

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 15 / Issue no. 15

Giugno 2017 / June 2017

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 15) / External referees (issue no. 15)

Valentina Garavaglia (Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano)

Olivier Goetz (Université de Lorraine – Metz)

Gerardo Guccini (Università di Bologna)

Hélène Laplace-Claverie (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Françoise Quillet (Université de Franche-Comté – Besançon)

Myriam Tanant (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2017 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Teatro

CITARE A TEATRO. STORIA, SPETTACOLI, TESTI

a cura di Paola Ranzini

<i>Presentazione</i>	3-7
<i>Citare il gesto in scena. Teatro del Novecento e Commedia dell'Arte</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	9-22
<i>Geste-forme et auto-référentialité. 'Kabuki' et théâtre baroque</i> ESTHER JAMMES (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	23-33
<i>Citazione come 'performance'. Quadri viventi e pose plastiche fra Sette e Ottocento</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	35-50
<i>Regia e citazione. Il caso di Giorgio Strehler</i> PAOLO BOSISIO (Università Statale di Milano)	51-69
<i>Citazioni figurative nelle scenografie d'opera di Pier Luigi Pizzi</i> CRISTINA BARBATO (Université de Paris VIII Vincennes - Saint Denis)	71-85
<i>Citation et autocitation dans les mises en scène françaises de "Six personnages en quête d'auteur"</i> EVE DUCA (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	87-103
<i>Des voix venues d'ailleurs. La scène de Daniel Mesguich</i> STELLA SPRIET (University of Saskatchewan)	105-120
<i>Voir et être vu(e)... "D'une Vénus l'autre"</i> PASCALE WEBER – JEAN DELSAUX (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne – Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand)	121-144
<i>Alice multiplicata. Un teatro fluido per nuove pratiche di resistenza</i> GIUSEPPE SOFO (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	145-155
<i>Théâtre, peinture, musique. La citation dans l'œuvre de Jan Fabre</i> LUC VAN DEN DRIES (Universiteit Antwerpen)	157-179
<i>Une étude de cas. Saint Sébastien dans "Je suis sang" de Jan Fabre</i> LYDIE TORAN (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	181-192
<i>Koltès, l'œuvre infinie</i> FLORENCE BERNARD (Aix-Marseille Université – CIELAM)	193-209

Scène exposée, tableau soustrait: "Carré blanc" d'Yves Ravey
FLORENCE FIX (Université de Rouen Normandie)

211-223

RISCRITTURE / REWRITINGS

La sposa dei ghiacci
MARTINE CHANTAL FANTUZZI (Università di Parma)

227-257

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] Hervé Baudry, *Le Dos de ses livres. Descartes a-t-il lu Montaigne ?*, Paris, Champion, 2015
MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI

261-263



EVE DUCA

**CITATION ET AUTOCITATION
DANS LES MISES EN SCÈNE FRANÇAISES DE
“SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D’AUTEUR”**

Il n’est pas rare de retrouver dans la représentation ce qui pourrait être défini comme une citation : qu’elle soit textuelle, para-textuelle, auditive ou visuelle, elle implique toujours le préexistant, et dans le cas de la mise en scène peut être perçue comme le témoignage d’une tradition scénique établie. On peut s’interroger sur le rôle et le motif d’un tel procédé : pourquoi les metteurs en scène ont-ils besoin de faire appel au passé, de convoquer le déjà vu ?

Les mises en scène françaises du théâtre de Luigi Pirandello inscrivent elles-aussi cette sorte d’irruption directe et immédiate du passé dans l’éphémère de la représentation, comme nous allons le voir à travers quelques exemples tirés de spectacles postérieurs à 1970. À cette époque, le théâtre de Pirandello fait pleinement partie du répertoire français, ayant derrière lui une longue tradition critique et scénique. Certains metteurs en scène décident alors d’utiliser cette tradition de façon affichée : ils rendent

volontairement visible ce statut de classique de Pirandello par la citation de la tradition scénique, aussi bien française qu'italienne.

Ainsi, deux metteurs en scène français n'oublient pas leur prédécesseur italien Giorgio Strehler lorsqu'ils montent *Les géants de la montagne*. Dans la mise en scène de Georges Lavaudant (Centre culturel de Bonlieu, 1981), un rideau de fer se lève pour découvrir le pont constituant la scénographie du spectacle, comme si la pièce recommençait là où elle s'était terminée chez Strehler en 1966. Dans la mise en scène de Laurent Laffargue (*La Coursive*, 2006), un drap tombe à la fin de la représentation exactement comme dans la première version de Strehler de 1947, où le rideau isolait l'acteur Camillo Pilotto pour qu'il lise sur le proscénium les intentions de l'auteur recueillies par son fils Stefano concernant le dernier acte. Ce final est expliqué par Laffargue comme étant un "inachèvement" qui "crée une vraie suspension, qui laisse chacun libre d'imaginer ce que sont les menaces qui pèsent sur notre monde".¹

Il serait bien évidemment très important et intéressant de se pencher sur le croisement des différentes traditions scéniques dans les mises en scène des classiques, mais nous nous concentrerons ici sur la citation dans un cadre français,

1. *La citation de la tradition scénique : le monte-charge de Pitoëff*

Le premier cas de citation qui nous semble particulièrement évocateur quant à la constitution de la tradition scénique française pirandellienne est celle de l'utilisation du monte-charge dans la mise en scène de *Six personnages en quête d'auteur*. Le monte-charge, utilisé par

¹ Cf. L. Laffargue, *Passeur de sens*, dans "L'avant-scène théâtre", 215, 2007, p. 71.

Georges Pitoëff en 1923 dans sa célèbre mise en scène de la pièce pour l'arrivée des Personnages, est en effet repris dans deux mises en scène plus récentes : celle d'Antoine Bourseiller en 1978 (Paris, Comédie-Française) et celle d'Emmanuel Demarcy-Mota en 2001 (Paris, Théâtre de la Ville) ;² et nous allons voir que l'introduction de la citation rend compte de façon tout à fait significative des différentes interprétations de la pièce.

La première représentation française de *Six personnages en quête d'auteur*, à la Comédie des Champs-Élysées le 10 avril 1923, est signée Georges Pitoëff et constitue la mise en scène la plus retentissante de l'œuvre, qui aura une influence sur le texte italien et sur la scène mondiale. En effet, après le premier choc inhérent au texte, celui des acteurs qui semblent répéter une pièce et l'irruption des Personnages, le deuxième est dû à une idée scénique de Pitoëff : faire entrer et sortir les Personnages par un monte-charge descendant du plafond, éclairés d'une lumière verte. Ce compte-rendu du critique de "Progrès", qui revient sur la mise en scène de 1923 à l'occasion de la nouvelle représentation de la pièce au théâtre de Lyon en 1937, nous semble fournir une description probante de la représentation :

"Chaque soir, devant les yeux étonnés des spectateurs, le rideau apparaissait déjà levé sur un plateau encombré d'accessoires. Des groupes d'acteurs, en tenue négligée, se formaient... Visiblement on répétait. Et Michel Simon, qui apparaissait bien comme le directeur de cette troupe, bondissait de scène en salle, commandait, gesticulait et relevait ses mèches hirsutes.

C'est alors qu'au fond du plateau, de ce plateau long et gris, apparaissait l'ascenseur. Le théâtre en était pourvu, et si la machinerie fut jamais justifiée, c'était bien ces jours-là ! De cet ascenseur sortaient six personnes. [...] Blafards et nocturnes, ils traversaient la grande scène devant les comédiens pétrifiés. Très beau mouvement de théâtre."³

² Traduction de François Regnault. Cette mise en scène a eu une nouvelle édition en 2014 (Paris, Théâtre de la Ville).

³ *Les Heures* – "Six personnages en quête d'auteur" de Luigi Pirandello, dans "Le Progrès : journal de Lyon, politique, quotidien", 26 juin, 1937, p. 4.

Dès sa création à Paris à la Comédie des Champs-Élysées, Antonin Artaud souligne l'onirisme de la mise en scène de Pitoëff :

“Et voici que par l’ascenseur de la Comédie des Champs-Élysées débarque une famille en deuil, aux visages tout blancs, et comme mal sortis d’un rêve. [...] Que viennent faire ces fantômes dans notre monde, sur ce plateau où les machinistes circulent, et les comédiens surpris au milieu de leurs zizanies. Ainsi la mise en scène surélève la pièce et favorise l’illusion. [...] Et c’est comme un jeu de miroirs où l’image initiale s’absorbe et sans cesse rebondit, si bien que chaque image reflétée est plus réelle que la première et que le problème ne cesse pas de se poser. Et la dernière image emporte toutes les autres et supprime tous les miroirs. De telle sorte que l’on voit tous les Six personnages aux visages de spectres, et rangés comme des momies, s’en aller par l’ascenseur et disparaître dans le vrai cintre jusqu’à la prochaine représentation.”⁴

Gabriel Boissy définit l’interprétation de Pitoëff comme “hallucinante”, en précisant que cet effet était obtenu à l’aide de “procédés un peu étranges”.⁵ Henri Lenormand parle de “moment d’une étrangeté douloureuse” : “Livides sous la lumière verte, le père, la mère et les quatre enfants surgissaient lentement des profondeurs de l’Erèbe théâtral et s’avançaient vers les vivants stupéfaits”.⁶ Quant à Pirandello, s’il fut initialement choqué par l’utilisation du monte-charge, il se vit bientôt contraint de reconnaître le succès de la mise en scène de Pitoëff, comme en témoignent Marie-Anne Comnène (traductrice et femme de Benjamin Crémieux)⁷ et l’auteur lui-même qui déclara : “Il signor Pitoëff faceva

⁴ A. Artaud, “*Six personnages en quête d’auteur*” à la Comédie des Champs Élysées (1923), dans Id., *Premiers écrits et articles*, dans Id., *Œuvres*, Édition établie, présentée et annotée par É. Grossman, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 39-40.

⁵ Cité dans A. d’Amico – A. Tinterri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d’Arte di Roma 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 142.

⁶ Cité dans R. Lelièvre, *Le théâtre dramatique italien en France, 1855-1940*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 416.

⁷ Cf. M.-A. Comnène, *Luigi Pirandello*, dans *Pirandello*, “Europe”, 458, juin 1967, p. 8 : “À la Comédie des Champs-Élysées, où Georges Pitoëff répétait pour la dernière fois la pièce, le fameux ascenseur qui faisait débarquer sur la scène les six personnages vêtus de noir, et qui était la géniale nouveauté du metteur en scène, l’avait terrifié : ‘C’est impossible ! C’est impossible !’ répétait-il d’une voix bouleversée ‘ce

scendere sulla scena i miei *Sei personaggi* da un ascensore e se ciò, al primo momento, mi parve troppo arbitrario, ho poi finito con l'approvarlo".⁸ La mise en scène des *Six personnages* par Pitoëff livre au public français une vision onirique de Pirandello, axant la lecture de son théâtre sur la problématique réalité/fiction et ancrant la tradition scénique française dans une telle optique.

En 1978, Michel Arnaud retraduit la pièce pour la mise en scène qu'Antoine Bourseiller prépare pour la Comédie-Française. Or, à la fin des années 1960, s'était développée en Italie une critique pirandellienne axée sur la psychanalyse, qui se répercute en France. En 1978 paraît un volume, *Lectures pirandelliennes*, issu d'un centre de recherches de l'Université Paris VIII-Vincennes, dont l'avant-propos de Mario Fusco est sans équivoque :

" [...] ces études, qui tranchent profondément par rapport aux interprétations traditionnelles de Pirandello, aboutissent à une vision globale de l'œuvre et de sa genèse, faisant ressortir pleinement une originalité qui apparaît toujours plus forte avec le recul du temps. Cela n'est pas fortuit : la référence à la psychanalyse et la volonté de ne pas s'écarter du texte ont guidé réflexions et recherches."⁹

Bourseiller fonde justement sa lecture des *Six personnages* sur l'analyse qu'en fait André Bouissy dans ce volume d'études critiques. Selon ce dernier, l'intérêt du texte des *Six personnages*, habituellement

n'est pas ça du tout, impossible ! Mais Georges Pitoëff l'avait prié doucement d'attendre la réaction du public. L'accueil avait été délirant, comme l'on sait, et avait ému jusqu'aux larmes l'auteur enfin convaincu".

⁸ Cf. L. Pirandello, *La "mise en scène" di Pirandello* (1925), dans Id., *Fondazione del teatro d'arte di Roma*, dans Id., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Mondadori, 2006, p. 1274.

⁹ M. Fusco, *Avant-propos*, dans *Lectures pirandelliennes*, Centre de recherche de l'Université de Paris VIII Vincennes, Abbeville, Paillart, 1978. p. 2.

reconnu dans l'aspect méta-théâtral et l'inceste Père / Belle-Fille, est à rechercher plutôt dans le personnage du Fils et dans la mort des deux enfants. Le Père incarnerait le père de Pirandello ; la scène de l'arrière-boutique de Mme Pace serait alors une projection de l'adultère commis par celui-ci. Pirandello stigmatiserait l'infidélité de son père pour "se prémunir contre la tentation de se substituer à lui" ; le personnage du Fils, qui refuse de jouer la scène, serait "l'image du refoulement en acte".¹⁰ La pièce exprimerait donc l'inconscient de Pirandello, son refoulement du complexe d'Œdipe. L'auteur, en écrivant le drame nié des six personnages (l'allusion au double inceste) met en scène ses désirs inavouables : mais cela n'est possible que dans la pièce dans la pièce, pour qu'une plus grande distanciation soit assurée. La mise en abyme du théâtre n'est donc plus ici méta-théâtre, mais est interprétée psychanalytiquement. Ainsi, la dispute entre le Fils et le Père est vue comme une allusion à l'assassinat de Laïos, référence au mythe œdipien et au complexe théorisé par Freud. Cette mise en avant du Fils, dans le sillage de l'interprétation critique de Bouissy et qui sera à la base de la lecture de la pièce par le metteur en scène, se retrouve déjà dans la nouvelle traduction française. En effet, Arnaud appuie son travail sur un choix philologique bien précis : le retour à la première forme de la pièce éditée en 1921, où figure une scène entre la Mère et le Fils qui explicite leur rapport, puisqu'on y apprend que le Fils a été traumatisé par la vision de ce que Freud appelle la scène primitive (ce dialogue a été supprimé par l'auteur à partir de l'édition de 1925) :

"IL FIGLIO: [...] Si lamenta, lui, d'esser stato scoperto dove e come non doveva esser veduto, in un atto della sua vita che doveva restar nascosto, fuori di quella realtà che doveva conservare per gli altri. E io? Non ha fatto forse in modo che toccasse anche

¹⁰ Cf. A. Bouissy, *Reflexions sur l'histoire et la préhistoire du personnage 'alter ego'*, ibidem, p. 135.

a me di scoprire ciò che nessun figlio mai dovrebbe scoprire? Come il padre e la madre vivono e sono uomo e donna, per sé, fuori di quella realtà di padre e di madre che noi diamo loro [...]”¹¹

Le metteur en scène accorde d'ailleurs une place de choix à cette réplique, puisqu'il la déplace à la fin de la première partie, où elle “ressortirait avec éclat”.¹² En se basant sur cette réplique, le metteur en scène livre une nouvelle lecture de la pièce, où le personnage du Fils recouvre toute son importance :

“Le centre de tout le drame des six personnages, c'est peut-être moins, en définitive, le scandale de l'inceste presque réalisé entre le Père et la Belle-Fille, que la hantise de l'inceste, non réalisé, irréalisable, mais toujours obsédant, entre la Mère et le Fils.”¹³

La Belle-Fille est vue comme “la plus obsédée” et “fétichiste”¹⁴ et le jeu de scène en rend bien compte, comme en témoigne l'allusion sexuelle symbolisée par le cigare. Enfin, dans cette mise en scène, ce n'est pas un divan qui est placé sur scène, mais bien un lit.

Dans ce contexte, la citation utilisée par Bourseiller est un indice de cette lecture psychanalytique, et se fait signe du renouvellement de la

¹¹ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), dans Id., *Note ai testi e varianti*, dans Id., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, Milano, Mondadori, 1993, vol. II, pp. 990-991. Voir A. Bouissy, *Reflexions sur l'histoire et la préhistoire du personnage 'alter ego'*, dans *Lectures pirandelliennes*, Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII – Vincennes, Abbeville, Paillart, 1978, p. 139-140. Notons que, malgré plusieurs témoignages de la réintroduction de cette réplique dans le spectacle, elle ne figure pas dans le texte imprimé de L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur. Pièce à faire*, Version française de M. Arnaud, Paris, Comédie-Française, 1978.

¹² Cf. D. Fernandez, *Mettre en scène Pirandello*, dans “Comédie-Française”, 71, septembre-octobre 1978, p. 12.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Cf. ibidem, p. 15.

tradition et de l'interprétation pirandellienne. L'intrusion des six personnages sur la scène du théâtre où les acteurs répètent est en effet envisagée par le metteur en scène comme une intrusion du refoulé, et, pour souligner ce fait, le metteur en scène fait un clin d'œil à la tradition scénique, mais en la renversant habilement: si Pitoëff faisait descendre les personnages sur scène par un monte-charge venant des cintres, ici, ils arrivent aussi dans un monte-charge, mais le mouvement est ascendant, car les personnages surgissent des profondeurs du sous-sol comme des profondeurs du subconscient.

En 2001, dans sa mise en scène des *Six personnages*, Demarcy-Mota a recours lui-aussi à une citation qui renvoie à la première représentation française de la pièce, mais avec une finalité différente. En reprenant le monte-charge et le maquillage blanc des Personnages et en faisant appel au souvenir des spectateurs (d'un public spécialiste, connaisseur de l'histoire du théâtre), le metteur en scène réaffirme que la pièce appartient au théâtre de l'onirisme, et il le souligne par les images poétiques qui s'offrent aux yeux du spectateur tout au long du spectacle, le plongeant dans un songe ou un cauchemar. Cet aspect rend compte de la conception générale que se fait Demarcy-Mota du théâtre et de la mise en scène. Quand on lui demande ses principales filiations, il cite Strehler, "l'incroyable beauté plastique" de ses spectacles due à l'utilisation faite des décors et des lumières :

"Il défendait un théâtre de la grande magie, un théâtre qui ose s'assumer. Je ne suis pas convaincu par l'idée qu'il faudrait 'déconstruire' le théâtre : pour moi, c'est important d'y aller vraiment, de créer l'illusion".¹⁵

¹⁵ E. Demarcy-Mota, *Gare à la prise de contrôle de la culture sous prétexte de la crise*, Propos recueillis par E. Bouchez, dans "Télérama", 3087, 14 mars 2009, à l'adresse électronique www.telerama.fr/scenes/emmanuel-demarcy-mota-il-ne-faudrait-pas-qu-il-y-ait-prise-de-contrôle-de-la-culture-sous-pretexte-de-la-crise,40417.php.

La pièce est interprétée comme "théâtre des images",¹⁶ où

" [...] c'est la logique délinéarisée du rêve qui rend compte du processus de formation imaginaire. Le principe de réalité se disloque, la liaison causale se suspend, la chaîne des associations se brise, et l'image, sauf si l'on en remonte le mécanisme jusqu'à sa source, livre dans son immanence cette part d'insaisissable."¹⁷

L'aspect onirique de la pièce a d'ailleurs été particulièrement souligné dans les comptes rendus critiques. Les maîtres-mots sont "poésie", "évanescence", "inconsistance de rêve",¹⁸ proches, donc, de ceux utilisés par la critique lors de la mise en scène de Pitoëff. La citation est ici un clin d'œil à la tradition, un hommage à la première représentation, un retour aux origines mais aussi un dépassement de celle-ci, puisque la magie des images et de l'illusion l'emportent sur la théorie et la critique philosophique qui avaient accompagné la pièce dans les années vingt en faisant de Pirandello un auteur 'cérébral'. Pirandello n'est définitivement plus réflexion sur la Forme et la Vie, mais bien Théâtre, Plaisir, Illusion.

Les citations du monte-charge de Pitoëff montrent l'existence d'une tradition scénique bien établie du théâtre de Pirandello, mais aussi le renouveau de celle-ci. La citation témoigne de théories esthétiques ou interprétatives liées à une époque, elle est l'incision dans la représentation de l'histoire du théâtre qui se construit par d'éternels retours sur elle-même, un cycle incessant aux teintes changeantes.

¹⁶ Cf. F. Maurin, *Robert Wilson : le temps pour voir, l'espace pour écouter*, nouvelle édition augmentée, Arles, Actes Sud – Académie expérimentale des théâtres, 1998, p. 62.

¹⁷ E. Demarcy-Mota, *Gare à la prise de contrôle de la culture sous prétexte de la crise*, cit.

¹⁸ Cf. R. Solis, *Pirandello dans un halo*, "Six personnages en quête d'auteur" restitué comme en rêve, dans "Libération", 16 octobre 2001, à l'adresse électronique www.next.liberation.fr/culture/2001/10/16/pirandello-dans-un-halo_380603.

2. Autocitation et intertextualité

Si dans les mises en scène de Bourseiller et Demarcy-Mota la citation rend hommage à la première représentation de la pièce la plus connue de Pirandello, dans le travail de Stéphane Braunschweig nous nous trouvons face à des autocitations ou à des renvois intertextuels. Pour lui, il est important de livrer une nouvelle lecture de Pirandello en respectant avant tout l'esprit de l'auteur : il veut, comme l'énonce le Metteur en scène de ses *Six Personnages*, garder l'auteur mais pas forcément le texte.¹⁹ Ce n'est en effet pas le texte de Pirandello que le spectateur entend, il n'apparaît qu'en filigrane, se fait simple canevas, si bien que le texte de la pièce pourrait presque être envisagé comme citation lorsqu'il est conservé : Braunschweig ne se sert du texte original que comme matériau pour problématiser le statut de l'auteur dans la société actuelle, ainsi que celui du personnage. Il ne garde que l'esprit de l'auteur : le sujet de la pièce, actualisé, et tout ce qui a aidé à la façonner. Pour cela, il fait appel à l'intertextualité, aux para-textes, intégrant dans sa mise en scène des passages tirés d'autres œuvres de l'auteur, mais aussi d'ouvrages critiques sur celui-ci.

Pour parler de la fragmentation de la figure de l'auteur et du statut ambigu de ce dernier, thème cher à Pirandello, il utilise les réseaux sociaux : aujourd'hui, tout le monde se fait auteur, tout le monde écrit sa propre histoire et la partage avec le monde entier, comme l'affirme le personnage de la comédienne Elsa: “ tout le monde peut poster ses poèmes, ses films,

¹⁹ Cf. L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, adapté de l'italien par S. Braunschweig, suivi de *Six personnages en quête d'auteur, histoire pour l'écran* de L. Pirandello et A. Lantz, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 24 : “Donc on garde l'auteur, mais on ne garde pas forcément le texte?”.

ses musiques, donc forcément le statut de l'auteur est devenu très flou."²⁰ De là, naît l'idée, chez la troupe, de filmer le drame des six Personnages, d'en faire des personnages médiatiques pour critiquer la société actuelle qui met en scène l'impudeur des individus, leur besoin de se raconter au monde entier. Les caméras permettent la fragmentation des points de vue, et d'introduire le procédé cinématographique du gros plan sur la scène théâtrale afin d'accentuer le pathos du drame. Les spectateurs voient par exemple la Belle-Fille dans son intégralité, en chair et en os sur le plateau, l'ensemble de ses mouvements et les contorsions de son corps lorsqu'elle raconte son histoire, mais aussi la vidéo de son visage projetée en direct sur le mur-écran qui permet de voir les larmes, la douleur, l'effroi, la haine. Cette image de la Belle-fille filmée par une caméra peut être envisagée comme une autocitation, puisqu'elle reprend celles de la mise en scène de Braunschweig de *Vêtir ceux qui sont nus* au Théâtre national de Strasbourg en 2006, et elle permet ainsi de relier les deux pièces en mettant en évidence ce même besoin des deux jeunes filles de se construire un personnage, fournissant une clé de lecture au spectateur avisé. Pour Braunschweig, *Vêtir ceux qui sont nus* offre en effet une opportunité de parler de la société actuelle et du rôle des médias :

“L'histoire d'Ersilia m'a rappelé cette jeune femme qui avait prétendu avoir subi une violente agression raciste dans le RER : comme si se poser en victime était devenu pour elle le seul moyen d'échapper à l'anonymat de la vie moderne, le seul moyen d'exister dans une société qui précisément passe son temps à fabriquer des *people* [...]. Pirandello apporte certainement un éclairage prémonitoire sur ces processus de

²⁰ Cf. *ibidem*, p. 23.

victimisation tels que nous les connaissons aujourd’hui dans notre fameuse société du spectacle parvenue au stade de la ‘télé-réalité’.”²¹

La télé-réalité, qui permet de confondre anonymat et surmédiatisation, est représentée par le personnage du journaliste Alfredo Cantavalle, qui porte une énorme caméra symbolisant à elle seule l’ensemble des regards voyeurs portés sur l’intimité de chacun. Cette caméra qui ne quitte pas Ersilia Drei des yeux devient pour elle un moyen d’exister aux yeux du monde, de crier son identité, sa présence ; mais elle est aussi l’instrument de sa perdition, du dévoilement de ses mensonges au grand jour. Le metteur en scène souligne donc, par l’autocitation, une problématique analogue aux deux pièces : Ersilia, qui vient raconter son histoire au journaliste, est effectivement elle aussi “en quête d’auteur” et les deux figures féminines, la Belle-Fille et Ersilia, ressentent le même besoin pressant de médiatiser leur histoire, de s’inventer une identité, de se construire un moi, de trouver une façon d’exister.

L’envie des personnages de représenter leur drame entraîne donc non seulement une réflexion sur l’auteur mais aussi sur la question du personnage, car sur les réseaux sociaux, chacun se fabrique un nouveau moi, un moi idéalisé qui risque de prendre le dessus sur l’individu réel :

“Moi j’ai l’impression qu’aujourd’hui tout le monde veut jouer un rôle dans sa vie, être le personnage de sa propre vie, et du coup on n’a affaire qu’à des personnalités factices. Quand tu regardes Facebook et tous ces trucs, c’est hyper frappant : on croit que les gens nous dévoilent tout de leur vie, nous tiennent au courant minute par minute de ce qu’ils vivent, mais bon, déjà, s’ils sont en train de l’écrire, ils ne sont pas en train

²¹ S. Braunschweig, *Vêtir ceux qui sont nus*, programme de salle, Théâtre National de Strasbourg, 2006, p. 6-7.

de le vivre, et surtout tu vois qu'ils se fabriquent une image d'eux, un 'profil' comme ils disent..."²²

C'est d'ailleurs par rapport à cette question de la construction d'un Moi idéalisé que dans le spectacle de Braunschweig, le Metteur en scène reprend le rapprochement que la critique fait habituellement entre Pirandello et Henrik Ibsen :

"Consciemment, ou inconsciemment d'ailleurs, c'est là où ça rejoint Ibsen : on n'a plus que des Moi complètement fabriqués pour satisfaire une certaine image idéale de soi, des espèces de forteresses mégalomaniaques, sauf que chez Ibsen elles finissent par s'effondrer, tandis que maintenant tout est fait pour que les Moi virtuels remplacent définitivement les Moi réels, ce qui fait qu'une existence qui ne s'expose pas, c'est rien."²³

Il s'agit d'une citation ouverte et directe des critiques et de la presse, qui rapprochent les deux auteurs depuis la découverte de Pirandello : en 1925, on rapprochait *Vêtir ceux qui sont nus* du *Canard Sauvage* d'Ibsen. D'ailleurs, encore en 2006 on a écrit, à propos de la mise en scène de *Vêtir ceux qui sont nus* : "La tonalité générale de la mise en scène est sombre, en écho à cette étonnante parenté du théâtre de Pirandello avec celui d'Ibsen ou de Strindberg".²⁴

Braunschweig fait aussi une allusion ironique aux lectures psychanalytiques du dramaturge sicilien, rappelant au spectateur qu'il existe différentes phases de la critique pirandellienne : dans le deuxième

²² L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, adapté de l'italien par S. Braunschweig, cit., p. 52.

²³ Cf. ibidem.

²⁴ Cf. Ph. Tesson, *La pièce du mensonge*, dans "Le Figaro Magazine", 18 novembre 2006, à l'adresse électronique www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/11/20/01006-20061120ARTWWW90367-le_piege_du_mensonge.php.

interlude de *Six personnages*, quand le Fils demande à l'Auteur s'il a un problème avec son propre père, l'Auteur s'exclame : "Écoute, on n'est pas là pour faire de la psychanalyse"²⁵ et le Fils accuse l'Auteur, qui devient un deuxième père, comme s'il faisait un transfert :

"Vous n'en avez pas eu assez, mon père et toi, d'avoir bousillé mon enfance, il faut encore que je reste là pour incarner sa faute et que vous m'empêchiez tous les deux d'avoir une existence à moi !"²⁶

S'il cite la critique, Braunschweig ne renonce pas non plus à citer Pirandello, pour expliquer Pirandello par Pirandello, notamment quand il évoque dans la mise en scène de *Vêtir ceux qui sont nus* le roman *Si gira...* (1914) : en effet, la caméra ne perd pas un instant de vue l'héroïne qui vient mourir au centre du plateau, exactement comme Serafino Gubbio (l'opérateur cinématographique protagoniste du roman) continue à filmer mécaniquement la scène dramatique où l'actrice russe Varia Nestoroff est tuée par son amant. De même, dans sa mise en scène des *Six personnages*, il cite un scénario que Pirandello avait écrit avec Adolf Lantz dans l'intention jamais réalisée de porter la pièce à l'écran ; et le moyen de la vidéo lui permet la mise en image de visions, d'hallucinations ou de souvenirs qui reconstituent fragmentairement ce film, qui n'a jamais vu le jour. Ainsi, dans le premier interlude, une actrice imagine l'histoire de la famille et la raconte en utilisant un passage du scénario de Pirandello :

"En surimpression paraît le premier mari de la mère tel qu'elle l'a conservé dans sa mémoire. [...] Le Père (masque beethovénien) et le petit garçon jouent à la balle avec le crâne d'enfant. La Mère entre dans la pièce. Terrifiée, elle retire ce jouet à l'enfant.

²⁵ Cf. L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, adapté de l'italien par S. Braunschweig, cit., p. 93.

²⁶ Ibidem.

L'enfant pleure. Le Père proteste violemment. [...] Le Père se lève, se rapproche du groupe, contemple la mère et le secrétaire d'un regard observateur et incisif, sourit sarcastiquement comme s'il pensait : 'Vous vous entendez bien !' Il rapproche leurs têtes comme s'il voulait évoquer l'image du couple qu'ils formeraient et éprouve un cynique plaisir à jouir de leur confusion."²⁷

Pendant ce récit on voit d'abord une projection du Père jouant avec le crâne, tandis que sur le plateau la Mère en tend un à l'Auteur et que le Fils joue lui-aussi avec un petit crâne ;²⁸ ensuite, la vidéo montre un gros plan du Père au visage menaçant, qui part dans un éclat de rire diabolique.

Le deuxième interlude reprend lui aussi une image du scénario de Pirandello, tout en évoquant en même temps la nouvelle *Colloqui coi personaggi* (1915)²⁹ qui est à l'origine des *Six personnages en quête d'auteur* :

"L'auteur est toujours assis dans le fauteuil, penché sur les pages vides, la plume à la main, plongé dans la plus profonde méditation ; il concentre en lui-même toutes ses facultés tendues à l'extrême. L'attitude même de son corps révèle l'intense travail de son esprit. Les six spectres plus grands que nature, parfaitement distincts, surgissent des murs. Impérieux, souverains, ils s'alignent derrière l'auteur. L'attitude de l'auteur

²⁷ Id. et A. Lantz, *Six personnages en quête d'auteur, histoire pour l'écran*, in L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, adapté de l'italien par S. Braunschweig, cit., p. 126-127. Il s'agit de la traduction française du scénario, éditée par E. Goldey dans "La revue du cinéma", II, 10, 1^o maggio 1930, p. 35-52. L'originel allemand était paru à Berlin en 1929 chez Reimar Hobbing.

²⁸ Cette démultiplication de l'objet lui confère un rôle central et ramène à l'allusion qu'avait fait un comédien au personnage d'Hamlet dans le prologue, personnage qui est présent tout au long de la pièce car la position du Fils rappelle en effet à la dramaturge Anne-Françoise Benhamou celle du personnage shakespearien. Voir les interventions de Braunschweig et Anne-Françoise Benhamou, lors d'une table ronde dans le cadre du colloque international en hommage à Françoise Decroisette *Le miroir derrière le rideau. Sur le métathéâtre parlé ou chanté en Italie (XVI^e – XXI^e siècles)*, Université de Paris VIII, 8-10 novembre 2012. Les actes sont sous presse.

²⁹ Voir L. Pirandello, *Colloqui coi personaggi*, dans Id., *21 racconti aggiunti*, dans Id., *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1957, vol. II, p. 1126-1138.

demeure la même. Mais sa main trace lisiblement d'une grande et ferme écriture les mots suivants sur la page qu'il a devant lui : *Six personnages en quête d'auteur*.³⁰

Sur scène, après la projection du brouillard qui est celui de l'esprit de l'auteur, les acteurs concluent que le vrai drame des Personnages est celui d'avoir été abandonnés par leur auteur. Une page où est tapé le titre de la pièce apparaît et la mise en scène s'achève en rappelant encore une fois le scénario qui accorde une place de choix à l'auteur : "L'auteur paraît devant le rideau et s'incline, calme et sérieux, devant l'auditoire qui applaudit frénétiquement".³¹ Certes, Braunschweig a donc réécrit le texte, mais tout en respectant l'esprit de Pirandello : grâce aux citations le metteur en scène nous présente la pièce comme étant inscrite dans un ensemble complexe d'œuvres et en garde ce qui est pour lui le noyau, c'est à dire une réflexion sur les statuts d'auteur et de personnage.

Comme nous l'avons vu pour les quelques exemples étudiés, la citation théâtrale dans la tradition scénique française de Luigi Pirandello est multiple et ses rôles le sont tout autant. Elle peut être le signe d'une volonté de lire une pièce comme étant inscrite dans un contexte magmatique d'œuvres et d'interprétations qui aident à la définir et permet de souligner des similitudes quant à l'interprétation des pièces, de prolonger une réflexion ou un discours. Mais la citation théâtrale, qui témoigne de l'existence d'une tradition scénique bien établie, est avant tout le signe d'un renouvellement, renversement ou dépassement de cette tradition. L'appel à l'ancien est paradoxalement le signe frappant de l'intrusion du nouveau, le déjà vu se colore de teintes différentes qui permettent au spectateur averti d'effectuer une comparaison avec le précédent et de

³⁰ Id. et A. Lantz, *Six personnages en quête d'auteur, histoire pour l'écran*, cit., p. 138.

³¹ Cf. *ibidem*, p. 141.

déceler les clés d'une nouvelle lecture qui perpétue, en la réinventant, la tradition scénique d'un répertoire.

Copyright © 2017

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*