

JEAN-PIERRE SARRAZAC

POÉTIQUE DU DRAME MODERNE

De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès

ÉDITIONS DU SEUIL
25, bd Romain-Rolland, Paris XIV^e

CE LIVRE EST PUBLIÉ DANS LA COLLECTION
POÉTIQUE
DIRIGÉE PAR GÉRARD GENETTE

ISBN 978-2-02-109546-3

© Éditions du Seuil, novembre 2012

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

À la mémoire de Bernard Dort (1929-1994)

Je remercie Paul Fave pour son aide, sa relecture attentive, ses conseils.

Un drame est ce que j'appelle un drame.

Heiner Müller

Une forme ouverte

Certains trouveront le propos dépassé, à moins qu'ils n'y voient une provocation, mais je ne pense pas qu'il soit trop tard pour parler encore de littérature dramatique. À condition, bien sûr, de ne jamais séparer cet objet – le texte de théâtre dans son existence littéraire – de ce que j'ai depuis longtemps appelé son « devenir scénique » : ce qui, en lui, en appelle au théâtre, à la scène. Au point même que ce qui fait l'enjeu du texte en question, à savoir le drame – la forme dramatique dans son ensemble –, peut devenir second par rapport à son existence scénique. Pirandello emploie l'expression « pièce à faire » avec cette arrière-pensée, symptomatique de la modernité du théâtre, que c'est seulement sur le plateau que le drame peut, littéralement, avoir lieu.

Peter Szondi, dont la pensée a inspiré ma recherche, conclut sa Théorie du drame moderne (1956) sur cette formule encourageante : « L'histoire de la littérature dramatique moderne n'a pas de dernier acte ; le rideau n'est pas encore tombé. » Qu'il me soit donc permis d'ajouter un chapitre non point à cette histoire – la perspective ici est poétique, esthétique et non historique –, mais à ce que Szondi désigne comme « théorie du drame moderne ». Dans sa conception, le drame de l'époque moderne naît à la Renaissance, renvoyant du même coup dans les ténèbres extérieures tout le théâtre médiéval, aussi bien religieux (mystères, miracles, Passions) que profane (moralités et genres comiques). La naissance du drame moderne constitue une sorte de geste prométhéen par lequel l'homme de la Renaissance veut « constater et réfléchir son existence, en reproduisant les relations

entre les hommes ». Le principe de ce drame nouveau peut se résumer en trois mots : une action interpersonnelle au présent (dans sa présence même). À travers la représentation d'un conflit entre un certain nombre de personnages, cette action – ce drama – est destinée à exhausser la capacité de décision de l'homme moderne, c'est-à-dire l'exercice de sa liberté. La forme dramatique ainsi refondée est toute action et tout dialogue. De ce fait, le théoricien exclut de la sphère de ce drame – qu'il définit comme « primaire » et « absolu » – le *Theatrum Mundi* baroque et les pièces historiques de Shakespeare, dans la mesure où ils renvoient à la chronique historique et/ou comportent des parties narratives qui ressortissent à la sphère de l'épique.

Pendant, l'objet véritable de Théorie du drame moderne n'est pas le règne du « drame absolu » entre la Renaissance et les années 1880, mais la mise en crise de cette forme à partir du tournant du xx^e siècle. Contemporain du Brecht du Petit Organon, dont le magistère théorique se répand alors dans le monde entier, Szondi est obnubilé par le devenir épique du drame. Il reconnaît, avec honnêteté et discernement, les qualités littéraires, dramaturgiques et philosophiques des théâtres de Ibsen, Tchekhov, Strindberg et autres auteurs ; mais, pour ce qui est de l'avenir du drame, il parie sur toute une série de « solutions » allant de l'expressionnisme à Arthur Miller. Solutions au centre desquelles il place la « forme épique du théâtre », théorisée par le fondateur du Berliner Ensemble. D'un point de vue postmoderne, on pourrait dire que Szondi reste marqué par l'esprit téléologique qui caractérise la pensée de Hegel et une bonne partie de l'esthétique marxiste, Lukács en tête. Pour lui, la crise du drame ne saurait se résoudre qu'en trois temps. D'abord, une mise en crise où les piliers du drame légués par la tradition – action au présent, relation interpersonnelle, dialogue – se fissurent et commencent de s'effondrer. Ensuite, des tentatives de sauvetage, de colmatage, où la forme dramatique ancienne – le « drame absolu » – s'efforce de contenir les sujets nouveaux, qui ont tous une dimension épique. Enfin, les « tentatives de solution », déjà évoquées, dans le sens d'un théâtre épique.

S'il est un point sur lequel Szondi se montre inébranlable, c'est bien sur sa foi hégélo-lukácsienne dans l'identité de la forme et du contenu. Or, il faut se rendre à l'évidence, l'esprit téléologique post-hégélien aussi bien que le dogme de l'identité de la forme et du contenu ont vécu. À la lumière de l'évolution des écritures dramatiques depuis une cinquantaine d'années, nous sommes désormais enclins à penser en termes de coexistence et de tensions nécessaires ce que Szondi et Brecht en leur temps considéraient comme des contradictions à dépasser entre contenus nouveaux et formes anciennes. Dès lors, pour comprendre les mutations de la forme dramatique entre les années 1880 et le moment présent, nous sommes amenés à faire intervenir un facteur auquel jamais Szondi, ni Lukács, ni Hegel n'auraient songé : le règne du désordre. Nous devons prendre en compte le fait que, depuis Ibsen, Strindberg et Tchekhov jusqu'à Kane, Fosse, Lagarce ou Danis, la dramaturgie moderne et contemporaine n'a jamais cessé d'accueillir le désordre.

Au génie de Beckett le mérite d'avoir regardé le monstre en face. Pour l'auteur d'En attendant Godot (1949), il s'agit d'« admettre le désordre » au sein de la création théâtrale : « On peut seulement parler de ce qu'on a en face de soi, et maintenant c'est seulement le gâchis... Il est là et il faut le laisser entrer. » Mais, précise Beckett, « la forme et le désordre demeurent séparés, celui-ci ne se réduit pas à celle-là. C'est pourquoi la forme elle-même devient une préoccupation ; parce qu'elle existe en tant que problème indépendant de la matière qu'elle accommode. Trouver une forme qui accommode le gâchis, telle est actuellement la tâche de l'artiste... »¹.

Si la forme existe « en tant que phénomène indépendant de la matière qu'elle accommode », les créateurs, occupés à produire des formes susceptibles d'accommoder le « gâchis », sont entraînés dans un corps à corps permanent avec ce désordre fondamental. D'où l'impression d'entropie, de « chaos » – c'est par ce mot que Pirandello désignera le désordre savamment organisé de ses

1. Samuel Beckett, confidence à Tom F. Driver, in Pierre Mélése, *Beckett, Seghers*, coll. « Théâtre de tous les temps », n° 2, 1966, p. 138-139.

pièces – que l'on éprouve fréquemment à la lecture des textes dramatiques qui s'écrivent aujourd'hui, impression que seul parvient à dissiper leur passage à la scène.

*Le désordre auquel se trouvent confrontés Beckett et tant d'autres auteurs, c'est la massification consubstantielle à la société industrielle et qui s'aggrave dans notre monde post-industriel, c'est la perte du sens dans l'univers postmoderne, c'est l'état général de la planète à l'heure de la globalisation. C'est la dévastation généralisée. C'est l'écho sans fin d'Auschwitz et de Hiroshima. Mais, si l'on regarde plus en arrière, force est de constater que les auteurs des débuts du xx^e siècle – ceux qui furent contemporains de la Première Guerre mondiale : les expressionnistes, les dadaïstes, les surréalistes, Artaud... – n'eurent pas moins que leurs successeurs à gérer cette inadéquation fondamentale, ce divorce originel de la forme et du contenu qu'engendre le principe de désordre. Et l'on pourrait remonter à Schopenhauer, à Nietzsche et à la mort de Dieu, qui auront conduit certaines œuvres du tournant du xx^e siècle, par exemple *Le Chemin de Damas* (1898-1904) de Strindberg, jusqu'au bord de l'implosion.*

Victor Hugo avait pressenti le cataclysme esthétique, qui assurait qu'il lui fallait inventer un moule nouveau pour chacune de ses pièces. Entre la fin du xix^e siècle et le temps présent, tout se passe comme si la forme dramatique, victime d'une sorte de collapsus, ne cessait de s'effondrer sur elle-même. À chaque nouvel opus, le drame doit se réinventer pour se relever. Or, ce relèvement ne peut se produire qu'en rupture avec les principes d'unité et d'organicité qui fondent le modèle aristotélo-hégélien du drame et son avatar, la « pièce bien faite » du xix^e siècle. C'est avec le désordre qu'il faut désormais compter ; c'est le désordre – celui qui sape les sacrosaintes règles et tout esprit d'unité – qu'il faut faire entrer en jeu. On pourrait appliquer à un grand nombre de pièces écrites entre les années 1880 et aujourd'hui ce que dit Nietzsche du dialogue socratique : il « flotte entre toutes les formes d'art, entre la prose et la poésie, le récit, le lyrisme et le drame ; et même il viole la loi plus ancienne qui exigeait l'unité de la forme, du style et de la

langue¹ ». *Tout se passe comme si Platon faisait retour chez Aristote. Non pas le Platon qui évince le théâtre de la République, mais celui qui donne sa préférence à l'art du rhapsode – genre mixte, combinant mimèsis et diegèsis – sur l'art de l'acteur.*

« Un drame est ce que j'appelle un drame », la formule de Heiner Müller que j'ai placée en épigraphe de ce livre mérite un commentaire. Tout un chacun peut constater – et cela depuis quelques décennies (en France, la pratique du « théâtre-récit » par Antoine Vitez a fait un grand nombre d'émules ; en Allemagne, la notion de « texte-matériau » supplante souvent celle de pièce de théâtre) – que les metteurs en scène de théâtre choisissent fréquemment de monter des textes non dramatiques. Certains même, et non des moindres – par exemple, François Tanguy du Théâtre du Radeau –, sont présentés par la critique comme des « écrivains de plateau », qui procèdent par montage de citations de provenances diverses : romanesque, philosophique, documentaire... Parallèlement, l'appellation d'auteur dramatique a perdu de son prestige chez les auteurs de pièces, lesquels trouvent plus noble ou plus exact d'être appelés « écrivains de théâtre ». Ce qui était, selon l'expression de Henri Gouhier, « un art à deux temps » tend à devenir un art à un seul temps, le temps du « plateau ». Bref, la frontière entre drame et non-drame – du moins dans les déclarations – n'a peut-être jamais été aussi brouillée qu'aujourd'hui. Encore qu'elle le fût déjà à bien des moments dans l'histoire du théâtre et notamment, sans même invoquer l'époque médiévale, dans le Faust de Goethe, dans Les Aïeux de Mickiewicz, dans l'Axël inachevé de Villiers de L'Isle-Adam et, plus généralement, dans ces œuvres qu'on désignait, au tournant du xx^e siècle, comme des « poèmes dramatiques ».

D'aucuns, dont Hans-Thies Lehmann, qui a forgé le vocable de « postdramatique », voient dans ce processus les signes évidents de la mort du drame. Ils se placent ainsi soit dans la lignée d'Adorno, qui considère que Fin de partie, pièce où Beckett aurait « autopsié »

1. Nietzsche, « Socrate et la tragédie », in *Commerce*, XIII, automne MCMXXVII, p. 29.

le corps du drame, marque la fin de la forme dramatique, soit dans l'optique du Brecht le plus radical, celui des années 1920, qui « attendai [t] de la sociologie qu'elle liquidât le drame actuel ». Peter Szondi, qui connaît l'évolution de Brecht, est plus subtil qu'Adorno et, surtout, que son propre maître Lukács, lequel dénonce l'esprit « décadent » de Strindberg et considère qu'il existe des périodes favorables et d'autres – la fin du XIX^e, le début du XX^e siècle – défavorables au drame. Szondi est nettement plus ouvert : il substitue la notion de crise à celle de décadence et parle de « période de transition » plutôt que de période défavorable, allant même jusqu'à concéder, à propos de Ibsen dramaturge, mais aussi de Stendhal romancier, du peintre Cézanne ou d'un musicien comme Wagner, que « même une situation transitoire permet la perfection la plus haute¹ ». Le théoricien pose cependant une limite : les œuvres de tels créateurs ne sauraient « être prises pour modèles par les artistes qui leur ont succédé ». En d'autres termes, ces œuvres – en particulier les drames de Maeterlinck, de Ibsen, de Hauptmann – ne vont pas dans le sens de l'Histoire.

On aura compris que je ne souscris aucunement à cette idée à la mode de la mort du drame et de l'entrée du théâtre dans une ère résolument « postdramatique ». Et c'est précisément sur ce point que la formule apparemment évasive et assurément provocatrice de Heiner Müller (« Un drame est ce que j'appelle un drame ») s'avère le plus précieux des viatiques : penser l'élargissement du drame – du côté de l'épique, mais aussi du lyrique, voire du dialogue philosophique, du document et du témoignage – plutôt que de ruminer sa mort et que de déplorer, à la manière de Lehmann, son rétrécissement et son incapacité à rendre compte du monde dans lequel nous vivons : « Le nouveau texte de théâtre, tranche le critique allemand, est souvent un texte ayant fini d'être dramatique [...] peu importe si la raison [de son obsolescence supposée] réside dans son usure, dans le fait qu'il affecte un mode d'agir qu'on

1. Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006, p. 74.

ne reconnaît nulle part ailleurs ou bien qu'il dépeint une image obsolète des conflits sociaux et personnels¹. »

*Le risque – ici assumé – est de passer pour néo-aristotélicien. Mais Brecht lui-même n'a-t-il pas connu pareille mésaventure lorsque, dans son fameux « tableau de Mahagonny », il a opposé à la forme dramatique sa propre « forme épique » du théâtre, pour finir par avouer, dans une note de bas de page, qu'il ne s'agissait jamais que de « déplacements d'accents » par rapport à la dramaturgie aristotélicienne ?... Je souscris volontiers à l'idée d'un simple déplacement d'accents. D'autant qu'elle me renvoie à cette réflexion de Kierkegaard dans *Ou bien... ou bien...* : « [...] ce n'est pas seulement par humble politesse ni par vieille habitude qu'on retourne toujours à l'esthétique d'Aristote et toute personne l'admettra sûrement, qui connaît un peu l'esthétique moderne et a pu voir avec quelle exactitude on y adhère aux principes de kinésie établis par Aristote qui régissent encore la nouvelle esthétique. Mais dès qu'on vient à ces principes, la difficulté reparait alors, car les définitions sont tout à fait générales et on peut donc très bien être d'accord avec Aristote tout en étant, dans un autre sens, en désaccord avec lui². »*

C'est à double titre que nous avons besoin d'Aristote : une première fois pour savoir ce qu'est la forme dramatique, et d'où elle vient ; une seconde fois, pour essayer de comprendre où elle va et pourquoi et comment, à certains moments de son histoire – l'époque des Lumières et de la naissance du drame bourgeois, le carrefour naturalo-symboliste –, elle connaît une mutation et se transforme en déplaçant ses frontières. Il ne s'agit plus là de « dépassement » au sens hégélo-marxiste, mais de débordement. C'est pourquoi je préférerais parler, s'agissant de ces années 1880 où Szondi voit les débuts de la crise du drame, d'une rupture permettant l'instauration d'un nouveau paradigme du drame. D'un drame

1. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, p. 20.

2. Søren Kierkegaard, *Ou bien... ou bien...*, Gallimard, coll. « Tel », n° 85, p. 109.

d'une forme plus ouverte et plus libre – en un mot, plus rhapsodique. L'historien et philosophe des sciences Thomas S. Kuhn relève, dans le développement des arts et de la littérature comme dans celui des sciences, « une succession de périodes traditionalistes, ponctuées par des ruptures non cumulatives » et il signale « la division en périodes séparées par des ruptures révolutionnaires dans le style, le goût et les structures institutionnelles »¹. Kuhn note également que « le passage d'un paradigme en état de crise à un nouveau paradigme d'où puisse naître une nouvelle tradition [...] est loin d'être un processus cumulatif, réalisable à partir de variantes ou d'extensions de l'ancien paradigme. C'est plutôt une reconstruction de tout un secteur sur de nouveaux fondements²... ».

Mon hypothèse est que les bases de ce que j'appelle pour ma part « drame moderne » – entendons : drame de la modernité – ont bien été posées dans ces années 1880, moment de rupture dans l'histoire du drame. Et cela, comme le suggère Kierkegaard, en accord et en désaccord avec Aristote. Pour et contre Aristote, dans une vaste entreprise de déconstruction du modèle aristotélo-hégélien. Je précise d'ailleurs que, dans mon esprit, cette appellation de « drame moderne » est extensive au drame contemporain, voire immédiatement contemporain. Et cela dans la mesure où il me semble que la création dramatique au présent s'appuie toujours sur ces nouveaux fondements qu'elle ne fait jamais que creuser davantage. Pour être plus concret, je pense qu'il y a, au plan dramaturgique, infiniment moins de distance entre une pièce de Sarah Kane ou de Jon Fosse et une pièce de Strindberg qu'entre le dernier drame romantique ou le dernier drame bourgeois et n'importe quelle pièce de Strindberg ou de Tchekhov. Je pense qu'il existe des vagues successives de la modernité du drame – dont la dernière, consistant à dissiper les illusions téléologiques « modernes », peut être appelée « postmoderne ». Gardons-nous d'isoler le contemporain, de l'exclure

1. Th. S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, coll. « Champs sciences », n° 791, p. 282.

2. *Ibid.*, p. 124.

de ce nouveau paradigme du drame dont l'instauration remonte au tournant du xx^e siècle. Être contemporain, après tout, c'est se situer au plus près de sa propre origine. Et l'origine de la création dramatique contemporaine, nous la trouvons justement dans la rupture, le changement de paradigme, qui se sont produits avec des auteurs tels que Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Pirandello, Brecht... En fait, je serais tenté d'opposer au « bref xx^e siècle » des historiens de la politique et des événements planétaires, qui court de la fin de la Première Guerre mondiale à la chute du Mur de Berlin, le « très long xx^e siècle » de la nouvelle forme dramatique, lequel s'étend des années 1880 à aujourd'hui – et peut-être au-delà.

Il existe une acception très ancienne, relevée par Joseph Danan, une acception presque anodine du vocable « dramaturgie » à laquelle je souhaiterais redonner son importance dans le paysage du drame moderne et contemporain. C'est celui de « catalogue des pièces de théâtre ». Tout au long de ce livre, j'emploierai donc le mot « drame » dans le sens très large que lui donne la première acception du Littré : « Toute pièce de théâtre... » Dans Savannah Bay, Marguerite Duras suggère que « tout communique au théâtre, toutes les pièces entre elles ». À l'utopie durassienne, le présent essai emprunte sa ligne de conduite : rendre communicantes, comme on le dirait des chambres d'une maison, sans souci de périodes ni de dates, toutes ces pièces qui permettent de définir le nouveau paradigme de la forme dramatique, qu'elles soient de Strindberg ou de Kane, de Lagarce ou de Tchekhov. Façon de rappeler, au seuil de ce livre, citant une fois encore Szondi, qu'il ne s'agit pas ici d'une « histoire du drame moderne », mais d'un « travail qui cherche à lire dans quelques exemples les conditions de son développement ».

Chapitre I

« Le drame ne sera pas représenté »

Pirandello est un esprit taquin. Un dimanche matin, à l'heure où il donne audience à ses personnages, se présentent, dûment lestés de leur drame familial, six prétendants des plus intéressants. Or, contre toute attente, l'écrivain « refuse » ces personnages. Nul n'ignore le sort de ces êtres brutalement congédiés : les voilà transformés en personnages virtuels et rejetés dans les limbes de la création dramatique. On connaît la suite : l'auteur de *Six Personnages en quête d'auteur* (1921) – il s'en explique dans la préface écrite trois ans après la pièce – ne s'est dans un premier temps dérobé que pour mieux accueillir ces fameux personnages, mais pour les accueillir en tant que personnages « refusés » :

[...] j'ai voulu représenter six personnages à la recherche d'un auteur. Et justement parce que l'auteur à la recherche de qui ils sont n'existe pas, le drame ne sera pas représenté. Ce qui le sera, c'est au contraire la comédie de cette vaine attente avec tout ce qu'elle a de tragique par le fait que ces six personnages auront été refusés¹.

Le dramaturge met ici en œuvre un procédé rhétorique qu'on retrouve au cœur de toute sa dramaturgie : la *prétérition* – feindre de ne pas vouloir dire (ou faire) ce que par ailleurs on dit (ou fait)

1. L'ensemble des citations de la Préface de Pirandello renvoie à Luigi Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 122, p. 61-80.

plus fortement. La vérité, si l'on peut encore parler de vérité à propos du « relativiste » Pirandello, c'est que ce ne sont pas tant les personnages qui ne convenaient pas à l'auteur que l'éventualité de devoir prendre en charge « leur » drame, leur drame *vécu*.

Cela nous rappelle une autre affaire, dans laquelle Diderot fut engagé. À la différence de Pirandello, l'auteur du *Fils naturel* (1757) s'empessa de se rendre à la demande du dénommé Dorval et de devenir le scribe du drame familial de ce dernier. Quelle évolution, quels éléments nouveaux peuvent-ils justifier le fait que l'auteur de *Six Personnages en quête d'auteur* ait cru devoir refuser une commande que son illustre prédécesseur honora avec tant de zèle ?

Dans les deux cas, il y a création d'un mythe littéraire fondé sur la *visitation* d'un personnage ou de l'ensemble des personnages. Dans les deux cas, le contrat consiste à ériger en œuvre d'art un drame vécu. Mais lorsque Diderot s'exécute avec un exceptionnel soin d'exactitude – c'est du moins ce qu'il revendique dans sa préface et ce que confirment les *Entretiens sur le Fils naturel* –, Pirandello, lui, s'ingénie à décevoir l'attente des six personnages et, tout particulièrement, de ce Père et de cette Belle-Fille qui insistent pour qu'il accepte de porter à la scène leurs relations très conflictuelles.

« Mais, objectera-t-on, il les a malgré tout exaucés, ces solliciteurs ! Il les a finalement mis en scène, les six personnages ! La pièce est là, qui en atteste. Un pur chef-d'œuvre, de surcroît ! » Ma réponse est qu'ils l'ont été – portés à la scène – et que, en même temps, ils ne l'ont pas été. Il se pourrait même que, dans cette aporie, se trouve inscrit le secret de l'évolution de la forme dramatique et des profondes mutations qu'elle a connues dès le tournant du xx^e siècle et qu'elle continue de connaître aujourd'hui.

Le drame refusé

Rapportons-nous encore une fois à la préface de Pirandello, qui se présente lui-même comme « un écrivain de nature plus proprement philosophique » auquel il n'a « jamais suffi de représenter une

figure d'homme ou de femme, si exceptionnelle et caractéristique soit-elle, pour le seul plaisir de la représenter; ou de conter une histoire particulière, gaie ou triste, pour le seul plaisir de la conter ». « Philosophique » devant être entendu ici principalement au sens d'« éthique »; la vocation de tout grand théâtre étant de dégager ce qu'Aristote appelle « le sens de l'humain » et, à cette fin, de s'interroger sur le non-humain et/ou l'inhumain de l'humain.

Voilà donc que, avec le même objectif – mettre le théâtre au service de la philosophie –, deux auteurs prennent, à un siècle et demi de distance, des chemins ou du moins adoptent des positions diamétralement opposés : le premier est censé retranscrire fidèlement le drame tel que Dorval le lui a rapporté; le second, en faisant mine de se défaire, met en scène l'impossibilité d'unifier en un seul drame les témoignages partiels et partiels que portent, soit en paroles, soit dans leur attitude générale, les six personnages qui se sont présentés à lui. Il faut dire que la question de la forme dramatique ne se pose plus dans l'esprit du dramaturge-philosophe Pirandello de la même façon que dans celui du philosophe-dramaturge Diderot. Il ne s'agit plus simplement de réformer le drame – l'auteur du *Fils naturel* place sa réforme sous la bannière du naturel et du domestique; il entend substituer aux caractères les conditions et aux coups de théâtre les tableaux, tout en continuant de respecter les fameuses unités –, il s'agit cette fois de faire le constat d'un *état critique* du drame – entendons de la caducité de la forme dramatique dans sa conception aristotélo-hégélienne. Refusant moins, en définitive, les six personnages que la perspective unique d'un drame *entre* ces six personnages, Pirandello met en avant la nécessité esthétique, philosophique de *casser le drame*. Et, casser la forme dramatique, il s'y emploie avec ardeur :

Et le drame de ces personnages représenté non point comme il se serait organisé dans mon imagination, s'il y avait été accueilli, mais représenté tel qu'il est, comme drame refusé, ne pouvait se traduire dans ma pièce que comme « situation » et par quelques développements, et il ne pouvait venir au jour que par allusions, tumultueusement

et en désordre, en raccourcis violents, de façon chaotique : continuellement interrompu, dévié, contredit, nié même par l'un des six personnages et pas même vécu par deux autres d'entre eux.

Sous le « chaos » dénoncé par Pirandello, nous ne pouvons que subodorer sinon un nouvel ordre, du moins une nouvelle logique de composition – ou de dé-composition – de la forme dramatique. Une logique en tout cas fort différente de cet « ordre dans le désordre », qui, selon Ricœur, caractérise la tragédie vue par Aristote. Avec Pirandello nous passons de la logique aristotélo-hégélienne du drame à celle d'une mise en pièces du drame. Et s'il fallait risquer une formule résumant l'attitude créatrice de Pirandello – et, plus généralement des dramaturges de la modernité –, ce pourrait être celle d'un *désordre organisateur*.

Facteur déclenchant du désordre entropique de *Six Personnes en quête d'auteur*, l'irruption desdits personnages dans le théâtre et l'interruption de la répétition à peine commencée. Dès lors que les personnages éconduits par Pirandello reportent sur le Directeur et les comédiens la commande qu'ils avaient voulu passer à l'auteur, le détournement de la forme dramatique est amorcé. Détournement qui va aboutir à un véritable renversement du processus de la création théâtrale. N'étant pas faite, mais « à faire », la pièce reste tout au long de la représentation dans un état expérimental et inchoatif : c'est le Souffleur qui note les paroles des personnages : « Le Directeur : [...] Mais il faudra toujours quelqu'un pour l'écrire [le drame]/Le Père : Non, tout au plus pour le transcrire... » ; « Le Directeur, au Souffleur : Suivez bien les scènes au fur et à mesure qu'elles se joueront et tâchez de noter les répliques, du moins les plus importantes ! »¹.

Ne nous laissons pas prendre au piège du théâtre sur le théâtre : la révolution pirandellienne ne se situe pas dans cette double exhibition de personnages d'acteurs confrontés à des personnages

1. Luigi Pirandello, *Six Personnes en quête d'auteur*, Gallimard, coll. « Folio », n° 1063, p. 76, 82.

GÉRARD LECLERC
Le Sceau de l'œuvre

PHILIPPE LEJEUNE
Le Pacte autobiographique
Je est un autre
Moi aussi
Les Brouillons de soi

THOMAS PAVEL
Univers de la fiction

GUILLAUME PEUREUX
La Fabrique du vers

VLADIMIR PROPP
Morphologie du conte
« *Points Essais* »

JEAN RICARDOU
Nouveaux Problèmes du roman

JEAN-PIERRE RICHARD
Proust et le monde sensible
Microlectures
Pages paysages

MICHAEL RIFFATERRE
La Production du texte
Sémiotique de la poésie

NICOLAS RUWET
Langage, musique, poésie

RICHARD SAINT-GELAIS
Fictions transfuges

JEAN-MARIE SCHAEFFER
L'Image précaire
Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?
Pourquoi la fiction ?

BERNARD SÈVE
L'Altération musicale

MARIE-ÈVE THÉRENTY
La Littérature au quotidien

TZVETAN TODOROV
Introduction à la littérature fantastique
Poétique de la prose
Théorie du symbole
Symbolisme et Interprétation
Les Genres du discours
Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique
Critique de la critique

HARALD WEINRICH
Le Temps

RENÉ WELLEK ET AUSTIN WARREN
La Théorie littéraire

PAUL ZUMTHOR
Essai de poétique médiévale
Langue, texte, énigme
Le Masque et la Lumière
Introduction à la poésie orale
La Lettre et la Voix
La Mesure du monde