MERIDIAN CRITIC No. 1 / 2015 (Volume 24)

La « philosophie du vêtement » dans le théâtre de Luigi Pirandello

Sylwia KUCHARUK
Université Marie Curie- Skłodowska, Lublin, Pologne

Abstract: Theatrical costume as the actor's attire plays a specific role in the theatre. It is a mark of theatrics, portrays the play's character and is an integral element of acting itself. In the Pirandello theatre, the costume is not only of importance due to the above said features but also because it is a part of the so called 'role playing', one of the key problems raised by the Italian dramatist. To Pirandello, society is a costume, and man as a social creature must put it on so as to cover all that is ugly in him/her, despicable, not acceptable by others. Similar to an actor who puts on a theatrical costume appropriate to the character he/she will play, man, in real life, puts on an appropriate attire to suit the role he/she wants to play in front of others to make a good impression and be accepted by other members of society. The costume has characteristics of a mask which covers man's true self. Hence, Pirandello's conviction that life is a never-ending masquerade overflowing with hypocrisy and pretense, in which there is no room for authenticity and truth.

This article presents the definition of costume in Pirandello theatre through the analysis of the costume function in Pirandello's following plays: *Clothing The Naked*, *Henry IV*, *The Man, the Beast and the Virtue*.

Keywords: Pirandello, theatrical costume, philosophy of clothing.

Le vêtement trouve une place particulière dans l'œuvre de Luigi Pirandello, prix Nobel de littérature, dramaturge italien qui a révolutionné le théâtre du XX^e^ siècle. Dans sa vaste création il fait souvent appel au vêtement et au costume scénique, ce qui n'est pas sans importance. Cela nous permet de constater une certaine « philosophie du vêtement » qui semble être strictement liée au « pirandellisme », terme avec lequel on essaie de définir toute la pensée du dramaturge. Notre analyse se propose d'examiner et d'illustrer le fonctionnement de l'habit dans l'œuvre pirandellienne pour ensuite essayer de définir les composantes de sa « philosophie du vêtement ». Avant d'entrer dans les détails, il

BDD-A21042 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-18 00:53:27 UTC)

paraît intéressant de réfléchir tout d'abord aux notions de *vêtement* et de *costume*, prises au sens général.

Dans la tradition biblique l'habit est une conséquence du péché originel. À partir de ce moment l'homme ressent le besoin de se couvrir et la nudité cesse d'être naturelle. De nos jours, on peut distinguer au moins trois fonctions du vêtement. La première est strictement utilitaire car il nous sert de protection, la deuxième est plutôt esthétique – l'habit est une parure –, et la troisième symbolique, quand le vêtement est porteur de sens et il est signe d'autre chose. Il nous fournit plusieurs informations sur l'époque, le temps, la culture, mais aussi et surtout sur la personne qui le porte. Il nous permet de connaître non seulement son sexe, son âge, sa profession, sa nationalité, sa religion, sa position sociale, sa situation matérielle, mais aussi sa personnalité, ses goûts et son état d'âme. Selon le *Dictionnaire des symboles* « L'habit est un symbole extérieur de l'activité spirituelle, la forme visible de l'homme intérieur » (Chevalier ; Cheerbrant, 1974, p. 379). Il est défini aussi comme « symbole de l'être de l'homme, il en exprime la réalité essentielle et fondamentale. » (p. 382)

Le vêtement joue un rôle singulier dans le théâtre, le domaine qui nous intéresse particulièrement. Désigné par le terme *costume*, il fait partie de l'espace théâtral. Ce terme, comme le souligne E. Andruszko dans un article (2011, p. 8), renvoie non seulement à une partie de la garde-robe, mais aussi au maquillage, au masque, à la perruque ou à l'accessoire, qui caractérisent le personnage en constituant son signe de reconnaissance. Dans le même article, E. Andruszko présente le rôle du costume en disant :

> L'habit endossé par l'acteur fonctionne comme un signe de sa métamorphose, le signe intentionnel et référentiel qui doit faciliter l'identification du personnage désignant son statut social, sa personnalité, etc. (2011, p. 21)

Cela nous permet de constater que de même que le vêtement nous renseigne sur la personne qui le porte, le costume caractérise le personnage sur la scène.

Outre les valeurs informatives, émotives et esthétiques, E. Andruszko définit le costume comme « l'habit qui devient un élément signifiant » (p. 9), en lui attribuant une valeur sémiotique. Ce qui le différencie de l'habit porté dans la vie, c'est le fait que dans le théâtre le costume double le signe qui existe dans la réalité extra-scénique ou il peut être considéré comme tel. Tadeusz Kowzan définit le costume comme un signe artificiel, qui est donc consciemment utilisé pour communiquer quelque chose.

Après ces quelques réflexions générales, dans ce qui suit nous essayons d'expliquer et d'illustrer « la philosophie du vêtement » présente dans le théâtre de Pirandello en nous basant en particulier sur les pièces pirandelliennes dans

BDD-A21042 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-18 00:53:27 UTC)

lesquelles la problématique du vêtement semble la plus évidente, à savoir : *Vêtir ceux qui sont nus*, *Henri IV, Se trouver* et *L'homme, la bête et la vertu.*

On ne peut pas négliger le titre de la première pièce qui, évidemment, nous renvoie directement à la problématique qui nous intéresse. Pourtant, celle-là semble disparaître au cours du déroulement de l'action. Alors une première question se pose : pourquoi faire allusion dans le titre à une problématique pour ensuite n'en revenir qu'à la fin de la pièce ? Justement, pour en souligner la portée.

Ersilia Drei, après quelques expériences malheureuses de sa vie (la mort de la fille confiée à sa garde, la liaison avec le père de la petite) tente de se suicider. Dans une interview donnée, du moins le croit-elle, dans les derniers moments de sa vie, elle cache les vraies raisons de son acte pour « embellir » son histoire et impressionner le journaliste. Elle prétend que c'est l'amour malheureux qui l'a poussée au suicide. Pourtant, elle échappe à la mort. Sauvée, elle continue à mentir, car sa belle histoire a reçu un bon écho dans la presse. En plus, Ludovico Nota, romancier, décide de tirer un roman de son récit. Ce qui est particulièrement important pour notre analyse, ce sont les paroles qu'Ersilia prononce à la fin de la pièce. Au moment où sa belle histoire se révèle fausse, elle constate avec regret : « Adesso je suis nue. » Ses paroles sont emblématiques. Bien sûr, elles ne se réfèrent pas à la nudité physique, mais elles font allusion au fait qu'Ersilia devient nue devant la vérité. En suivant cette logique on peut constater que si la nudité correspond à la vérité, le vêtement, qui couvre le corps, cache la vérité sur l'homme qui le porte. L'habit déforme la réalité et en conséquence il est mensonger. C'est par l'intermédiaire du propos d'Ersilia, qu'on citera en entier, que Pirandello nous fait comprendre le sens de l'opposition entre le vêtement et la nudité aussi bien que la portée de la pièce :

> *Ersilia.* […] C'est que tout le monde, tout le monde veut paraître beau… Plus nous sommes, plus nous sommes… (Elle veut dire « laids » mais elle éprouve tant de dégoût et à la fois tant de pitié qu'elle ne prononce pas le mot) et plus nous voulons nous embellir. […] Mon Dieu oui, nous vêtir d'un habit un peu décent, voilà… Moi, je n'en avais pas pour paraître devant toi, j'étais nue. […] Alors j'ai voulu me faire, pour ma mort tout au moins, un vêtement un peu plus joli – Voilà pourquoi j'ai menti […] De toute ma vie, je n'avais jamais pu en avoir un seul qui m'ait permis de faire bonne figure… […] pas un seul vêtement qui n'ait pas été souillé par toutes les misères les plus basses, les plus viles… J'ai voulu m'en faire un – vraiment beau – pour ma mort – le plus beau de tous. (Pirandello, 1951, p. 81)

La tentative d'Ersilia de « se vêtir d'un habit décent » et d'embellir la vérité sur elle-même ou tout simplement de mentir aux autres, semble découler de sa forte volonté de faire bonne impression. S'habiller, comme le constate Gérard Genot (1994, p. 58), signifie pour elle « cacher la désolante nudité de son

BDD-A21042 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-18 00:53:27 UTC)

existence ». Ainsi, en rejetant la triste vérité sur elle-même, elle se constitue « une personnalité », celle d'une victime innocente. Norbert Jonard, en parlant du rôle du vêtement dans le théâtre de Pirandello, constate à juste titre que :

> Le vêtement est en effet l'équivalent symbolique du masque, non seulement parce qu'il dissimule le corps mais parce qu'il fait partie des formes de la sociabilité. Prolongement de la personne physique, il cache tout autant qu'il met en valeur, dans la mesure où il traduit le souci fondamental de la respectabilité. (Jonard, 1996, p. 145)

Il évoque les paroles du Père de *Six personnages en quête d'auteur*, chef-d'œuvre de Pirandello, qui dit :

> *Le père* : Chacun d'entre nous, Monsieur – extérieurement, devant les autres – se drape dans sa dignité : mais, dès qu'il est seul avec lui-même, il sait bien tout ce qui, au-dedans de lui, se passe d'inavouable. (Pirandello, 1977, p. 1035)

Tout cela semble résulter du principe présenté par Pirandello dans son essai intitulé *L'humorisme* : « L'homme est un animal vêtu : la société a pour base le vestiaire ». Ainsi, Pirandello définit la société comme une garde-robe, où chacun met un beau vêtement pour cacher la vérité sur lui-même, pour éblouir son entourage, gagner du respect aux yeux des autres et parfois aussi à ses propres yeux. N. Jonard constate clairement : « Le vêtement est un signe social distinctif qui révèle le goût du paraître. » (p. 145) Il est intéressant de citer, à cet endroit, le propos d'Halina Sawecka qui donne une explication exacte de ce besoin humain de « paraître » en se basant sur la logique pirandellienne :

> Notre vie consiste souvent à « poser », à nous « faire voir » par les autres, non pas uniquement par la superficielle vanité, mais parce que l'image que ces autres se font de nous, nous semble une réalité solide, qui nous rassure sur nous-même et nous dispense de faire effort. (Sawecka, 1987, p. 299)

Cette citation rend claire aussi la volonté d'Ersilia de « se vêtir » d'une belle personnalité. Selon Pirandello, la société est un vestiaire dans la mesure où elle est basée justement sur la dialectique être-paraître, présente dans son œuvre. Être, c'est le vrai « moi », le visage et le corps nu, sans masque et sans habit, qu'on ne montre pas aux autres de peur d'être rejeté par la société. Paraître, cela signifie une fausse image, une fausse personnalité qu'on se crée et qu'on montre à l'entourage pour être accepté. Pour cela on se sert du vêtement qui, comme le masque, cache tout ce qui en nous est laid, indécent et inacceptable pour les autres. Pris en ce sens du terme, le vêtement acquiert en quelque sorte une valeur esthétique.

Passons à présent à *Henri IV,* la deuxième pièce pirandellienne mentionnée au début, dans laquelle l'auteur fait souvent allusion, cette fois-ci, au costume scénique.

BDD-A21042 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-18 00:53:27 UTC)

Pendant le carnaval, un jeune homme déguisé en Henri IV, personnage historique, après une chute de cheval provoquée par son rival, perd le sens des réalités. Il lui semble être vraiment Henri IV. Par conséquent, son entourage joue des scènes de la vie du monarque en s'adaptant au jeu des apparences. On assiste à une mascarade et les personnages parlent souvent du déguisement.

> *Belcredi* : Excusez-moi, mais est-ce qu'il est vraiment nécessaire que nous nous déguisions d'une manière quelconque?
> *Landolphe* : C'est indispensable ! Indispensable, monsieur ! […] Gare à vous s'il vous voyait habillés, comme vous l'êtes, en costumes d'aujourd'hui !
> *Harald* : Il croirait à un déguisement diabolique.
> *Di Nolli* : De même que ces jeunes gens vous semblent déguisés, de même, nous autres, habillés, comme nous le sommes, nous le semblerions pour lui. […]
> *Landolphe* : Il fait plus attention à l'habit qu'à la personne qui le porte. (Pirandello, 1951, pp. 1108-1109)

Pour s'approcher d'Henri IV il faut d'abord obtenir une audience et ajuster son costume et son personnage au scénario imposé par lui, car il est en même temps l'acteur et le metteur en scène qui distribue les rôles aux autres.

> *Matild*e : Moi, je serai « Adelaïde », la mère.
> *Landolphe* : C'est ça, très bien. […] Il suffira donc que madame ceigne la couronne ducale et mette un manteau qui la cache tout entière. […]
> *Belcredi* : Oh, tâchez de trouver un déguisement peu compliqué pour moi aussi (p. 1109)

Avant d'aborder le rôle du costume dans cette pièce, il paraît intéressant d'expliciter la notion de *déguisement* en tant que technique théâtrale. Il est défini par P. Pavis dans le *Dictionnaire du théâtre* comme « travestissement d'un personnage changeant d'identité, en même temps que de costume ou de masque, tantôt à l'insu des autres personnages ou du public, tantôt au vu et su d'une partie des personnages ou du public. » (1980, p. 104)

Pour ce qui est d'Henri IV, le problème du déguisement est d'autant plus intéressant qu'il s'effectue à plusieurs degrés et change souvent de perspective. Les personnages se déguisent et jouent leurs rôles, parfois au vu et au su, parfois à l'insu des autres personnages et du public, ce qui complique le jeu et laisse place à la perplexité. Car les uns et les autres ne savent plus s'il s'agit du jeu ou de la réalité.

Vingt ans avant le moment des événements présentés dans la pièce *Henri IV*, le personnage éponyme s'était déguisé en Henri IV pour un carnaval. Naturellement, il l'avait fait au su des autres personnages qui, de même, s'étaient déguisés en personnages historiques de l'époque. Après sa chute de cheval, Henri IV est devenu fou et il s'est figé dans son déguisement d'empereur. Ainsi son

BDD-A21042 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-18 00:53:27 UTC)

travestissement a changé d'optique. Une fois le carnaval fini pour les autres, il a continué à vivre cette « réalité », enfermé dans une villa, entouré du décor « historique ». Ses amis secondaient sa folie en se déguisant, évidemment à son insu, en personnages historiques de l'époque de l'empereur. Ce qui pour lui était la vérité, pour les autres n'était qu'un jeu et un travestissement. Pourtant, après douze ans de maladie, Henri IV a recouvré la raison sans que personne ne s'en aperçût et il a décidé de continuer la mascarade. Ainsi, son déguisement, qui était pour lui la vérité pendant de longues années, est redevenu un élément de son jeu qui s'est dédoublé cette fois-ci. Halina Sawecka constate : « Enrico IV d'abord est fou et paraît fou ; puis, il paraît toujours fou mais il a cessé de l'être. » (p. 301) De fait, à partir de ce moment, il a commencé à jouer deux rôles : celui d'Henri IV et celui du fou. Seulement les autres ne s'en sont pas rendu compte. C'est là que l'action de la pièce commence. Tout le monde joue un jeu, mais le spectateur, au début, tout comme les autres personnages, n'est pas conscient du double jeu d'Henri IV. À un moment donné, celui-ci se démasque devant quelques acteurs payés, embauchés pour qu'ils jouent le rôle des conseillers secrets d'Henri IV :

> *Landolphe* : Oh, mon Dieu… Mais alors ? […] je veux dire… […]
> *Henri IV* : […] que je ne suis plus fou ? Bien sûr je ne le suis plus ! Vous ne le voyez donc pas ? – Nous nous amusons aux dépens de ceux qui le croient. […] Payons-nous tous les cinq une belle tranche de rire… (et il rit) ha, ha, ha, ha, ha, ha! (pp. 1138-1139)

On peut dire que, de façon préméditée, il joue devant un public qui n'est pas conscient d'être public. Ainsi, lui-même masqué, il démasque les autres. Cette scène dévoile aux spectateurs le jeu d'Henri IV. Les autres personnages découvrent la vérité plus tard, à l'instant où le médecin décide d'appliquer à notre héros une thérapie de choc. Il fait apparaître la fille de la femme aimée, portant le même déguisement que jadis sa mère pendant le carnaval. On peut dire qu'elle se déguise en sa mère, déguisée à son tour en Mathilde de Toscane, comme jadis pour le carnaval. Cela constitue en quelque sorte un double déguisement, ce qui, décidément, ne laisse pas Henri IV indifférent. À ce moment, les personnages apprennent la vérité. Les masques tombent et le jeu des apparences devient évident pour les uns et pour les autres. Son rival s'écrie : « Tu n'es pas fou ! » et Henri IV, se sentant en danger, l'attaque. Ensuite, pour fuir les conséquences de cet acte d'agression, il n'a d'autre choix que de se réfugier de nouveau derrière le masque du fou et de revenir à son déguisement d'Henri IV « en imposant à tous ce doute définitif : est-il fou ou non ? » (Jonard, 1997, p. 56)

Heinstein constate à juste titre que dans cette pièce « tout est théâtralisé. Tout le monde, consciemment ou inconsciemment, fait du théâtre. Le théâtre pour les autres. » Le tableau suivant illustre les rôles joués et la conscience des personnages et des spectateurs par rapport au jeu.

BDD-A21042 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-18 00:53:27 UTC)

Les rôles joués	**Le jeu au su du personnage éponyme**	**Le jeu au su des autres personnages**	**Le jeu au su du spectateur**
pendant le carnaval			
le rôle d'Henri IV	+	+	absence
après la chute			
le rôle d'Henri IV	–	+	absence
après la guérison			
le rôle d'Henri IV	+	+	absence
Le rôle du fou	+	–	absence
au début de la pièce			
le rôle d'Henri IV	+	+	+
Le rôle du fou	+	–	–
au cours de la pièce			
le rôle d'Henri IV	+	+	+
Le rôle du fou	+	–	+
après le traitement de « choc », au moment de la crise			
le rôle d'Henri IV	+	+	+
Le rôle du fou	+	+	+
après l'agression sur Belcredi			
le rôle d'Henri IV	+	+	+
Le rôle du fou	+	-/+	-/+

Ce tableau nous montre comment Pirandello « jongle » avec le déguisement, qui est le symbole du jeu des apparences, pour mettre en doute les spectateurs et même les autres personnages afin qu'ils se demandent ce qui est vrai et ce qui est faux.

Car, comme le souligne E. Andruszko, « le déguisement est toujours un procédé révélateur de l'effet de théâtralisation qui conduit à une réflexion sur l'authenticité et les apparences du comportement humain, sur l'identité de la personne et sur la difficulté de connaître la vérité. » (2011, p. 19) Or, l'opposition de l'apparence et de la réalité, du théâtre et de la vie se trouve justement au centre de la problématique théâtrale de Pirandello et particulièrement de la pièce analysée. Cette technique n'est donc pas un procédé gratuit, mais elle met en lumière la portée de la pièce.

BDD-A21042 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-18 00:53:27 UTC)

Il reste encore à savoir le pourquoi du jeu d'Henri IV. Pour répondre à cette question il faut prendre en considération plusieurs facteurs.

Sa première réaction après la guérison c'était de vouloir immédiatement retrouver sa vie de jadis. Mais très vite il s'est rendu compte de l'absurdité de sa situation et du tragique de son sort. :

> *Henri IV* : Un beau jour… […] ce qui était malade là (*il se touche au front*) s'est… guéri […] de nouveau j'y vois clair… […] débarrassons-nous alors, débarrassons-nous vite de ce déguisement ! Ouvrons les fenêtres : respirons la vie ! […] Ah ! quitter alors, quitter ce masque, ce vêtement, s'évader de ce cauchemar ! […] Sortons, Sortons ! […] Pour aller où ? pour quoi faire ? pour me faire montrer subrepticement du doigt par tout le monde sous le nom d'Henri IV, non plus comme ici, mais bras dessus bras dessous avec toi, entouré des chers amis de ma vie d'autrefois ! (p. 1149)

Il pourrait sembler que le héros se soit tellement habitué à son masque qu'il ne trouve plus le courage de le quitter. Mais le problème réside aussi ailleurs. De fait, Henri IV se retrouve sans identité. Comme le constate H. Sawecka, « s'il n'est pas Henri IV, qui est-il ? Personne. On pourrait dire que la forme a tué la vie et que le paraître a dévoré l'être. »

Il apparaît comme une évidence qu'il lui est difficile de se retrouver dans une réalité qui, pendant les longues années de sa folie, a visiblement changé. Il l'explique aux autres :

> […] ne plus rien voir, mon cher, de tout ce qui est arrivé après ce jour de carnaval ; de ce qui est arrivé pour vous, et non pour moi ; ne plus voir changer les choses […] ce n'a pas été une farce pour moi, comme tu sembles le croire ! » (p. 1149)

Ensuite, ce jeu constitue aussi une sorte de vengeance personnelle contre les responsables de sa chute de cheval pendant le carnaval et, en conséquence, de sa maladie qui lui a fait perdre vingt ans de sa vie, et qui plus est, ses plus belles années, sa jeunesse. C'est une triste récompense, mais c'est la seule qui lui reste.

> *Henri IV* : Tu ne comprends pas ? Tu ne vois pas comment je les accoutre, comme je les arrange, comme je les oblige à paraître devant moi, ces bouffons épouvantés ! Et ils ont peur d'une chose : peur que je leur arrache leur masque de bouffon et que je fasse éclater leur déguisement ; comme si ce n'était pas moi-même qui les avais contraints à se masquer ainsi, pour mon bon plaisir, pour le plaisir que j'ai à jouer les fous ! (p. 1136)

Mais c'est aussi sa façon à lui de se venger de son sort :

BDD-A21042 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-18 00:53:27 UTC)

> *Henri IV* : J'ai préféré rester fou puisque je trouvais ici tout déjà prêt et disposé pour ce plaisir d'un nouveau genre, celui de vivre – en toute lucidité – ma folie, prenant ainsi ma revanche sur la brutalité d'un caillou qui m'avait meurtri le crâne ! (p. 1150)

Un premier constat s'impose : laissant le héros dans son rôle, Pirandello confirme que l'homme n'existe vraiment et consciemment que sous un masque, ce qu'exprime aussi J. Chaix-Ruy :

> À vrai dire, jamais nous n'offrons à autrui notre visage nu. Ce serait briser à l'avance toutes relations qui ne peuvent reposer que sur la comédie que nous nous jouons les uns aux autres. Il faut répondre à l'appel d'autrui, accéder à son invite en nous faisant tel qu'il nous désire, prendre au magasin des accessoires le costume qui correspond à notre emploi. (Chaix-Ruy, 1957, p. 72)

Car le vêtement n'est plus, semble-t-il, le symbole de l'être de l'homme, comme le définit le *Dictionnaire des symboles*, mentionné plus haut. Il est avant tout le symbole du paraître. Pirandello dévoile ainsi, par l'intermédiaire de son théâtre, le comportement hypocrite de l'homme. Selon le dramaturge, nous sommes tous des hypocrites mais au sens étymologique du terme grec. Il exprime cette notion dans sa pièce, *L'homme, la bête et la vertu*, dans laquelle le professeur Paolino donne une leçon sur le théâtre et la vie à ses élèves :

> *Paolino*: Dites-moi un peu: comment dit-on comédien, en grec? […] Comédien, en grec, se dit : Upocritès. Et pourquoi Upocritès? (À Belli) Vous: que font les comédiens?
> *Belli*: Ils jouent, me semble-t-il.
> *Paolino*: […] Et parce qu'ils jouent, on les appelle « hypocrites »? Vous trouvez juste d'appeler hypocrite quelqu'un qui joue parce que c'est son métier? S'il joue, il fait son devoir! Vous ne pouvez pas l'appelez hypocrite! – par contre, qui appelez-vous ainsi, de ce nom que les Grecs donnent aux comédiens?
> *Giglio*: Comme s'il comprenait tout à coup: ah! Quelqu'un qui fait semblant, monsieur!
> *Paolino*: Voilà. Quelqu'un qui fait semblant, précisément comme un comédien, qui fait semblant d'être un roi, alors qu'il n'est qu'un pauvre pouilleux: ou qui tient n'importe quel autre rôle. Quel mal y a-t-il à cela? Aucun. C'est un devoir, un métier! – quand est-ce mal, au contraire? Quand on n'est plus « hypocrite » de cette façon, par devoir, par métier, sur la scène: mais par plaisir, par intérêt, par méchanceté, par habitude, dans la vie […] (Pirandello, 1977, p. 690)

D'ailleurs le professeur applique lui-même sa théorie dans la vie. Son amante, Madame Perella, attend le bébé du professeur. Le capitaine Perella, bien sûr, n'est pas au courant de la grossesse de sa femme, d'ailleurs depuis longtemps il

BDD-A21042 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-18 00:53:27 UTC)

la délaisse. Le professeur cherche à tout prix à lui faire endosser cette maternité. Pour cela il use un stratagème. Il aide Madame Perella à séduire son mari et pour cela il change l'apparence de son amante, afin de la rendre plus séduisante aux yeux de son mari.

> *Paolino*, commençant à la farder, à lui ombrer les joues, les yeux, la bouche, avec une affreuse exagération: Voilà, d'abord les joues, comme ça comme ça! Pour lui, qui ne comprend rien d'autre, il faut que tu sois comme une de ces femmes qui comme ça! La bouche maintenant! Où est le rouge? Le voilà! […] Les yeux, maintenant! Il faut que je te noircisse les yeux…montre-toi maintenant ! *Mme Perella, comme hagarde, est remise debout et montre son visage peint affreusement, comme celui d'une prostituée de coin de rue.* […]
> *Mme Perella*, après être restée un moment en montre, comme un répugnant pantin de foire, elle se lève et va se regarder dans le miroir du divan, horrifiée [...] : Mais ce n'est plus moi ! il ne va pas me reconnaître ! [...] Mais c'est un masque horrible !
> *Paolino* : Celui qu'il faut pour lui ! (p. 725)

Cette scène ressemble beaucoup aux préparatifs des acteurs dans les coulisses du théâtre avant une représentation, sauf que la scène est la maison de Madame Perella et elle se prépare à jouer dans sa vie à elle. Le travestissement de la femme, qui au quotidien est très pudique, est tellement artificiel qu'il fait rire le capitaine.

> *Perella*: Mais qu'est-ce que tu fais? Il regarde du côté de sa femme. Qu'est-ce que c'est? (découvrant comme elle est fardée et décolletée) Oh! Mais comment? Toi? […] Comment, comment est-ce que tu t'es barbouillée ! Ha! ha! ha! ha! Une guenon! Une de ces guenons habillées qu'on voit sur les orgues de Barbaries…. Ma parole! [...] mais dis donc! (il voit la poitrine découverte) oh là là! Cette abondance! (se tournant vers M. Paolino) Monsieur! Ha! ha! ha! Vous n'êtes pas ébahi, vous aussi, par ce magnifique spectacle? (p. 727)

La présente analyse a bien démontré que pour Pirandello la vie n'est qu'un théâtre et que sa « philosophie du vêtement » repose sur cette conception. Elle n'aurait peut-être rien d'exceptionnel, car cette idée ne vient pas de Pirandello, mais Pirandello montre aussi les conséquences de cet état des choses, car la frontière entre le théâtre et la vie s'efface. Premièrement, en tant que spectateur, on ne sait plus distinguer la vérité de la fiction, ce dont nous avons parlé en analysant *Henri IV*. Deuxièmement, en tant qu'acteur, on se perd dans la multiplicité des rôles joués et finalement on ne sait plus quel est son vrai visage, sa vraie personnalité. Pirandello en parle dans sa pièce intitulée *Se trouver*. L'actrice Donata Genzi se trouve prise au piège de son métier qui demande d'elle un engagement profond. Or, elle s'est tellement dispersée dans tous les personnages qu'elle a

BDD-A21042 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-18 00:53:27 UTC)

incarnés sur scène qu'elle ne réussit plus à « se trouver », c'est-à-dire à trouver sa propre identité. De plus, son entourage la considère comme quelqu'un qui continue à jouer aussi dans la vie. D'ailleurs, elle avoue : « je suis chaque fois comme le veut mon rôle, avec la plus grande sincérité ». Elle réalise avec stupeur qu'elle répète dans la vie les mêmes gestes faits sur scène et, en conséquence, elle aussi se sent jouer et ne pas vivre sa vie. Comme le constate N. Jonard : « sa personne s'identifie à son personnage […] le masque devient le visage ». (1997, p. 158) La situation devient tellement douloureuse pour elle-même et surtout pour son amant que ce dernier lui demande, à un moment donné, de quitter « tous les bagages des vêtements d'autrui ! » ce qui selon N. Jonard signifie « se séparer de tous les personnages qui l'ont habitée, et de se délester du poids de son passé de comédienne » pour devenir « aussi pure comme l'eau de la mer ». (1997, p. 160) Nous voici de nouveau face à la problématique du vêtement, qui symbolise dans cette pièce le rôle joué.

Pour conclure cette analyse, nous soulignons que la « philosophie du vêtement » présente dans l'œuvre pirandellienne concerne deux réalités : celle de la vie et celle du théâtre. Dans les pièces pirandelliennes que nous venons d'analyser, on observe un certain vocabulaire lié au vêtement qui devient équivalent du masque, du déguisement, du jeu théâtral, ce qui renvoie directement au théâtre. En utilisant ainsi le langage, Pirandello dévoile sa vision du monde : la vie est un théâtre, la société en est la garde-robe. L'homme en tant qu'être social, pour fonctionner dans une communauté, est condamné à ne jamais être vrai et ne jamais montrer son vrai visage. Il doit ajuster son rôle à la comédie des apparences que les gens jouent les uns devant les autres. Les humains sont, d'une part, les acteurs (les hypocrites) du spectacle qu'ils jouent devant les autres et, d'autre part, ils constituent le public des autres, qu'ils regardent jouer sans en prendre toujours conscience. Comme le masque cache le visage de l'acteur pour qu'il puisse jouer son personnage, le vêtement cache la vraie personnalité de chacun, pour lui permettre de jouer la comédie des apparences dans la vie. Le masque devient ainsi un attribut indispensable de la vie sociale. L'éparpillement de la personnalité en est la première conséquence, son anéantissement en est la suivante. L'homme tend tellement à paraître, qu'il finit par ne pas être. En devenant « mille », il devient finalement « personne ». Il n'a qu'à jouer ses rôles comme le font les personnages de Pirandello dans les pièces analysées.

On peut donc constater que le vêtement vu comme costume est le symbole du paraître, le signe extérieur du jeu des rôles dans le théâtre de la vie, et c'est la problématique centrale de l'œuvre pirandellienne qui, par le masque, démasque la comédie des apparences des relations humaines.

BDD-A21042 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-18 00:53:27 UTC)

Bibliographie

Andruszko, Ewa, 2011, « Głos kostiumu, czyli w co ubrać Hamleta », in *Prace Komisji Neofilologicznej PAU*, t.10, Kraków.

Chaix-Ruy, Jules, 1957, *Luigi Pirandello*, Paris, Éditions Universitaires.

Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain, 1974, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers.

Genot, Gérard, 1993, *Pirandello, un théâtre combinatoire*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.

Jonard, Norbert, 1997, *Introduction au théâtre de Pirandello*, Paris, PUF.

Pavis, Patrice, 1980, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions Sociales.

Pirandello, Luigi, 1977, *Théâtre complet I*, Paris, Gallimard.

Pirandello, Luigi, 1951, *Théâtre complet III*, Paris, Gallimard.

Sawecka, Halina, 1987, « L'opposition pirandellienne forme-vie et la dialectique sartrienne être-paraître », in Geerts,W., Musarra, F., Vanvolsem, S. (Éd.), *Luigi Pirandello : poetica e presenza* : *atti del Convegno delle universitàˋ di Lovanio e Anversa, 13/16 maggio 1986,* Leuven, Leuven University Press, 1987.

BDD-A21042 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-18 00:53:27 UTC)