

# MNÉMOSYNE MÈRE DES MUSES : PIRANDELLO, OU LA MÉMOIRE COMME ESPACE DE L'IMAGINAIRE DE LA CRÉATION

## Mémoire et création

Le fil qui lie la mémoire à la création est très sensible chez Pirandello. Stéphane Braunschweig, à qui nous devons des mises en scène remarquables de quelques pièces de Pirandello, de *Vêtir ceux qui sont nus* (2006) aux *Six personnages en quête d'auteur* (2012), des *Géants de la montagne* (2015) à *Comme tu me veux* (2021), a évoqué ce lien par une scène visuelle puissante : celle d'un auteur qui donne à voir les images qui se fixent « dans sa tête ». Dans sa mise en scène des *Six personnages*, présentée au Festival d'Avignon en 2012 puis au Théâtre de la Colline à Paris, l'artiste a imaginé deux interludes<sup>1</sup> dans lesquels le comédien qui s'apprête à incarner le rôle du père déclare vouloir interpréter l'étrange histoire des six personnages en la ramenant plutôt à la perspective de l'auteur qui a renoncé à l'écrire. Ainsi, sur scène il devient cet auteur absent, qu'il incarne au moment même où l'histoire et les personnages s'imposent à lui et jaillissent de son imagination. C'est alors une double perspective qui est montrée au spectateur : la perspective extérieure du corps du comédien qui devient le personnage de l'auteur, et la perspective intérieure de ce qui se passe en lui, dans la « tête » de l'auteur donc. Un tel dédoublement est réalisé sur scène grâce à un écran qui projette les images créées par la fantaisie dans la tête de l'auteur, avant qu'elles ne soient exprimées dans une création de l'art. Ce sont des images qui se libèrent en apparaissant peu à peu, d'abord confuses et dans un brouillard épais, puis de plus en plus nettes. Il s'agit précisément des personnages qui imposent à celui qui est censé devenir l'auteur leurs histoires étranges sous forme de visions et presque d'hallucinations, une matière encore informe, mais se précisant peu à peu, qu'apporte celle que Pirandello dans son *Introduction* de 1925 des *Six Personnages* appelle « la *Servetta Fantasia* ».

Certes, nous sommes face à la création d'un artiste qui traduit en une scène d'ensemble une de ses intuitions de lecteur, mais Braunschweig parvient à cette image en se laissant guider par Pirandello lui-même. *Les Six Personnages en quête d'auteur* ont eu une vie scénique et éditoriale qui, depuis 1921, a accompagné Pirandello, pratiquement jusqu'à sa mort. Il y eut les sifflets et les contestations du public outré lors de la première au *Teatro Valle* de Rome en 1921, puis le succès milanais à l'automne de la même année, relancé par le retentissement des mises en scènes en Europe et aux États-Unis<sup>2</sup> ; ensuite, en 1925, la nouvelle mise en scène que Pirandello lui-même prépara pour son théâtre, le *Teatro d'Arte* aux Odescalchi, à Rome, à l'occasion de laquelle l'auteur édita le texte de sa pièce après révision et correction. Pirandello eut également le projet d'en faire un film pour le cinéma, d'abord en Allemagne et ensuite aux États-Unis<sup>3</sup>. Et c'est justement dans cette phase de récréation pour le *medium* cinématographique que Pirandello, après avoir rédigé, en 1925, la célèbre préface où la *Servetta Fantasia* fait son apparition, revient de manière plus précise sur la relation mémoire/création.

En effet, dans cette préface de 1925, conçue à l'origine sous la forme d'un article que

---

<sup>1</sup> On peut lire le texte de ces deux interludes dans l'édition de l'adaptation de Stéphane Braunschweig : Luigi Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur*, adapté de l'italien par S. Braunschweig, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 58-62 ; 90-94.

<sup>2</sup> En 1922 : mise en scène de Theodore Komisarjevsky à Londres (The Kingsay Theatre) et mise en scène de Brock Pemberton à New York Broadway (Princess Theatre) ; en 1923 : mise en scène de Georges Pitoëff à Paris (Comédie des Champs Élysées) ; en 1924 : mise en scène de Max Reinhardt à Berlin (Deutsches Theater Kammerspiel).

<sup>3</sup> Sur la question, voir au moins : Francesco Callari, *Pirandello e il cinema*, Venise, Marsilio, 1991.

Pirandello publia dans *Comoedia*<sup>4</sup>, l'écrivain évoque le mystère de la création dans les termes de quelque chose qui s'impose avec force à un artiste, bien souvent malgré lui. Des personnages farfelus, aux vies et aux cas improbables, sont amenés, on ne sait pas trop comment, à l'auteur qui est censé leur donner l'éternité assurée par la création de l'art :

*È da tanti anni a servizio della mia arte (ma come fosse da ieri): una servetta sveltilissima e non per tanto nuova sempre del mestiere. Si chiama Fantasia. Un po' dispettosa e beffarda, se ha il gusto di vestir di nero, nessuno vorrà negare che non sia spesso alla bizzarra [...] E si diverte a portarmi in casa, perché io ne tragga novelle e romanzi e commedie, la gente più scontenta del mondo, uomini, donne, ragazzi, avvolti in casi strani da cui non trovan più modo a uscire; contrariati nei loro disegni; frodati nelle loro speranze; e coi quali insomma è spesso veramente una gran pena trattare. Orbene questa mia servetta Fantasia ebbe, parecchi anni or sono, la cattiva ispirazione o il malaugurato capriccio di condurmi in casa tutta una famiglia, non saprei dire dove né come ripescata, ma da cui, a suo credere, avrei potuto cavare il soggetto per un magnifico romanzo.*

Depuis des nombreuses années (mais c'est comme si c'était hier), j'ai au service de mon art une soubrette des plus pétulantes et, malgré cette ancienneté, toujours nouvelle dans son métier. Elle s'appelle folle du Logis (*Fantasia*). Un peu taquine et moqueuse, si la fantaisie lui vient de s'habiller de noir, personne ne niera que ce soit souvent d'une manière fort fantasque [...] Et pour son divertissement, afin que j'en fasse des nouvelles, des romans et des comédies, elle peuple ma maison des pires disgraciés du monde, hommes et femmes, empêtrés dans d'étranges histoires dont ils s'efforcent en vain de sortir, contrariés dans leurs projets, dupés dans leurs espérances et avec lesquels, pour tout dire, il est vraiment souvent pénible d'entretenir des rapports. Or cette petite soubrette, nommée folle du Logis (*Fantasia*), a eu, voici quelques années, la fâcheuse inspiration ou le funeste caprice de m'amener toute une famille, pêchée où et comment nul ne le sait, mais dont à son humble avis, j'allais pouvoir tirer le sujet d'un fameux roman.<sup>5</sup>

Or, l'apparition soudaine, inexplicquée et inexplicable, de cette matière de la création artistique dans le cerveau de l'auteur est en revanche consciemment reliée par Pirandello à l'action de la mémoire elle-même lorsque l'écrivain revient sur la question en retravaillant sa pièce pour en faire un scénario pour le cinéma.

Il reste trois documents différents de ce travail de réécriture pour le cinéma, une première ébauche en langue italienne (des années 1920), un *Film-Novelle* en allemand (écrit avec Adolf Lantz, en 1928, pour Friedrich Wilhelm Murnau, destiné à un film muet) et un *Film Treatment* en anglais (écrit avec Saul C. Colin, en 1933, pour un film parlant, américain, idéalement destiné à Max Reinhardt)<sup>6</sup>. Le premier essai d'écriture d'un scénario d'après les *Six Personnages*, qui remonte donc au milieu des années 1920, ne fut publié que plus tard, à titre posthume, en 1941, sous le titre de *Prologo (Préface)*. Il s'ouvre sur le personnage de l'auteur qui, un soir, se retrouve à suivre, dans la rue, la Belle-fille des *Six Personnages* jusqu'à sa demeure misérable. De l'impression laissée par cette rencontre avec cette jeune inconnue énigmatique naissent les fantômes des personnages qui viennent le hanter<sup>7</sup>. Dans les deux scénarios suivants, respectivement de 1928 et 1933, il est clairement montré que c'est le monde

<sup>4</sup> Luigi Pirandello, « Come e perché ho scritto i *Sei personaggi in cerca d'autore* », *Comoedia*, 1 janvier 1925, p. 5-10.

<sup>5</sup> Luigi Pirandello, *Sei Personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, Milan, Mondadori, « I Meridiani », vol. II, 1989, p. 653 ; trad. G. Piroué, « Préface à *Six personnages en quête d'auteur* », *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Gallimard, 2008, p. 61-62.

<sup>6</sup> Luigi Pirandello, *Prologo* ; Id., (avec Lantz Adolf), *Sechs Personen suchen einen Autoren, Eine Film-Novelle (1930)* ; id., (avec Colin Saul C.), *Six Characters in search of an Author; Film Treatment*, in Saponaro Dina, Torsello Lucia (éd.), « *Sei personaggi in cerca d'autore* : progetti filmici mai realizzati : dal *Prologo* al *Treatment* », *Ariel*, n.s., 1, 2012, p. 59-129.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 75.

réel qui impose des images à la mémoire de celui qui est censé devenir l'« auteur », le responsable de la création artistique. Le monde réel est la source d'inspiration qui fait naître les personnages qui viennent ensuite persécuter l'imagination de l'auteur. L'une des scènes initiales, celle de la promenade de l'auteur à la tombée de la nuit, est très explicite en ce sens :

L'auteur, en chapeau et manteau, sort de la maison [...] s'engage dans une ruelle déserte faiblement éclairée par un réverbère [...] il aperçoit une jeune fille qui se glisse le long des murs. Elle est vêtue de deuil et le regarde craintivement en passant. [...] Un peu plus loin dans cette ruelle, devant la porte d'une vieille maison sale, une douloureuse femme en deuil attend dans la nuit. C'est la mère de la jeune fille. [...] Elles s'étreignent, puis pénètrent dans la maison et disparaissent sous le porche délabré. [...] l'auteur essaie de jeter un coup d'œil dans la pièce.<sup>8</sup>

La scène poursuit sur ce que le regard impudique de l'auteur perçoit dans cette pièce, éclairée le temps d'un instant : une vision qui va s'imprimer dans sa mémoire, qui ramènera ces images de manière obsessionnelle jusqu'au moment où l'auteur se rend enfin, et accepte de recomposer le puzzle de ces images décousues et de donner la vie vraie et éternelle de l'art à l'histoire de ces personnages qui n'ont de cesse de faire leur apparition dans sa mémoire. L'imagination, comme l'avait observé en 1923 Antonin Artaud spectateur des *Six Personnages* à Paris dans la mise en scène de Georges Pitoëff, n'est alors qu'un jeu de miroirs, où la première image enregistrée dans la mémoire rebondit sans cesse dans les images suivantes lesquelles deviennent progressivement plus claires par une intensification de leur réalité, qui s'explique par ce fait qu'elles tendent à se figer dans la vie « vraie » de l'art :

Ainsi, par glissements successifs la réalité et l'esprit se pénètrent si bien que nous ne savons plus, nous spectateurs, où l'un commence et l'autre finit. [...] 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.<sup>9</sup>

La mémoire est le support qui permet de recueillir des images réelles que l'imagination transforme, par un acte de création artistique, en êtres dotés d'une vie 'vraie'. Lorsque, en 1933, Pirandello travaille à une nouvelle mise en scène au théâtre des *Six Personnages*, voulant souligner cette opposition entre la vie 'réelle' (des hommes) et la vie 'vraie' (des personnages créés par l'art), tout en n'ajoutant aucune scène analogue à celle qu'il avait entretemps imaginée pour les scénarios pour le cinéma et qui faisait de la mémoire le lien entre les personnages extraits de la réalité et les personnages créés par l'imagination de l'artiste, il conçoit le projet de montrer ces derniers alors qu'ils sortent de la tête de l'auteur. Trois ans plus tard, ce sera au tour de l'acteur Ruggero Ruggeri de créer une nouvelle mise en scène des *Six Personnages* dont la première eut lieu au Théâtre Argentina de Rome le 30 novembre 1936. Dans cette nouvelle mise en scène, on pouvait effectivement voir, au fond de la scène, une photographie géante de la tête de Pirandello formant un décor en forme de paravent. Et c'est de cette tête géante que sortaient les six personnages, l'un après l'autre. pour indiquer qu'il s'agissait de créations de la fantaisie de l'auteur<sup>10</sup>. Pirandello, qui était présent le soir de la création, avait dirigé les

---

<sup>8</sup> Nous citons d'après l'édition de la version française d'E. Goldey (publiée dans la *Revue du cinéma*, 10, mai 1930) donnée par Stéphane Braunschweig : Luigi Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur*, p. 115-141 (117-118). Nous remarquerons que le scénario de 1933, en anglais, destiné à une production américaine et qui devait donner lieu à un film sonore réalisé par Max Reinhardt, introduit quelques variantes, mais se fonde essentiellement sur ce scénario allemand.

<sup>9</sup> Antonin Artaud, « *Six personnages en quête d'auteur* à la Comédie des Champs Élysées », dans *id.*, *Œuvres*, Édition établie, présentée et annotée par É. Grossman, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 39-40.

<sup>10</sup> Sur la question, voir : Alberto Bentoglio, « *Sei personaggi in cerca d'autore* » di Pirandello per Giorgio De Lullo, Pise, ETS, 2007, p. 50 (qui renvoie à un article d'Umberto Onorato publié dans l'*Illustrazione d'Italia* de

répétitions : cette idée, correspondant à celle qu'il avait conçue en 1933, venait sans doute de lui.

Comme plusieurs critiques l'ont observé, l'opposition pirandellienne entre la vie 'réelle' des créations de la nature et la vie 'vraie' des créations de l'art a été inspirée par l'*Essai sur le génie dans l'art* (1883) de Gabriel Séailles<sup>11</sup>. Mais ce qui nous importe ici c'est plutôt de souligner que, chez Pirandello, la mémoire représente un passage de l'une à l'autre vie, garantissant une création idéalisée qui maintient cependant un lien avec la réalité.

## Espace scénique et mémoire : la scène mentale

Comment l'espace scénique peut, à son tour, à partir de la création artistique susciter ce même potentiel mnémonique chez le spectateur afin de le conduire du monde créé par l'art à sa réalité de référence ? Est-ce que c'est encore à la mémoire d'assurer ce parcours inversé, afin de ramener la vie 'vraie' de l'art à la vie 'réelle' du spectateur ? Dans quel sens l'espace scénique pirandellien est-il doté d'un potentiel mnémonique ?

Pirandello a beaucoup insisté sur l'écart entre la création artistique d'un auteur et la création imparfaite des acteurs sur scène, comparés à des illustrateurs ou à des traducteurs de l'œuvre du premier<sup>12</sup>. C'est pourquoi, lorsqu'il fait explicitement référence aux pouvoirs mnémoniques de l'espace scénique, il n'examine pas le rapport scène/spectateur, mais il fait du plateau de théâtre une métaphore de l'imagination créatrice.

Ainsi, dans la préface de 1925 des *Six Personnages*, Pirandello déclare avoir transformé le plateau en un véritable espace mental afin qu'il devienne le lieu, métaphorique et réel à la fois, de la création. Au sujet de l'apparition de Madame Pace, le « septième » personnage de la « comédie à faire », il observe :

[...] un tel personnage ne peut naître que de la fantaisie du poète et non point sur les planches d'un théâtre. *À l'insu de tout le monde, j'ai changé le lieu du spectacle : je l'ai fait régresser à ce moment dans mon imagination, sans pour autant l'ôter de devant les yeux du public ; c'est-à-dire qu'à la place d'une scène, je leur montre l'imagination en train de créer sous les dehors de cette scène.* [...] Mais ce miracle n'a rien d'arbitraire. Ne serait-ce que parce qu'elle accueille la réalité imaginaire des six personnages, la scène n'existe pas pour elle-même comme donnée fixe et immuable [...]. Et c'est ainsi que varie aussi organiquement le niveau de la réalité du lieu [...].<sup>13</sup>

La scène est à la fois l'espace concret et réel du théâtre et l'espace intérieur, en principe voué à rester invisible et caché, de l'imagination. Une fois encore, ce sont les metteurs en scène contemporains qui ont saisi pleinement ce double statut que Pirandello attribue à l'espace scénique, notamment dans les *Six Personnages*. Que l'on songe à la mise en scène pirandellienne de Luca Ronconi : *In cerca d'autore. Studio sui « Sei personaggi » di Luigi Pirandello* [En quête d'auteur. Étude sur « Six personnages » de Luigi Pirandello], qui est le résultat d'un laboratoire de trois ans que Luca Ronconi a animé, avec Roberta Carlotto, au Centro Teatrale Santacristina, et qui fut présentée en 2012 au Festival de Spoleto<sup>14</sup>. Dans la

---

décembre 1946).

<sup>11</sup> Cf. Gabriel Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Félin Alcan, 1897 [1883], p. 180 : « l'art, étant une forme de la vie, simplifiée, abstrait et concentré [...]. Les détails inutiles disparaissent ; tout ce qu'impose la logique vivante du caractère est uni, concentré dans l'unité d'un être moins réel et plus vrai ».

<sup>12</sup> Nous faisons allusion au titre de l'essai de 1908 : *Illustrateurs, acteurs et traducteurs*.

<sup>13</sup> Luigi Pirandello, *Préface à « Six Personnages en quête d'auteur »*, dans *Écrits sur le théâtre et la littérature*, traduits de l'italien et présentés par G. Piroué, Paris, Denoël/Gonthier, 2008, p. 61-80 (76-77). Nous soulignons.

<sup>14</sup> *In cerca d'autore. Studio sui « Sei personaggi » di Luigi Pirandello*, mise en scène de Luca Ronconi, scénographie de Bruno Buonincontri, lumières de Sergio Ciattaglia. Production : Centro Teatrale Santacristina,

mise en scène de Ronconi, il n'y a pas de plateau : les personnages se déplacent dans un espace rectangulaire, vide, et dont ils semblent vouloir s'échapper. Ils sont prisonniers d'un lieu scénique qui prend la forme d'un piège mental, ce qui fait clairement percevoir les personnages en tant que des obsessions que l'imagination a créées et qu'elle a ensuite emprisonnées, comme dans une chambre de torture<sup>15</sup>.

L'espace mental est donc donné à voir au spectateur par le biais de la métaphore de la scène, qui est conçu comme un espace, à la fois symbolique et réel, où la création artistique est faite advenir. En plus du sens métathéâtral qui lui est généralement attribué, la référence au processus théâtral de création a alors la fonction de représenter le processus de la « première » création, dans l'imagination de l'auteur. Mais, ce lieu particulier qu'est l'espace intérieur de l'imagination implique que le temps est lui aussi particulier, n'étant autre que celui – subjectif – de la mémoire.

Le critique italien Franco Ferrucci a suggéré de lire dans le contraste acteurs/personnages qui est représenté dans cette pièce de Pirandello l'opposition entre la mémoire volontaire (consciente) et la mémoire involontaire (inconsciente)<sup>16</sup>. Le directeur de la troupe des comédiens essaie vainement de placer ces bribes de mémoire involontaire que sont les personnages à l'intérieur d'un contexte apte à les figer en une histoire. La scène suggère alors la complexité du fonctionnement de la mémoire en insistant sur le lien que la mémoire entretient avec la création artistique. Elle propose également l'expérience de la non linéarité temporelle qui est propre de la mémoire, laquelle dilate ou contraint les événements, et peut revenir en arrière pour les faire vivre une nouvelle fois, dans une dimension subjective, et ce à l'infini.

## **Pouvoirs mnémoniques de la scène : la mémoire du spectateur**

Lorsqu'on parcourt les écrits théoriques de Pirandello, on pourrait s'étonner de sa prise de position contre les praticiens et les pratiques de la scène. Depuis *L'action parlée* (*Azione parlata*, 1899), en passant par *Illustrateurs, acteurs, traducteurs* (*Illustratori, attori e traduttori*, 1908), *Théâtre et Littérature* (*Teatro e Letteratura*, 1918) et jusqu'à *Théâtre nouveau et théâtre ancien* (*Teatro nuovo e teatro vecchio*, 1922) Pirandello a répété que la scène concrète et les acteurs ne sont que des médiateurs nécessaires mais regrettables entre l'auteur (qui est, au théâtre, le seul créateur véritable) et son public, en exprimant ainsi le rêve d'un spectacle qui puisse se faire sans plus besoin d'une telle 'traduction' ou 'illustration'. En effet, suivant l'esthétique pirandellienne, la matérialité de la scène et les corps des acteurs font retomber dans la vie 'réelle' – création de la nature – la vie 'vraie' des personnages qui sont en revanche la création éternelle de l'art. Il n'est pas lieu ici de rappeler que ces propos ont été en partie infirmés par l'activité même de Pirandello, ce qui a déjà été amplement démontré<sup>17</sup>. Ce qu'il importe de souligner est que, en matière de mémoire, au théâtre c'est précisément la scène qui a le plus grand pouvoir grâce à la fascination qu'elle exerce sur le public. Et Pirandello le savait très bien, comme le montre le soin qu'il prend, au fil des éditions de son théâtre, pour rédiger des didascalies sous la forme d'indications scéniques de plus en plus précises, où l'utilisation des verbes au futur suggère d'elle-même une tentative de fixer – ce qui est impossible au

---

Accademia Nazionale d'Arte Drammatica « Silvio d'Amico », Piccolo Teatro di Milano. Création : Festival dei due Mondi, Spoleto, 7 juin 2012.

<sup>15</sup> Nous faisons référence à l'essai sur Pirandello de Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milan, Mondadori, 1981.

<sup>16</sup> Franco Ferrucci, « Pirandello e il palcoscenico della mente », *Lettere Italiane*, vol. 36, n. 2, avril-juin 1984, p. 219-225.

<sup>17</sup> Sur l'activité de Pirandello directeur de troupe et de théâtre, l'ouvrage de référence est : Alessandro D'Amico, Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987.

théâtre – une sorte de mise en scène idéale. Par ailleurs, Pirandello *capocomico*<sup>18</sup> travaille précisément sur sa propre mémoire de spectateur induite par la scène lorsqu’il met en scène en 1925 avec sa compagnie du *Teatro d’Arte* les *Six Personnages* en répondant, point par point, aux choix de mise en scène de Pitoëff<sup>19</sup>.

La scène fait en effet appel à différentes mémoires : celle mécanique de l’acteur (qui mémorise le texte à dire, les gestes trouvés lors des répétitions et qui reproduit sans doute des attitudes de jeu qui lui sont propres), mais aussi la mémoire des spectateurs et notamment leur mémoire culturelle, qui d’une part définit leurs attentes et d’autre part les prépare à établir des liens entre ce qu’ils voient et ce qu’ils ont déjà vu. Et c’est avec cette mémoire que les différents metteurs en scène interagissent, de manière plus ou moins appuyée.

C’est d’ailleurs précisément sur cette mémoire que se forment les différentes traditions de mises en scène, qui sont généralement liées à un contexte culturel - et linguistique - donné. Ainsi, pour ce qui est des mises en scène du théâtre de Pirandello, le célèbre monte-charge de Pitoëff<sup>20</sup> engendre, au sein de la tradition française, de véritables citations<sup>21</sup>-clins d’œil. Antoine Bourseiller se sert de ce même expédient pour l’entrée des six personnages dans sa mise en scène présentée à la Comédie-Française en 1978, mais il en inverse significativement la direction du mouvement : le monte-charge ne fait pas descendre les personnages des cintres (comme chez Pitoëff), mais il les remonte à la surface du sous-sol, suggérant qu’il s’agit de quelque chose d’enfoui, de refoulé qui surgit involontairement des profondeurs de l’inconscient. Plus récemment, Emmanuel Demarcy-Motha dans sa mise en scène des *Six Personnages en quête d’auteur* (2001, Théâtre de la Ville, Paris<sup>22</sup>) a repris le même expédient pour faire allusion à cette première mise en scène française, fondatrice de cette tradition de représentation onirique de Pirandello dans laquelle Demarcy-Motha souhaite inscrire sa propre mise en scène<sup>23</sup>.

Le jeu que la scène instaure avec la mémoire culturelle du spectateur peut être plus raffiné encore, lorsqu’il ne fait pas appel à des images enregistrées - de manière passive - mais établit des allusions précises et ponctuelles à des positions exprimées dans des essais critiques sur ce

---

<sup>18</sup> Nous utilisons ici l’expression de D’Amico et Tinterri (voir *supra*, la note 18). Rappelons par ailleurs que le terme italien pour indiquer le metteur en scène n’avait pas encore été forgé à l’époque. En effet le terme *regista*, formé sur le français ‘régisseur’, a sa naissance officielle dans un article publié en 1931 dans la revue *Lingua nostra* par le linguiste Bruno Migliorini.

<sup>19</sup> Sur la question on pourra lire la Notice de la pièce rédigée par Alessandro D’Amico dans l’édition des *Maschere nude*, Milan, Mondadori, « I Meridiani », vol. II, *op. cit.*, p. 621-650, ainsi que les volumes : Alessandro D’Amico, Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, *op. cit.* ; Roberto Alonge, *Luigi Pirandello*, Rome-Bari, Laterza, 1997, p. 62-70.

<sup>20</sup> L’une des solutions scéniques pensées par Pitoëff pour mettre en scène la pièce de Pirandello, sans doute celle qui eut l’écho le plus retentissant, était en effet de faire entrer et sortir les six Personnages par un monte-charge descendant du plafond au début, pour leur entrée, et remontant vers les cintres à la fin de la pièce pour leur sortie. Pirandello, qui assista à la générale, se dit choqué par le recours à cet expédient, mais, face au succès du spectacle, il finit par l’approuver. Cf. le témoignage d’Anne Connène, dans « Pirandello », *Europe*, 458, juin 1967, p. 8 et la déclaration de Pirandello lui-même contenue dans *La “mise en scène” di Pirandello (1925)*, dans *id.*, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Mondadori, « I Meridiani », 2006, p. 1274.

<sup>21</sup> Sur la citation dans les mises en scène de Pirandello, voir : Ève Duca, « Citation et autocitation dans les mises en scène françaises de *Six personnages en quête d’auteur* », *Parole Rubate*, n. 15, juin 2017, *Speciale Teatro: Citare a teatro. storia, spettacoli, testi*, a cura di Paola Ranzini, p. 87-103 (<http://www.parolerubate.unipr.it>).

<sup>22</sup> Cette mise en scène eut une nouvelle édition en 2014, suivie par de nombreuses reprises les années suivantes, jusqu’aujourd’hui.

<sup>23</sup> Cf. Anna Frabetti, *Le magicien italien : Luigi Pirandello et le théâtre français dans les années vingt et trente*, Lausanne, L’Âge d’homme, 2010 ; Ève Duca, *Luigi Pirandello et Italo Svevo : deux novateurs de la scène française*, Thèse de doctorat, dirigée par P. Ranzini, Université d’Avignon et Université degli Studi de Milan, 2013.

théâtre. Dans ce cas, ce ne sont pas des images qui resurgissent - involontairement – de la mémoire d'un spectateur que l'on suppose - certes - renseigné, mais ce sont plutôt les références culturelles d'un spectateur 'cultivé' qui sont mobilisées. Par exemple, pour rester dans le contexte des mises en scène du théâtre de Pirandello, comment ne pas penser que Luca Ronconi, dans son *In cerca d'autore. Studio sui « Sei personaggi » di Luigi Pirandello* (2012) que nous avons évoqué plus haut, n'ait pas voulu faire explicitement référence au célèbre essai critique de Giovanni Macchia de 1981 : *Pirandello o la stanza della tortura* ?

La scène de théâtre se plaît également à évoquer des images partagées par un public plus large en faisant allusion à la mémoire culturelle du spectateur sur le court terme, par des références visuelles venant par exemple de suggestions filmiques : ainsi dans sa mise en scène récente des *Six Personnages* (2017), Luca De Fusco a imaginé les six Personnages sortir d'un écran de cinéma, et il a alors reproduit une célèbre scène de *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen. Le metteur en scène a expliqué son choix en affirmant que les récits contradictoires mais pleins de détails des personnages étaient bien plus aptes au langage cinématographique ; après cette entrée des personnages faisant allusion au cinéma il a alors restitué leurs récits sous la forme de fragments de films possibles.

Véritable boîte magique créatrice d'images qui s'imposent au spectateur et s'impriment dans sa mémoire, la scène de théâtre instaure un cercle vertueux qui, à partir de la création artistique, conduit le spectateur à son monde mémoriel subjectif pour le guider vers des significations universelles exploitant ces images dans leur valeur métaphorique. Un exemple pirandellien suffira pour expliquer le fonctionnement d'un tel procédé : le rideau de fer qui écrase la charrette des comédiens dans les *Géants de la Montagne* de Giorgio Strehler comme métaphore de la fin de l'art<sup>24</sup>.

## **Amnésie, folie et résurgence de la mémoire : Henri IV, L'Inconnue et Romeo Daddi**

La scène théâtrale pirandellienne exerce donc ses pouvoirs mnémoniques, comme toute scène théâtrale, en imposant des images qui se mesurent à la mémoire culturelle du spectateur, et ce même si Pirandello, comme nous l'avons vu, investit d'un pouvoir mnémonique l'espace scénique plutôt en le transformant en scène mentale. Tout en soulignant la différence entre l'œuvre d'art créée par l'auteur de théâtre et sa 'traduction scénique' - qui n'est pas une création en soi, mais plutôt l'expression d'une création ne coïncidant pas par ailleurs avec celle-ci -, Pirandello n'a pas pu empêcher que son théâtre se transforme en archives vivantes se renouvelant et s'enrichissant à chaque mise en scène : une mémoire qui a pu ainsi fonder de véritables traditions de mises en scène.

Mais la mémoire est présente dans l'œuvre de Pirandello également en tant que thématique, dans des pièces où c'est justement au travers de son opposé (la perte de mémoire ou l'amnésie) que s'exprime la crise identitaire du personnage.

Le premier grand amnésique du théâtre de Pirandello est le protagoniste d'*Henri IV*, une pièce qui date de 1922, qui suit donc d'une année les *Six Personnages*. La perte de mémoire est ici provoquée par un événement accidentel, une chute brutale de cheval, qui s'est produit dans le passé. Le protagoniste est présenté dans cette suspension temporelle qu'implique l'absence

---

<sup>24</sup> La force de cette image, présente dans les différentes éditions de la mise en scène des *Géants* de Strehler à partir de la première de 1966, a fait qu'elle s'impose à la mémoire en donnant lieu à une tradition scénique : ainsi nous pouvons en retrouver des allusions ou des citations dans des mises en scène suivantes, telles que celle de Georges Lavaudant (1981) ou encore de Laurent Laffargue (2006).

de mémoire : le moment fugitif d'une mascarade en costume devient pour lui un présent éternel, dans lequel il s'imagine ne jamais changer (ni vieillir). L'amnésie fait alors qu'il s'attribue comme seule identité celle du masque qu'il était censé ne porter qu'un seul jour : Henri IV. En fait, on apprend vite au cours de la pièce que le supposé fou n'est plus amnésique depuis quelques années déjà, et qu'il feint seulement de l'être. La perte de mémoire n'est désormais que simulation, mensonge, jeu. Ce qui veut dire que la perception de la linéarité de la dimension temporelle est bien rétablie chez celui que tout le monde croit encore amnésique. S'il s'obstine à refuser la perception du temps et qu'il simule son amnésie, c'est qu'il lui est impossible de récupérer la mémoire entre ces deux moments présents figés dans deux images de lui-même, celle restituée par le tableau au mur qui le représente, jeune, déguisé en Henri IV pour la mascarade, et celle que le miroir lui renvoie dans le présent, dont il mesure douloureusement la grande différence :

Je m'en suis aperçu en un seul jour, tout à coup, lorsque j'ai rouvert les yeux, et ç'a été affreux, car j'ai tout de suite compris que ce n'étaient pas seulement mes cheveux, mais tout qui devait être devenu gris de la sorte, et que tout s'était écroulé, que tout était fini, et que j'allais arriver avec une faim de loup à un banquet depuis longtemps desservi.<sup>25</sup>

La folie simulée d'Henri IV s'exprime alors dans ce délire de vouloir continuer à vivre dans l'immobilité, sous une identité fautive mais rassurante précisément par ce qu'elle est figée. Comme l'a observé Riccardo Castellana, dans cette pièce la mémoire est directement liée à la simulation car le fait d'adopter une identité qui n'est pas la sienne sert au personnage précisément pour remplir le vide de la perte de mémoire<sup>26</sup>. Par ailleurs cette simulation du personnage implique l'annulation de la dimension subjective du temps en empêchant toute vie de la mémoire (la durée vécue bergsonienne). Le moment de crise où cet équilibre obtenu par le remplacement de la mémoire par la simulation d'une identité fictive bascule est lorsque l'image figée de la jeune femme aimée dans le passé prend vie sous l'aspect de la fille de celle-ci : « Tu n'étais là qu'une image, et ils ont fait de toi un être vivant.<sup>27</sup> ». Le temps reprend alors son cours sur le présent éternel de la simulation de la folie. Il est intéressant de souligner dans ce passage l'utilisation du terme « rêve », ce qui fait sans doute allusion aux souvenirs inconscients, aux « fantômes invisibles » bergsoniens : « mon rêve, qui se fait vivant en toi, plus vivant que jamais !<sup>28</sup> ».

Le critique Riccardo Castellana a souligné que l'apparition des personnages d'amnésiques dans la production pirandellienne est en fait un thème moderniste qui éclot à la fin de la grande guerre<sup>29</sup>. La multiplication d'histoires de soldats revenus de guerre amnésiques inspirent la littérature et le théâtre européens. Dans la production de Pirandello nous retrouvons en effet un personnage, celui de l'Inconnue, protagoniste de *Comme tu me veux* (1930), qui rentre parfaitement dans le cadre de cet imaginaire qui intéresse toute l'Europe dans les mêmes années et que l'on peut historiciser par la référence aux traumatismes de la guerre<sup>30</sup>. La perte de la mémoire devient alors la métaphore d'une crise d'identité collective plus encore

---

<sup>25</sup> Luigi Pirandello, *Henri IV*, trad. de Michel Arnaud, dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I, 1977, p. 1149-1150.

<sup>26</sup> Riccardo Castellana, *Finzione e memoria : Pirandello modernista*, Naples, Liguori, 2018, p. 95.

<sup>27</sup> Luigi Pirandello, *Henri IV*, cit., p. 1153.

<sup>28</sup> Ibid..

<sup>29</sup> Concernant la production de Pirandello, le critique relie à ce motif les protagonistes de trois ouvrages : Henri IV de la pièce du même titre (1922), L'Inconnue de *Comme tu me veux* (1930) et le protagoniste de la nouvelle *Une journée* (1935).

<sup>30</sup> Sur le fait divers qui a été la source de la pièce de Pirandello, voir : Leonardo Sciascia, *Le Théâtre de la mémoire*, in *Œuvres complètes*, éd. M. Fusco, Paris, Fayard, 2000, vol. II ; Lisa Roscioni, *Lo smemorato di Collegno : storia italiana di un'identità contesa*, Turin, Einaudi, 2007.



qu'individuelle<sup>31</sup>.

D'ailleurs ce changement important dans la présentation de la crise d'identité et la référence à des événements historiques récents et reconnaissables<sup>32</sup> font de cette pièce de Pirandello un *unicum* dans sa production, au point que des metteurs en scène tels que Giorgio Strehler (1988) ou, plus récemment, Stéphane Braunschweig (2021) ont insisté dans leurs créations sur une double perspective de lecture du motif de la mémoire : la mémoire individuelle perdue de l'amnésique et la mémoire historique et collective à laquelle la pièce renvoie, ce qui a amené dans les deux mises en scène à une reconstitution détaillée du contexte historique de l'action. Ainsi, chez Braunschweig, nous avons l'insertion d'images et d'extraits de films des actualités de l'époque selon des méthodes propres du théâtre documentaire. Il faut néanmoins constater que le thème de la perte de mémoire dans *Comme tu me veux* continue d'être étroitement lié à celui, omniprésent chez Pirandello, de la perte de l'identité qui implique l'éclatement de l'individu dans mille identités possibles, celles que les autres lui attribuent.

La phrase clé que prononce l'Inconnue est : « être, ce n'est rien ! être c'est se créer, se faire !<sup>33</sup> ». Ce qui veut dire que tout amnésique a un grand avantage sur les autres puisqu'il a la liberté de se construire une mémoire en s'inventant un passé. À la différence du protagoniste d'*Henri IV* que la perte de mémoire fixe dans un éternel présent et fige dans le masque d'une identité fictive, la protagoniste de *Comme tu me veux* choisit d'être façonnée selon le regard et le désir des autres, et notamment de celui qui a tant cherché, pour des raisons qui ne sont ni forcément nobles ni désintéressées comme elle le découvrira bientôt, son épouse qu'il croyait perdue à jamais. L'Inconnue fait le choix de l'instabilité pérenne : elle se conforme à l'image multiple que les autres ont d'elle et s'annule dans cette image, montrant pouvoir assumer des identités différentes<sup>34</sup>, si bien qu'à la fin elle renverse son jeu et aucune certitude ne pourra se faire sur qui elle est véritablement.

*Henri IV* et *Comme tu me veux* présentent un parcours, voué, dans les deux cas, à l'échec, que les protagonistes entreprennent, malgré eux, pour récupérer la mémoire qu'ils ont perdue de manière traumatique. En revanche, Romeo Daddi, le protagoniste de *On ne sait comment* (1934), qui en principe n'est ni amnésique ni fou, vit une expérience qui fait ressurgir de sa mémoire un épisode refoulé. Après avoir trompé son épouse avec la femme de son meilleur ami, Romeo Daddi, rongé par le remords, ne fait que réfléchir sur une constatation amère : son instinct a vaincu sa volonté, l'amenant à renoncer à tous ses principes. Mais précisément dans ce vide de la volonté, sa mémoire fait ressurgir un épisode qu'il avait oublié, ou, pour mieux dire, refoulé : enfant, il avait tué un camarade, sans raison véritable, dans un moment où sa volonté, tout comme dans cet épisode récent de l'adultère, s'est effacée laissant la place à l'instinct. Dans les longues réflexions du protagoniste émerge la confrontation de deux mémoires : la mémoire involontaire, suscitée par un vécu similaire qui se répète, ramène à la surface les actions refoulées que la mémoire volontaire se doit de saisir afin que la conscience les juge. Le questionnement qui parcourt toute la pièce concerne la responsabilité que l'homme a sur ses actions, et notamment sur les actions qui échappent à sa volonté et qu'il accomplit

---

<sup>31</sup> Sur la différence oubli/amnésie et plus en général sur le motif de la perte de mémoire liée aux traumatismes de la guerre dans cette pièce de Pirandello, on pourra lire la synthèse proposée dans : Anne Teulade, Claudine Le Blanc, Paola Ranzini, Enrica Zanin, *Théâtres de l'amour et de la mémoire*, Atlande, « Clefs Concours. Littérature comparée », 2022, p. 91-100 ; 134-136 ; 220 ; 237-238.

<sup>32</sup> À la différence d'une grande partie des pièces de Pirandello fondées sur des renvois intertextuels et comportant, souvent, une réécriture transgénérique à partir des nouvelles de l'auteur, la pièce est inspirée d'un fait divers qui avait occupé les journaux italiens à partir de 1927 : deux familles différentes crurent reconnaître dans un amnésique revenu de la guerre un des leurs porté disparu.

<sup>33</sup> Luigi Pirandello, *Comme tu me veux*, trad. de Michel Arnaud, dans *Théâtre complet*, cit., II, 1985, p. 655.

<sup>34</sup> Sur le sens métathéâtral de la pièce et de l'attitude de la protagoniste, nous renvoyons à l'analyse comprise dans le volume *Théâtres de l'amour et de la mémoire*, cit., p 90-91 ; 124-128 ; 288-291 ; 296-298.

« on ne sait comment ». Et pourtant toutes les actions passées - y compris celles dictées par l'instinct - sont inscrites à jamais dans sa mémoire. La mémoire peut les faire ressurgir à tout moment, au de là de la volonté du sujet. Dans cette pièce les références à la psychanalyse, à la division du sujet, à la dimension consciente et inconsciente sont évidentes.

Qu'elle soit le miroir renvoyant les reflets d'actions dont le souvenir semblait perdu, ou bien le réservoir d'images obsessionnelles obligeant l'artiste à la création, la mémoire est toujours perçue chez Pirandello comme quelque chose qui échappe au contrôle de la volonté. C'est pourquoi les personnages des amnésiques ont un avantage et exercent leur pouvoir sur les autres.

« Plus de nom. Aujourd'hui, plus aucun souvenir du nom d'hier ; ni demain, de celui d'aujourd'hui.<sup>35</sup> » : la crise d'identité peut amener le personnage pirandellien à la rébellion extrême : la décision de refuser toute forme d'identité et, par conséquent, de renoncer à la mémoire subjective en tant que durée vivante. C'est notamment l'issue du parcours de Vitangelo Moscarda, le protagoniste du dernier roman de Pirandello : *Un, personne et cent mille* (1926) dont la crise identitaire est née de la constatation que les autres vous voient chacun d'une manière différente et qu'aucune d'elles ne coïncide avec la vôtre. Le refus de la mémoire signifie la négation de la linéarité temporelle et la résolution du passé dans un présent éternel qui n'a pas de durée ; la négation de l'identité individuelle implique l'aliénation, le fait de ne plus exister comme séparé de tout autre objet au monde : « je meurs et renaiss, neuf et lavé de souvenirs ; dans mon intégrité et vivant, non plus en moi, mais en toutes les choses extérieures<sup>36</sup> ». C'est le vertige de la suppression de la perception de toute existence de l'espace et du temps.

Chez Pirandello la mémoire occupe une place centrale puisque, d'une part, elle est liée à la perception que le sujet a de lui-même et, d'autre part, étant directement liée à l'imagination, elle a un rôle essentiel dans le processus créatif. D'ailleurs, l'incapacité de distinguer le passé du présent, le fait de ne pas considérer le passé comme objet de la mémoire, amène le sujet à revivre ce passé en tant que simulation dans le présent, donc en tant que théâtre. Finalement la mémoire se trouve mêlée également aux lectures métathéâtrales de la production pirandellienne. C'est cette complexe dimension 'théâtrale' de la mémoire que Pirandello a mise en évidence dans ses créations, alors qu'il a passé au second plan l'importance, dans la pratique du théâtre, de la mémoire en tant que savoirs 'sédimentés' tant des artistes que des spectateurs, qui, génération après génération, ont pourtant pu constituer une tradition de mises en scène qui nous permet aujourd'hui de saisir et de mieux comprendre l'originalité et la modernité de son théâtre.

Paola RANZINI  
Université d'Avignon

---

<sup>35</sup> Luigi Pirandello, *Un, personne et cent mille*, trad. de l'italien par L. Servicen, Paris, Gallimard, 1982 [1930<sup>1</sup>], p. 227.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 229.