort accidentelle de la petite Mimmetta tombée de la terrasse du consulat, à Smyrne, quelque temps auparavant. Séparément, la nurse et le couple sont revenus à Rome. L'épouse ne paraît jamais mais agit hors scène, le consul n'apparaît qu'à la fin de l'acte II et Ersilia... Ersilia a voulu se suicider mais elle a été sauvée et a raconté à un journaliste qu'elle avait voulu mourir parce que son fiancé, l'ex-lieutenant de vaisseau Laspiga, l'avait trahie en s'appêtant à épouser une autre femme. Paru dans la chronique locale, le récit du journaliste a ému toute la ville ; le romancier Ludovica Nota s'est décidé à recueillir Ersilia dans l'espoir secret d'en faire sa compagne ; la future épouse de Laspiga a rompu ses fiançailles et l'a chassé ; terrassé par le remords, Laspiga veut réparer et épouser Ersilia. La pièce commence quand Nota ramène Ersilia dans son appartement où se présenteront successivement pour parler à la jeune femme le journaliste, Laspiga et le consul. Et, de découverte en découverte, se rejoue le passé dans ses conséquences actuelles. On comprendra que, dans ces conditions, pour les personnages qui ne connaissent que le

récit du journaliste (ou celui d'Ersilia), tous les échanges de parole avec cette dernière, puis avec Grotti, sont minés. Plus que jamais, interruptions et détours sont de mise ; et ils sont organisés de manière à faire sentir au lecteur et au spectateur l'existence latente d'une énigme, ou d'une vérité cachée. La vérité *nue* est sans cesse frôlée en même temps qu'évitée, masquée ou *vêtue* d'un habit de paroles postiches. Ce n'est pas une mince affaire pour la traduction que de restituer cette écriture d'équilibriste.

De plus, *Vêtir ceux qui sont nus* doit bien être la pièce de Pirandello la plus chargée d'exclamations, d'interjections, d'expressions phatiques (vous imaginez ! voyez-vous ? et voilà ! c'est ça ! allez savoir ! excusez-moi mais...) : plus la communication est biaisée, en somme, plus les points d'appui de cet ordre sont nécessaires, et la traduction doit les conserver, quelle que soit la répugnance à leur égard de la langue théâtrale française ordinaire. Il en va de même pour l'affectivité du lexique et des constructions syntaxiques qu'on ne peut ni esquiver ni atténuer dans cette pièce de *passion* s'il en fut, une pièce dont la *pitié* et la fascination pour le malheur sont le ressort.

En outre, *Vêtir ceux qui sont nus* met au point et fait travailler, par des séries de mots récurrents, des réseaux lexicaux cohérents qui lui sont spécifiques. Le réseau du mensonge, avec la tromperie, la déloyauté, l'imposture, abuser quelqu'un, le trahir... opposés à la vérité que l'on croit atteindre en informant, instruisant, révélant, découvrant, démasquant... Ou bien celui de l'invention, de l'imagination, du croire, penser, s'imaginer, créer, faire naître, opposés à la réalité de la bête en nous, à celle de la vie dans sa dureté qui nous assaille – comme les bruits de la rue ou les cris des gens – à laquelle on se heurte ou qui nous tire vers le bas, qui nous déchire de ses crocs, lacère notre *vêtement* et nous met en pièces. Il en va de même pour le beau opposé au hideux, pour l'étang, ses mouches et sa lourde atmosphère opposés au coup de vent qui vient soudain permettre qu'on respire, pour le propre, l'aérien, le pur opposés au souillé, à la boue, à l'abject. Il en va de même pour le nu et l'indécent – comme sont la pauvreté, la réalité et la mort – opposés au vêtu et au décent. Il en va de même pour rien : *ne plus être rien, ne plus rien voir ni rien entendre...* Chacun de ces mots et expressions et chacune de leurs reprises exactes ont, dans le déroulement du dialogue, une position stratégique qui leur permet de bouger, de se complexifier jusqu'à se faire parfois paradoxaux voire s'annuler. Impossible donc de jouer ici avec la panoplie des synonymes si chère à la « bonne écriture » française qui répugne, comme on sait, aux répétitions.

Enfin la pièce, tout en interrogeant ce qui est arrivé à Ersilia Drei, interroge la possibilité-impossibilité d'en faire un roman ou une comédie. Et les mots utilisés par les personnages sont alors d'une précision qui ne tolère non plus aucun synonyme. On passe ainsi des expressions : « ce qui est arrivé », l'« accident », « les faits, les lieux, les personnes, les choses » à : le « récit », l'« histoire », le « roman », la « comédie ». Toute une poétique du rapport de l'art à la réalité dans sa mobilité se construit ici discrètement, et elle interdit toute approximation de traduction. Ajoutons que, convaincu qu'il est devenu impossible de représenter la réalité contemporaine tant sur le pur mode tragique que sur le mode purement comique, Pirandello professe et pratique depuis 1906 l'*umorismo* ou « sentiment du contraire ». *Vêtir ceux qui sont nus* participe totalement de cet « humorisme »-là, et sa restitution en français exige à nouveau du traducteur des prouesses d'équilibrisme.

Ginette Herry, 12 novembre 2005

Note d'intention

L'écrivain Ludovico Nota recueille dans son meublé Ersilia, une jeune fille dont la presse vient de raconter le drame personnel : d'abord renvoyée de son poste de nurse suite à la mort accidentelle de l'enfant dont elle avait la garde, puis abandonnée par son fiancé, elle a tenté de se suicider. Rien que de très banal somme toute, mais de quoi éveiller la compassion chez tous les amateurs de mélo, qu'ils soient lecteurs de faits-divers dans la presse à sensations ou spectateurs d'un théâtre où l'on aime aller pleurer plus malheureux que soi.

On imagine aisément Ludovico Nota en auteur à succès de ce théâtre lacrymal, prenant Ersilia comme modèle d'un nouveau personnage. C'est ce que se figure Ersilia en tout cas, avant de comprendre que l'écrivain s'intéresse plus à sa personne qu'à l'histoire dont elle voudrait être le personnage... Premier malentendu. Mais surtout, on va vite s'apercevoir que le récit d'Ersilia n'est pas tout à fait conforme à la réalité, qu'elle a en quelque sorte « habillé » son suicide d'une histoire qui fait d'elle une victime bien comme il faut. Bref : la malheureuse Ersilia a menti, elle n'a donc pas mérité les larmes qu'on a versées pour elle.

Sa tentative de suicide pourtant n'était pas feinte, et Ersilia par bien des côtés peut revendiquer le titre de victime qu'on lui dénie à présent. Est-ce la honte d'apparaître à nu comme cette victime-là qui l'aura conduite à se fabriquer une autre image d'elle-même, mieux vêtue, plus convenable, plus conforme ?

L'histoire d'Ersilia m'a rappelé cette jeune femme qui avait prétendu avoir subi une violente agression raciste dans le RER : comme si se poser en victime était devenu pour elle le seul moyen d'échapper à l'anonymat de la vie moderne, le seul moyen d'exister dans une société qui précisément passe son temps à fabriquer des *people*, inventant des stars d'un jour ou donnant à des « gens normaux » la chance de devenir la vedette du *reality show* de leur propre vie. Exister comme victime, c'est un peu retrouver la parole qu'on a l'impression de n'avoir jamais eue, c'est se sentir vêtu quand on se croyait nu. Et voilà qu'avec la complicité de notre compassion et celle des médias toujours prêts à la nourrir – une compassion singulièrement avide en ces temps de panne de projet politique, où le sentiment prégnant de notre impuissance à agir nous porte plus à l'empathie avec ceux qui souffrent qu'à l'admiration de ceux qui tant bien que mal cherchent précisément à agir –, voilà que les victimes se fabriquent comme les idoles et les stars, qu'il y en a de plus belles que d'autres, de plus émouvantes, de plus tragiques, de plus héroïques...

Dans *Vêtir ceux qui sont nus*, Pirandello apporte certainement un éclairage prémonitoire sur ces processus de victimisation tels que nous les connaissons aujourd'hui dans notre fameuse société du spectacle parvenue au stade de la « télé-réalité ». Il met en scène aussi – cela va avec – le déballage public de l'intime, et le processus de déformation ou de reconstruction de la réalité qu'induit tout discours sur soi. En « humoriste » qui a sans doute bien lu Ibsen, Pirandello ne peut s'empêcher de scruter le chaos intime des êtres réels derrière les belles images auxquelles chacun voudrait ressembler, il fait impitoyablement tomber leurs masques tout en sachant peut-être que leur nudité ne donnera pas accès pour autant à leur vérité... Il sonde et avive ainsi notre regard de spectateur – qui aime s'embuer du malheur des autres ou percer leur secret – avec l'intention délibérée de ne pas le satisfaire : quand l'art se fixe l'ambition de laisser la vie surgir dans ce qu'elle a d'informe et d'irréductible, c'est le spectateur qui est nu.

Stéphane Braunschweig, novembre 2005

Luigi Pirandello / biographie



Les dernières volontés de Pirandello

I. Que ma mort soit passée sous silence. À mes amis, comme à mes ennemis, prière seulement de n'en rien dire dans la presse, mais même d'y faire allusion. Pas de faire-parts ni de condoléances

II. Quand je serai mort, qu'on ne m'habille pas. Qu'on m'enveloppe nu, dans un linceul. Pas de fleurs sur le lit, pas de cierges ardents.

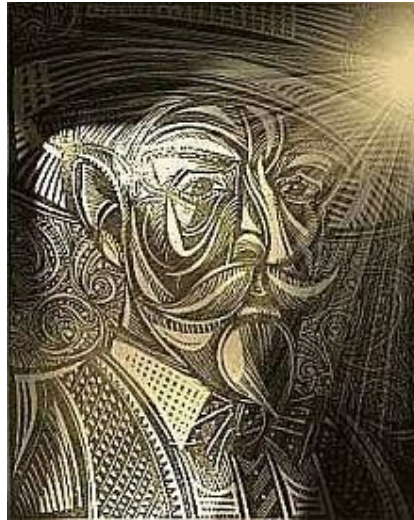
III. Un corbillard de la dernière classe, celui des pauvres. Sans aucun parement. Et que nul ne m'accompagne, ni parents, ni amis. Le corbillard, le cheval, le cocher, c'est tout.

IV. Brûlez-moi. Que mon corps, aussitôt incinéré, soit livré à la dispersion, car je voudrais que rien, pas même la cendre, ne subsiste de moi. Si la chose se révèle impossible, que mon urne cinéraire soit transférée en Sicile et murée dans quelque grossier bloc de pierre de la campagne d'Agrigente, où je suis né.

Philosophe, dramaturge et narrateur italien, Pirandello a reçu le prix Nobel de littérature en 1934. Son influence s'étendit bien au-delà des scènes italiennes. Impossibilité de connaître autrui, avatars de la personnalité, vérité de la folie, tels sont les thèmes qui hantent son œuvre.

Luigi Pirandello est né à Girgenti (Agrigente) le 28 juin 1867. Luigi grandit entre Porto Empedocle et Girgenti. Autant sa mère était douce et conciliante, autant son père était autoritaire et violent. L'enfant eut, avec cet homme aux colères terribles, des relations difficiles. L'expérience de la vie familiale, les incompréhensions, les trahisons : voilà les racines de ce qu'on a coutume d'appeler le « pirandellisme ».

En 1893, Pirandello s'était transféré de l'université de Palerme à celle de Rome, en 1889, il avait publié son premier recueil de vers, *Mal joyeux* ; il avait quitté la même année, l'université de Rome pour celle de Bonn, où, en 1891 il se retrouva docteur en philosophie. La même année il était revenu à Rome.



A cette époque les milieux politiques sont corrompus. Dans le Sud, le mécontentement gronde contre ces dirigeants romains qui semblent ignorer la détresse des provinces du Sud. Pirandello est très vite adopté par le cercle des véristes romains : c'était un précieux témoin : de retour de l'Allemagne il pouvait juger avec un grand esprit critique la Sicile de son enfance. L'humour vériste de Pirandello est fait de ce mélange d'amour pour la terre natale et de lucidité critique.

En janvier 1894, Pirandello épouse Maria Antonietta Portulano, fille d'un associé de son père qui lui apporte une bonne dot. Le couple s'installe définitivement à Rome.

En 1903 se produisit la ruine : la souffrière où son père, don Stefano avait investi son propre argent et la dot de sa belle-fille fut détruite par un éboulement. Luigi Pirandello se retrouva d'un coup pauvre, avec sa femme gravement malade : à la nouvelle de la ruine, elle avait eu une atteinte de parésie, dont elle se remettra six mois plus tard, et une altération mentale dont elle ne se remettra plus.

Luigi Pirandello se trouve plongé à l'improviste dans la tragédie. Publié en feuilleton en 1904 *Feu Mathias Pascal* connaît un grand succès.

Ce roman nous présente une ébauche de ce relativisme psychologique qui sera clairement exprimé dans *Un, personne et cent mille* : nous ne sommes que ce que les autres font de nous. Notre prétendue identité est une apparence ; si les autres ne nous reconnaissent pas, nous sommes morts ; nous ne vivons que par l'idée qu'ils se font de nous-mêmes. L'individu en quête d'une identité personnelle est voué à l'échec car force lui est de reconnaître que c'est la pensée des autres, avec tout ce qu'elle implique d'aliénation par malentendu ou par mauvaise foi, qui lui donne vie, qui crée le personnage.

En 1909 il commence à collaborer au *Corriere della sera*. Il est nommé professeur titulaire à l'Institut supérieur pédagogique.

1915 : c'est une année que marquent de douloureux événements : l'entrée en guerre de l'Italie et le départ de son fils Stefano, engagé volontaire et puis fait prisonnier ; la mort de sa mère ; et la maladie de sa femme qui maintenant explose en manifestations de violence.

En novembre 1918, son fils Stefano revient, après l'armistice. On décide l'internement d'Antonietta dans une maison de santé. Dans son théâtre Pirandello nous montrera des bouffons et des fous ; et la fantasmagorie de ses comédies n'est pas le fruit d'un esprit extravagant mais le reflet d'une société en crise. Partout en Europe l'individualisme est en crise ; la guerre a fait table rase des certitudes positives ; le monde semble en folie. « Les années folles », elles portent bien leur nom et c'est justement ce qu'illustre le théâtre pirandellien.

Mai 1920 : sa pièce *Six personnages en quête d'auteur* jouée au théâtre Valle de Rome est un échec. Un mois plus tard la pièce triomphe à Milan. Pirandello est désormais un cas : du haut des scènes, la pièce se répand dans le public : ceux qui sifflent et ceux qui applaudissent, les Romains qui crient « A

l'asile ! » et les Milanais qui disent « Poésie ! ». Les critiques qui polémiquent et théorisent, tout fait partie intégrante de la pièce et de la conception que Pirandello a du théâtre.

Directeur de la troupe, Pirandello découvre le métier de metteur en scène et se rend compte au contact des acteurs qu'un auteur n'est plus responsable de sa pièce à partir du moment où elle est jouée : le metteur en scène l'interprète à sa façon, et l'acteur lui-même donne au personnage une forme que l'auteur n'avait pas prévue. Ces problèmes du jeu et de la vérité, du rôle et de la personnalité, du visage et du masque vont devenir le thème dominant des pièces de cette période, car ils font partie désormais de la vie quotidienne de Pirandello.

Suivent de nombreux voyages avec sa Compagnie, et puis il se retrouve seul, deux années à Berlin, un an à Paris. « Nulle habitude, dit son biographe, nul amour terrestre » et cependant l'actrice Marta Abba, tint une grande place dans la vie de Pirandello. Puis elle disparut de sa vie et du théâtre : elle épousa un Américain, quitta l'Italie. Pirandello était désormais un vieil homme seul, seul de la solitude de « *Quando on est quelqu'un* ».

Avec cette pièce l'auteur met en scène son propre drame d'homme à succès, prisonnier de sa célébrité. Sujet moderne devenu aujourd'hui banal : le drame de la vedette fabriquée par le regard des autres (pour parler comme Pirandello) ou par l'opinion publique (pour adopter le langage d'aujourd'hui) et qui cherche à retrouver sous la façade et les artifices la sincérité intérieure et sa propre authenticité.

En 1934 il obtient le prix Nobel de littérature. Travaillant sans relâche il mourra, le 10 décembre 1936, d'une pneumonie contractée à Cinecittà pendant les prises de vues d'une adaptation cinématographique de *Feu Mathias Pascal*. Dix ans plus tard ses cendres furent transportées à Agrigente. Et son destin de personnage se clôt sur un dernier jeu entre apparence et réalité : par les rues de sa ville, les cendres de Pirandello passent, enfermées dans une caisse qui donne l'impression que la crémation n'a pas eu lieu, que le corps est dans le cercueil. Il paraît qu'en ont décidé ainsi les autorités ecclésiastiques : ainsi, sans le savoir, elles s'employaient à donner la dernière touche « pirandellienne » au séjour involontaire sur la terre de Luigi Pirandello.

A présent, encloses dans un vase grec, les cendres se trouvent sur une console dans la maison de lu Causu, du « Chaos », devenue monument national.

Rosanna Delpiano



Nino Uchino / Hommage à Pirandello

Luigi Pirandello / Textes

« Ce n'est que par le comique amer que peut se définir, dans son anormalité, la condition de l'homme qui ne se trouve presque jamais dans le ton et qui joue simultanément du violon et de la contrebasse ; qui ne peut avoir une pensée sans que lui en naisse aussitôt une autre, opposée et contraire ; qui pour une raison qu'il aurait de dire *oui*, se découvre sur-le-champ envahi par deux ou trois autres raisons qui le contraindront à dire *non*, et qui, entre le oui et le non, le tiendront en suspens, perplexe pour toute la durée de sa vie : un homme donc qui ne peut s'abandonner à un sentiment quelconque sans y détecter quelque chose qui lui fait la nique, le trouble, le déconcerte et l'irrite. [...]

Toutes les fictions de l'âme, toutes les créations du sentiment, nous allons voir qu'elles sont la matière de l'humoriste, c'est-à-dire que nous allons voir la réflexion transformée en une sorte de petit démon qui démonte le mécanisme de chaque image, de chaque phantasme engendré par le sentiment : on démonte afin de voir comment c'est fait, on détend le ressort et tout l'ensemble du mécanisme, agité de mouvements convulsifs, émet alors des sons stridents. Il peut se faire que parfois cela se produise avec cette *sympathie* indulgente dont parlent ceux qui ne connaissent qu'un humorisme bon enfant. Mais il ne faut pas s'y fier, car si la disposition à l'humorisme présente parfois cette particularité, je veux dire cette indulgence, cette compassion ou cette pitié, il ne faut pas perdre de vue que ce sont les fruits d'une réflexion qui s'est exercée sur le sentiment contraire, que cela constitue un sentiment du contraire né d'une réflexion sur des cas, des sentiments, des hommes qui provoquent simultanément le dépit, l'irritation, la raillerie de l'humoriste, lequel est aussi sincère en se livrant à ce dépit, à cette irritation, à cette raillerie qu'en exprimant cette indulgence, cette compassion, cette pitié. [...] Tout sentiment, toute pensée, tout élan, au moment même où ils jaillissent, se dédoublent, chez l'humoriste, en leur contraire. [...]

Car le propre de l'humoriste, en raison de l'activité particulière que la réflexion exerce en lui pour engendrer le sentiment du contraire, c'est de ne plus savoir quel parti adopter, c'est la perplexité, l'état d'irrésolution de la conscience »

Essence, caractères et matière de l'humorisme, 1908, Folio essais, pp.129-131 et 141

Je pense que la vie est une triste bouffonnerie pour la raison que nous avons en nous, sans pouvoir savoir ni comment, ni pourquoi, ni par quoi la nécessité de nous abuser continuellement nous-mêmes par la création spontanée d'une réalité (une pour chacun et jamais la même pour tous) réalité qui, de loin en loin se découvre vaine et illusoire. Celui qui a compris le jeu ne parvient plus à se laisser abuser; mais celui qui ne parvient plus à se laisser abuser ne peut plus prendre ni goût ni plaisir à la vie ; c'est ainsi. »

Luigi Pirandello, *Nouvelles complètes*, Quarto, Gallimard, p. 2194

Textes annexes

Plagiat !

La représentation du drame d'Ersilia Drei eut un corollaire imprévu. Pirandello fut accusé de plagiat par la veuve de Luigi Capuana, Adelaide Bernardini, dans une lettre ouverte publiée dans *Il Giornale d'Italia* (21 novembre 1922) qui accusait Pirandello de s'être servi d'une « vieille nouvelle » de Capuana pour écrire *Vêtir ceux qui sont nus* et se terminait ainsi : « Parfois, c'est commode de plagier les morts et de marcher sur le cœur des vivants. [...] À présent, le dramaturge fécond que vous êtes devrait jeter sur le papier deux autres comédies : *Dépouiller les morts...* et *Calomnier les vivants* ».

Prié de répondre, Pirandello déclara : « Il me paraît ridicule que quelqu'un puisse m'accuser de plagiat parce que, pour *l'antefatto* d'une de mes pièces – ce qui s'est passé avant que l'action commence – je me suis servi, comme j'en avais pleinement le droit, de certains 'documents' humains comme on dit, de certains faits, d'épisodes de la vie réelle desquels furent témoins, tout comme moi, beaucoup de mes amis à présent devenus vieux, parmi lesquels il m'est cher de rappeler Lucio D'Ambra, Ugo Fleres, Saya. Des choses qui sont arrivées et qu'en vérité, il y a bien des années, tout le monde a pu lire dans la rubrique estivale des faits-divers d'un quotidien de Rome avant qu'elles ne soient racontées dans une nouvelle de ce vrai et grand maître de l'art du récit que fut Luigi Capuana, avec sa façon bien connue de raconter qui n'a absolument rien à voir avec la mienne » (*L'Epoca*, 22 novembre 1922).

Ces « épisodes de la vie réelle » remontent à 1895. En août, un quotidien de Rome avait fait une place importante dans les pages locales à la tentative de suicide d'une jeune femme de vingt-huit ans, Adelaide Bernardini. Fille d'un secrétaire de la Préfecture, de famille aisée, elle s'était retrouvée orpheline et sans famille ; le consul d'Italie à Smyrne l'avait engagée comme *institutrice*. Revenue à Rome, ne trouvant pas de travail et victime d'une grave déception sentimentale, elle avait choisi de mourir plutôt que de mener une vie indigne d'elle. Enfermée dans sa chambre d'hôtel près du Panthéon, elle avait avalé de l'opium. Quelques jours plus tard, les journaux diffusèrent la nouvelle que la jeune femme, secourue et emmenée à l'hôpital, avait été sauvée (*La Tribuna*, 15 et 17 août 1895). L'affaire fit un certain bruit à Rome et intéressa Luigi Capuana qui, après avoir pris connaissance du fait divers, se proposa de venir en aide à la jeune femme, l'accueillit chez lui et finit par en faire sa femme en 1908.

Quant à la « vieille nouvelle » dont Pirandello se serait servi, c'est le récit *Pages du carnet d'Ada*, publié par Capuana en 1896 (*Roma di Roma*, 28-29-30 juin, 1^{er} juillet 1896) et clairement inspiré de ce qui était arrivé à la jeune femme. En voici le résumé. L'auteur feint d'avoir reçu d'un ami, un homme curieux et excentrique, les vingt-cinq feuillets du journal intime, fragmentaire et désordonné, d'une certaine Ada. Elle s'était retrouvée orpheline de père et de mère à seize ans et un de ses oncles, peu soucieux de la prendre en charge et de la protéger, l'avait fait engager comme *institutrice* dans la famille du consul d'Italie à Smyrne. En partant, elle avait laissé en Italie un homme qu'elle aimait de toute son âme, un officier de marine qui ne pensait, en fait, qu'à la séduire. L'automne suivant, à l'arrivée d'Ada à Smyrne, le cuirassé *Lépante* jeta l'ancre dans le port avec, à son bord, l'officier Torriani que la jeune *institutrice* considérait comme son fiancé. La passion se ralluma et, une nuit, tandis qu'un bal se déroulait sur le navire en présence du consul et de son épouse, Torriani quitta la fête en cachette, courut rejoindre Ada restée seule à la maison et, avec des promesses délirantes, la fit sienne. Le lendemain, le navire leva l'ancre et Torriani ne donna plus signe de vie à son amante d'une nuit. Trois ans passèrent. Ada, qui ne supportait pas sa déception, fut plusieurs fois tentée de se tuer. Dans la maison du consul, la tyrannie oppressante de l'épouse rendait de plus en plus dure et difficile la vie de *l'institutrice* qui ne trouvait de réconfort que dans l'attachement et les élans affectueux du petit garçon confié à sa garde. Mais l'enfant mourut et *l'institutrice* revint en Italie. Elle eut une nouvelle rencontre avec Torriani et ce fut une nouvelle tromperie puisqu'il était à la veille de se marier. Quand Ada l'apprit, l'amertume la submergea et elle s'empoisonna : à l'hôpital, elle fut sauvée de justesse.

De ce récit « à clé », Pirandello avait rendu compte le 5 décembre 1897, sous le pseudonyme Giulian

Dorpelli, lors de la parution du texte en recueil, et l'avait trouvé « beau et émouvant » ; il appréciait la façon dont Capuana avait su « reprendre et traiter un vieux sujet, l'incarner dans des personnages nouveaux, renouveler les particularités du milieu et des circonstances ».

D'après l'introduction d'Alessandro D'Amico à *Vêtir ceux qui sont nus, Maschere nude*, t. III, p. 123-125 (traduction Ginette Herry). Voir aussi, en français, la « notice » de la pièce écrite par André Bouissy, *Théâtre complet II*, Pléiade, p. 1326-1327.

Le spectateur inapaisé

Ce que sa réflexion écartait, Pirandello l'accueillit dans sa dramaturgie. Au-delà du « théâtre dans le théâtre », au-delà du « pirandellisme », au-delà même du « conflit de la forme et du mouvement », il tenta de réaliser l'impossible une indissoluble union de l'écriture et de la représentation. Une prise en charge de la mise en scène conçue non comme une simple interprétation mais comme la virtualisation du drame, dans le texte même. Bref, une écriture de la représentation.

C'est ce qui donne à la dramaturgie pirandellienne son statut ambigu et provoque le malaise qu'on ne peut pas ne pas ressentir devant elle. Un malaise que souligne aussi, d'un tout autre point de vue, Giovanni Macchia lorsqu'il parle d'« un théâtre qui ne nous envoie pas au lit tranquilles et apaisés, comme il arrive au spectateur du théâtre le plus noir et le plus tragique où celui qui a péché est inexorablement frappé par un destin qu'il a mérité », et conclut : « Il est quasi impossible d'aimer Pirandello. »

Le théâtre pirandellien est, en effet, divisé, dans son texte même, entre l'ancien et le nouveau, entre le drame et la représentation : c'est ce qui fait sa grandeur et son actualité. Il est en suspens entre eux et en appelle à une série de ruses et de faux-semblants, à une succession de miroirs ou de boîtes encastrées les unes dans les autres (ainsi du « théâtre dans le théâtre »), pour tenter, sinon de les réconcilier, du moins de maintenir entre eux la balance égale : c'est ce qui fait sa fragilité et son anachronisme. Et il ne peut que laisser le spectateur inapaisé ou inquiet : la *distance* pirandellienne est sans fin.

Bernard Dort, *Le spectateur en dialogue*, Éditions POL, 1995, pp. 159-160

Le personnage séquestré

Une enfilade de pièces, voilà le théâtre de Pirandello, même lorsque le rideau s'ouvre sur la luminosité d'un jardin ou d'une fausse nature qui ne consolent de rien. Les personnages sont toujours en quête d'un espace clos, ceux qui envahissent le désordre effréné d'une salle de répétition ou ceux qui, dans la tranquillité monotone d'un salon bourgeois, sont soudain ravagés par la pensée que, dans leur propre village, dans une chambre éloignée, il y a quelqu'un d'enfermé, d'enseveli.

L'espace de la chambre est donc indispensable à leur existence en tant que personnages. C'est celui de leurs vices, de leurs péchés secrets, de ces plaies qui ne peuvent être découvertes, contemplées et jugées qu'au théâtre, comme dans une représentation sacrée ou dans un tribunal : mystères qui n'ont rien de joyeux. Ils ont besoin de confesser, d'agresser, d'accuser. Ils exigent un lieu clos, le lieu d'une épreuve où ils veulent être jugés et, souvent, massacrés. Ce sont des débris d'humanité, plongés dans une misère et une dégradation extrêmes, de pauvres diables transpercés de douleur, balancés là sur le

théâtre tout en sachant que ce théâtre auquel ils aspirent est un lieu d'où ils ne pourront jamais plus sortir. Immobiles, bloqués, condamnés au martyre, ils sont souvent à la recherche d'un inquisiteur qui puisse les traîner jusque sur cette horrible scène tandis que l'auteur continue de dire : « Vous avez voulu entrer, vous avez frappé à la porte, eh bien, à présent vous savez ce qui vous attend. » Et c'est ainsi que l'on torture cette pauvre fillette qui, n'en pouvant plus, décide de se suicider et qui, maintenant, doit dire pourquoi, pourquoi c'est arrivé.

L'enquête est compliquée par la duplication du personnage (comme Monsieur Ponza et Madame Frola, Madame Frola et sa fille, les deux amants d'Ersilia, la Folle et l'Inconnue, etc.), et elle se déroule sur deux fronts, dont l'un est sans aucun doute l'opposé de l'autre. Même les inquisiteurs sont parfois doubles, avides de faits sur quoi jurer. Ces faits n'ont souvent aucun poids parce que les faits mêmes sont une prison – la prison d'une forme qui n'est pas la sienne, où le personnage n'arrive plus à se retrouver. Personne ne comprend que celui qui désire la mort veut mourir parce que c'est la vie qui l'a séquestré. Ce ne sont pas les autres qui l'ont poussé au suicide mais la vie, la « saloperie de la vie ». Et l'existence deviendra une brève interruption entre deux suicides : l'un tenté, l'autre réussi.

Les protagonistes ont toujours quelqu'un sur, les talons, qui ne les laisse jamais en paix. Ce sont des gens qui veulent savoir, guider, exploiter, aimer, guérir. C'est l'écrivain qui harcèle la victime ou le directeur de troupe obnubilé par les problèmes de la représentation; le médecin qui s'efforce de soigner ou l'inconnu qui s'acharne à identifier un personnage qui ne prétend en aucun cas pouvoir être identifié ; le mari jaloux qui ne lâche pas sa proie ou l'amie candide qui, toute occupée à décorer « avec un goût exquis » un lumineux appartement de jeunes mariés, comme faisaient les petits amours de la mythologie classique, ne soupçonne pas que ces pièces terribles, grâce aussi à ses mains de fée, hébergeront un assassin et une moribonde.

Giovanni Macchia, « Le Personnage séquestré », in *Théâtre en Europe*, Pirandello, n°10, 1986.