

WŁODZIMIERZ KRYSIŃSKI
Ottawa, Carleton University

«SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR»

REMISE EN QUESTION DU THÉÂTRE TRADITIONNEL A ILLUSION SCÉNIQUE

Le geste fréquent du créateur, poète, romancier, dramaturge, vers la fin du XIX^{ème} siècle et surtout au XX^{ème} siècle, c'est celui de la contemplation de l'oeuvre elle-même. Mallarmé attendant l'inspiration, penché sur la blancheur effrayante de la feuille de papier, Valéry pensant sa poésie poétique, André Gide, dans les *Cahiers d'André Walter*, rêvant la beauté future de son roman-théorème sur Alain, puis composant les *Faux Monnayeurs*, répètent tous le même geste d'arrêt sur l'objet de leur création.

S'arrêter sur sa structure et son architecture interne, c'est déjà reconnaître le déterminisme des imperfections et des insuffisances. L'artiste s'attrapant en flagrant délit de création dans son activité première commence involontairement l'acte de destruction, élargit le nombre de motifs de son imperfection, et reconnaît sa défaite. Tel est le sort de chaque créateur qui veut aller jusqu'au bout de ses hésitations. L'oeuvre rêvée est toujours plus belle que l'oeuvre créée. Mais l'oeuvre qu'on crée en suivant les lignes tortueuses de la conscience qui doute de la raison d'être d'une oeuvre littéraire reflète de par sa construction toutes les démarches du créateur aux prises avec sa sincérité. Il se crée un nouveau miracle. La poésie réfléchissant sur elle-même accède à sa pureté première, mais acquiert l'épithète «hermétique». Le romancier conversant avec ses personnages et écrivant le journal de ses doutes, qui constitue l'action parallèle de son roman, s'éloigne du lecteur simple qui croit facilement, sans méfiance, à la réalité immédiate. Le dramaturge, enfin, rend le processus plus significatif. Il a affaire à des êtres vivants. Sa démonstration de l'imposture commise par le théâtre sur la conscience sera d'autant plus poignante qu'elle touche à tout un complexe de causes, de conventions et de lois propres au phénomène théâtral. Nous sommes alors tout près de Pirandello. C'est lui qui intente un procès implacable

au théâtre, car le théâtre, beaucoup plus encore que le roman, est, pour citer Sartre, «le règne du lieu commun»¹. La démarche de Pirandello dans *Six personnages* était déjà, en 1921, presque la même, toutes proportions gardées, que celle de Nathalie Sarraute, 25 ans plus tard dans son *Portrait d'un inconnu*. Sartre l'explique dans la préface:

«C'est la mauvaise foi du romancier — cette mauvaise foi nécessaire — qui fait horreur à Nathalie Sarraute. Est-il »avec« ses personnages, »derrière« eux ou »dehors«? Et quand il est derrière eux, ne veut-il pas nous faire croire qu'il reste dedans ou dehors? Par la fiction de ce policier des âmes qui se heurte au »dehors«, à la carapace de ces »énormes bousiers« et qui pressent obscurément le »dedans« sans jamais le toucher, Nathalie Sarraute cherche à sauvegarder sa bonne foi de conteuse. Elle ne veut prendre ses personnages ni par le dedans ni par le dehors parce que nous sommes, pour nous-même et pour les autres tout entiers dehors et dedans à la fois. Le dehors c'est un terrain neutre, c'est ce dedans de nous-même que nous voulons être pour les autres et que les autres nous encouragent à être pour nous-mêmes»².

Le commentaire de Sartre pourrait être appliqué aussi à Pirandello. Cette dialectique du dehors et du dedans semble hanter notre auteur dès ses premières rencontres quasi oniriques avec tous ses personnages. Le dramaturge commence à comprendre que les procédés traditionnels du théâtre, toute la poétique naïve et simpliste de la «pièce bien faite» ou de la «pièce bien conduite», le cantonnaient, pour reprendre le raisonnement de Sartre, dans ces «trois sphères concentriques de généralité»: «celle du caractère, celle du lieu commun moral, celle de l'art»³. Pirandello, dans *Six personnages*, semble vouloir sauvegarder la bonne foi du dramaturge. Son premier tic de créateur, si l'on peut dire ainsi, est la protestation. Sa démarche est apparemment simple et naïve. Il s'efforce en quelque sorte de refaire entièrement le théâtre. Maurice Bardèche et Robert Brasillach le saisissent bien. En analysant le film d'Orson Welles *Citizen Kane* ils se réfèrent à Pirandello:

«Dans l'histoire de l'expression au cinéma, dans l'histoire du style du cinéma, *Citizen Kane* est une date comme *Six personnages en quête d'auteur* fut une date dans la technique du théâtre. Disons-le d'abord il y a dans Orson Welles quelque chose du tempérament de Pirandello; il a la même manière de refuser toute tradition, de remonter à l'enfance de l'art. Comme lui il ne s'occupe pas de ce qu'on a fait avant lui, il ne le

¹ J.-P. Sartre, Préface à *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute, p. 9, Plon.

² Cf. *op. cit.*, p. 8-9.

³ Cf. *op. cit.*, p. 9.

sait pas. Comme lui il prend son bien partout. Il saute par dessus quinze ans de cinéma, il revient à l'avant-garde»⁴.

Que Pirandello refuse toute la tradition cela n'est pas tout-à-fait juste. Qu'il remonte à l'enfance de l'art, cela est juste dans le contexte particulier de *Six personnages* si l'on admet que ce qui est à l'origine de ce drame c'est l'entrave de l'imagination qui doit enfanter une vie dans le but de l'introduire sur la scène. Ce procédé naïf de la remontée vers l'enfance de l'art, la dissection de l'acte créateur, retrouve pourtant tout son raffinement chez Pirandello. Il est apparemment naïf, tout en étant «inhumain» par rapport au théâtre traditionnel. Là, dans le passé tranquille du théâtre européen, la mauvaise foi du dramaturge fut sa nourriture première. Dans ce sens, «humain» voulait dire jadis au théâtre, faux et mensonger. Aujourd'hui, après Pirandello, inhumain peut vouloir dire la recherche de la vérité profonde, la récurrence du *cogito*, dépouillé de la mauvaise foi du créateur. Nous nous servons à dessein de cette opposition: humain — inhumain, car la première épithète englobe, surtout au théâtre une attitude naïve à l'égard du spectacle fondé sur le principe de la croyance en la vérité de la réalité représentée sur la scène. A la base du réalisme traditionnel au théâtre se trouve la notion de l'illusion scénique. Ceci est dicté plutôt par le caractère particulier de l'appareil réceptif du spectateur que par l'intention profonde du dramaturge de démontrer la vérité par l'intermédiaire de la tromperie. Le dramaturge a pleinement conscience de la fausseté du phénomène théâtral mais il ne la relève pas, car il doit satisfaire le besoin de croyance naïve du spectateur. D'après les recherches sur le spectateur de théâtre⁵, les spectateurs de théâtre peuvent être divisés en deux catégories principales: celle des «co-jouants» et celle des «contemplatifs». Cette division est fondée sur l'opposition entre la théorie de l'émotion (*Einfühlungstheorie*) de Lipps et la théorie de la contemplation de Schopenhauer (*Kontemplationstheorie*). Il est facile de remarquer que la catégorie des spectateurs «co-jouants» (*Mitspieler*) est infiniment plus nombreuse que celle des «contemplatifs» (*Zuschauer*). Le dramaturg du passé tirait les conséquences de cet état de choses. Il devait créer afin de satisfaire un spectateur humain, donc naïvement crédule. Dans une certaine mesure, l'évolution du théâtre pourrait être retracée à partir de la formule dramatique appliquée par Scribe et Sardou, donc à partir de l'idée de

⁴ M. Bardèche et R. Brasillach, *Histoire du cinéma*, II: *le Parlant*, p. 136 (sept couleurs, 1964).

⁵ Nous nous référons aux remarques de M. Kl. Sauermann dans son livre *Die sozialische Grundlagen des Theaters*, Emsdetten 1935, p. 40 et 42. Verlags-Anstalt Heinr. und J. Lechte.

«la pièce bien faite», depuis les drames de L. Andreïev, de Tchékhouv, L. Tolstoï, M. Gorki, ensuite vers les drames de G. Hauptmann, Ibsen, Björnström, Strindberg, Hoffmannsthal et ceux de G. B. Shaw et E. O'Neill, jusqu'aux drames de Pirandello et finalement jusqu'à une nouvelle répartition du pouvoir au théâtre, avec le renforcement du rôle du metteur en scène ou, autrement dit, de «l'homme de théâtre» (Craig, Appia, Meyerhold, Reinhardt, Artaud). Nous sommes conscients de la simplification incluse dans cette ligne de l'évolution du théâtre, mais en même temps, elle nous permettra peut-être de mieux saisir et de mieux situer Pirandello. Car Pirandello semble être à cheval sur deux tendances apparemment opposées: celle de la théâtralisation du théâtre et celle qui vise l'approfondissement de la conception traditionnelle du réalisme. Dans les pièces de Scribe et de Sardou il se produisait le phénomène du passage du mécanisme formel à la vie. Chez les dramaturges russes et scandinaves, et ensuite chez Pirandello cet ordre des choses est renversé. La composition parfaite et l'agencement, traditionnels, sont chassés de la matière dramatique. La composition se fait informe par une certaine absence de forme dramatique (*dramatische Formlosigkeit*)⁶. La matière brute de la vie dicte les sinusoïdes formelles de la nouvelle composition⁷.

Nous sommes introduits dans un nouvel univers théâtral, où la conscience du dramaturge est beaucoup plus subtile par rapport au temps passé. Cette conscience est alors, si l'on veut, inhumaine, car elle se heurte non seulement au tragique nouveau de l'âme humaine opaque, mais aussi aux problèmes relatifs à la structure interne de l'oeuvre, qui ne supporte plus, à la lumière des nouvelles vérités psychologiques, le poids de la «perfection formelle» traditionnelle, dictée pendant tant de siècles par la mimésis aristotélicienne. Le théâtre est à refaire, les «sujets communs», pour reprendre le terme de Ramuz, disparaissent. Le théâtre engendré doit symboliser un degré élevé de réalisme. Une sorte de méta-réalisme. C'est un théâtre inhumain, un théâtre de l'élite, à la portée d'un groupe restreint d'initiés. C'est un théâtre inhumain, plus profondément humain, à la pointe de toutes les vérités nouvelles sur l'homme.

⁶ Ce terme fut employé par M. Ulrich Leo dans son étude *Pirandellos Kunsttheorie und Maskensymbol*, «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 1933, Heft 1, pp. 94-129.

⁷ Mme Dorothy Juanita Kaucher dans son excellente étude *Modern Dramatic Structure* («The University of Missouri Studies — A Quarterly of Research», vol. 3, Oct. 1928, n° 1) écrit à propos de la dramaturgie de G. Hauptmann: «G. Hauptmann, because of his work in naturalistic and imaginative play, is as distinct from the makers of the »well-made play« as the Russians. Like them he proceeds from life to mechanism, not from mechanism to life and like them he creates artistic reality in addition to copying faithfully common reality or what the naturalists call a segment of life» (p. 50).

Pirandello ouvre ici, par la convergence merveilleuse de tous ses doutes (sur l'acte créateur, sur la déformation de la pensée du dramaturge par le spectacle, sur l'essence du personnage, sur l'impossibilité de représenter théâtralement l'homme en proie à ses contradictions inextricables) la voie à des recherches nouvelles qui débouchent certainement, d'un côté, sur une sorte de cercle vicieux, mais aussi sur quelques constantes de la conscience précréatrice du dramaturge futur et celui-ci ne saura y échapper s'il veut progresser sur la voie de la création théâtrale ou bien tout simplement, avoir une vision claire du problème à affronter dans le théâtre moderne.

Dans ce sens nous pouvons appeler Pirandello «le héros de la culture», en dehors de toutes autres épithètes, plus spécifiquement littéraires et théâtrales. Nous nous sommes souvent servi à son propos de l'épithète «inhumain». C'est aussi un peu en marge de l'excellente étude du philosophe espagnol José Ortega y Gasset sur la «deshumanisation de l'art», écrite en 1925. Elle n'a rien perdu de son actualité, mais son auteur, en insistant trop sur la deshumanisation, n'a pas pu voir peut-être que cet aspect inhumain de Mallarmé, de la peinture moderne ou de Pirandello, créait une nouvelle forme de l'humain, de l'humain en tant que compréhension plus profonde et implacable de l'homme détruisant les visions simplistes du passé. Rapportons ici les remarques pénétrantes de José Ortega y Gasset qui déjà 4 ans après la création de *Six personnages*, a su saisir son importance pour le développement du théâtre moderne:

«Malgré les toquades et la vulgarité de sa matière, la pièce de Pirandello *Six personnages en quête d'auteur* est unique, ces dernières années, en ce qu'elle provoque la méditation sur l'esthétique du drame. Elle est un exemple clair de cette inversion du thème artistique que je m'efforce d'écrire. Le théâtre traditionnel nous proposait de voir dans ses personnages, les personnes, et dans leurs actions, l'expression du drame »humain«. Ici, par contre, on réussit à nous intéresser aux personnages comme tels, c'est-à-dire comme idées, ou bien comme modèle purs. Il sied d'affirmer que, rigoureusement parlant, ce drame est le premier »drame de l'idée«, qui ait jamais été construit. Les drames qu'on appelait ainsi auparavant n'étaient guère des drames d'idées, mais seulement des drames entre de pseudo personnes qui symbolisaient des idées. Dans *Six personnages*, le destin douloureux que ces personnages représentent est un simple prétexte et reste dans l'ombre. Nous assistons en revanche à un drame réel de certaines idées comme telles, de certains fantasmes subjectifs qui gesticulent dans l'esprit de l'auteur. L'intention qu'a l'auteur de deshumaniser est nette et la possibilité de réussir reste dans ce cas probable.

En même temps on voit ici, d'une façon exemplaire, la difficulté avec laquelle le public moyen semble s'accomoder de la vision de cette perspective renversée. Il cherche le drame humain que l'oeuvre détourne constamment, rejette à l'arrière-plan, et montre d'une façon ironique, en mettant à sa place, c'est-à-dire au premier plan, la fiction théâtrale elle-même comme telle. Le public moyen s'irrite, on a voulu le tromper et il ne sait pas se plaire à cette fraude délicieuse de l'art; il est d'autant plus fâché que l'art manifeste sa nature trompeuse»⁸.

José Ortega y Gasset a saisi déjà en 1925 ce que les commentateurs futurs analyseront plus profondément après lui afin de trouver des formules plus ou moins ingénieuses autour des *Six personnages*. On peut admettre que c'est cette dialectique de l'impuissance créatrice qui attirait le plus leur attention. A partir du jugement négatif de Benedetto Croce⁹ qui, nous semble-t-il, n'a pas compris Pirandello, à travers Adriano Tilgher, Gabriel Marcel¹⁰, Francis Fergusson¹¹, John Gassner¹², Mario Ba-

⁸ Cf. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, [dans:] *Obras de José Ortega y Gasset* (Madrid 1943, Espasa — Calpe S. A.), pp. 1002-1003.

«No obstante sus toquedades y la basteza continua de su materia, ha sido la obra de Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, tal vez la única en este último tiempo que provocó la meditación del aficionado a estética del drama. Es ella un claro ejemplo de esa inversión del tema artístico que procuro describir. Nos propone el teatro tradicional que en sus personajes veamos personas y en los aspavientos de aquellos la expresión de un drama «humano». Aquí por el contrario, se logra interesarnos por unos personajes como tales personajes; es decir, como ideas o puros esquemas.

Cabría afirmar que es este el primer «drama de ideas», rigurosamente hablando, que se ha compuesto. Los que antes se llamaban asino eran tales dramas de ideas, sino dramas entre pseudo personas que simbolizaban ideas. En los *Seis personajes*, el destino doloroso que ellos representan es mero pretexto y queda desvirtuado; en cambio, asistimos al drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de un autor. El intento de deshumanización es clarísimo y la posibilidad de lograrlo queda en este caso probada. Al mismo tiempo se advierte ejemplarmente la dificultad del gran público para acomodar la visión a esta perspectiva invertida. Va buscando el drama humano que la obra constantemente desvirtua, retira e ironiza, poniendo en su lugar — esto es, en primer plano — la ficción teatral misma, como tal ficción. Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta».

⁹ Cf. B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, [dans:] *Saggi critici*, vol. 6, Bari 1950. Étude: Luigi Pirandello, pp. 353-371.

¹⁰ Cf. G. Marcel, *Une oeuvre capitale à Strasbourg*, «L'Alsace Française», tome VII, 1924, no. 174.

¹¹ Cf. Fr. Fergusson, *Idea of a Theatre*.

¹² Cf. J. Gassner, *Theatre of Our Time*.

ratto¹³, Leone de Castris¹⁴, jusqu'à Peter Szondi¹⁵, ce drame a inspiré des réflexions semblables, qui le situaient tantôt sur le plan de la métaphysique du théâtre, de l'éventration des secrets du théâtre, du mystère de l'art et de la découverte de la théâtralité inhérente à la nature de l'homme, tantôt sur le plan de l'impossibilité du drame. (Peter Szondi son étude sur les *Six personnages* intitula *Spiel von der Unmöglichkeit des Dramas*). Pirandello lança donc dans cette pièce un défi, non seulement au créateur omniscient de type traditionnel, mais aussi à la machinerie inauthentique du théâtre fonctionnant grâce au truquage élevé au rang de vérité. Il prononça d'une façon brillante le verdict sur l'utilité du théâtre et sur sa raison d'être. Nous devons tenir compte de cette réalité de la crise dans laquelle l'auteur nous introduit. Elle sera d'autant plus perceptible qu'elle est démontrée sur le mode discursif, mais avec un brio incomparable.

Lorsque la pièce commence, nous assistons à la répétition de la pièce de Luigi Pirandello *Il giuoco delle parti* (*Le jeu des rôles*). Le souffleur lit: «Au lever du rideau, Léon Gala, en tablier blanc, coiffé d'un bonnet de cuisinier, est en train de battre un oeuf dans son chocolat, avec une cuillère à pot. Philippe, habillé lui aussi en cuisinier, en fait autant. Guido Venanzi écoute aussi». A ce moment intervient le grand premier rôle: «Je vous demande pardon, est-il absolument nécessaire que je me coiffe de ce bonnet de cuisinier?» Le directeur rétorque: «Mais naturellement puisque c'est écrit» (il montre la brochure). Le grand premier rôle: «Mais c'est parfaitement ridicule!» C'est à ce moment-là que la discussion éclate. C'est ici que Pirandello entre dans les régions suprêmes de l'initiation théâtrale. Dans un instant entreront comme des fantômes les six personnages qui demanderont audience à quiconque voudrait écrire et représenter leur drame.

La structure formelle des *Six personnages* c'est la structure d'une discussion ininterrompue, le choc des consciences. La réalité que Pirandello nous montre commence à se stratifier. Nous pouvons y distinguer trois couches principales:

- 1° — la réalité du théâtre, représentée par les acteurs et par le metteur en scène;
- 2° — la réalité des six personnages (qui est d'ailleurs particulièrement différenciée);
- 3° — l'univers du créateur, de l'auteur qu'on recherche, dont on parle par allusions, et qui, tout en étant absent, pèse sur le drame par son

¹³ Cf. M. Baratto, *Le théâtre de Luigi Pirandello*, [dans:], *Réalisme et poésie au théâtre*, Ed. CNRS, 1960, pp. 181-194.

¹⁴ Cf. L. de Castris, *Storia di Pirandello*.

¹⁵ Cf. P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*.

refus de le créer. Le théâtre est une sorte de majesté devant laquelle les personnages «égarés» apportent leur drame afin de se «concerter», et ensuite de le jouer. Le conflit entre leur attitude perplexe devant l'impossibilité de trouver une forme adéquate à tous les points de vue et à tous les jugements qu'ils prononcent et qu'ils portent en eux, les uns sur les autres, et la dureté, la fermeté, et l'autorité du théâtre se résume dans ces deux verbes: concerter et réciter.

LE PÈRE

Comprenez bien: la pièce est à faire. (*au Directeur*) Mais si vous y consentez et vos acteurs aussi, nous pourrions immédiatement la mettre sur pied en nous concertant.

LE DIRECTEUR

Mais que voulez vous concerter? Nous ne donnons pas de concerts ici. Nous récitons des drames et des comédies.

L'auteur qu'ils cherchent ne doit pas être un auteur quelconque. Il doit répondre à leur exigences de rendre leur vie intérieure effectivement jouable. Leur attitude au théâtre, le fait qu'ils y restent, ne signifie pas qu'ils acceptent le Directeur comme auteur de leur drame. Ni le Père, ni la Belle-Fille, ni le Fils, ni la Mère, ne consentent à reconnaître dans le Directeur l'auteur qu'ils cherchent. Au fur et à mesure que la confusion intérieure et la volonté des personnages de jouer leur drame se heurtent à la routine et à la platitude du théâtre, nous comprenons pour quelle raison aucun auteur n'accepte de décrire leur drame. Le Père, la Belle-Fille et la Mère semblent être au centre du «drame humain» qu'ils voudraient rendre perceptible, pour les spécialistes du théâtre. Or, dans ce drame humain, rien n'est sûr. Les intentions sont confuses, les passions sont fortes, mais elles se retournent toujours contre leurs porteurs. Le Père qui, selon ses propres paroles, «aspire à une robuste santé morale» est jugé malhonnête par la Belle-Fille qu'il a accidentellement rencontrée dans la maison ambiguë de Madame Pace. Jugé d'après cet acte unique de sa vie, il veut se libérer de la vision que les autres ont de lui. Il rencontre l'opposition très forte de la Belle-Fille, qu'il n'arrive aucunement à amoindrir. De plus, la Mère, qu'il juge à sa façon et dont il s'efforce de déterminer le drame, veut échapper à son jugement. Elle se sent différente. Son drame, selon elle, se situe ailleurs. Cette querelle des personnages est observée par le metteur en scène et les acteurs avec un calme et un détachement propres aux professionnels. Le Père commence alors à agir sur deux plans: d'un côté il discute avec la Mère, avec la Belle-Fille et le Fils en s'efforçant d'expliquer son cas, de l'autre il veut aboutir à la concordance du point de vue du metteur en scène avec les bribes de leur drame. Il re-

tombe alors finalement dans une attitude équivoque de scepticisme et d'optimisme à la fois par rapport à la possibilité de monter leur drame. Cela est perceptible dans les répliques suivantes:

LA BELLE-FILLE

Non, il n'y a rien à raconter ici, rien du tout.

LE PÈRE

Je ne veux pas raconter, je veux expliquer.

LA BELLE-FILLE

Oui, à ta façon.

LE PÈRE

Mais tout le mal vient précisément de là!

Il est dans les mots. Nous avons tous un monde en nous, et pour chacun c'est un monde différent. Comment pourrions-nous nous entendre, monsieur, si les mots que je prononce ont un sens et une valeur en rapport avec l'univers qui est en moi, tandis que celui qui m'écoute leur donne inévitablement un sens et une valeur en rapport avec l'univers qu'il porte en lui? On croit se comprendre, on ne se comprend jamais! Voyez, par exemple. (*montrant la Mère*) Ma pitié, toute ma pitié pour cette femme a été interprétée par elle comme la plus féroce des cruautés [p. 23].

Nous citons selon le *Théâtre* de Pirandello (I).

«Le drame humain» des six personnages se révèle soudain à nos yeux comme un enchaînement de malentendus, un enchevêtrement d'intentions, ou comme leur mauvaise appréciation et leur méconnaissance. Cette insistance de Pirandello sur le caractère profondément inintelligible et confus de ce drame tend visiblement à rendre évidente cette opposition fondamentale qui est à l'origine de tout son art: la fluidité de la vie, son intangibilité et la pétrification de l'oeuvre d'art par l'artifice du théâtre. A ce propos, notons ces répliques du Père:

[...] ce qui peut vous paraître une inconséquence, monsieur, est la preuve tangible que vous avez bien devant vous un personnage vivant. Et c'est précisément à cause de mes inconséquences que j'en suis arrivé à souffrir comme je souffre [p. 25].

LE DIRECTEUR

Oh, mais ... vous me racontez des histoires ...

LE FILS (*méprisant*)

Mais... parfaitement, c'est de la littérature.

LE PÈRE

De la littérature. C'est de la vie, monsieur, et de la souffrance...

LE DIRECTEUR

C'est possible, mais c'est injouable... [p. 27].

La structure de la réalité telle que Pirandello la voit et telle que son porte-parole dans le drame, *Le Père*, nous l'explique doit condamner toutes sortes de tentatives de créer une oeuvre théâtrale cohérente, faite d'après les préceptes traditionnels. La conscience lucide du Père, nourrie préalablement de passions vécues, est érigée alors par Pirandello en instrument de critique implacable du théâtre qui ne s'intéresse qu'aux faits extérieurs.

LE DIRECTEUR

Au fait, je vous en prie, venons au fait! Tout cela n'est que théorie.

LE PÈRE

Voici, monsieur. Mais les faits sont comme des sacs; s'ils sont vides, ils ne tiennent pas debout. Pour qu'un fait tienne debout et qu'il ait un sens, il faut d'abord y faire entrer les motifs et les sentiments qui l'on provoqué... [p. 29].

Le Père voudrait vainement re-situer le drame qui s'est passé antérieurement: le porter à la scène équivaut à lui faire perdre sa portée intérieure, à lui arracher la vérité qui se manifeste dans son esprit de personnage sous la forme de contradictions inextricables, de sensations fuyantes. De cette richesse intérieure, incohérente, le théâtre ne donne qu'une esquisse superficielle et arrondie. Dans ce sens il est de structure mensongère, inauthentique. La part des conventions y est si grande qu'il doit refuser cette richesse qui, de par sa nature amorphe, ductile, différente en chacun de nous, est injouable. Pirandello accomplit sa démarche, nous semble-t-il à partir d'un aspect profond de la nature humaine. Le personnage théâtral est, par la force des choses, un personnage public. Il doit crier, tuer, aimer dans le cadre d'une composition arrondie et se voulant parfaite, minutée, afin que le spectateur puisse la supporter. Ceci ne veut pas dire que le théâtre de jadis, même sous sa forme naïvement mensongère, comme «la pièce bien faite», ne correspondait pas à une certaine réalité humaine. Pirandello remet en question cette infrastructure du théâtre traditionnel dont le principe fondamental était la vraisemblance extérieure poussée à l'extrême. Dès lors il ne s'agit plus de faire du théâtre. Il s'agit de refaire le théâtre à la lumière des évidences que Pirandello rend publiques par la bouche du Père. Pirandello n'épargne rien de cette structure désuète et mensongère du théâtre. Il s'attaque à toutes les techniques, à toutes les routines adroites du théâtre qui sont toujours les mêmes au service des différentes réalités esthétiques et psychologiques. Il nous démontre qu'elles sont insuffisantes et qu'elles ne répondent pas entièrement à ce que la réalité humaine leur offre. Pirandello resitue le drame humain, va au delà des actes, recherche leurs motifs et leurs raisons d'être. Cette insistance sur la nécessité d'aller au delà des actes amorce la destruction

de la forme traditionnelle du théâtre. La composition de l'oeuvre pirandellienne se fera sous nos yeux. Elle va acquérir les contours irréguliers de la vie intérieure, elle s'exprimera par un style que M. Ulrich Leo a désigné à juste titre comme le «style direct» («Stil der Unmittelbarkeit») ¹⁶, ou bien le «style fantoche du désespoir» («skurriler Verzweiflungsstil»).

Le personnage pirandellien élevé au rang d'être souffrant tend à comprendre son drame et à le faire comprendre, voire sentir, aux autres. Le malentendu est fatal. La vie ne montre extérieurement que sa face de dignité qui est aussi solide, pour employer l'excellente métaphore du Père qu'une «pierre sur un tombeau». Elle doit «cacher à nos propres yeux et ensevelir toutes les traces et jusqu'au souvenir de notre honte. Il en est ainsi pour tous les hommes. Mais tous n'ont pas le courage d'avouer ces choses-là» (p. 28).

Le théâtre, celui qui est au service des simplifications, allant jusqu'au refus du drame intérieur de l'homme, est révélé et anéanti dans *Six personnages* par la hantise de la sincérité et par la persévérance dans cette sincérité. Ainsi nous devons voir dans cette pièce non seulement une oeuvre qui dévoile le mystère de l'acte créateur, mais aussi un refus du théâtre qui se révèle rétrograde par rapport aux formes telles que le roman par exemple. Le drame des six personnages, apparemment banal, comme l'a remarqué José Ortega y Gasset, n'est qu'un prétexte pour Pirandello à dire ce qui l'a tracassé tout au long de sa vie. Il ira jusqu'au bout de sa démonstration. Son héros le plus acharné dans cette tentative d'explication et d'attaque contre le théâtre, le Père, s'efforcera de faire comprendre aux autres les impossibilités et les déficiences du théâtre en tant que réalité inadéquate à la réalité humaine, qui selon le Père, se situe plus au niveau de la conscience qu'au niveau des actes.

Les représentants du théâtre sont montrés par Pirandello sous un jour de professionnalisme indifférent et inébranlable. La scène est définie par la Belle-Fille de la façon suivante: «C'est un endroit où on joue à jouer pour de vrai» (p. 36). Cette définition va peser sur l'acharnement vain des personnages. Dans leur volonté de représenter leur drame ils ne trouveront que des obstacles qui font partie intégrante de ce monde d'artifices qui est celui du théâtre. La sincérité des personnages est jugée naïve et primitive par les travailleurs du théâtre. La fidélité aux choses vues, aux instants vécus se conjugue chez les personnages avec l'exigence de retrouver la même atmosphère, transportée sur la scène. Cette exigence paraîtra justement naïve et déplacée sur le plateau:

¹⁶ Cf. Leo, op. cit., p. 99.

LE DIRECTEUR (à l'Accessoiriste)

Voyez-moi un peu au magasin si vous avez un lit où l'on puisse s'asseoir, un divan-lit.

L'ACCESSOIRISTE

Mais parfaitement, monsieur le directeur, il y a le divan vert.

LA BELLE-FILLE

Qu'est-ce que vous chantez? Le divan n'était pas vert! Il était jaune, à fleurs, en peluche, très large, vraiment très commode.

L'ACCESSOIRISTE

Nous n'en avons pas comme ça...

LE DIRECTEUR

Mais ça ne fait rien. Donnez moi ce que vous avez! [p. 39].

L'idée géniale de Pirandello dans ce drame consiste aussi en ce qu'il donne carte blanche aux personnages dans leurs actions scéniques. Le point d'interrogation de l'auteur est suspendu au dessus des personnages qui sont soudainement reconsidérés dans leurs particularités humaines par delà les traits typiques qui rendaient «vivants», possibles et «éternels» les grans héros de la littérature. La notion de personnage s'oppose chez Pirandello à la notion de caractère, mais il y a plus encore. Cette même notion de personnage renvoie à une réalité de toute la complexité humaine: le moi insaisissable. Cela n'a pas été suffisamment souligné dans les interprétations de *Six personnages*. La notion de personnage renvoie donc, indirectement, au problème du temps intérieur, subjectif, ressenti comme une succession désordonnée dans différentes directions. Cela est la conséquence de la rupture avec les essences rigides imputées au caractère dans le théâtre du passé, donc la conséquence de la nouvelle manière de considérer la condition humaine sous l'angle du recours à l'existence dans toute sa profondeur. Pirandello recoupe ici les idées bergsoniennes sur la durée qui, si l'on voulait les appliquer au problème du personnage, devraient mener à la reconnaissance de l'impuissance foncière du dramaturge, d'être vrai lorsqu'il cerne ses créations tout en restant dans le cadre du théâtre traditionnel. Ce même problème s'allie à celui de la sincérité et de l'impossibilité de communication entre les êtres humains. Rappelons à ce propos les remarques de M. Régis Jolivet, qui concernent aussi, dans une large mesure, le problème abordé par Pirandello dans son drame:

«Ainsi sommes-nous ramenés, dès que le point de vue existentiel entre en jeu, à la considération de la temporalité et de l'historicité. C'est le temps abstrait, qui est multiplicité successive. Mais ce temps lui-même suppose un temps originaire et constituant, sans lequel il ne

serait pas concevable. En effet, avant même de »penser« le passage du présent à un autre présent, d'un avant à un après, je réalise moi-même ce passage. Dans chaque présent, défini comme une coïncidence instable de l'être et de la conscience il y a simultanément un futur qui s'annonce et s'actualise et un passé qui se forme. Les trois dimensions du temps définissent donc un rythme de l'existence, une tension indivise, beaucoup plus qu'une réalité objective; si bien qu'il faut dire, avec Saint-Augustin que, d'une certaine manière, c'est moi, comme existant, qui suis le temps, par là — même que je suis essentiellement passage et transition. Le temps originaire est une sorte d'explication de ma subjectivité»¹⁷.

«Une coïncidence instable de l'être et de la conscience», telle pourrait être la définition du héros pirandellien. «Un futur qui s'annonce et un passé qui se forme», «le rythme de l'existence», toutes ces formules pourraient renfermer dans leur caractère conceptuel le raisonnement apparemment spontané du Père:

Le drame, selon moi, est tout entier là-dedans, monsieur, dans la conscience, que j'ai, qu'a chacun de nous d'être «un» alors qu'il est «cent», qu'il est «mille», qu'il est «autant de fois un», qu'il y a de possibilités en lui... Avec celui-ci, il est quelqu'un, avec celui-là, il est quelqu'un d'autre! Et cela tout en gardant l'illusion de rester toujours le même pour tout, cet être «un» que nous nous croyons dans tous nos actes, alors que rien n'est plus faux!... Nous nous en apercevons bien quand, par malheur, un accrochage se produit au milieu de nos actes; nous nous apercevons que nous n'étions pas tout entiers dans cette défaillance et que ce serait une atroce injustice si l'on nous jugeait uniquement sur ce seul acte et si l'on nous clouait au pilori pour toute la vie, comme si toute notre vie se résumait dans ce seul acte [p. 30].

La dialectique inéluctable propre à l'oeuvre théâtrale est celle représentée par l'opposition entre le personnage et l'acteur. Cette binomie chez Pirandello acquiert le caractère adverse d'une inconciliabilité inévitable:

LE DIRECTEUR

...Mais sur la scène, cher monsieur, ce ne sont pas des «personnages» qui jouent, ce sont des acteurs. Les personnages, savez-vous où ils sont? (*montrant le trou du souffleur*) ils sont enfermés dans le manuscrit, quand il y a un manuscrit.

LE PÈRE

Je ne dis pas le contraire... Mais enfin, permettez, les acteurs ne sont pas... ils veulent être... ils font semblant d'être les personnages, n'est-ce pas? [p. 41].

Cette discussion entre le Directeur et le Père est prolongée jusqu'au moment où le Père explique indirectement la décision de l'auteur ab-

¹⁷ Cf. R. Jolivet, *Essai sur le problème et les conditions de la sincérité*, E. Vitte, éditeur (pp. 103-104).

sent, qui est le ressort de tout le drame. Cette pièce est alors comme la mise en action de tous ses doutes sur la capacité du théâtre d'être à la hauteur de la vie:

LE DIRECTEUR

Finissons-en! Sur la scène, vous ne pouvez être vous, tel que vous êtes. Il y aura sur la scène l'acteur qui joue le rôle du Père et voilà tout!

LE PÈRE

Je comprends très bien, monsieur, mais je devine peut-être aussi pourquoi notre auteur qui nous voyait vivants et tels que nous sommes, n'a pas voulu écrire son drame [p. 43].

La progression de l'action, dans l'intention de Pirandello, doit aboutir à l'introduction de la vie sur la scène. Cela sera perceptible surtout lors de l'apparition soudaine de Madame Pace, miracle d'une réalité qui naît spontanément. Cette apparition, scène très étrange en elle-même, constitue selon nous la vérification de la tension de réalisme entendu au sens que Pirandello donne à ce mot. Il est d'ailleurs caractéristique que Pirandello écrive dans les indications scéniques: «Pendant cet échange de répliques, la scène entre la Belle-Fille et Madame Pace a déjà commencé à voix basse, comme cela ne peut avoir lieu au théâtre» (p. 46)¹⁸.

La rencontre du Père et de la Belle-Fille dans la maison de Madame Pace, jouée par les acteurs mènera à une nouvelle querelle entre les personnages, le Directeur et les acteurs. Le Père défend encore une fois la réalité des personnages:

Mais oui, messieurs! Quelle autre réalité est la nôtre? Ce qui pour vous est un jeu, est pour nous notre unique réalité [p. 62].

Le drame tend vers son dénouement scénique, qui n'est point d'ailleurs celui de la vie, qui selon les paroles du Père est «une comédie vide de l'existence qui ne conclut pas et ne peut jamais conclure» (p. 64).

Nous apprenons toutefois une fois de plus la raison pour laquelle l'auteur a renoncé à écrire son drame:

LA BELLE-FILLE

...Je crois plutôt, monsieur, que ce fut par lassitude ou par mépris du théâtre, tel que le public le conçoit et l'exige d'habitude.

LE FILS

...oui, monsieur, voilà le vrai motif de son abstention [p. 67].

Le drame, ou plutôt, pour être exact, l'action telle que Pirandello nous la montre sur la scène, s'achève par la mort du garçonnet, qui se

¹⁸ C'est nous qui soulignons.

tire une balle dans la tête. Nous pouvons admettre en quelque sorte que Pirandello veut réaliser par la scène finale son idéal du théâtre, ou tout au moins, s'approcher de cet idéal. Les paroles du Père qui insiste sur le fait que le vrai drame se joue à l'intérieur de l'homme, dans sa conscience, peuvent trouver dans cette scène leur justification. Les protagonistes de cette scène sont restés silencieux, refusant tout simplement de jouer le drame devant le Directeur. Le garçonnet se donne la mort d'une façon si imprévue qu'on pourrait admettre, conformément peut-être aux intentions de Pirandello, que le vrai est toujours inexprimable. De cette façon, par cette scène, Pirandello s'éloigne encore plus du type de théâtre que le Père a déjà condamné auparavant. La question «fiction ou réalité» a un sens seulement au niveau de l'esthétique confessée par le Directeur et par les acteurs. Pour les personnages elle n'a pas de sens, car leur conception de l'art théâtral est fondée dans une certaine mesure sur l'identification de la vie avec le théâtre. Mais cette identification a pour Pirandello un sens particulier.

LE PÈRE

Pourvu que dans les limites du rôle que vous nous donnerez, chacun de nous n'ait pas à trop sacrifier de lui-même [p. 68].

Pirandello ne rejette pas la conception shakespearienne du «all the world's a stage...» Elle fait partie intégrante de sa vision de l'homme. Mais il veut aller plus loin: arracher les masques, atteindre les motifs du jeu et restituer les relations authentiques entre les hommes. Qu'il entre dans un cercle vicieux n'a rien d'étonnant. Dans une telle entreprise, le cercle vicieux est inéluctable. Mais Pirandello sauvegarde néanmoins la pureté de ses intentions de créer un art idéal qui serait à la hauteur de la matière brute de la vie dans toute sa richesse. A la lumière de sa vision de la réalité humaine, la possibilité du drame s'avère tout au moins discutable. La formule latine *ars longa vita brevis* semble être renversée par Pirandello, ou bien elle est fautive, car notre auteur choisirait d'autres épithètes dans cette opposition: vie riche, complexe, inépuisable, insaisissable—art réduit, inexact, inauthentique.

Tirons les conséquences et les conclusions de cette pièce en guise d'indications. Nous pourrions admettre que, paradoxalement, elle débouche sur deux tendances opposées: dévaloriser, rendre plus dense le réalisme au théâtre ou bien théâtraliser le théâtre dans la mesure du possible. La première indication s'impose si nous nous situons du côté de toutes les accusations que le Père a lancées contre le théâtre-mensonge. Mais la réalisation d'un tel réalisme est pratiquement impossible, si l'on veut conserver la structure traditionnelle du théâtre. Pirandello toute-

fois ne veut pas se contenter de ce théâtre qui se situe à mi-chemin entre l'artifice et l'illusion de la réalité. Il reste alors la possibilité d'ériger l'artifice, la conscience du faux au rang d'art. Cela n'est pas conforme, certes, à la conception de Pirandello, mais sa pièce débouche involontairement aussi sur un tel théâtre: le théâtre de la distance entre le dramaturge et les personnages, le théâtre conscient de son caractère théâtral, conventionnel, le théâtre lieu de démonstration pris dans ses limites spatiales et temporelles et qui ne prétend pas s'identifier à la vie, à la «tranche de vie», mais qui veut en capter ce côté «théâtral» et en faire un jeu de miroirs, d'illusions conscientes d'elles-mêmes, et de la réalité se méfiant d'elle-même. Telles semblent être les indications de cette pièce sans que l'auteur en fasse la morale et l'esthétique directes.

„SZEŚĆ POSTACI W POSZUKIWANIU AUTORA”
ZAKWESTIONOWANIE TRADYCYJNEGO TEATRU ILUZJI SCENICZNEJ

STRESZCZENIE

Częstym gestem poety, prozaika lub dramaturga pod koniec XIX w., lecz przede wszystkim w wieku XX, jest kontemplacja dzieła, refleksja nad aktem twórczym. Jest ów charakterystyczny gest stwierdzeniem determinizmu niedoskonałości i niewystarczalności twórcy w stosunku do rzeczywistości odtwarzanej.

Pirandello wytacza bezkompromisowy proces teatrowi, albowiem teatr, w większym stopniu aniżeli powieść, jest, aby posłużyć się określeniem Sartre'a, „królestwem komunału”. Przedsięwzięcie Pirandella w 1921 r. było prawie identyczne z przedsięwzięciem Nathalie Sarraute, dokonany 25 lat później w *Portrecie nieznanego*. Pirandello rozumiał już wówczas, że charakterystyczne chwytły teatru tradycyjnego wiążyły dramaturga (posłużymy się znowu określeniem Sartre'a) w „trzech sferach koncentrycznych komunału: w sferze charakteru, komunału moralnego i w sferze komunału sztuki”. Zasadniczym chwytem Pirandella, z pozoru naiwnym, jest powrót ku samemu początkowi dzieła, ku jego niejako okresowi dzieciństwa. Chwyt ten wszelako staje się u Pirandella dowodem wyrafinowania i głębokiego spojrzenia na problem aktu twórczego.

Miejsce Pirandella w historii teatru znajduje się w punkcie styku dwóch tendencji, z pozoru wykluczających się wzajemnie: tendencji do teatralizacji teatru oraz tendencji zmierzającej do maksymalnego pogłębienia tradycyjnej koncepcji realizmu. U Pirandella, podobnie jak u dramaturgów rosyjskich i skandynawskich, w przeciwieństwie do Scribe'a czy Sardou, koncepcja dzieła jest niejako bezkształtna. Surowa materia życia, autentyzm odtwarzania dyktują sinusoidy formalne nowej kompozycji. Dziełem swoim, w którym możemy dostrzec cudowną konwergencję wielu zwątpień i zastrzeżeń (co do mechanizmu aktu twórczego, deformacji intencji dramaturga poprzez przedstawienie sceniczne, istoty postaci scenicznej, niemożliwości przedstawienia na scenie człowieka osaczonego trudnymi do rozwikłania sprzecznościami wewnętrznymi), toruje Pirandello drogę nowym poszukiwaniom, prowadzącym do kilku prawd oczywistych, z których winien zdać sobie sprawę dramaturg przyszłości, jeżeli chce posunąć się naprzód na skomplikowanej drodze ewolucji teatru.

Niemożliwość dramatu oraz dramat o metafizyce teatru, o odsłonięciu jego tajników — formuły te charakteryzują reakcję krytyków i badaczy na dzieło Pirandella, począwszy od nieprzyjaznego studium Benedetto Crocego, a skończywszy na P. Szondim, który studium swoje o *Sześciu postaciach* zatytułował *Spiel von Unmöglichkeit des Dramas*. Pirandello rzucił tedy w *Sześciu postaciach* wyzwanie wszechwiedzącemu twórcy typu tradycyjnego oraz nieautentycznej maszynierii teatru, funkcjonującej dzięki fałszowi podniesionemu do rangi prawdy. W sposób błyskotliwy wypowiedział Pirandello w tej sztuce wyrok w sprawie użyteczności teatru oraz jego racji bytu. Autor *Sześciu postaci* wprowadza nas w rzeczywistość kryzysu. Strukturą formalną *Sześciu postaci* jest bezustanna dyskusja, zderzenie się świadomości. Stratyfikacja rzeczywistości przedstawionej przez Pirandella wygląda w sposób następujący:

- 1) rzeczywistość teatru reprezentowana przez aktorów oraz przez reżysera;
- 2) rzeczywistość sześciu postaci (wyjątkowo zróżnicowana);
- 3) rzeczywistość twórcy, poszukiwanego autora, do którego czynione są aluzje w sztuce, a który, aczkolwiek nieobecny, ciąży nad sztuką poprzez fakt negatywnego ustosunkowania się do próby sześciu postaci.

„Dramat ludzki” sześciu postaci objawia się nagle jako seria nieporozumień, splątanie intencji lub jako fałszywa ich ocena. Nacisk położony przez Pirandella na zagmatwany charakter „dramatu ludzkiego” ma wyraźnie na celu zaakcentowanie podstawowej sprzeczności sztuki Pirandella: między płynnością, nieuchwytnością życia a skostnieniem, redukcją owej materii życia w dziele sztuki, poprzez konwencjonalność teatru. Pirandello przenosi dramat ludzki w sferę psychologii, poza sferą czynów. Ta konieczność wyjścia poza akty, jako swego rodzaju postulat realizmu Pirandellońskiego, jest początkiem zburzenia formy teatru tradycyjnego. Dzieło Pirandella tworzy się niejako na naszych oczach, przyjmuje nieregularne kontury życia wewnętrznego, wyraża się przede wszystkim poprzez styl bezpośredni („Stil der Unmittelbarkeit” — według określenia Ulricha Leo).

Pojęciu postaci scenicznej przeciwstawione jest u Pirandella pojęcie charakteru. Problem postaci scenicznej kryje w sobie całą komplikację i bogactwo nieuchwytnego „ja”. Winniśmy go wpisać w szerszy kontekst jednego z naczelnych problemów Pirandella: problemu szczerości, a także problemu czasu wewnętrznego, subiektywnego oraz niekomunikowalności jednostek ludzkich.

Jedną z cech charakterystycznych dzieła teatralnego w realizacji scenicznej jest nieuchronna dialektyka opozycji między postacią sceniczną a osobą aktora. U Pirandella przyjmuje ona charakter nieuniknionego konfliktu. Pojawienie się Pani Pace jest czymś w rodzaju sprawdzenia napięcia uzyskanego realizmu, rozumianego w duchu pirandellońskim. Ostatnią scenę *Sześciu postaci*, śmierć Chłopca, możemy traktować jako potwierdzenie słów Ojca, który kładzie nacisk na to, że prawdziwy dramat rozgrywa się wewnątrz człowieka, w świadomości, i jest w całej swej pełni i skomplikowaniu niewyraźalny. Pytanie: fikcja czy rzeczywistość — ma sens tylko na planie estetyki wyznawanej przez Dyrektora i aktorów. Dla postaci scenicznych nie ma to pytanie sensu, albowiem w ich przekonaniu sztuka teatralna winna być identyczna z życiem.

W sposób paradoksalny konkluzje i wskazania dla teatru zawarte *implicite* w *Sześciu postaciach* odnoszą się do dwóch różnych koncepcji teatru: teatru pogłębiającego realizm do granic możliwości oraz teatru akcentującego maksymalnie stronę konwencjonalną widowiska scenicznego. Realizacja realizmu, którego najkonsekwentniejszym przedstawicielem w sztuce Pirandella jest Ojciec, wydaje się niemożliwa. Pozostawałaby tedy druga możliwość, w samej istocie swojej sprzeczna

z duchem sztuki Pirandellońskiej. *Sześć postaci* zdaje się jednakże przypominać nam, na przekór oczywistym intencjom autora, o jedynej chyba racji bytu teatru: dystansie między dramaturgiem a postaciami, teatrze świadomym swej teatralności i konwencjonalności, miejscu demonstracji czasowo-przestrzennej, teatrze, który nie rości sobie pretensji do identyfikacji z życiem, lecz staje się grą luster, złudzeń uświadomionych oraz rzeczywistości wątpliwej w samą siebie.

Włodzimierz Krysiński