

Trajectoire du romanesque : la scène sous le charme du roman (Diderot, Stanislavski, Pirandello)

Yves Jubinville

Numéro 33, printemps 2003

Théâtre / Roman : rencontres du livre et de la scène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041521ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041521ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jubinville, Y. (2003). Trajectoire du romanesque : la scène sous le charme du roman (Diderot, Stanislavski, Pirandello). *L'Annuaire théâtral*, (33), 46-60.
<https://doi.org/10.7202/041521ar>

Résumé de l'article

Notre hypothèse est qu'à travers trois « textes de théâtre » traversés par la référence romanesque s'élabore le récit d'un nouvel imaginaire théâtral dont l'intrigue aurait pris naissance au XVIII^e siècle pour se conclure au XX^e. Le premier épisode, celui de Diderot, décrit la rencontre d'un auteur et d'un spectateur dans un cadre qui s'apparente à celui de la lecture solitaire; il s'agit du roman liminaire composé de la *Préface* et des *Entretiens sur le Fils naturel*. Le second épisode, signé Stanislavski, développe l'idée que le jeu de l'acteur repose sur sa capacité à s'inscrire dans le double mouvement narratif de sa propre vie et celui de son personnage. *La formation de l'acteur*, ouvrage mythique imprégné de l'atmosphère du XIX^e siècle, n'est pas seulement un roman dialogué; fidèle à l'enseignement de l'auteur, le texte se compose des récits-leçons qui constituent la base de la création du personnage. Le dernier enfin, dû à Pirandello, parle de la mise en scène comme tentative d'adapter aux dimensions de la scène un matériau étranger au théâtre. Ces *Six personnages en quête d'auteur*, laissés en rade par un romancier désabusé, posent une énigme au Directeur, qui se voit forcé de repenser son rôle. Trois textes-clés d'une modernité théâtrale en devenir : trois moyens pour mesurer le degré de pénétration de l'esprit du roman au cœur d'une nouvelle vision du théâtre.

Yves Jubinville
Université du Québec à Montréal

Trajectoire du romanesque : la scène sous le charme du roman (Diderot, Stanislavski, Pirandello)

En serait-il donc toujours ainsi. Ne porterions-nous jamais à la scène que le palimpseste – toujours recomposé, toujours effacé – de nos propres vies ?
Jacques LASSALLE, *L'amour d'Alceste*

Prendre le parti de la scène ou de l'histoire des genres : vis-à-vis de la question des rapports entre théâtre et roman, faire un tel choix n'est pas sans conséquence. Et encore n'épuise-t-il pas la richesse de l'objet qui s'offre à l'examen du critique et de l'historien. À vrai dire, ces deux points de vue, en apparence opposés, s'accordent à formuler le récit unique d'une scène qui revendique, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, un espace de liberté en se tournant vers un genre qui aura toujours su prendre ses distances vis-à-vis de l'académisme. C'est ce que suggère en tout cas l'analyse bakhtinienne de l'évolution des genres selon laquelle la forme dramatique s'ouvre à la romanisation, c'est-à-dire qu'elle tente de briser la cage dorée (la « pièce bien faite ») dans laquelle la tradition l'avait enfermée, se donnant ainsi les moyens d'adopter le cadre *informel* de son concurrent romanesque (Bakhtine, 1978). De ce mouvement résulte, dans un premier temps, l'invention de la dramaturgie moderne avec des auteurs comme Tchekhov, Strindberg et Ibsen. Sous l'impulsion des théories naturalistes de Zola et d'Antoine,

celle-ci passe du modèle mécaniste de l'interprétation à celui de la création scénique, ouvrant la voie au développement de la mise en scène.

En marge de cette interprétation classique du processus de romanisation prend forme une autre histoire des liens unissant le roman au théâtre et qui se décline sur le mode de la séduction ou de la contamination. Cette histoire témoigne des luttes auxquelles cette rencontre a pu donner lieu impliquant à la fois les formes romanesques et dramatiques et leurs créateurs porteurs de visions du monde contrastées. Disons-le d'emblée pour dissiper tout malentendu : s'il y a eu lutte et qu'elle se poursuit, il ne fait pas de doute que le roman a pris le dessus sur le théâtre et qu'il s'impose aujourd'hui comme le genre hégémonique, justifiant sans doute que le second veuille le piller, l'imiter, voire le contester. Or la suprématie du roman n'existe pas que dans le domaine culturel – elle paraît incontestée à voir l'engouement populaire que suscite cet art en comparaison du théâtre – ; elle se manifeste également sur le plan idéologique. Il s'agit d'une conséquence nécessaire de ce qui précède, en ce sens que la référence romanesque induit par sa domination une sensibilité, une manière d'appréhender le réel que l'on appelle, faute de mieux, romanesque, et qui se répand bien au-delà de l'espace littéraire auquel renvoie généralement ce terme.

L'avènement de la référence romanesque dans la culture occidentale marque une rupture avec le modèle qui régnait jusque-là. En effet, avant « la vie comme un roman », expression figée liée à l'expérience moderne, c'est dans la métaphore théâtrale du *theatrum mundi* que s'incarnait la société d'Ancien Régime. La littérature dramatique usera abondamment de cette image, comme du reste la poésie et le roman, à partir de la Renaissance. Le théâtre comme idéologie ou modèle de représentation de la culture classique donnait à penser le réel à partir de son fonctionnement global ; il développait un récit de la vie sociale dans toute la complexité de son élaboration hiérarchisée où chacun, jouant un rôle déterminé par sa condition, se retrouvait tantôt spectateur tantôt acteur du système. Là aura lieu la rupture. Si le *theatrum mundi*, si cher à Shakespeare et à Calderón, racontait la société monarchique, le roman, lui, se mettra au diapason de la société démocratique où vit désormais l'homme privé engagé, dans un espace social mouvant et dans une durée relative, à fonder sa propre identité de sujet.

Le drame romantique du XIX^e siècle a su le premier capter l'essence de l'expérience moderne, mais sans pour autant chercher à inscrire cette démarche sous le signe de la création romanesque. Il en va de même de la dramaturgie moderne où l'on perçoit clairement l'influence de la référence romanesque dans la conception

du personnage et la manière de bâtir une intrigue qui tient de l'enquête plus que du procès, mais qui, pour autant, ne compte que peu d'exemples où le roman devient l'objet de la fiction¹. Est-ce à dire que le travail du romancier comme la lecture du roman ne se prêteraient pas à une transposition théâtrale ? La question se pose d'autant plus que l'on sait l'importance dans le roman du xx^e siècle de la thématique de la création et des dispositifs autoréflexifs que met en place le romancier pour la développer. Autoréflexivité qui dans les meilleurs cas se présente comme une disposition de l'esprit face au monde et à sa dimension proprement fictive². C'est dans le sens de ce questionnement que nous abordons ici trois « œuvres de théâtre » dont les caractéristiques sont très distinctes, mais où la référence romanesque, tant sur le plan thématique que formel, semble être associée à une volonté de réinventer, de repenser l'art théâtral.

Notre hypothèse est qu'à travers ces textes s'élabore un nouveau récit de l'imaginaire théâtral qui aurait pris naissance au xviii^e siècle pour se conclure au xx^e. Le premier épisode de ce récit décrit la rencontre d'un auteur et d'un spectateur dans un cadre qui s'apparente à celui de la lecture solitaire ; il s'agit du roman liminaire composé de la *Préface* et des *Entretiens sur le Fils naturel* de Diderot. Le second épisode, signé Stanislavski, développe l'idée que le jeu de l'acteur repose sur sa capacité à s'inscrire dans le double mouvement narratif de sa propre vie et celui de son personnage. *La formation de l'acteur*, ouvrage mythique imprégné de l'atmosphère du xix^e siècle, n'est pas seulement un roman dialogué ; fidèle à l'enseignement de l'auteur, le texte se compose des récits-leçons qui constituent la base de la création du personnage. Le dernier enfin, dû à Pirandello, charge la mise en scène d'adapter aux dimensions de la scène un matériau étranger au théâtre. Ces *Six personnages en quête d'auteur*, laissés en rade par un romancier désabusé, posent une énigme au Directeur, qui se voit forcé de repenser son rôle. Trois textes-clés d'une modernité théâtrale en devenir : trois moyens pour mesurer le degré de pénétration de l'esprit du roman au cœur d'une nouvelle vision du théâtre.

1. Deux cas récents dans la dramaturgie québécoise font exception. *Le passage de l'Indiana* de Normand Chaurette (1996) et *J'écirai bientôt une pièce sur les nègres* de Jean-François Caron (1990). Le premier texte développe une intrigue complexe autour d'un présumé plagiat qui sert de prétexte à une « étude » du monde de l'édition. Le deuxième met en scène une fiction à trois étages (théâtre, roman, réalité) où le « véritable niveau réel, écrit l'auteur dans une longue didascalie préfacielle, est celui que j'appelle roman. C'est qu'il contient la vérité que cherche l'auteur dramatique, enfouie sous les couches de mensonges ou les masques qu'il faut soulever pour l'atteindre » (Caron, 1990 : 9).

2. *La recherche du temps perdu* de Marcel Proust est l'expression emblématique de cette tendance suivie notamment par l'école du Nouveau Roman et ses avatars postmodernes.

Diderot : de la salle au salon

En vérité, je n'ai pu arracher le théâtre tout à fait au traitement contrasté du temps et de la durée, à la liberté narrative, à l'épaisseur feuilletée du récit romanesque.

Jacques LASSALLE, *L'amour d'Alceste*

De Denis Diderot, on retient aujourd'hui plus les romans que la production dramatique. Et même ses essais sur le théâtre sont-ils bien souvent relégués au rang des curiosités au profit de ses écrits sur l'art et de son œuvre philosophique beaucoup plus abondante. Le présent commentaire ne s'emploie pas à renverser ce jugement, il en prend plutôt acte pour tirer de l'oubli l'un des écrits les plus étranges et étonnants de l'histoire littéraire et théâtrale : le roman liminaire par lequel Diderot présente le texte du *Fils naturel* aux lecteurs de la *Correspondance* de Grimm en 1757.

Pourquoi parler de roman ? Diderot lui-même, dans une édition ultérieure de la pièce, parlera de « cette histoire vraie³ » qui accompagnait le texte de 1757, reprenant ainsi, en l'adaptant, le *topos* romanesque du manuscrit trouvé qui, à l'époque, perdurait dans la littérature populaire de colportage. Ce procédé ancien, qui visait à inscrire la fiction dans le cadre d'une expérience vécue (nous y reviendrons), marquait une rupture avec la manière classique de tenir le lecteur à distance (temporelle, géographique aussi bien que culturelle) pour provoquer en retour un effet de proximité idéologique. L'usage de ce *topos* romanesque permet à Diderot de placer son drame nouveau genre, dit domestique ou intermédiaire, à l'enseigne de la vérité historique, de ce qu'on va bientôt appeler le réalisme⁴. Mais là encore, la formule contraste avec l'emploi du liminaire théâtral traditionnel, le prologue, c'est-à-dire une scène dialoguée où l'auteur (qui n'est pas nécessairement celui de la pièce) met en scène les circonstances de la représentation. En effet le prologue, à la différence de la préface de Diderot, produisait sur la fiction dramatique un effet déréalisant, raison première de sa disparition à la fin du XVIII^e siècle⁵, qui répondait aux finalités sociales de la représentation théâtrale à l'époque du classicisme finissant.

Notons par ailleurs que le but du prologue consistait à programmer la réception du spectacle, chose que ne revendique guère la *Préface* en tête du *Fils naturel* qui se pose dans l'après-coup de la représentation. La formule était généralement la

3. Ces mots paraissent sur la page titre de l'édition originale de la pièce. Diderot s'y réfère explicitement dans son *Discours sur la poésie dramatique* (1994 : 222-223).

4. Sur cette question, voir l'ouvrage de Raymond Joly, *Deux études sur la préhistoire du réalisme* (Québec, Presses de l'Université Laval, 1968), qui s'attarde longuement au drame domestique et au *Fils naturel* en particulier.

5. Sur le prologue dramatique, voir Jubinville (2001), « Rivages de la scène. Théorie et pratique du prologue dramatique à Paris au XVIII^e siècle ».

suivante : arrivée sur scène d'un groupe de spectateurs, issus de la bonne société, qui sont conduits par l'ouvreuse à leur loge où ils pourront librement s'entretenir au sujet de la pièce nouvelle au programme⁶. La scène se termine habituellement par un compliment de la part d'un des comédiens qui demande aux spectateurs de faire preuve d'indulgence à leur endroit et d'applaudir à la fin leur prestation. Le prologue visait, pour dire les choses simplement, à re-mettre chacun à sa place, à rétablir dans le théâtre l'ordre social perturbé dans les instants précédant la représentation⁷. L'orateur chargé de s'adresser au public exerçait ainsi un rôle d'autorité que lui déléguait *temporairement* le pouvoir royal ; il était accompagné dans cette tâche par les exempts de la police locale patrouillant le parterre et faisant de la salle de spectacle un lieu littéralement *sous surveillance*.

L'artifice imaginé par Diderot tend à renverser cette logique qui réglait la cérémonie théâtrale de la société monarchique. Il transporte la représentation fictive du *Fils naturel* hors de l'espace public policé du théâtre institutionnel vers l'espace privé d'un salon familial qui évoque, au premier coup d'œil, les dimensions de l'espace de réception délocalisé dans lequel se déroule la lecture du roman. La situation décrite par la *Préface* est la suivante : arrivé à Saint-Germain-en-Laye où il croyait pouvoir prendre du repos à la suite de la parution du dernier volume de *L'Encyclopédie*, Diderot (Moi) fait la rencontre de Dorval, qui l'invite à venir assister incognito à une cérémonie théâtrale devant servir à rappeler à la mémoire de sa famille les grands moments de son histoire.

Nous nous séparâmes, Dorval et moi. C'était lundi. Il ne me fit rien dire toute la semaine. Mais le dimanche matin, il m'écrivit... Aujourd'hui, à trois heures précises, à la porte du jardin... Je m'y rendis. J'entrai dans le salon par la fenêtre ; et Dorval, qui avait écarté tout le monde, me plaça dans un coin, d'où, sans être vu, je vis et j'entendis ce qu'on va lire, excepté la dernière scène. Une autre fois, je dirai pourquoi je n'entendis pas la dernière scène (Diderot, 1966a : 21).

Lisant ce passage inscrit sous le signe de la lecture (« j'entendis ce qu'on va lire »), on pense tout de suite à l'obscurité dans laquelle est plongé l'anonyme lecteur de ce jeu domestique. Mais il y a plus : s'il est clair que se dessine dans ce tableau la scène illusionniste exemplaire avec son quatrième mur et un acteur immergé dans son personnage, on note que de l'autre côté du mur, l'action du spectateur a cessé d'être physique, corporelle, pour devenir essentiellement mentale, affective,

6. Le modèle du genre se trouve dans le prologue en tête de la comédie *Les trois cousines* de l'acteur-auteur D'Ancourt présentée à la Comédie-Française en 1700.

7. On sait que le parterre était très bruyant jusqu'au milieu du XVIII^e siècle et que la position debout des spectateurs était cause de querelles parfois sanglantes.

comme le suggère la référence à la lecture. Cela a son importance si on se rappelle que le prologue typique théâtralisait l'activité bruyante de la salle. Avec Diderot, quelque chose chez le spectateur résiste pourtant à cette théâtralisation, à cette exposition de l'activité de réception, résistance qui expliquerait pourquoi il ne fit pas un prologue conventionnel et pourquoi son récit liminaire se prolonge dans les *Entretiens sur le Fils naturel*.

Au cours de ces entretiens, Dorval et Moi (les interlocuteurs) échangent leurs impressions de spectateurs. Le mot *impression* n'est pas choisi au hasard par l'auteur : il désigne précisément la nature intime de la communication qui s'établit entre les acteurs et le spectateur unique. À plusieurs moments, Dorval aura l'occasion d'en faire l'expérience lui aussi. Impression sur l'imagination, sur la sensibilité, toute chose invisible naturellement, qui produit chez l'un et chez l'autre, à tour de rôle, une sorte d'ébranlement des assises de la personne⁸. Aussi bien dire que l'espace de réception du drame domestique de Diderot suspend toute réaction intempestive⁹ et qu'il ouvre, de ce fait, sur une durée postscénique (celui des *Entretiens*) qui permet un questionnement de l'objet comme du sujet de l'expérience esthétique. Dans un tel cadre, le spectateur, tel le lecteur du roman, accède à une liberté (d'interprétation) qui lui était jusque-là interdite.

La référence romanesque apparaît encore dans la personne de l'auteur qui préside, telle une ombre tutélaire, au déroulement de ce rituel théâtral. Y a-t-il un auteur dans la salle, pourrait-on se demander ? Tout le travail de Diderot repose en fait sur l'ambiguïté qui persiste jusqu'à la fin de son roman préfaciel quant à l'identité de cet auteur. On y repère au moins trois figures actoriales qui se confondent et qui, par la même occasion, construisent l'image d'un auteur dramatique nouveau genre, proche de celui que va incarner cent ans plus tard le romancier naturaliste Zola. C'est d'abord le père de Dorval qui suggère à son fils de reproduire sur scène les épisodes de sa vie et celle de ses enfants. Vient ensuite le fils lui-même qui soumet pour discussion ultérieure un texte de son cru décrivant à son ami Diderot l'adaptation théâtrale de l'histoire familiale. Enfin, Diderot (Moi) lui-même, s'adressant au lecteur, constitue le dernier maillon, mais non le moindre, de cette chaîne créatrice. Il y joue, en somme, le rôle du narrateur, celui qui rend cette histoire publique, la portant au-delà de la frontière tracée par le salon familial. Le dispositif romanesque du liminaire diderotien tient à cet enchaînement de voix qui engendrent le texte du *Fils naturel*. Le narrateur, en dernière instance, ne suffit pas à

8. Diderot parle lui-même d'une représentation qui chercherait à « mettre le spectateur à la gêne ». Voir *Discours sur la poésie dramatique* (1994), p. 197.

9. Diderot prônera l'abolition de la claque dans son *Discours sur la poésie dramatique* de 1758.

produire cet effet ; son discours prend une couleur romanesque parce qu'il est imprégné de témoignages vécus qui épousent les ondulations et les imperfections de l'existence. Comme le romancier naturaliste qui enquête avant d'écrire, Diderot conçoit à l'origine de la création un temps d'observation nécessaire.

Stanislavski : l'espace du récit

Répéter, refaire au théâtre ce n'est pas seulement fixer une forme. C'est apprendre à découvrir chaque fois le chemin qui a mené à cette forme, à en retrouver chaque fois l'étonnement, la nécessité.

Jacques LASSALLE, *L'amour d'Alceste*

Lire *La formation de l'acteur* comme un roman : la proposition a de quoi étonner. Et pourtant, le texte lui-même, par sa forme et son esprit, renvoie à l'une des grandes traditions romanesques, celle du roman d'apprentissage (ou de formation). Il invite aussi à apprécier comment l'auteur inaugure une nouvelle ère du théâtre qui érige l'acteur en personnage-héros, un personnage passant tout le temps qu'il n'occupe pas à jouer à (se) raconter des histoires.

Aujourd'hui devait avoir lieu notre premier cours avec Tortsov, le Directeur. Nous étions tous très impatients de commencer, mais à notre grande surprise, il se contenta de nous annoncer qu'à seule fin de nous mieux connaître, il désirait nous voir donner un spectacle où chacun serait libre de jouer une scène de son choix... (Stanislavski, 2001 : 15)

On aura reconnu ici l'incipit de *La formation de l'acteur*, premier ouvrage d'une série de deux où le metteur en scène russe livre les secrets de sa méthode. Le caractère narratif du texte s'impose d'emblée au lecteur, qui y reconnaît les ingrédients classiques du récit de fiction : alternance de l'imparfait et du passé simple, narration à la première personne, mise en situation fictive attestée du reste par la *Note de l'éditeur* reproduite en deuxième page de garde : « La méthode d'exposition adoptée par Stanislavski, que l'on pourrait nommer "demi-fiction", consiste essentiellement à faire parler Tortsov en son nom : il est le Stanislavski, acteur accompli et professeur, tandis que le jeune étudiant qui tient son journal est le jeune Stanislavski en plein développement artistique » (2001 : 13). Parler de roman, c'est voir dans *La formation de l'acteur* un écrit composite qui tient de l'essai, du journal, de la scène dialoguée, toutes choses que la tradition du roman a su intégrer sans en altérer l'aspect originel, à la différence de l'écriture dramatique traditionnelle, qui procède par abstraction/épuration afin d'obtenir une *forme absolue*.

Par ailleurs, le dédoublement de la voix de l'auteur qui tient à la fois le rôle du jeune acteur et du Directeur d'expérience, véritable énigme de la narration, contribue autant, sinon plus que le reste, à instaurer le pacte romanesque. Loin de se cacher derrière ses personnages, l'auteur manifeste une volonté évidente de créer une distance, en l'occurrence temporelle, à partir de laquelle le récit peut avoir lieu. C'est ainsi qu'il faut comprendre, dans la *Note de l'éditeur*, l'expression « demi-fiction » : le roman, dans sa conception classique, n'est jamais une fiction pure, l'authenticité de son discours tient au lien toujours étroit qu'il tisse avec le réel dont il tente de recréer le mouvement au moyen d'une diversité de voix.

Le mode de composition de l'ouvrage rappellera d'autres textes célèbres traitant du métier d'acteur : *Le paradoxe sur le comédien* de Diderot, *Le théâtre des marionnettes* de Kleist. Toutefois, c'est en faisant le détour par le roman de Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, que le lecteur peut vraiment prendre la mesure du projet de l'auteur. La comparaison ne tient pas seulement au fait que tous les deux mettent en scène un jeune homme qui fait ses premiers pas au théâtre¹⁰, mais aussi à l'importance que le texte accorde à l'élément biographique et à l'idée que la quête d'identité s'effectue dans une durée que peut seul restituer le roman.

À propos de ce dernier aspect, on aura remarqué dans l'incipit cité plus haut le procédé narratif qui consiste à délimiter l'espace temporel : « Aujourd'hui devait avoir lieu... » (2001 : 15). Plus loin, on peut lire : « Le lendemain, je me suis réveillé très tard... » (p. 17). Et encore : « Le jour de notre première répétition... » (p. 18). Les allusions au temps sont en effet abondantes, références explicites au genre de la chronique ou du journal intime ; mais curieusement, elles n'ont pas pour effet d'enfermer les personnages dans l'instant de l'action. Le récit se déploie dans l'épaisseur d'une durée qui n'est jamais tout à fait saisie, circonscrite, et qui reflète bien le temps de maturation dont a besoin chaque élève pour apprendre son rôle. Cet apprentissage, faut-il le préciser, ne se distingue pas, chez Stanislavski, de la formation de la personne, qui est l'entreprise de toute une vie. Selon le Directeur, « cette période de gestation du rôle est au moins aussi longue que pour un être humain, souvent même beaucoup plus longue » (p. 350). Cette relativité du temps, qui appartient au roman, explique pourquoi le lecteur s'étonne à la fin du récit d'apprendre que les leçons du professeur Törtsov auront duré une année complète : « Après presque une année de travail [dit le Directeur], vous devez avoir une idée précise du phénomène de la création dramatique » (p. 348).

10. Les deux héros de ces récits entreprennent leur formation théâtrale en incarnant un personnage de Shakespeare (Hamlet et Iago).

Cette épaisseur du temps est au cœur du système stanislavskien, dont on sait la dette avouée envers la dramaturgie de Tchekhov, coulée elle aussi dans le moule du roman. À la période de gestation du rôle correspond toujours la gestation de la personne de l'acteur qui doit, par la connaissance du personnage et une plongée dans sa propre mémoire affective, arriver à trouver les points d'ancrage de son jeu, condition première de la vérité qu'il saura transmettre au spectateur. Il n'est pas lieu ici de reprendre point par point la théorie du maître russe, mais de souligner la parenté de celle-ci avec l'esprit du roman. À la base du jeu stanislavskien, il y a l'idée qu'au-delà ou en deçà de l'action du personnage, il existe un double récit, celui du rôle et celui de l'acteur, qui s'élabore pour mieux ancrer la fiction dans le terreau de l'expérience vécue. Le texte de *La formation de l'acteur* en est une illustration parfaite : en excluant le récit-cadre qui met en scène trois jeunes étudiants et leur professeur, l'ouvrage se compose d'une multitude d'histoires, d'anecdotes, de paraboles même, qui font de la création théâtrale un lieu de récits où chacun se raconte, où chaque acteur est invité à découvrir, comme dirait Freud, son *roman familial*. Ce qui explique, sans aucun doute, l'importance que l'école de formation et la salle de répétition ont acquise dans le fonctionnement comme dans l'imaginaire du théâtre moderne. L'ouvrage fondateur de Stanislavski nous en donne un aperçu en construisant l'image d'une activité dont la valeur, plus individuelle que sociale, dépend largement du temps de questionnement, de préparation qui précède la représentation. Roman du théâtre.

La référence romanesque aide à mieux comprendre la méthode de Stanislavski quand on réfléchit enfin à l'équilibre que recherche toujours l'acteur entre ses actions physiques et sa mémoire affective. Cet équilibre, c'est celui que recherche aussi le romancier (dans des proportions inverses de celles du dramaturge traditionnel) entre ce que la théorie appelle *scènes*, ces passages où le narrateur cède le premier rôle aux personnages à la faveur du dialogue ou d'un discours direct, et *pauses*, quand ce même narrateur interrompt le mouvement de l'action pour décrire un lieu, une atmosphère, une émotion. Dans ce jeu d'alternance entre *scène* et *pause*, on devine la gymnastique mentale ou psychique de l'acteur en situation de jeu. En témoignent dans le texte différents types d'exercices auxquels se livrent les élèves et qui consistent à narrer leur rôle pour en définir l'objectif, procédé que Brecht reprendra à son compte et qu'il systématisera dans le but de faire de l'acteur un véritable narrateur. Sans aller jusque-là, Stanislavski imagine que l'action du personnage n'est jamais que la traduction non pas du texte de l'auteur, mais d'un sous-texte que l'acteur fait passer par le filtre de sa personnalité¹¹. Autant dire qu'il en

11. « Tous les matériaux que nous recevons de l'auteur et du metteur en scène se trouvent filtrés à travers notre personnalité, et complétés par notre imagination » (Stanislavski, 2001 : 73).

fait un auteur ou, à tout le moins, un artiste-créateur à part entière (ce qu'il n'était pas jusqu'alors), qui revendique désormais le droit de s'adresser au public. Autre héritage du roman dont se souviendra Pirandello, le romancier, au moment d'écrire les *Six personnages en quête d'auteur*.

Pirandello : le roman de l'échec

C'est ainsi que mettre en scène, c'est traquer dans l'être même des textes, l'apparent déficit de théâtralité, l'apparent déni de représentation dont on pourrait les soupçonner.

Jacques LASSALLE, *L'amour d'Alceste*

Devrait-on lire le théâtre pirandellien en regard de l'abondante production narrative de l'auteur ? La question mérite d'être soulevée, mais elle n'est pas primordiale dans notre démarche d'analyse qui s'intéresse à une pièce de théâtre n'ayant pas pour origine un texte narratif. La référence romanesque n'y est toutefois pas absente ; elle représente même une clé de la composition de la fable et exerce une fonction opératoire de la théâtralité de l'écriture. Pour y voir plus clair, nous soumettons d'abord le passage suivant :

Le Directeur, *au Père et à la Belle-fille*. – Mais tout cela, c'est du *roman* !

Le Fils, *méprisant*. – Mais oui, de la littérature !

Le Père. – Qu'est-ce que tu racontes avec ta littérature ? C'est de la vie, monsieur !

De la passion !

Le Directeur. – Possible ! Mais ce n'est pas du théâtre !

(Pirandello, 1971 [1968] : 64)

On objectera à bon droit que l'usage du mot « roman » relève ici peut-être des hasards de la traduction. Il est vrai qu'en langue française, les diverses versions disponibles, depuis celle de Benjamin Crémieux en 1950, proposent des traductions différentes du texte italien, tantôt préférant le terme « histoire » (Crémieux), tantôt celui de « récit » (Perroud). C'est Pirandello lui-même qui donne toutefois la clé de l'énigme en confirmant, dans un article écrit vingt ans avant *Six personnages...*, à quel point le matériau romanesque s'est imposé aux dramaturges de son temps. Ce texte sera suivi d'un extrait de la préface rédigée par l'auteur à l'occasion de la parution italienne de *Six personnages en quête d'auteur*, préface dans laquelle il retrace la genèse de sa célèbre pièce et renforce l'hypothèse de ses origines romanesques.

[Presque] toute la production dramatique contemporaine a un fondement plus narratif qu'autre chose, c'est-à-dire des arguments plus propres à la nouvelle ou au roman qu'au drame ; c'est un mal, nécessairement : d'abord, parce *qu'une fiction de nature narrative se laisse en général mal réduire et adapter au fonctionnement du théâtre* ; ensuite, à cause de la *rigueur excessive, et, selon moi, erronée de la technique*

moderne, véritable lit de Procuste, qui restreint et appauvrit uniformément ce fonctionnement (Pirandello, 1988 [1899] : 197. Nous soulignons).

Or cette mienne petite soubrette, nommée Folle du Logis, 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 (Pirandello, 1971 [1968] : 62).

Si l'on peut s'étonner de cette diatribe contre l'influence de la littérature narrative sur le théâtre, elle s'explique en partie par le fait qu'entre les grandes œuvres de l'auteur et cet article, plus d'une génération a passé. De même, en suivant de près son argumentation, on saisit que ce jugement ne condamne peut-être pas tant la dramaturgie elle-même que les pratiques théâtrales mal ajustées à cette nouveauté. Nous reviendrons sur ce dernier point. Ce qu'il faut souligner à ce stade, c'est que le premier texte exprime l'idée d'une incompatibilité entre le matériau romanesque et la forme dramatique, idée qui se retrouve dans *Six personnages...* et qui forme même, pourrait-on dire, le noyau d'une intrigue qui n'arrive jamais à se dénouer en raison de ce vice de forme originel. Même si Pirandello n'accuse personne en posant ce diagnostic sévère, on peut aisément lire entre les lignes qu'il s'en prend aux auteurs naturalistes qui dominent à cette époque sur toute l'Europe : Tchekhov, Strindberg, Ibsen. Ceux-ci ont intégré l'esprit du roman en créant des personnages, dit-il, qui n'agissent pas, mais méditent, expliquent et analysent. Or n'est-ce pas, en quelques mots, la définition même du personnage pirandellien ? À sa manière, le Directeur de la pièce fera écho à ce paradoxe, vingt ans plus tard, en répondant au Père qui demande toujours plus d'espace de parole : « Je ne peux pas vous laisser palabrer sans fin ! Un drame est avant tout action. Action et non pas philosophie » (Pirandello, 1977 : 91). Ce Directeur se situe précisément à la jonction de deux dramaturgies, et son discours, s'il est certain qu'il fait entendre la voix double de Pirandello, ouvre sur une perspective qui dépasse la fonction d'auteur pour embrasser celle de la mise en scène au sens moderne.

La question du romanesque chez Pirandello peut être saisie là où se laissent deviner, dans le creux du texte, les traits d'une dramaturgie dite postbrechtienne, habitée par des personnages-récitants, narrateurs de leur propre vie. Il n'empêche que le pivot de l'intrigue dans *Six personnages...* n'est pas l'auteur mais bien le Directeur, celui à qui revient la tâche de dégager d'un fatras mélodramatique un scénario pour en faire ensuite la matière d'un spectacle. La véritable quête ne se trouverait donc pas du côté des personnages, mais de celui du metteur en scène qui, pendant la durée de la pièce, est appelé à repenser son rôle, voire à redéfinir son identité. Rien d'étonnant à ce que, dans une scène typique de la rhétorique

pirandellienne, le Directeur se voit à plusieurs reprises interrogé sur son identité. C'est son statut ainsi que son action qui sont mis en question par le matériau romanesque qui se présente sur scène, matériau informe, débordant, inquiétant même, qui appelle l'élaboration d'un nouveau langage scénique étant donné que les normes et pratiques existantes ont fait depuis longtemps, rappelons-nous, la démonstration de leur « rigueur excessive ».

Ainsi est-on ramené à une dimension technique du théâtre qui, dans l'histoire moderne de la scène, distingue deux temps et deux visages de la mise en scène : celui du directeur-régisseur, chargé d'exécuter mécaniquement le programme inscrit dans le texte de l'auteur, et celui du metteur en scène, engagé dans un véritable travail de création, qui consiste à formuler un code scénique pour un texte ne fournissant pas d'emblée les clés de son interprétation. Le matériau romanesque dans *Six personnages...* symbolise cette traversée périlleuse du texte à la scène qui fait de la mise en scène une opération de déchiffrement, d'observation, d'enquête minutieuse, à laquelle résiste d'abord le Directeur. Il s'y résigne progressivement, mais jamais assez pour qu'en résulte une véritable création. Est-il besoin de rappeler que la répétition se termine sur un échec ? « Encore une journée de perdue ! », dira le Directeur pour clore le drame. La mise en scène (la représentation), qui prend chez Pirandello des dimensions métaphysiques, d'où la référence romanesque, se présente ainsi sous l'aspect d'un projet, d'un programme qui tout en saisissant la vie dans une forme s'efforce de faire « découvrir chaque fois le chemin qui [aura] mené à cette forme... » (Lassalle, 2000 : 120).

Lassalle : l'esprit du temps

Jour après jour, durant le temps des répétitions, les œuvres et les acteurs, mis à la question les uns par les autres, apportent de possibles mais provisoires réponses à l'inlassable quête d'identité du [metteur en scène].

Jacques LASSALLE, *L'amour d'Alceste*

Quoi de plus logique que d'aboutir, au terme de cette analyse, à la mise en scène ? Au plan historique, l'invention de cet art est concomitant de l'avènement du roman au statut de genre hégémonique. Mais c'est au plan esthétique que le rapprochement gagne surtout à être fait quand on songe, par exemple, au développement du roman moderne qui oblige à repenser la notion d'œuvre d'art en faisant éclater ses frontières. Penser la mise en scène comme projet, c'est reconnaître ce qu'elle emprunte au roman et à son esprit ; c'est dire sa volonté de penser le monde comme le fait le roman, et même y découvrir des objets qui jusque-là lui étaient peut-être restés étrangers. Jacques Lassalle, dont les paroles sont essaimées dans la présente étude, éclaire ce point : « Car ce n'est pas qu'un texte que l'on met en scène, mais le

jeu d'échos, de correspondances, d'échanges, de métamorphoses que ce texte poursuit avec l'œuvre en son entier » (2000 : 111).

Ce que le metteur en scène français appelle ailleurs le *feuilleté* (p. 112) ou le *palimpseste* (p. 73) de la composition romanesque, et qui appartient désormais à la mise en scène, s'exprime par l'ambition de celle-ci de faire circuler le spectateur à travers un vaste réseau de correspondances que le texte, dans les limites prescrites de son interprétation, ne parvient pas seul à faire émerger. C'est dire que romancier et metteur en scène travaillent un matériau pluriel, qu'ils sont appelés à composer, tel le Directeur des *Six personnages...*, un scénario où plusieurs trajectoires, plusieurs possibles, aussi bien dire plusieurs récits, se croisent à chaque instant de la fiction. Si l'objectif est de faire vivre au spectateur cette expérience, semblable encore une fois à celle du lecteur B – qui devient alors le point de convergence du sens B –, le metteur en scène moderne devra pour sa part exercer son esprit à percevoir ce potentiel rhizomique à la fois dans les œuvres et dans le monde.

En résulte une expérience unique de la *durée* alors que le théâtre s'était fait de tout temps *espace* de vision. Au risque de le répéter, la mise en scène poursuit de cette manière les transformations opérées par les auteurs dramatiques eux-mêmes. En évoquant au début de cette étude la notion bakhtinienne de romanisation, il était surtout question du caractère hybride du modèle romanesque et de son influence sur le texte de théâtre. Plus globalement, le terme implique également la dimension temporelle de la structure dramatique qui se complexifie avec les auteurs de la fin du XIX^e siècle. La critique a parlé dans ce cas d'envahissement de l'espace dramatique par le passé des personnages, comme si ceux-ci venaient jouer sur scène l'épilogue d'un long roman. Transposé à la pratique de la mise en scène, cela signifierait que la représentation donne à voir la pointe apparente d'un continent invisible. Celui-ci ne saurait toutefois se limiter au passé fictionnel des personnages, il embrasserait aussi celui des êtres vivants (acteurs et spectateurs) qui engagent leur vie dans l'expérience théâtrale et qui de ce fait tentent de recoller les morceaux de leur monde tel le romancier tressant sur la page les fils d'un récit à jamais ouvert, toujours provisoire.

Cette ambition était déjà présente chez Diderot, qui prêtait à l'espace privé du salon familial la vertu de refaire la société sur la base d'un partage de sensibilités. Cette référence est précieuse, car elle désigne les prémisses humanistes d'une révolution qui a été enregistrée, disions-nous, par le roman du siècle suivant et qui prend de nos jours les allures d'une idéologie rédemptrice.

Notre hypothèse est qu'à travers trois « textes de théâtre » traversés par la référence romanesque s'élabore le récit d'un nouvel imaginaire théâtral dont l'intrigue aurait pris naissance au XVIII^e siècle pour se conclure au XX^e. Le premier épisode, celui de Diderot, décrit la rencontre d'un auteur et d'un spectateur dans un cadre qui s'apparente à celui de la lecture solitaire ; il s'agit du roman liminaire composé de la *Préface* et des *Entretiens sur le Fils naturel*. Le second épisode, signé Stanislavski, développe l'idée que le jeu de l'acteur repose sur sa capacité à s'inscrire dans le double mouvement narratif de sa propre vie et celui de son personnage. *La formation de l'acteur*, ouvrage mythique imprégné de l'atmosphère du XIX^e siècle, n'est pas seulement un roman dialogué ; fidèle à l'enseignement de l'auteur, le texte se compose des récits-leçons qui constituent la base de la création du personnage. Le dernier enfin, dû à Pirandello, parle de la mise en scène comme tentative d'adapter aux dimensions de la scène un matériau étranger au théâtre. Ces *Six personnages en quête d'auteur*, laissés en rade par un romancier désabusé, posent une énigme au Directeur, qui se voit forcé de repenser son rôle. Trois textes-clés d'une modernité théâtrale en devenir : trois moyens pour mesurer le degré de pénétration de l'esprit du roman au cœur d'une nouvelle vision du théâtre.

Our assumption is that through three “texts of theatre”, crossed by references to the novel, a new “imaginaire” of the theatre emerges from the 18th to the 20th century. The first episode, that of Diderot, describes the meeting of an author and a spectator within a framework connected to solitary reading; it is about the liminary novel made up of the *Préface* and of the *Entretiens sur le Fils naturel*. The second episode, on Stanislavski, develops the idea that acting rests on the actor's capacity to reflect the double narrative of his own life and that of his character. *La formation de l'acteur*, an almost mythical work imbued in the atmosphere of the 19th century, is not only a novel in dialogue form; faithful to the teaching of the author, the text is composed of lessons which constitute the basis for the creation of the character. Finally, the last work, by Pirandello, speaks about theatre production as an attempt to adapt to the stage material foreign to the theatre. These *Six Characters in Search of an Author*, left stranded by a disillusioned novelist, pose an enigma to the Director, who is forced to reconsider his role. Three key texts which reflect the evolution of theatrical modernity: three means by which to measure how the spirit of the novel is at the heart of a new vision of the theatre.

Yves Jubinville enseigne la théorie et l'histoire du théâtre à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Spécialiste de la dramaturgie moderne et contemporaine, il a soutenu une thèse, sous la direction de Martine de Rougemont, sur le prologue dramatique dans le théâtre français du XVIII^e siècle à l'Université de Paris 3. Ses intérêts de recherche le portent ces dernières années du côté de l'historiographie théâtrale, du discours critique sur le théâtre au Québec, ainsi que vers les dramaturgies du fait divers. Auteur de nombreux articles dans des revues québécoises et étrangères, il occupe actuellement le poste de Directeur des programmes de premier cycle à l'École supérieure de théâtre.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), « Récit épique et roman (méthodologie de l'analyse du roman) », dans *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, p. 439-473.
- CARON, Jean-François (1990), *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres : théâtre*, Montréal, Les Herbes rouges. (Coll. « Théâtre ».)
- DIDEROT, Denis (1966a [1875]), « Introduction » [1757], dans *Œuvres complètes de Diderot*, Nendeln (Liechtenstein), Krauss Reprint Ltd., p. 17-21.
- DIDEROT, Denis (1966b [1875]), *Entretiens sur le Fils naturel* [1757], dans *Œuvres complètes de Diderot*, Nendeln (Liechtenstein), Krauss Reprint Ltd., p. 85-168.
- DIDEROT, Denis (1994), *De la poésie dramatique*, dans *Œuvres esthétiques*, textes établis par Paul Vernière, Paris, Garnier, p. 177-287.
- JUBINVILLE, Yves (2001), « Rivages de la scène. Théorie et pratique du prologue dramatique à Paris au XVIII^e siècle ». Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne-Paris 3, Arts du spectacle.
- LASSALLE, Jacques (2000), *L'amour d'Alceste*, Paris, POL.
- PIRANDELLO, Luigi (1971 [1968]), « Préface à *Six personnages en quête d'auteur* », dans *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Denoël/Gonthier. (Coll. « Bibliothèque Médiations ».)
- PIRANDELLO, Luigi (1977), *Six personnages en quête d'auteur* suivi de *La volupté de l'honneur*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio/Théâtre ».)
- PIRANDELLO, Luigi (1988 [1899]), « L'action parlée », dans *L'humour et autres essais*, traduit de l'italien par François Rosso, Paris, Éditions Michel de Maule, p. 195-199. (Coll. « Littérature étrangère ».)
- STANISLAVSKI, Constantin (2001), *La formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier, Paris, Payot & Rivages. (Coll. « Petite Bibliothèque Payot ».)