

La fille de Madame Frola et la seconde épouse de Monsieur Ponza
Chacun sa vérité

Marie-Christiane Hellot

Number 91 (2), 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25744ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Hellot, M.-C. (1999). Review of [La fille de Madame Frola et la seconde épouse de Monsieur Ponza : *Chacun sa vérité*]. *Jeu*, (91), 45–49.

La fille de Madame Frola et la seconde épouse de Monsieur Ponza

« Je suis celle que l'on me croit. » Telles sont les dernières paroles du personnage central – quoique fantôme¹ – de *Chacun sa vérité*, fille de M^{me} Frola *et/ou* seconde épouse de M. Ponza. J'utilise ici l'amalgame *et/ou* (critiqué par les grammairiens) des faits joints/disjoints parce qu'il me semble un symbole pertinent de l'essentielle ambiguïté dans laquelle baigne toute la pièce. Ambiguïté qui sera la marque de toutes les pièces suivantes, d'ailleurs. La recherche de la vérité, une enquête policière collective, en fait, y aboutit à une déception fondamentale, à la négation même de la notion de vérité : non seulement on ne connaîtra pas *la* vérité, mais on découvrira qu'elle est invérifiable, puisqu'il y a, non *une*, mais deux vérités. Effrayante constatation qui fera naître une véritable panique chez les personnages, comme si le sol se dérobaît sous eux.

Chacun sa vérité

TEXTE DE LUIGI PIRANDELLO ; TRADUCTION : BENJAMIN CRÉMIEUX. MISE EN SCÈNE : BENOÎT DAGENAIS ; COSTUMES : YVAN GAUDIN ; DÉCORS : LOUISE LAPOINTE ; ÉCLAIRAGES : RÉJEAN PAQUIN ; MUSIQUE : GABRIEL FAURÉ, INTERPRÉTÉE AU PIANO PAR YVES MORIN. AVEC MARIE-ÈVE BERTRAND (M^{me} FROLA), FRÉDÉRIC BLANCHETTE (LAMBERT LAUDISI), MAXIME DENOMMÉE (M^{me} CINI, CENTURI, LE PRÉFET), MATHIEU GAUDREULT (M. SIRELLI), KARINE LAVERGNE (M^{me} SIRELLI), JULIE PERREAULT (DINA), CATHERINE PROULX-LEMAY (M^{me} AGAZZI), SÉBASTIEN RAJOTTE (M. AGAZZI, LE DOMESTIQUE) ET PATRICE ROBITAILLE (M. PONZA). PRODUCTION DE NEUF DIPLÔMÉS DE LA PROMOTION 1998 DU CONSERVATOIRE D'ART DRAMATIQUE DE MONTRÉAL, PRÉSENTÉE À LA SALLE FRED-BARRY DU THÉÂTRE DENISE-PELLETIER DU 13 AU 30 JANVIER 1999.

La naissance du pirandellisme

Moins célèbres que les fameux *Six Personnages en quête d'auteur*, qui verront le jour quatre ans plus tard, ceux-là sont donc en quête de la vérité. Mais l'intérêt de la pièce est encore plus grand. Tirée par Pirandello d'une de ses nouvelles, écrite et créée en 1917, l'année même de ses 50 ans, elle constitue une introduction à l'œuvre théâtrale tout entière. Première expression de ce qu'on appellera le « pirandellisme », cette « parabole inédite en trois actes », selon l'expression même de son auteur, ouvre la tardive² mais remarquable explosion théâtrale du grand écrivain sicilien, à la fois dramaturge et directeur de troupe, comme l'ont été Shakespeare et Molière. Cette intense période d'activité créatrice ne prendra fin qu'avec sa mort, en 1936.

On découvre, en effet, dans *Chacun sa vérité* tous les thèmes qui constituent le ressort dramatique des scénarios pirandelliens :

1. « Prenez bien garde que, dans cette grande maison au bout de la ville, il n'y ait qu'un fantôme ! » Pirandello, *Chacun sa vérité*, acte III, Paris, NRF/Gallimard, 1968, p. 127.

2. Les premières pièces de Pirandello, héritières du drame « bourgeois », souvent écrites en sicilien, avaient eu peu de succès. *Chacun sa vérité* marque la fin de sa longue réclusion et le début de sa vie publique d'homme de théâtre.

l'impossibilité de communiquer, la conscience éclatée, l'identité fragmentaire, la réalité insaisissable, la vérité arbitraire, le paradoxe érigé en système.

En dépit de la réclusion acceptée où l'avaient conduit la folie de sa femme et son caractère ombrageux (ou peut-être à cause d'elle), Pirandello reflète dans son théâtre les grandes tendances philosophiques et artistiques de son époque, de la psychologie multiple du freudisme à la déconstruction du cubisme, en passant par le délire onirique du surréalisme. Sans oublier le règne annoncé de l'absurde et du relativisme.

On le voit, ce n'est pas une mais de multiples justifications qu'on peut trouver au choix de *Chacun sa vérité* comme spectacle de fin d'études théâtrales : cette pièce est, en soi, une leçon de théâtre. Et comme le dit Normand Chouinard dans sa lettre de présentation, on ne peut que se réjouir que dans leur « enthousiasme contagieux », ces courageux apprentis comédiens aient décidé de produire eux-mêmes le spectacle mis en forme par Dagenais. Ce qui ne veut nullement dire que cette production ait été faite sous le signe de l'amateurisme. Dirigés avec beaucoup de clarté, les neuf jeunes acteurs font tous preuve d'assurance et de maîtrise. Du groupe, deux cependant se distinguent vraiment. Au sens propre, d'ailleurs, puisque le premier est l'interprète de Ponza, Patrice Robitaille, qui donne au personnage du gendre l'intensité douloureuse de celui qui se sait différent. Dans le second cas, il s'agit du jeune directeur de la troupe lui-même, Frédéric Blanchette, qui incarne avec beaucoup de présence et d'entregent le lucide et impitoyable Lambert Laudisi. Ponza comme Laudisi sont étrangers, pour des raisons différentes – inverses, pourrait-on même dire –, au groupe sémillant et compact des villageois. Vêtu de ce raide costume noir par lequel Pirandello identifie toujours le « personnage », Ponza est le drame incarné. Habillé d'un souple costume clair, Laudisi est commentateur plutôt qu'acteur de cette tragédie bouffonne.

Vaudeville et didactisme

Jouant fortement sur les oppositions, douée d'une grande force comique, la mise en scène de Benoît Dagenais est efficace et didactique. Dans un face-à-face inégal, elle oppose le groupe homogène, le troupeau plutôt, des bourgeois du village, bruyants et volubiles, portant vêtements criards et maquillages exagérés, au couple silencieux, sombre et isolé des « personnages », le gendre et la belle-mère. Les mouvements d'ensemble sont particulièrement réussis et donnent presque à ces va-et-vient de bourgeois caricaturaux la dimension d'un chœur antique revu par le vaudeville. Dans une agitation de poulailler, tous parlent en même temps et dans le désordre. Il faut les voir tanguer de droite et de gauche, se masser en groupe compact pour faire face à la menace que représente Ponza ou reculer, effrayés, comme couchés par le vent du doute en entendant la décisive réplique de M^{me} Ponza, jaillie du manuscrit que lit le préfet : « Pour moi, je suis celle que l'on me croit. » Formant une catégorie à lui tout seul, extérieur aux villageois comme aux deux protagonistes du drame, Lambert Laudisi, quant à lui, est naturel et décontracté. Légèrement maquillé, il regarde et commente les événements, ne montant sur la scène que pour relancer l'action.

La scénographie de Louise Lapointe est à l'image de cette lecture claire et contrastée. Au premier acte, le salon des Agazzi, sorte de cage ou de kiosque, délimite le cercle



Chacun sa vérité, mis en scène par Benoît Dagenais et présenté par les diplômés du Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Sur la photo : Maxime Denommée, Catherine Proulx-Lemay, Sébastien Rajotte, Julie Perreault, Karine Lavergne, Frédéric Blanchette et, à l'arrière-plan, Mathieu Gaudreault. Photo : Robert Etcheverry.



fermé du jeu. Tout à l'entour, les côtés du plateau, la salle représentent le vaste territoire de la réalité. Celle-ci étant à la fois le domaine des personnages, placé à l'extrémité de ce plateau sans coulisses, bien vivants, quoique imaginaires, parce que leurs sentiments sont authentiques, et le nôtre, spectateurs, qui représentons la vraie vie, et sans lesquels ce drame joué ne signifierait rien. Au deuxième acte, la cage s'est ouverte, comme un livre ou comme les volets d'un retable. Cette ouverture permet le passage

d'un lieu à l'autre, du salon au bureau, et l'irruption de Ponzà, agité, violent, concentré. Quant à Lambert, il joue le rôle du passeur entre ces trois lieux, celui des personnages, celui des villageois et la salle. Théoricien ironique du drame qui se joue « dans cette grande bâtisse lugubre, là-bas au fond du faubourg », il est aussi le maître de cérémonie qui aide les bourgeois à s'aventurer prudemment à l'extérieur de leur refuge rassurant, et quand il vient s'asseoir parmi nous, spectateurs, c'est pour interpréter les faits, à notre intention, cette fois-ci.

Le meneur de jeu et son fantôme

Benoît Dagenais a d'ailleurs encore accentué ce rôle de meneur du jeu, non du drame – que Lambert regarde avec un mélange de scepticisme et d'intérêt – mais de sa représentation. Il en fait le lien avec la réalité en ajoutant au texte un court prologue où on voit Laudisi-Blanchette interpellé par son prénom le directeur technique de la production, Dominique Ithurriague, recevant de celui-ci le manuscrit de la pièce qui va prendre vie devant nous. C'est encore lui qui fait tourner la table tournante qui tient lieu de scène ou qui, tel un orateur, harangue, monté sur un banc, les gens du village serrés devant lui. De protagoniste détaché de l'action qu'est Laudisi dans le texte de Pirandello, il se transforme donc, selon la lecture de Dagenais, en meneur de jeu, qui a le droit et la faculté de sortir du cercle enchanté de l'imaginaire pour aller vivre sa vie, avec un technicien ou avec le public. Quoique cette interprétation soit juste, elle souligne avec trop d'insistance le processus de distanciation pirandellien, qui nous invite à voir dans le drame davantage la représentation que l'histoire elle-même. Dans la production des diplômés du Conservatoire, cette distanciation est déjà installée par le fait que les interprètes sont tous beaucoup plus jeunes que leurs rôles. Et, effet de style superflu, Dagenais souligne encore en faisant déshabiller à vue les comédiens, et en faisant tenir par un homme ou par une poupée un rôle de vieille

dame ! Cette insistance didactique apporte peu de chose à une pièce déjà fort théorique.

Par contre, la scène centrale de l'acte II, où Laudisi est censé parler à son image dans le miroir, a été superbement comprise par Dagenais, et l'interprétation intense de Frédéric Blanchette en fait le sommet de la représentation. Paradoxalement, d'ailleurs, car, dans le texte, ce passage représente un moment hors du temps et hors de l'action centrale. Il a imaginé de faire renvoyer sur le mur par un projecteur, agrandie, la silhouette du comédien, et c'est à ce double, fantôme de lui-même, que Laudisi-Blanchette s'adresse : « Dis donc, mon cher, lequel est fou de nous deux ? » Ce passage troublant donne une profondeur touchante à ce chercheur de clarté qu'est Laudisi.

Comment ne pas y voir le ricanement douloureux de Pirandello lui-même, émergeant, grâce au théâtre, de l'horrible drame conjugal qui avait failli l'ensevelir dans le silence, la solitude et la démence ?

Le drame imaginaire d'une impossible vérité

Girouettes de la vérité, comme nous spectateurs, qui sommes pris à témoin par Laudisi, les habitants de la petite ville vont être ballottés d'une explication à une autre, confondus par les confessions successives et contradictoires de la belle-mère et du gendre. Qui croire ? Quelle version accepter de cette histoire de toute façon invraisemblable ? Si tout le monde a raison, n'est-ce pas parce que personne n'a vraiment raison ? On ne peut donc jamais être sûr de la réalité de ses propres paroles, de la réalité elle-même. Si tous les points de vue se valent, « mais alors, on ne pourrait jamais savoir la vérité ? », gémit, presque désespérée, M^{me} Sirelli, après la démonstration de la vérité multiple que vient d'asséner Laudisi à son auditoire déconcerté.

Et notre perplexité de spectateurs va encore plus loin : la vérité sur ce drame s'avère impossible à faire, mais y a-t-il seulement eu drame ? Qui nous dit que cet « embrouillamini », que cette histoire de fille morte et en même temps séquestrée n'est pas sortie de l'esprit enfiévré de déments ? Qui est sain d'esprit dans cette histoire de fous où des excités interrogent des hystériques ? Comme le suggère en fin de compte Laudisi, il n'y a même peut-être pas de fille du tout. C'est à cette interprétation que nous invite Dagenais en supprimant le rôle de M^{me} Ponzà qui, dans le texte de Pirandello, apparaît pourtant à la dernière scène, et en la réduisant à une hypothèse n'existant que virtuellement entre les pages du manuscrit.

Cette impression de non-lieu agité, de drame qui se nourrit de lui-même résulte du style analytique qu'emprunte cette « parabole » sur le certain et l'incertain. Pirandello y réfléchit tout haut sur le caractère impénétrable de l'expérience humaine, sur l'impossibilité du partage et, partant, de la communication. Et, paradoxe, c'est au théâtre, lieu de l'échange, que ce sceptique plein de compassion pour la solitude des êtres va confier, à partir de *Chacun sa vérité*, sa réflexion sur l'impossibilité de l'échange. Et, autre paradoxe, c'est par le théâtre, lieu de l'illusion, qu'il va exprimer sa théorie de l'impossible vérité.

Et notre perplexité de spectateurs va encore plus loin : la vérité sur ce drame s'avère impossible à faire, mais y a-t-il seulement eu drame ? [...] Qui est sain d'esprit dans cette histoire de fous où des excités interrogent des hystériques ?

Dans la mise en scène de Benoît Dagenais, l'interprétation caricaturale et le rythme mécanique contribuent à accentuer le caractère irréel de ce drame familial. On dirait du Pirandello revu par Feydeau et Ionesco. Les personnages y perdent presque toute sensibilité. Même la douceur bouleversante de la vieille mère garde quelque chose d'artificiel qui empêche qu'on s'y attache vraiment, et les rides grises appliquées sur le jeune visage de Marie-Ève Bertrand n'en sont pas les seules responsables. Seul le jeu concentré, à la violence d'écorché vif, de Patrice Robitaille, nous atteint vraiment. Son Ponza maigre et raide est bien de la race des grands tourmentés du « sorcier » sicilien. Sa souffrance reste plus intellectuelle que sensible, cependant, et c'est l'idée de la douleur, plutôt que la douleur elle-même, qu'on touche là.

Il faut noter que cette interprétation est bien conforme à la conception de Pirandello pour lequel le personnage de théâtre ne doit pas nous faire vivre ses sentiments, mais nous les faire comprendre. Encore plus que des acteurs du drame, Ponza et M^{me} Frola en sont les porteurs.

Chacun sa vérité, théâtre dans le théâtre ?

Chronologiquement, *Chacun sa vérité* ne fait pas partie de la célèbre trilogie³ du « théâtre dans le théâtre », et n'est que la toute première expression du pirandellisme. Son texte a encore certaines caractéristiques du drame bourgeois psychologique et mélodramatique. La vie d'une petite ville y tisse un cocon rassurant autour d'une trouble histoire de famille. Mais déjà sont à l'œuvre les forces de démolition, à la fois du théâtre psychologique (la signification du dénouement est incertaine, il n'y a pas de fin) et de la psychologie elle-même (sans vérité et sans loi, comment définir la psychologie ?). Et c'est aussi à la disparition de la convention théâtrale que nous assisterons : le drame ne sera pas vécu devant nous, il ne sera que représenté. Pour reprendre l'expression de Guy Dumur⁴, « pour ne pas tricher avec le théâtre, il s'agissait d'abolir ses conventions en s'installant dans la convention absolue ». Mais *Chacun sa vérité* est une œuvre de transition où les trois « personnages » (M. Ponza, M^{me} Ponza et M^{me} Frola) appartiennent à la fois à la vie et au théâtre : ils viennent de la réalité du drame pour jouer leur drame sur la scène. Mais, avec deux changements fondamentaux, Benoît Dagenais va plus loin et ajoute un quatrième volet à la trilogie de l'artifice théâtral : il a tiré de lettres de Pirandello un prologue où il fait recevoir par Laudisi le manuscrit de la pièce des mains du directeur technique de la production. Et, dans la scène finale, au lieu de faire apparaître M^{me} Ponza, fille et épouse, il fait lire ses répliques par le préfet, autorité légale de la vérité. Du coup, d'énigmatique qu'elle était, l'existence de la mystérieuse femme devient virtuelle. L'émotion, si elle était née, disparaît alors : comment s'apitoyer sur une histoire dont on nous rappelle qu'elle est inventée ? Pour ingénieux qu'il soit, le procédé me semble abusif. Pourquoi faire de cette belle pièce complexe et paradoxale, où la vie se joue entre vérité et apparence, compassion et ridicule, une répétition de *Six Personnages en quête d'auteur* ? **■**

3. *Six Personnages en quête d'auteur* (1921), *Comme ci ou comme ça* (1924), *Ce soir, on improvise* (1930).

4. *Le Théâtre de Pirandello*, Paris, l'Arche, 1967, p. 103.