

## **LES SIX PERSONNAGES DE PIRANDELLO ET LE « MAL » DU THEATRE**

Le titre volontairement ambigu de cette étude\* voudrait symboliser le rapport paradoxal, fait tout à la fois d'attraction viscérale pour la représentation scénique et de répulsion pour le « travestissement » théâtral, chez un auteur qui n'était pas homme de théâtre, mais qui s'investit au maximum par l'écriture littéraire dans l'expérience dramatique.

On sait que la comédie *Six Personnages en quête d'auteur* a suscité, lors de sa première représentation au Teatro Valle de Rome en 1921, un véritable scandale : l'auteur, qui avait affronté le public par sa présence effective, eut du mal à regagner son domicile au milieu des insultes et des quolibets, où dominaient les mots: « Buffone ! », « Manicomio ». Tandis que le public romain le huait, Pirandello considérait ces spectateurs déchaînés et transposait bientôt cette scène vécue dans une autre pièce, *Ciascum a suo modo* (1925), dont il situait les *Intermèdes* au foyer même du théâtre, envahi par un public houleux et partagé. Le public de la vie devenait ainsi le public-personnage de la forme, scénique en l'occurrence: impliqué dans le discours méta-théâtral pirandellien, il venait corroborer - fût-ce par son hostilité - les thèses contradictoires de l'auteur sur l'identité vie/théâtre et l'incommunicabilité entre les tenants de la vie et ceux de la forme. Bel exemple d'interaction polémique entre un dramaturge provoquant, qui ne s'est jamais vraiment accommodé de la situation de communication théâtrale pourtant recherchée, et des spectateurs agressés dont il recueille et théâtralise la voix.

---

\*Communication tenue au colloque « Le lecteur et la lecture du texte dramatique de Karpacz » (Université de Wrocław) en mai 1984.

Cependant dans *Six personnages...* le public métaphorique est totalement absent, contrairement à ce qui se produit dans les deux autres comédies de la trilogie du théâtre dans le théâtre: il est remplacé par les spectateurs-personnages que sont les acteurs et le chef de troupe (le *capocomico*). La pièce, qui est la représentation d'une répétition - celle qui était initialement prévue étant interrompue et remplacée par celle du drame des six intrus -se déroule comme il se doit, devant une salle vide, à l'intention du public réel absent. Celui-ci reçoit donc la représentation (le drame existentiel des six personnages et la problématique du métadrame), médiatisée par deux groupes de personnages, opposés par les conflits du relativisme et de l'humorisme pirandellien appliqués au théâtre, dont l'un joue la comédie devant l'autre.

Cette pièce doublement agressive bousculait les habitudes mentales d'un public italien accoutumé au confort d'un théâtre lénifiant, propre à distraire les spectateurs plutôt qu'à les questionner ils avaient en effet de quoi stupéfier ces *six personnages* auxquels leur auteur avait refusé la vie de l'art dramatique et qui investissent le plateau, finissant par s'imposer à un metteur en scène, qualifié de *volgare*, et par représenter par bribes leur aventure devant des acteurs ébahis. Le drame premier, qui figure la scabreuse désagrégation d'une famille bourgeoise et qui représente des transgressions aux conséquences tragiques (un inceste virtuel, la noyade d'un enfant, le suicide d'un autre), inquiétait sans doute moins que la subversion du discours scénique auquel il donnait lieu, que la manière cavalière, ironique, corrosive avec laquelle l'auteur étalait dans son drame second (la comédie sur la comédie) les problèmes de la création et de l'interprétation théâtrales. Il mettait en effet en question un certain nombre d'idées reçues. Il présentait au public une comédie faire et non une comédie toute faite, une ambiance de répétition où la scène nue, les coulisses et la salle communiquaient et n'étaient donc plus des territoires rigoureusement délimités, des personnages fantômes qui voulaient vivre un drame prétendument authentique et qui faisaient la leçon aux acteurs appelés à les imiter. Surtout, il instaurait sur scène un décodage critique et technique de la mise en scène, mêlé à des phases de représentation pathétique mais bousculées par rapport à la logique du théâtre de la mimésis : les raisons théoriques et pratiques de la représentation, d'une part, l'incommunicabilité entre acteurs et personnages, d'autre part, interféraient à tout moment avec le drame représenté pour le désagréger tout en le reconstituant.

Par ce jeu de dédoublements, de ruptures de registre, de paradoxes, Pirandello pouvait se vanter (comme il le fait dans sa préface ajoutée en 1925) d'avoir démystifié les prétentions du théâtre romantique à valoriser

l'individu-personnage. Et pourtant, fût-ce ironiquement, le personnage était bien là, avec sa forte présence, son exigence et sa prédominance tyrannique puisée dans le texte de l'auteur, que la pièce tend à sacraliser. Même si celle-ci fait date dans l'histoire de la transition entre le théâtre romantique et naturaliste et le théâtre moderne, ses données structurelles ne modifient pas fondamentalement les conceptions et les conditions de la production théâtrale. Elle ne fournit pas une vision nouvelle des rapports entre le texte littéraire, le discours scénique et la réception par le spectateur : les *Six personnages...* et la trilogie en général concernent surtout le discours critique de l'auteur sur sa propre écriture dramaturgique, beaucoup moins le discours théâtral lui-même et fort peu la situation de communication.

I. Il convient d'abord de souligner que Pirandello s'est ingénié dans ses *Six personnages...* à imposer une lecture très précisément orientée de sa comédie. Rarement œuvre théâtrale aura fait l'objet d'une programmation aussi contraignante. Les six personnages, même si leur auteur leur a refusé la vie, sont loin d'être orphelins : ils sont au contraire largement pourvus en matière de paternité ; ils sont surdéterminés par d'abondantes informations qui, au-delà de leurs personnes, ciblent le metteur en scène et les spectateurs.

Il y a d'abord le texte des deux nouvelles antécédentes, de Pirandello lui-même, d'où est tirée la « fable » de la comédie : la *Tragedia di un personaggio* (1911) et *Colloquio coi personaggi* (1915), ainsi que les premières pages d'une ébauche de roman qui devait s'intituler précisément *Sei personaggi in cerca d'autore* ; ensuite, le texte de la comédie, écrit jusqu'à la dernière virgule, ce qui interdit toute improvisation, et assorti de didascalies particulièrement abondantes et impératives, ce qui tend à limiter la liberté d'interprétation du metteur en scène ; comme si cela ne suffisait pas, une préface d'une dizaine de pages reprend les deux thèmes principaux du drame : le refus des personnages par leur auteur et le dilemme irréductible entre la *vie* et la *forme* et son application à l'expression théâtrale.

Ces clés de lecture sont assurément précieuses pour l'intelligence de la pièce et de la pensée de Pirandello ; mais une analyse plus critique et moins conditionnée par l'auteur permet de faire les constatations suivantes :

- Les six personnages refusés se réalisent bel et bien sur la scène: le refus est donc un procédé rhétorique et « poétique », destiné à permettre un discours différent sur l'œuvre littéraire et le théâtre, un discours coulé dans le dialogue scénique.

- D'autre part, les six personnages s'autorisent du refus de leur auteur pour envahir le plateau et y représenter leur « vrai » drame, la vraie vie, par opposition au groupe des techniciens du théâtre (le metteur en scène et ses comédiens) qui ne sauraient que produire une représentation factice, ritualisée, répétitive. Nous trouvons là un exemple typique de prise du pouvoir par la prise du territoire, dont parle Anne Ubersfeld dans sa communication\*. L'auteur refusant, sous le déguisement des personnages refusés, tire de ce dédoublement, de cet investissement, de cette subversion des rapports entre l'essence et l'apparence, des effets rhétoriques très efficaces. Tandis que le refus crée une situation objectivée (théâtrale) qui fait de l'auteur le premier spectateur du jeu de ses personnages devenus autonomes, il place conjointement le même auteur dans une position conative privilégiée par rapport aux techniciens du théâtre et au public (= écoutez-moi car ce n'est pas moi qui parle, ce sont mes personnages). Les tourments « poétiques » de Pirandello sont projetés sur le plateau et compensés par la revanche scénique des personnages, truchements d'un discours sur les déchirements de la création dramaturgique, sur le « mal » inéluctable du théâtre.

- En effet les six personnages ne développent pas seulement un conflit existentiel entre la *vie* et la *forme*, mais aussi un conflit entre :

a) un discours scénique qui se veut immédiat et qui imiterait la vie,.

b) un discours semblable, mais médiat, qui a pour objet de traduire la vie (en fait, le sujet de la « fable ») en représentation usuelle. En d'autres termes, tandis que le refus sert à placer les personnages (l'auteur) dans une situation poétique et rhétorique privilégiée, l'opposition entre la *vie* et la *forme* traduit une polémique entre deux formes de création théâtrale : celle de l'auteur et de ses personnages (le texte) et celle du metteur en scène et des acteurs (la parole, la gestuelle, etc.).

---

\* Les actes du langage dans le dialogue de théâtre, à paraître dans les actes du Colloque de Karpacz, en 1986.

II. Au long de la comédie s'opposent sur scène, comme l'annoncent la distribution initiale et les effets d'éclairage, deux groupes antagonistes, séparés par leur nature, leur fonction, leur lecture du drame qui servira de support à la comédie.

1. Nous avons, d'une part, les six personnages qui prétendent apporter sur scène leur réalité vécue (*la vita nuda* et le rejet du masque) et qui incarnent la fidélité absolue aux raisons de l'art, qui revendiquent une vérité supérieure à celle de tout être vivant car tout être vivant est labile, mouvant, multiple, tandis qu'eux-mêmes sont éternels, fixés pour toujours dans la forme cohérente et définitive qu'est celle de l'écriture. Mais il s'agit, bien entendu, d'un jeu pipé de la réalité et de la vérité, car le même personnage du Père, qui interpelle le *capocomico* en lui demandant: « Pouvez-vous nous dire qui vous êtes vraiment ?, avec l'idée qu'un individu réel peut être « uno, nessuno, centomila », prouvera dans la situation dramatique où il va dérisoirement se trouver, que lui-même n'est pas un, mais multiple, non pas fixe mais changeant et démultiplié par le regard de l'autre. Par ailleurs l'illusion de spontanéisme des six personnages est démentie par les théories et la pratique aussi bien narrative que dramaturgique, de l'auteur qui représente constamment la vie comme un simple jeu d'apparences et le drame humain comme un conflit « humoristique » entre diverses apparences (cf. à ce propos, parmi d'autres, le petit drame fondateur *All'Uscita*). Rien ne sépare donc théoriquement dans la pensée de Pirandello la comédie de la vie. Mais ce ne sont pas les ambiguïtés et les détours du didactisme pirandellien qui nous intéressent ici. En revanche il est utile de rappeler que les six personnages veulent représenter eux-mêmes leur drame et non que leur drame soit représenté: pour eux les acteurs sont des parasites et des médiateurs exclus d'emblée. Ce refus des intermédiaires fonde la relation des six personnages avec le second groupe, *capocomico* et acteurs.

2. Les acteurs sont posés d'entrée de jeu comme des antagonistes, au sens étymologique, des personnages. Personnages eux aussi, mais de seconde catégorie puisqu'ils relèvent du monde du métier et non de celui de la « poésie », ils regardent et écoutent le jeu et la parole de leurs modèles pour apprendre à les imiter. Il s'agit là d'une lecture subie, d'une situation de contrainte : la fonction de spectateurs-élèves leur est en effet imposée par le *capocomico* (qui a fini par trouver intéressant le sujet des intrus et compte bien le reproduire), et non par les personnages, obsédés par leur représentation unique et exclusive. D'où ce vaste malentendu très opératoire, qui s'instaure sur le faux problème de la conformité et de l'incompatibilité du théâtre avec la vie, c'est-à-dire cette longue série d'« accrochages » entre les personnages qui se sentent trahis par les acteurs et par les objets scéniques et les acteurs qui

s'amuse ou s'indigne de la prétention à la représentation « pure » des personnages. Faux problème théorique, car le propre du théâtre, (nul ne l'ignore et surtout pas les six personnages qui en souffrent et expriment par là la souffrance de l'auteur) est d'interpréter, c'est-à-dire de créer une réalité seconde à partir d'un texte premier. Faux problème, mais excellente prestation scénique : personnages et acteurs jouent la comédie de la mésentente, de l'écart entre le texte littéraire et le « texte » scénique, à l'intention des spectateurs conviés à prendre conscience de la différence.

La fonction du *capocomico* est beaucoup plus active que celle de ses comédiens car, ayant un pied dans la vie (il comprend et dans une certaine mesure satisfait - fût-ce avec irritation - les exigences des personnages) et un pied dans la forme, puisqu'il rappelle à tout moment ces derniers aux codes de la représentation théâtrale, il est le lieu d'intersection des deux plans: il joue métaphoriquement le rôle qui se superpose le plus à celui du public idéal. Comme ce dernier, il fait une lecture « humoristique » (le sentiment des contraires) et de compromis, de collaboration du drame des personnages, leur cédant sur des points importants, exprimant sa perplexité et son scepticisme quand les prétentions qu'ils formulent au nom de la vie lui paraissent irréalistes ou exorbitantes. Moins *volgare* que ne le dit la didascalie, le *capocomico*, parce qu'il est à l'écoute des personnages, est en bonne voie pour devenir un bon metteur en scène pirandellien.

III. Cette opposition fonctionnelle entre deux clans qui s'affrontent pour représenter le drame méta-théâtral, trouve son complément dans les divergences qui s'expriment à l'intérieur du groupe des six personnages, qui constitue le pivot de la comédie, les acteurs étant surtout des faire-valoir, voire des repoussoirs. Le groupe des personnages, contrairement à celui des acteurs, est loin d'être homogène et il a des lectures différentes du drame selon le degré de conscience, de participation et de communicabilité caractérisant chacun de ses membres. D'où toute une thématique sur les personnages achevés et personnages à peine ébauchés, sur la juste proportion des rôles, sur l'orchestration que doivent pratiquer aussi bien l'auteur que le metteur en scène, afin que la fable assume un déroulement logique et soit accessible au spectateur. Ces divergences, où l'on peut voir aussi une compétition entre la conception romantico-naturaliste (fondée sur la mimésis et la prépondérance du personnage) et une conception critique et « humoriste » du théâtre, sont instructives sur un autre plan. En particulier, le conflit qui oppose le Père et la Belle-fille à propos du drame incestueux qu'ils ont frôlé pose, au-delà des

questions de représentabilité, de bienséance et d'auto-censure, un problème sémiologique éclairant.

Nous avons là deux personnages qui, obsédés par le souvenir d'une situation « honteuse », veulent revivre et objectiver par la représentation scénique ce drame douloureux, trahissant ainsi la visée théâtrale de l'auteur qui les a prétendument refusés. Mais leur attitude est foncièrement différente.

Le personnage du Père veut faire renaître cette situation afin de l'exorciser et l'abolir de sa vie. En effet, la représentation ne saurait, dans son esprit, qu'intégrer toute une série de référents qui situeront son acte dans un contexte temporel, psychologique, social, qui en donnera une « explication », donc une justification. (Et l'on pourrait épiloguer sur cette fonction d'exutoire, sur cette forme de *catharsis* sur scène, qu'implique une telle attente). On voit donc que le Père se situe sur l'axe syntagmatique de la « fable », l'axe qui est le moins théâtral : non seulement il veut intégrer à l'acte les antécédents et le contexte de la situation, ce qui renvoie à la psychologie traditionnelle et surtout à la diachronie : modes d'expression qui appartiennent plutôt au genre narratif, en l'occurrence aux textes des nouvelles antécédentes, mais il refuse avec horreur, car il y voit le sceau de son infamie, l'instant focal, l'instant présent du théâtre, au profit de son *histoire* de personnage, dont le déroulement permettrait de prendre en compte ses raisons et ses excuses, ses mérites et ses démérites, au total, de le rendre justiciable d'un verdict indulgent. Autant dire que le Père, par cette exigence syntagmatique, comme par ses raisonnements psychologiques et philosophiques, dont se moque la Belle-fille, est un personnage anti-théâtral en quête d'une laborieuse théâtralisation. Il cumule d'ailleurs en sa personne - et cela ne fait que confirmer ce qui vient d'être dit - une seconde fonction, celle de substitut du metteur en scène, qui le place en position d'auteur-acteur, à la fois dedans et au-dessus du drame à représenter.

La Belle-fille vise un tout autre but. Elle aussi cherche à revivre l'instant fatidique en le reproduisant sur scène en tant que personnage-acteur ; mais c'est pour se venger de ce beau-père, (coupable, à ses yeux, de sa déchéance et de la ruine de la famille, pour le renvoyer à sa honte et à son remords. Là encore on constate, au-delà du contenu psychologique et moral, que la Belle-fille en refusant la perspective psycho-diachronique de son antagoniste s'efforce d'immobiliser le fait dans le temps et le lieu, en "rivant" ce père indigne à l'instant de sa culpabilité, autour duquel se construit, sous les yeux du spectateur, la situation paradigmatique du drame. Et comme cela se

produit dan la pratique théâtrale, de cette situation cruciale (dans les deux sens du mot) elle souhaite la répétition infinie.

IV. Vécue viscéralement par la Belle-fille qui incarne ainsi l'actualisme et l'instinctivisme féminins chers à Pirandello, la situation est construite « intellectuellement » par le Père qui, faisant éclater le cadre de son personnage, tend à prendre la place du metteur en scène « vulgaire », révélant par là les intentions secrètes de l'auteur. En effet, le Père est trop préoccupé par les référents du discours théâtral pour s'abandonner à son rôle de simple personnage. En revanche, sa qualité de chef de file des six personnages, sa fonction de raisonneur qui pense les problèmes et ne se contente pas de les sentir, sa propension à prendre en compte tous les éléments et toutes les virtualités de la « fable », représentables ou non, à opérer des choix, à faire des suggestions pour le décor, son âpre confrontation avec le *capocomico* et la dialectique scénique qui en résulte ; tout cela fait de lui le rival et le substitut du metteur en scène, un metteur en scène qui serait plus soucieux de fidélité rigoureuse au drame (le texte de l'auteur) que des artifices et des codes théâtraux, dont on sait que Pirandello les tenait pour des instruments secondaires destinés à mettre en valeur le texte de l'auteur. Ainsi se réalise dans la comédie à faire la superposition de l'auteur et d'un personnage qui est en même temps un metteur en scène idéal et non *volgare*. Ces ambivalences, cette ambiguïté constitutive du personnage du Père donnent une nouvelle dimension au conflit pirandellien entre la *vie* et la *forme*. Que la vie à l'état pur, invoquée et revendiquée par les personnages refoulant dans le monde inférieur de l'artisanat l'activité des comédiens, ne soit qu'une forme scénique représentant la vie, c'est une évidence qui apparaît au détour de chaque répartie. Ce que le Père, et accessoirement la Belle-fille et le frère, négocient laborieusement avec le *capocomico*, ce sont les conditions optimales et utopiques d'une représentation qui sauvegarderait tout à la fois les prérogatives sacro-saintes de « la poésie » (l'intensité des sentiments et des pensées des personnages, la fidélité à leur identité) tel que l'auteur les a conçues, et la procédure de représentation, les composantes de la technique scénique (la voix, la diction, le décor, les accessoires, l'auto-censure, la médiation du metteur en scène et des acteurs). C'est pourquoi cette comédie – qui est censée être représentée comme par génération spontanée, par une sorte de reconstitution des conditions authentiques d'un drame déjà vécu, devant des acteurs, récepteurs passifs d'un modèle qu'ils sont appelés à reproduire –, donnera lieu, durant la pause de l'entracte, à une transcription, répartie par répartie, par une étrange collaboration entre le Père et le *capocomico*. Cette transcription n'est autre que le drame que dicte aux techniciens du théâtre la spontanéité de la vie : par une



sorte de circularité « humoristique », le manuscrit final proposera et reproduira tout bonnement le texte initial de l'auteur. L'intrusion de ce dernier dans la place tend donc à inclure le *capocomico* dans un processus de création où celui-ci jouera le rôle limité de reproducteur d'un drame qui a été écrit, mis en scène et représenté par Pirandello lui-même par l'intermédiaire magique de ses personnages.

V. Il est enfin légitime de se demander comment fonctionne le processus de réception aussi bien de la comédie à faire « improviser » par les six personnages que du texte manuscrit qui en résulte. La parole énoncée par ces derniers, tout comme la situation théâtrale que détermine l'acceptation de leur projet par le *capocomico*, fait, on l'a vu, du groupe des acteurs les récepteurs premiers du message dramatique qu'ils sont destinés à reproduire dans leurs répétitions et leurs représentations futures. Or ce proto-public, d'une part, témoigne une totale surdité au discours des personnages, en raison de son incapacité à accueillir la vie pure et de sa spécialisation professionnelle exclusive dans la reproduction mécanique des formes ; d'autre part, il ne sera jamais amené à reproduire le drame des six personnages car la représentation donnée par ces derniers est unique, comme celle des drames de la vie et celle de tous les textes littéraires ; en outre, effrayé par le tour tragique que prend la seconde partie du drame, le *capocomico* envoie au diable le projet qui, à son niveau, se soldera par un échec. Les acteurs sont donc ici des destinataires formels et transparents, instrumentalisés pour les besoins d'une thèse : celle de la genèse de l'œuvre dramaturgique, de son unicité, de son univocité, qui ne peut être représentée que dans des conditions utopiques. Les acteurs, en tant que destinataires, sont donc mis en ellipse : le discours et le jeu des personnages visent par-dessus leur tête les spectateurs réels. Mieux ! la surdité des acteurs a pour effet de flatter l'intelligence et d'aiguiser l'écoute du public réel.

Ainsi s'établit, par personnages interposés et par l'effacement des hommes de l'art, ce rapport direct d'un auteur, qui revendique le privilège exclusif d'exprimer la vie dans sa création poétique pour la scène, et un public auquel il aspire à livrer son texte sans médiations déformantes.

Cette polémique deviendra une constante dans la production de Pirandello au cours de la dernière période de sa carrière. Dans sa trilogie, en particulier, l'auteur démiurge règle successivement ses comptes avec, toutes les parties prenantes de la communication théâtrale, soulignant leurs insuffisances et leur infériorité face à l'expression « poétique », seule capable, à son gré, de saisir dans leurs contradictions (l'humour pirandellien) et dans sa dialectique

(le relativisme) le monde de la vie et le monde des formes, y compris des formes théâtrales. En somme, nous nous trouvons face à une panthéâtralité à rebours, toute contenue et résorbée dans le texte écrit de l'auteur. Pour conclure on peut dire que *Six personnages en quête d'auteur* est un titre et une réalité dramaturgique spéculaires, une œuvre qui exprime les tensions de la situation de communication théâtrale triangulaire (texte littéraire/ discours scénique/réception par le public) vécue par un auteur « humoriste » et solipsiste qui entretient un rapport de fascination/ répulsion avec le théâtre, un auteur qui a le culte du personnage - fût-il de par ses propres oeuvres en voie de désagrégation -, qui privilégie le texte face aux médiateurs scéniques et aux destinataires, mais qui projette constamment son écriture en avant, vers la représentation.

L'évolution et l'aboutissement logique de la parabole inaugurée par les *Six personnages...* est double. D'une part, cette œuvre marque une étape importante, après le roman *Si gira*, qui sera bientôt repris sous le titre *Quaderni di Serafino Gubbio*, d'une progression régulière qui va mener l'auteur vers la pratique de la mise en scène. Cette propension se confirmera spectaculairement dans *Henri IV* (1925), où le protagoniste devient le metteur en scène de sa propre aliénation et de celle des autres, et où la définition de la folie semble coïncider avec une création scénique libérée des entraves de la logique du sens commun et qui serait signée « Pirandello ». La projection vers une création théâtrale totale se poursuivra dans les deux autres pièces de la trilogie, y compris dans *Questa sera si recita a soggetto* (1929) où, en dépit d'une involution inspirée par une polémique de circonstance due aux déboires du dramaturge à Rome et à Berlin, est affirmée la nécessité de l'association du texte et d'une théâtralité technique non illusionniste, pour mener à bien une représentation réussie. Pirandello sortira du dilemme entre volonté de communiquer par le théâtre et défiance envers la communication théâtrale lorsque vers la fin des années 1920 il deviendra lui-même directeur de théâtre et metteur en scène de ses propres pièces. Les *Six personnages...* annoncent déjà, par leur discours critique soutenu par des exigences insatisfaites, ce Pirandello là : à la fois auteur et homme de théâtre.

D'autre part, les *Six personnages...* et l'expérience théâtrale qui suit laissent également entrevoir la précarité de cette nouvelle direction de l'activité créatrice de Pirandello. Après les étapes, d'une certaine manière, régressives pour ce qui est de la communication scénique, bien que fécondes au regard du renouvellement du discours méta-théâtral, que constituent les comédies *Ciascuno a suo modo* et *Questa sera si recita a soggetto*, viendra l'heure du dépit face aux nouvelles techniques de la mise en scène « à

sensation » et du désenchantement devant le « qualunquismo » culturel du public italien des années du fascisme triomphant. On aura alors *I giganti della montagna*, où est une nouvelle fois affirmée la supériorité du texte sur la représentation et où l'œuvre théâtrale (texte et représentation) se trouve rejetée par des spectateurs serviles absorbés par de grandioses réalisations économiques. Puis le silence ! Les personnages resteront alors effectivement, et non plus ludiquement, sans auteur. L'obsession pirandellienne du « refus » deviendra réalité.

**Adelin Charles FIORATO**