

Six personnages en quête d'auteur: la famille censurée

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Six personnages en quête d'auteur: la famille censurée. Théâtres du Monde, 1996, Théâtre et société: la famille en question, pp.157-170. <hal-01655725>

HAL Id: hal-01655725

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01655725>

Submitted on 5 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR : LA FAMILLE CENSURÉE

Brigitte URBANI

Des quarante-six pièces de théâtre que Pirandello écrivit, *Six personnages en quête d'auteur* est certainement celle qui déchaîna le plus de polémiques et contribua le plus à la notoriété d'un écrivain qui était loin d'en être à ses débuts (il avait cinquante-trois ans et déjà écrit bien des romans, poésies et nouvelles¹), mais n'avait pu que depuis peu se consacrer au genre littéraire qu'il préférait, le théâtre. Né en 1865, il avait dû attendre 1916 pour voir s'ouvrir devant lui une carrière d'auteur dramatique (jusque-là ses pièces avaient été refusées par les acteurs et les éditeurs)², à laquelle il consacra pleinement les vingt dernières années de son existence (il mourut en 1936). Cette production théâtrale est d'une extrême variété : tous les genres y figurent, des drames typiquement pirandelliens voisinent avec des œuvres véristes³, du théâtre bourgeois proche du théâtre de boulevard, ou encore des œuvres au ton onirique parfois proche du mythe.

Six personnages en quête d'auteur appartient au groupe des pièces les plus typiquement « pirandelliennes ». C'est, avec *Chacun sa vérité* (1917) et *Henri IV* (1922), celle où la vision du monde de l'auteur – que l'on a souvent qualifiée de « philosophie » – est exprimée de la manière la plus complète⁴. C'est pour l'époque une pièce d'une extraordinaire nouveauté, étrange et complexe. Le public romain fut déconcerté lors de la première représentation : l'auteur fut hué et une bataille s'engagea entre spectateurs hostiles et partisans de Pirandello. La deuxième représentation eut lieu à Milan et fut triomphalement applaudie. Il en sera ainsi de toutes les représentations qui suivront. Ce succès fit de Pirandello un auteur dramatique de réputation mondiale.

On a abondamment écrit sur *Six personnages en quête d'auteur*, sur la portée et la richesse de cette pièce⁵. Une richesse à double tranchant : car sans doute pour être trop cérébrale, et trop « en noir et blanc », elle est rarement jouée de nos jours, où on lui préfère la couleur et le pittoresque d'*Henri IV*. On a beaucoup parlé de « philosophie », de technique théâtrale, de pamphlet contre le théâtre traditionnel... On a bien moins parlé de famille : peut-

¹ Pirandello écrivit en tout sept romans, huit recueils de poésies, plus de deux cent cinquante nouvelles, des essais et quarante-six pièces de théâtre. La totalité du théâtre est disponible en version française, dans la collection Pléiade. Les citations insérées dans cet article sont empruntées à la traduction de Michel Arnaud (Gallimard, Folio, 1977).

² En fait, c'est en 1910 que furent jouées ses deux premières (courtes) pièces, *L'étau*, et *Cédrats de Sicile*. Ce n'est qu'en 1916 que démarre véritablement la carrière d'auteur dramatique de Pirandello.

³ Rappel : Le Vérisme est dérivé du Naturalisme français. Ses deux représentants les plus célèbres sont deux écrivains siciliens, Giovanni Verga (1840-1922) et Luigi Capuana (1839-1915).

⁴ ...mais non la plus claire. La pièce la plus limpide et la plus aisément accessible aux non initiés est *Chacun sa vérité* : c'est, avec *Henri IV*, celle qui a été la plus jouée en France. Sur *Chacun sa vérité*, signalons l'excellent « Profil d'une œuvre » de Gilbert BOSETTI (Hatier, n°14, 1970, 64 pages).

⁵ On a tant écrit sur le théâtre de Pirandello qu'il n'est pas possible d'en donner une bibliographie satisfaisante. En langue française, signalons : Gilbert BOSETTI, *Pirandello*, Bordas Université, coll. « Présences littéraires », 1971, 256 pages ; J. CHAIX-RUY, *Luigi Pirandello - Humour et poésie*, Paris, Del Duca, 1967, 255 pages ; Jean-Michel GARDAIR, *Pirandello - fantasmes et logique du double*, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1972, 159 pages ; Gérard GENOT, *Pirandello, un théâtre combinatoire*, Presses Universitaires de Nancy, 1993 ; *Lectures pirandelliennes*, Travaux du Centre de Recherches de l'Université Paris VIII Vincennes, Abbeville, Paillart, 1978, 292 pages ; Georges PIROUE, *Pirandello*, Denoël, 1967, 237 pages ; Leonardo SCIASCIA, *Pirandello et la Sicile*, Grasset, 1980, 224 pages ; Jean SPIZZO, *Dissolution et genèse de la représentation théâtrale - Essai d'interprétation psychanalytique de la dramaturgie pirandellienne*, Presses Universitaires de Lille, 1986, 734 pages.

être parce que la présence de la famille y est si évidente qu'il n'y a pas lieu de la souligner davantage. Et pourtant il convient de l'examiner de près, car Pirandello y dresse un véritable procès contre la famille et la société. En effet, c'est la complexité et l'aspect scandaleux de ce drame familial qui est cause de l'impossibilité de représenter la pièce « à faire », impossibilité qui est le sujet même de l'œuvre. Aussi, au préalable, ne sera-t-il peut-être pas inutile, pour la bonne intelligence de notre propos, d'en retracer brièvement les grandes lignes et d'effectuer quelques rappels.

*

Dans cette pièce s'ordonnent trois lignes thématiques, engendrant une lecture à trois niveaux : niveau littéral, niveau technique et niveau philosophique, trois niveaux distincts mais qui constamment entretiennent entre eux des rapports.

Le niveau littéral est celui de l'intrigue proprement dite. Il se divise à son tour en deux plans, en vertu de la technique chère à Pirandello du « théâtre dans le théâtre »⁶. Ces deux plans sont le cadre et l'histoire des six personnages.

– le cadre : un directeur de théâtre est en train de faire répéter à sa troupe une pièce (de Pirandello !). Ils viennent à peine de commencer quand arrivent, du fond de la salle, six étranges individus. Ils sont, disent-ils, les personnages d'une œuvre pensée, ébauchée par un auteur ; mais ce dernier a renoncé à écrire leur histoire. Venus dans cette salle dans l'espoir d'y trouver un dramaturge qui s'intéresserait à eux, ils proposent au directeur de « monter » leur drame. Ce dernier se laisse tenter, mais lui aussi abandonnera.

– l'histoire des six personnages, histoire qui a son tour est double : il y a d'une part leur drame familial (un mélodrame qui tourne à la tragédie), et d'autre part le drame d'avoir été refusés par leur auteur, leur souffrance et leur désir profond de devenir les véritables personnages d'une œuvre achevée (désir essentiellement du père et de la belle-fille) pour enfin véritablement exister.

Le niveau technique est celui de la représentation théâtrale. Mettant en scène le théâtre, les répétitions et la tentative de création d'une pièce nouvelle, Pirandello est amené à évoquer les problèmes qui se posent quotidiennement au dramaturge, au metteur en scène, et aux acteurs (rapports entre le texte et sa transposition sur scène, distance entre la vie et le théâtre⁷).

⁶ Le théâtre dans le théâtre est illustré par trois pièces écrites à quelques années d'intervalle, qui forment une trilogie : *Six personnages en quête d'auteur* (1921), *Comme ci comme ça* (1924), *Ce soir on improvise* (1930). Pirandello ne met plus en scène un épisode de vie, bourgeoise ou autre, il met en scène le théâtre. La scène représente une scène de théâtre vide, sans décor achevé, comme elle l'est au moment des répétitions. Et sur cette scène évoluent les acteurs, le metteur en scène, les machinistes, le souffleur, saisis en plein travail. Dans les trois cas les acteurs préparent une représentation, mais des conflits empêchent que la représentation ait lieu ou qu'elle se déroule dans de bonnes conditions. Explicite dans les trois pièces citées, le théâtre dans le théâtre est implicite dans *Henri IV* où le protagoniste, ex-fou ayant recouvré la raison, continue à jouer son rôle de fou et oblige son entourage à seconder son jeu.

⁷ Le théâtre a de multiples exigences qui l'empêchent de reproduire fidèlement la vie. La première est que l'histoire soit vraisemblable (or la vie est pleine d'invraisemblances, le père ne manque pas de le faire remarquer au directeur : « Oh, monsieur, vous savez bien que la vie est pleine d'innombrables absurdités qui poussent l'impudence jusqu'à n'avoir même pas besoin de paraître vraisemblables : parce qu'elles sont vraies »). Ensuite, on ne peut représenter une vie entière, mais seulement une partie ; il faut conserver un équilibre entre les personnages, éviter de faire intervenir des enfants, réduire les discours ou les monologues trop envahissants, concentrer l'action dans un nombre très limité de lieux et adapter les lieux au jeu... Le décor se construit à partir d'un matériel que la troupe possède déjà et qui n'est pas forcément conforme à la réalité, de même que les acteurs professionnels ne ressemblent pas aux personnages qu'ils sont censés représenter, etc., etc.

C'est pour lui un moyen de justifier son propre travail et celui des gens de théâtre, mais aussi de donner à tous, public et acteurs, une bonne leçon (on a parlé de pamphlet contre le théâtre traditionnel) ; car il faut toujours garder présent à l'esprit que le cadre de la pièce étant celui d'une répétition, le public est supposé absent.

Le niveau philosophique nous introduit au cœur du pirandellisme, dont cette pièce est un véritable condensé. Tentons, en guise de rappel, d'en esquisser les grandes lignes, et de les mettre en rapport avec notre pièce.

Pour Pirandello, le monde est absurde, illogique, décousu, incohérent ; et dans ce monde l'homme ne peut être heureux car le destin « bouffon » dépose mille obstacles sur son chemin. Au sein de la famille comme au sein de la société, aucune communication n'est possible ; personne ne comprend l'autre, chacun est obligé de jouer un rôle, et même souvent plusieurs rôles, selon la personne en face de qui il se trouve. Enfin, il est impossible de trouver un sens à la vie, car les contraintes familiales et sociales bloquent l'homme et font de lui une victime.

Tout est relatif, rien n'est certain. On ne saura jamais la vérité, si vérité il y a, car chacun a la sienne et y croit fermement⁸. Même la personnalité se dissout dans le néant, car nous ne nous voyons pas comme nous voient les autres, lesquels, individuellement, ont chacun une vision particulière de nous. Alors qui sommes-nous ? Et d'ailleurs, sommes-nous quelqu'un ou quelque chose, puisqu'aujourd'hui nous sommes différents de ce que nous étions hier, et que demain nous changerons encore ? Nous sommes à la fois un et cent mille, c'est-à-dire personne⁹.

La vie, alors, est comme un courant, au sein duquel l'existence de l'homme se cristallise en une forme, qui se dissout et se reforme ensuite, différente, à l'infini. L'homme est seul dans le vide, seul dans un univers sans Dieu où la réalité n'est qu'illusion. Et il est contraint de jouer des rôles. La vie est un théâtre où l'homme joue un rôle, mille rôles, où il revêt un masque, puis un autre masque... ; mais sous ces masques, il n'y a rien. Voilà pourquoi le genre littéraire préféré de Pirandello fut le théâtre, qui représentait si bien la vie. Voilà pourquoi il a plusieurs fois représenté le théâtre au théâtre¹⁰.

Le drame de l'impossibilité de vivre est présent dans le drame enchevêtré des six personnages, qui ne pourra pas être mis en scène. Dans cette tragédie est reproduit l'essentiel de ce que le destin bouffon s'amuse à imposer aux hommes pour les bloquer et les rendre malheureux. Non seulement les six personnages n'arrivent pas à se faire entendre des acteurs (qui se moquent d'eux, ne comprennent pas leur situation), mais ils ne se comprennent pas entre eux, s'agressent ; chacun est enchaîné à ce qu'il a vécu, rivé à sa propre vérité, et n'admet pas que l'autre puisse le voir différemment.

Non seulement ils sont bloqués dans leur drame, mais la signification de ce drame leur échappe. Personnages refusés d'une œuvre non écrite, ils sont suspendus dans le vide de l'inachevé. D'où leur volonté de trouver un auteur qui fixera et terminera l'œuvre ébauchée par le premier, et donnera une signification à leur histoire. On comprend que ces personnages sont des représentations de nous-mêmes, et que Pirandello a voulu écrire une parabole de l'existence humaine. Ce drame est celui de l'homme sans Dieu (ou loin d'un créateur qui l'a conçu, puis l'a abandonné à son sort sur terre)¹¹ qui ne sait pas pourquoi il est là, sur cette scène de théâtre qu'est la vie.

⁸ Cf. la pièce homonyme (dans sa traduction française) : *Chacun sa vérité*.

⁹ Idée développée plus particulièrement dans le roman *Un, personne et cent mille*.

¹⁰ Nous comprenons aussi pourquoi il a regroupé toute son œuvre théâtrale sous ce titre insolite : *Masques nus*.

¹¹ Pirandello était incroyant, mais non athée.

Ce drame, qui est en fait une tragédie à plusieurs entrées, a été le point de départ de diverses interprétations critiques : psychologique, morale, sociale, métaphysique, psychanalytique, politique... Notre but n'est pas de prétendre en avancer une autre, mais d'examiner de plus près le drame familial des six personnages, de montrer à quel point Pirandello, dans cette pièce, fait de la famille une institution carcérale, et comment il a traduit le silence tabou qui calfeutre toute déviation par rapport à l'image formelle que les convenances extérieures exigent d'une famille « honorable ».

*

Les six personnages qui ont donné leur titre à la pièce forment une famille, et leur drame est un drame familial. En fait, plus que d'une famille, il s'agit de deux familles, reliées entre elles par le personnage de la mère : il y a d'une part la famille légitime, composée du père, de la mère et du fils aîné, et d'autre part la famille illégitime, composée de la même mère, de la belle-fille, du jeune garçon et de la fillette, tous trois enfants d'un même père décédé depuis peu. Une situation qui de nos jours n'aurait rien de scandaleux, mais qui, en 1921, n'était pas de bon ton. La loi sur le divorce n'a été votée en Italie qu'en 1970¹², et la morale catholique était alors d'autant plus pesante que le grave litige entre Église et État, qui remontait à plus d'un demi-siècle, n'était pas encore résolu¹³.

Rappelons brièvement la situation – et donc l'histoire que l'auteur aurait dû écrire mais a renoncé à écrire – que l'on arrive (laborieusement) à reconstruire à partir des éléments éparpillés dans le premier acte¹⁴. Le père a épousé la mère, qui lui a donné un fils ; mais la mère éprouvant un tendre attachement pour un secrétaire du père, ce dernier l'a forcée à quitter la maison pour rejoindre son soupirant, qu'il avait licencié. La mère et ce deuxième époux eurent trois enfants, quittèrent la ville, et le père les perdit de vue. Mais le second époux mourut. Du jour au lendemain sans ressources, la famille revint dans sa ville d'origine, et la mère se mit à faire des travaux de couture pour une certaine Madame Pace, qui en fait cachait, sous l'apparence d'une boutique de mode, une maison de rendez-vous fréquentée essentiellement par de vieux messieurs respectables, soucieux de conserver l'anonymat. La belle-fille, qui servait de commissionnaire et d'intermédiaire entre sa mère et la tenancière, devait souvent, pour ramener chez elle de quoi nourrir la famille, se prostituer, Madame Pace prétextant toujours que le travail de la mère était mal fait. Et un jour, elle eut comme client ... le père. La mère, arrivée à temps par le plus grand des hasards, découvrit la vérité. Honteux et confus, le père ramena tout le monde chez lui. Depuis, tous sont réunis dans une même maison où l'atmosphère est irrespirable : le fils rejette ces intrus et refuse de reconnaître sa mère, et la belle-fille n'a qu'une idée en tête, se venger. La tension monte jusqu'au jour où la tragédie éclate : alors que la mère était entrée dans la chambre du fils pour essayer encore de lui parler, la fillette se noie dans le bassin du jardin et le jeune garçon se tire un coup de revolver dans la tête. C'est là que la pièce s'arrête, mais diverses allusions ont laissé deviner que la belle-fille quittera la maison et finira sur le trottoir.

¹² En France, la loi Naquet, qui est à l'origine de la législation française actuelle en matière de divorce, fut adoptée en 1884.

¹³ Rappel : le XIX^e siècle est le siècle du *Risorgimento*, au cours duquel l'Italie conquiert indépendance et unité. En 1970 Rome devient capitale : le pape a perdu tous ses États et n'est plus possesseur que du seul Vatican. Pie IX se considère dès lors comme prisonnier du nouveau gouvernement et interdit aux catholiques (l'écrasante majorité des Italiens) de participer à la vie politique. Le conflit sera résolu en 1929, quand Mussolini signera avec le pape Pie XI les « accords du Latran ».

¹⁴ Plus exactement dans la première des trois parties de la pièce. Car, s'agissant de théâtre dans le théâtre, et donc de l'élaboration et de la mise en scène d'une pièce à faire, il n'y a ni actes ni scènes.

Cette histoire est un vrai « mélo », où Pirandello a concentré tout ce que le destin « bouffon » s’amuse à infliger aux hommes. Néanmoins, il laisse entendre que cette affaire invraisemblable n’est pas aussi invraisemblable qu’elle le paraît. Ne fait-il pas dire au père, à qui le directeur a fait quelques réserves quant à la crédibilité de ses explications : « La vie est pleine d’innombrables absurdités qui poussent l’impudence jusqu’à n’avoir même pas besoin de paraître vraisemblables : parce qu’elles sont vraies. » ?

Non seulement il laisse entendre qu’une telle situation n’a rien d’étonnant, mais il semble même la présenter comme emblématique. En effet, indépendamment du problème de légitimité ou non, les divers membres sont distribués de manière très ordonnée : deux parents et quatre enfants, répartis de manière équilibrée selon leur sexe (deux garçons, deux filles, garçons et filles s’alternent) et selon leur âge : un fils aîné de vingt-deux ans (jeunesse adulte), une fille de dix-huit ans (entre l’adolescence et l’âge adulte), un garçon de quatorze ans (pré-adolescence, âge ingrat), une fillette de quatre ans (petite enfance). Du début à la fin de la pièce, les personnages n’ont pas de nom ; ils sont désignés à travers leurs seuls rapports de parenté : « le père », « la mère », « le fils », « la belle-fille ». Seuls les deux plus jeunes sont sans étiquette familiale (ce sont « le jeune garçon », « la fillette »), et ceci aussi est révélateur. Ils ne participent pas aux conflits et n’ouvrent pas la bouche de toute la pièce ; ils assistent aux querelles et subissent les événements. Innocents de tout, ce sont eux qui paient le plus cher et qui sont les principales victimes : la fillette se noie car, pris par les problèmes conflictuels, les autres l’ont laissée jouer près du bassin sans surveillance, le jeune garçon, ébranlé à un âge difficile où l’on découvre la vie, se suicide.

Ajoutons que leur statut de personnage contribue à renforcer ce caractère emblématique. Pirandello le souligne au tout début de la pièce, dans la longue didascalie de présentation, la plus célèbre de tout son théâtre¹⁵. Il y explique qu’il est important que le public puisse distinguer d’entrée les acteurs – qui appartiennent au monde des hommes, de la vie – et les personnages, qui font partie du monde de la création, de l’imagination, de l’art. Il suggère pour cela des procédés techniques, tels qu’une lumière différente selon les groupes, mais aussi, pour les personnages, le port de masques rigides, qui donneraient à leur visage une expression figée et les fixeraient dans la personnalité et le rôle que leur a attribués leur auteur¹⁶. Certes, un tel expédient vise à souligner que ce sont des figures inaltérables, que, contrairement aux hommes qui ont une personnalité mouvante, qui sont « un, personne et cent mille », eux ont une personnalité immuable, imposée par leur créateur ; mais il permet aussi de les fixer dans leur rôle emblématique de père, de mère, de fils... Et comme chacun est fixé non seulement dans son rôle mais dans un sentiment dominant relatif à ce rôle, remords (père), vengeance (belle-fille), mépris (fils) et douleur (mère) seront les quatre sentiments qui s’affronteront dans la pièce, ceux par lesquels les personnages s’entre-déchireront.

Ce qui semble dénoncé avant tout par Pirandello dans cette pièce, c’est la mentalité de la famille bourgeoise, ou petite-bourgeoise, mentalité conformiste, soucieuse des apparences, prompte à se trouver des excuses et à accuser les autres. Le personnage ambigu, complexe, borné, du père, face à la révolte de la belle-fille, en est l’exemple par excellence.

Il suffit de voir (ou plus exactement de comprendre, car rien n’est jamais exposé de façon claire et nette) comment s’est constituée la première famille, la famille légitime. Le père a dérogé aux coutumes et s’est engagé dans une mésalliance. Au lieu de choisir une épouse de

¹⁵ Dans le théâtre de Pirandello, les didascalies sont toujours très abondantes. Elles dépassent largement la simple indication scénique et offrent quantité de renseignements sur la psychologie et la symbolique des personnages. Nombre d’études critiques leur ont été consacrées.

¹⁶ Il n’a pas été possible de suivre la suggestion de Pirandello. La pièce est d’ordinaire jouée sans masques.

même rang que lui, il a choisi une jeune fille d'humble condition¹⁷. Mais bien loin d'être, comme on aurait pu l'imaginer, un mariage d'amour (et donc résulter d'un choix positif, marquant le refus des convenances, des unions arrangées, des mariages d'argent), ce mariage a été une affaire de marché, une tractation de maquignon. Convaincu que le peuple était plus sain, plus fort, il a choisi une femme humble pour régénérer le sang de sa famille, et donc pour avoir un fils beau et fort. La mère étant très faible à la naissance de l'enfant, il a placé son fils chez une nourrice à la campagne, là encore « pour qu'il grandisse sain et vigoureux au contact de la terre », sans demander l'avis de son épouse, sans se soucier de la frustration qu'il lui causait, et sans penser non plus que l'enfant pouvait psychologiquement en souffrir¹⁸.

Bref, il s'est aperçu qu'il avait fait une mauvaise affaire. Il suffit de voir comment il traite son épouse, en quels termes il parle d'elle, sans avoir le moins du monde conscience de dire des énormités ; bien au contraire, dans sa bouche, de tels termes veulent être des justifications. Ce n'est pas une femme, dit-il, c'est une mère, « incapable de passion », qui « ne pouvait rien éprouver » pour les deux hommes qu'elle a eus. Il n'a jamais pu communiquer avec elle, et devant tout le monde, haut et fort, il allègue sa « surdité mentale », sa « stupidité », son ignorance (« elle sait à peine écrire »). Une fois licencié le secrétaire qui la regardait trop tendrement, elle était, dit-il, « comme une bête sans maître ». En somme, cette femme humble et effacée qu'il a mal choisie, qui n'a pas « produit » comme il l'escomptait, qui ne lui a même pas apporté un plaisir sexuel (ce n'est pas dit, mais c'est sous-entendu), il n'en voulait plus, et pour s'en libérer, il a trouvé un prétexte : celui de la libérer, elle, et de l'envoyer auprès de son timide soupirant. Le schéma qu'il trace du couple qu'il formait avec elle est celui de l'époux supérieur et intelligent flanqué d'une épouse-« mamma bornée ». Une épouse qu'il n'aimait pas, mais qui avait tout de même dans la maison une fonction de « remplissage ». Il en a eu conscience après son départ, et il le dit tout net : « elle était un cauchemar pour moi, mais elle me la [la maison] remplissait ».

Ce soupirant, il ne le considère même pas comme un rival. Il n'a pour lui que du mépris, qu'il cache sous le voile de la condescendance. Il lui est inférieur, et donc il est mieux assorti à sa femme. Lui non plus n'a pas été capable de faire un fils beau et fort. Le jeune garçon est « tout le portrait de son père ! Humble, n'ouvrant jamais la bouche... ».

Néanmoins, la nouvelle famille – illégitime mais unie par de vrais sentiments – a été une famille heureuse, jusqu'au décès du second époux. Serrée dans l'étau des convenances et de la précarité de sa situation, la mère ne veut pas l'avouer pleinement (elle se défend d'être partie de chez elle de son plein gré). Il faut qu'intervienne la belle-fille pour qu'elle accepte de le reconnaître. Première née d'un couple illégitime et point embarrassée par des principes de morale bourgeoise, la fille revendique pour sa mère une autonomie de femme, refuse qu'elle ne soit rien d'autre qu'une mère : « Ce que je sais, c'est que tant que mon père a vécu, tu as toujours été paisible et heureuse. Nie-le si tu peux ! » [...] « Il était toujours plein d'amour et d'attentions pour toi ! »

Pendant toute la durée de la pièce, le fils se cantonne dans une attitude de repli, indifférente, dédaigneuse. Il en veut à sa mère, qui a quitté la maison¹⁹ ; il en veut à son père

¹⁷ La mère le reconnaît elle-même, sans vraiment comprendre : « mais croyez-moi, monsieur, après m'avoir épousée... Dieu sait pourquoi (j'étais une pauvre, une humble femme...). »

¹⁸ Deux tentatives qui se sont soldées par des échecs : la mère n'était point « forte », le fils n'est pas devenu « *sain et vigoureux* ». Le père n'a pas honte de s'exclamer : « Ah, c'est aussi ma faute s'il est devenu ce qu'il est ? »

¹⁹ Ainsi se justifie-t-il devant le directeur : « Et qu'est-ce que j'en sais, moi ? Quand donc est-ce que je l'ai vue, cette mère, moi, monsieur ? Quand donc en ai-je entendu parler ? Je la vois apparaître un jour devant moi, avec elle [la belle-fille], avec ce garçon et cette fillette ; on me dit : 'Oh, tu sais ? c'est aussi ta mère !' ».

qui a chassé sa mère, il en veut à ses demi-frère et sœurs, qu'il considère comme des bâtards²⁰... Et en conséquence, lui aussi, par son mutisme et son dédain, fait souffrir les autres : conflits avec la belle-fille, qu'il accuse de tyrannie, refus de communiquer avec sa mère, ironie méprisante envers son père... En sa présence, le jeune garçon est paralysé.

Le père quant à lui, libéré de sa femme, de ce « cauchemar », de cette « étouffement » – ce sont ses propres termes –, se révèle une caricature du bon père et honnête bourgeois, soucieux des apparences extérieures et de l'occultation de ce qui n'est pas avouable. Il a fallu que la mère insiste pour qu'il admette que ce n'est pas elle qui a quitté le domicile conjugal, mais lui qui l'a poussée à partir, pour se libérer d'elle. Et après ? Il n'a pas voulu de « liens avilissants », et sentant à la fois le vide de la maison et la vitalité de son corps toujours alerte, il a dû chercher des palliatifs. Il l'explique de manière à la fois directe et embarrassée, mettant en avant la misère de l'homme seul « qui n'est pas encore assez vieux pour se passer des femmes et qui n'est plus assez jeune pour pouvoir facilement et sans honte aller s'en chercher une ! ». D'où sa rencontre avec la belle-fille, chez Madame Pace, dont il était un vieux client.

Dans ses rapports avec le sexe féminin, il fait preuve d'un monstrueux cynisme. On a vu que son mariage n'avait eu d'autre but que la procréation et que son épouse n'était pour lui qu'une bête stupide. Il n'a pas une plus haute opinion des autres femmes, qui semblent n'être pour lui que des objets. On le voit exprimer une théorie toute misogyne sur la différence d'esprit entre les deux partenaires dans l'acte d'amour : la femme est une Ève tentatrice qui n'obéit qu'à son instinct (« elle nous regarde, aguichante, inviteuse »), l'homme par contre projette « la lumière de l'intelligence sur le rouge de la honte qui accompagne le déchaînement bestial de l'homme »²¹.

Il préfère, cela va de soi, les femmes jeunes, à condition bien sûr de ne courir aucun risque. Il avoue que, pour meubler ses moments d'oisiveté, il s'intéressait à la nouvelle famille de son ex-épouse. La belle-fille saisit l'occasion de raconter qu'il l'attendait, à la sortie de l'école, alors qu'elle était enfant, lui souriait et la suivait jusque chez elle ; il lui offrit même un jour un joli chapeau de paille garni de roses. Le voilà sous les traits pervers du séducteur de fillettes ! Le fait que la mère ait alors retiré sa fille de l'école, ayant compris qu'il s'agissait de lui, puis que le père de la fillette ait décidé de quitter la ville avec sa famille, et enfin que lui-même affirme trop haut la pureté de ses sentiments²², contribue à donner au personnage une tonalité équivoque. Son penchant pour les fillettes et son cynisme se vérifient au cours de l'épisode de la rencontre chez Madame Pace. La belle-fille alors n'est plus une enfant, mais elle est quand même très jeune, et vêtue de noir. Il cherche à voir son visage, caché sous son chapeau et, écrit Pirandello dans la didascalie, « constatant qu'elle est toute jeune, s'écrie comme pour lui-même, un peu par satisfaction et un peu aussi par crainte de se trouver

Signalons une fort intéressante étude de Lucio LUGNANI, « *L'infanzia felice* » (in : *L'infanzia e altri saggi*, Napoli, Liguori, 1983, pp. 102-165). S'appuyant sur diverses nouvelles, l'auteur démontre que, pour Pirandello, la période heureuse de l'enfance s'interrompt avec la puberté ou la mort de la mère, que l'enfant qui a perdu sa mère est une ombre parmi les ombres, sans guide. L'univers de l'enfance chez Pirandello est « maternel » . L'attitude du fils dans notre pièce est tout à fait dans cette ligne. N'ayant jamais connu sa mère, il est demeuré fermé, et son père n'a pas pu combler ce vide.

²⁰ Ainsi la belle-fille présente-t-elle la situation : « ... indifférent, glacial lui, parce que lui, c'est le fils légitime ! et il est plein de mépris pour moi, pour lui [le jeune garçon] et pour ce petit être [la fillette] ; parce que nous sommes des bâtards – vous avez compris ? des bâtards. Et cette pauvre mère [...] il la regarde de haut, lui, comme si elle n'était la mère que de nous trois, les bâtards – le salaud ! »

²¹ C'est là un autre schéma typique de bien des nouvelles de Pirandello. Lucio Lugnani, dans l'œuvre citée note 19, décèle et analyse la même dichotomie (homme = raison, intellect, volonté de pureté, sentiment ; femme = instinct, sens, impureté).

²² « ... jusqu'à ce qu'un beau jour, il t'emmène soudain, à mon insu, dans une autre ville, parce qu'il s'était stupidement laissé impressionner par l'intérêt que je continuais de manifester, un intérêt pur, très pur, je vous assure, monsieur, sans la moindre arrière-pensée ».

compromis dans une aventure dangereuse : ‘Ah... Mais... dites-moi, ce n’est sans doute pas la première fois, n’est-ce pas, que vous venez ici ?’ » Et lorsque la jeune fille lui fait remarquer qu’elle est en deuil : « Oh, d’accord ! Eh bien, alors, enlevons-la, enlevons-la vite, cette petite robe ! ». On comprend pourquoi, dans le premier acte, la belle-fille a bruyamment éclaté de rire quand il a mis en avant ses « aspirations à une solide santé morale ».

Il apparaît ainsi que la famille – du moins la famille bourgeoise, car la famille illégitime semblait vivre en paix – est une prison à l’intérieur de laquelle on ne communique pas et on se déchire. Le père reproche à la mère de n’avoir jamais cherché à le comprendre (« Que tu n’aies jamais deviné le moindre de mes sentiments, c’est bien là ton tort ! »). Il constate qu’entre son fils et lui aucun courant n’est jamais passé (« Sa mère n’étant plus là pour faire la liaison entre lui et moi, il a grandi tout seul, à part, sans le moindre rapport affectif ou intellectuel avec moi »). Sa situation même d’homme respectable l’empêche de s’épanouir et l’oblige à recourir à des entremetteuses... Père et belle-fille ont beau s’extérioriser par des flots de paroles, ils n’arrivent pas à dialoguer. Ils s’arrachent la parole, se contredisent l’un l’autre... Le fait que chacun soit un, personne et cent mille est d’autant plus lourd à assumer dans une famille, où l’on est ligoté à ses proches. La belle-fille a fixé à jamais le père dans le type du vieux vicieux et refuse de le voir autrement. Le père se sent intimement bon ; dévoré de remords, il veut se racheter; il s’impose donc la torture d’héberger chez lui cette nouvelle famille, et l’impose également à son fils. La fille accuse le fils d’être responsable de la mort des deux enfants, etc. Chacun accuse l’autre, voit l’autre sous une seule image, différente de celle sous laquelle l’autre se voit soi-même. Et personne ne comprend son entourage ni ne communique avec lui.

Les deux familles sont réunies sous le même toit, et il n’est pas possible d’échapper à cet univers carcéral. Le fils tente de le faire, mais il n’y parvient pas. Quelques minutes avant la fin de la pièce, en effet, excédé, il tente de quitter la scène. Or, écrit Pirandello dans la didascalie correspondante : « Le fils reste tendu vers le petit escalier, mais, comme enchaîné par un pouvoir occulte, il ne peut pas en descendre les marches ; puis, au milieu de la stupeur et de l’effarement angoissé des acteurs, il longe lentement la rampe, en direction de l’autre petit escalier du plateau ; arrivé là, il y reste aussi, tendu en avant, sans pouvoir descendre. ». Et la belle-fille de s’exclamer : « Il ne peut pas, vous voyez ? il ne peut pas ! Il est forcé de rester là, lié à sa chaîne, indissolublement ».

Certes, il est évident que si le fils ne peut s’en aller, c’est qu’il ne peut échapper au rôle que l’auteur a prévu pour lui dans cette histoire ; un personnage ne peut devenir autonome et quitter le livre ou le film auquel il appartient. Mais il est évident aussi que, de manière allégorique, Pirandello a traduit ainsi la difficulté, voire l’impossibilité pour l’homme de se libérer du carcan familial²³. D’où, à l’intérieur de la famille (et donc de bien des familles), de sombres histoires, des tensions, des éclats que l’on dissimule. À la fin de la pièce, sous les yeux horrifiés de tous, père et fils s’empoignent, et le fils jette son père à terre. Peu auparavant, voyant son jeune frère armé d’un revolver, la belle-fille l’a traité d’imbécile, et lui a suggéré de tuer le père et le fils plutôt que de se tuer lui-même. Enfin, ajoutons que dans la scène du père et de la belle-fille chez Madame Pace, ou de la mère entrée de force dans la chambre du fils, apparaît en filigrane le thème de l’inceste (tenté ou souhaité mais non

²³ De même la belle-fille, qui à la fin de l’histoire s’en va, quitte la maison pour « prendre son vol », est là, elle ne peut être que là. De même les enfants, qui pourtant meurent à la fin, sont présents. Dans cette pièce, chacun est triplement enfermé : enfermé dans la famille, enfermé dans son rôle de personnage, enfermé dans la non existence à laquelle l’auteur l’a condamné en ne portant pas l’œuvre à son terme.

accompli)²⁴. Or les meurtres du père, ou du frère, l'inceste père-fille et mère-fils, font partie des grandes pulsions psychiques par lesquelles chacun doit passer, pulsions qui ont été allégorisées par de célèbres mythes (Œdipe, Caïn et Abel...).

Dans un passage « cérébral » du troisième acte, le père, exposant la théorie pirandellienne de la réalité mouvante, qui peut changer du jour au lendemain dans le monde des hommes, a expliqué que la réalité des personnages, au contraire, fixée par un auteur sur le papier, est immuable. Ce peut être aussi une manière d'exprimer le caractère immuable de l'institution familiale.

*

Le drame familial des six personnages n'a pu être mené à terme par l'auteur qui l'a conçu, de même que la tentative du directeur de monter la pièce n'a pu aboutir. Il est évident que l'auteur s'est auto-censuré, que Pirandello dans cette pièce en a suggéré les raisons, et l'on pourrait même dire qu'il a écrit cette pièce précisément pour en donner les raisons.

Le drame de cette famille est un drame à scandale. Les personnages eux-mêmes sont réticents à l'exposer devant les acteurs. Chacun a sa vérité, contredit l'autre, essaie de se disculper, parle à demi-mot, certains veulent trop se mettre en avant... L'intrigue nous est donc présentée, dans la première partie de la pièce, avec une extrême confusion, comme un puzzle éparé dont il nous faut reconstituer l'ensemble. Et précisément parce qu'il s'agit d'une histoire à scandale, la curiosité des acteurs, et donc la nôtre, est piquée. L'intérêt qu'ils prennent à écouter les personnages, leurs réactions face aux « énormités » qu'ils entendent, sont caractéristiques de l'intérêt de tout un chacun pour les commérages et les faits à sensation, intérêt que nous avons tous ressenti au moins une fois un jour ou l'autre, et dont la célèbre pièce de Pirandello *Chacun sa vérité* fournit une excellente illustration.

Mais de la vie au théâtre il y a un grand pas. Le théâtre, semble dénoncer Pirandello, doit représenter la vie, certes, mais après l'avoir passée au crible de la censure. Tout ce qui est trop vulgaire, ou trop dur, doit être supprimé ou édulcoré. Le directeur nous en donne une preuve manifeste dans le deuxième acte, où la scène chez Madame Pace est jouée deux fois : une première fois par les protagonistes en personne, le père et la belle-fille, une deuxième fois par les acteurs. Alors que le souffleur est occupé à sténographier les paroles des deux protagonistes, le directeur lui dit de ne pas transcrire telle phrase qui vient d'être prononcée; la même scène jouée par les acteurs semble « revue et corrigée » ; le directeur demande à l'un d'eux de parler sur un ton « un peu moins appuyé » ; il modifie la scène, prétend que le père demande d'un air contrit à la belle-fille la raison de son deuil ; et quand celle-ci s'insurge devant cette édulcoration (elle comprend que le directeur veut faire de son histoire « une petite bluette romantico-sentimentale ») et prétend que le père, comme dans la réalité, lui dise d'enlever vite sa robe noire, le directeur s'exclame : « Ah, bravo ! Bravo ! Pour que le public casse mes fauteuils ? » [...] Ici, nous sommes au théâtre ! La vérité, oui, mais jusqu'à un certain point ! ». Il veut bien accepter ensuite, comme elle le lui propose, de regarder la scène telle qu'elle s'est déroulée (de toute façon, la salle est vide), il est conquis par cette scène, mais pour y mettre un terme il envisage d'user d'un expédient typiquement théâtral : « rideau » : pas question de la prolonger davantage, le public n'en aura vu (n'en a vu!) que trop.

²⁴ Thème tabou s'il en est, toujours relié à des catastrophes expiatoires. Or il s'agit bien là de deux scènes capitales, fondamentales, puisqu'elles sont suivies de deux coups de théâtre marquant deux tournants dramatiques de la vie de la double famille : la réunion conflictuelle des deux foyers et la mort des deux enfants.

En effet, pour bien mesurer la portée de la critique de Pirandello envers le théâtre bourgeois traditionnel, il faut garder présent à l'esprit que, s'agissant au départ d'une répétition entre acteurs, les spectateurs sont considérés comme absents ; que cette histoire scandaleuse, taboue à maints égards, est clairement dénoncée comme non représentable (le public casserait les fauteuils). Et donc, par la fiction de sa pièce, Pirandello leur impose une vérité, la vérité de la vie, qu'ils refusent de voir au théâtre. C'est à des fragments de spectacle interdit que le public présent/absent assiste.

Au début de la pièce, le père, tentant d'exposer les raisons de leur présence ici, déclarait au directeur : « ... l'auteur, qui nous a créés vivants, n'a pas voulu ensuite ou n'a pas pu matériellement nous mettre au monde de l'art ». Cette phrase, en début de pièce, passe inaperçue, mais elle prend tout son sens ensuite, au fil de la représentation. Elle est reprise, de façon bien plus explicite, dans la troisième partie de l'œuvre. La belle-fille déclare au directeur que si l'auteur n'a pas écrit la pièce, ce fut « par découragement ou par mépris pour le théâtre tel que le public le voit et le veut d'ordinaire... ».

Voilà pourquoi ce drame ne sera jamais représenté dans sa version achevée, nous n'en aurons qu'une esquisse, et des bribes. Bien sûr, la famille bourgeoise, sur laquelle se fonde notre société, est une institution carcérale où l'on étouffe et où l'on meurt ; c'est une institution qui ignore les besoins mécaniques des époux mal mariés, qui ne veut pas savoir que, dans les bas-fonds des faubourgs, ou même dans les centre-ville, il existe des Madame Pace chez qui des messieurs respectables vont assouvir leurs besoins incognito. Et si dans la vie on le sait, si l'on ne peut s'empêcher de le chuchoter, de chercher à en savoir davantage, il ne sert à rien – il serait même dangereux – de représenter cela sur scène. Au théâtre, ce sont des familles édulcorées qui sont proposées, pour le divertissement ou l'éducation des spectateurs. La famille et ses problèmes, la famille carcérale, la famille et ses déviances honteuses, irrémédiablement, est censurée.

Certaines motivations à une vision aussi noire de la famille, et de la société vis-à-vis de la famille, peuvent être décelées dans l'expérience même de Pirandello, dont la vie familiale fut loin d'être sereine. Pirandello, sicilien, appartenait à une famille bourgeoise. En 1894 il épousa Antonietta – mariage sans amour, arrangé par la famille – dont il eut trois enfants. En 1903, par suite d'une catastrophe naturelle (inondation de la mine de soufre dans laquelle avaient été investis tous les biens), ils sont ruinés. Antonietta commence alors à manifester les signes d'une démence qui ira en s'aggravant. Pirandello vécut plus de dix ans auprès d'une malade mentale, reculant le moment où il la ferait interner. En 1919, il finit par se résoudre à la placer dans un hôpital psychiatrique. Antonietta était très jalouse, jusqu'à la paranoïa. Elle accusait son époux de vouloir la mettre à l'écart, pour installer à sa place sa fille Lietta. Plusieurs fois elle l'accusa d'inceste, à tel point que Lietta tenta de se suicider. Deux ans après l'internement d'Antonietta, il écrit *Six personnages en quête d'auteur*²⁵.

Famille bourgeoise, mariage sans amour, épouse qui affirme être chassée, accusation infondée d'inceste, suicide, vie familiale comme un enfer où les époux ne communiquent pas... : autant de schémas reproduits en désordre au sein du drame des six personnages.

²⁵ La gestation de l'œuvre a été fort longue. La pièce a été précédée de deux nouvelles, *La tragédie d'un personnage* (1911) et *Entretien avec les personnages* (1915). En 1917, il forme le projet d'écrire un roman dont l'intrigue serait basée sur un conflit entre des personnages refusés par un auteur. Cette difficulté à faire naître l'œuvre est à relier aux difficultés que Pirandello rencontra au sein de sa famille.

Pirandello supporta cette vie douloureuse, trouvant dans l'écriture un gagne-pain, un dérivatif et un exutoire : ce drame, et d'autres œuvres de cette époque, en sont l'écho²⁶.

Il est toutefois une pièce qui raconte tout le contraire, l'une des meilleures pièces de Pirandello, une comédie qui fut représentée pour la première fois en 1916, en dialecte sicilien (traduite plus tard et rejouée en italien), une pièce joyeuse, aérée, allègre, où l'auteur, c'est évident, a projeté toutes ses aspirations (ses problèmes familiaux y apparaissent en négatif, éludés, résolus) : c'est *Liola*. *Liola* appartient au groupe des pièces dites véristes. L'action se situe dans la campagne sicilienne. Liola, le protagoniste qui a donné son titre à la pièce, est un jeune homme qui vit seul avec sa mère et ses trois petits garçons, nés de trois femmes différentes, qu'il a recueillis et pour lesquels il est un père tout attendri. C'est le seul homme de la pièce, au milieu de neuf femmes (trois femmes mûres, dont sa mère, trois jeunes filles qui se disputent ses faveurs ou sont amoureuses de lui, et trois adolescentes qui le dévorent des yeux) et Zio Simone, un homme d'une soixantaine d'années dont la virilité présente quelques défaillances. Couvé par une mère aimante, comblé par sa paternité, refusant les liens astreignants du mariage, mais possédant un sens aigu de l'honneur et du devoir, Liola est pleinement heureux dans son rôle de père célibataire. Et quand, après avoir fait un enfant à Mita que son vieux mari accusait d'être stérile (Mita qu'il aimait mais qu'il n'a pas pu épouser, Mita qu'ainsi il rétablit dans son rôle imposé d'épouse féconde et honnête), au détriment de la jeune Tuzza qui, enceinte elle aussi de lui, voulait faire passer le bébé pour celui du vieux mari de Mita²⁷, il revendique haut et fort sa liberté, nargue sa dernière et perfide conquête, et lui propose, en père loyal qu'il est, de prendre en charge son enfant : ce ne sera que son quatrième. Pas d'épouse, une vieille et chère maman, trois ou quatre charmants bambins, les cœurs de toutes les femmes, une virilité heureuse et libre de toute attache, dans une campagne verdoyante et ensoleillée... : que désirer de plus ? En 1916 Pirandello vivait les années les plus difficiles de sa cohabitation avec son épouse ; sa mère, à laquelle il était très attaché, était morte l'année précédente, et son fils Stefano, parti à la guerre, avait été fait prisonnier. L'histoire de Liola représentait l'antithèse absolue de ce qu'il vivait depuis quelque temps, et constituait un soupirail par lequel sa fantaisie pouvait reproduire ses plus idylliques et utopiques aspirations..

Six personnages en quête d'auteur : la famille telle qu'elle peut être mais telle que personne ne veut l'avouer ; *Liola* : la famille telle qu'on voudrait qu'elle fût mais telle qu'elle ne sera jamais. Après avoir donné, pour le plus grand bonheur du public, une belle et joyeuse fable mythique, Pirandello dénonçait une réalité qui le concernait tout particulièrement, et jetait à la face du public présent/absent (du public qui sait mais ne veut pas voir) une vérité qui ne pouvait manquer d'avoir des rebondissements. Les polémiques qui accueillirent la première représentation de la pièce et le succès que rencontrèrent les suivantes en furent le témoignage.

²⁶ Deux exemples parmi les pièces les plus connues : la folie est au centre de *Henri IV*, mais aussi de *Chacun sa vérité* : deux pièces écrites dans les années qui suivent ou précèdent l'internement d'Antonietta.

²⁷ Le riche Zio Simone a épousé la jeune Mita car il veut à tout prix un héritier à qui laisser ses biens. Il a accepté le marché que lui a proposé sa nièce Tuzza, avec laquelle il n'a eu bien sûr aucun rapport charnel.