Document généré le 24 avr. 2024 04:06

Jeu
Revue de théâtre

Apparence de folie chez Pirandello

Hélène Richard

Numéro 60, 1991

URI : https://id.erudit.org/iderudit/27578ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Richard, H. (1991). Apparence de folie chez Pirandello. *Jeu*, (60), 23–29.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1991

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

PIRANDELLO

apparence de folie chez pirandello

«À l'asile! À l'asile!» criaient à Luigi Pirandello les bourgeois outrés, le soir de la première représentation de *Six Personnages en quête d'auteur*: première information... Deuxième donnée : des ouvriers, apercevant, à travers la fenêtre vitrée, le dramaturge crier et gesticuler, en proie à un état second où les personnages de son œuvre en cours le «dirigent, ne laissant rien subsister» de lui, le prennent pour un fou et s'amusent à le regarder... Troisième élément de réalité : en 1903, Pirandello est tenté par le suicide et son épouse, Maria-Antonietta Portulano, manifeste les premiers symptômes de troubles mentaux. En 1915, ces troubles dégénèrent en une jalousie délirante qui amènera la pauvre femme à accuser sa fille Lietta de relations incestueuses avec son père, Luigi, provoquant une tentative de suicide chez la jeune fille et son départ de la maison familiale. Les autorités judiciaires ordonnent l'internement psychiatrique de l'épouse, enfermement que Pirandello éludera jusqu'en 1919... Quatrième information : à travers les affres qu'il connaît durant cette période, la plus pénible de sa vie, et qui durera jusqu'en 1924, année où son épouse choisira l'internement à vie, l'écrivain produit les pièces les plus brillantes de son œuvre... Que déduire des faits qui sont énumérés ici[1]? Que la folie traverse l'œuvre et la vie de Pirandello, comme ont pu le dire les critiques de l'époque? Certes, en apparence. Mais que trouve-t-on derrière les apparences, demande inlassablement le dramaturge? Et qu'entend-on par folie? De quels messages cette notion est-elle le véhicule dans le théâtre pirandellien? Ce sont certaines de ces allégories que je tenterai de déchiffrer ici. J'essaierai d'illustrer comment, dans cette œuvre, la folie sert l'expression de trois thèses chères à l'auteur, soit celles de la duplicité des apparences, de la primauté de la subjectivité et de la douleur de l'incommunicabilité.

«Le fou édifie sans logique. Celle-ci est forme, et la forme est en opposition avec la vie. La vie est informe et illogique. C'est pourquoi je pense que les fous sont plus proches de la vie que les autres.» *Henri IV* à la N.C.T. Photo : André LeCoz.

la duplicité des apparences

> L'esprit divin entre en nous et nous fait pantins... Et alors commencent les bisbilles. Parce que chaque pantin, madame Béatrice, veut qu'on le respecte, non tellement pour celui qu'en lui-même il croit être, que pour le rôle qu'il doit jouer dehors. En tête à tête avec lui-même, personne n'est content de son rôle: chacun de nous, s'il avait devant lui son propre pantin, lui cracherait volontiers au visage. Mais subir cela des autres, non; par les autres il veut être respecté. [...] Puisque c'est ça la vie! Se conserver le respect des gens, madame! Tenir bien haut son pantin — quel qu'il soit — afin que tout le monde le salue toujours très bas[2].

Ces propos sont tenus dans *le Bonnet de fou* (1917)[3] par Scampia, employé du mari de madame Béatrice, dont l'épouse le trompe avec son employeur. Madame Béatrice s'apprête à dénoncer cet adultère et à créer un scandale sicilien par vengeance contre son mari et sans égard pour l'honneur

1 . Pour plus d'information, voir la préface rédigée par Paul Renucci dans Pirandello, *Théâtre complet*, tome 1, Paris, Gallimard, 1977.
2 . *Ibid.*, p. 367-368.
3 . La date inscrite à côté du titre d'une pièce fait référence à l'année de sa création sur scène.

meurtri du stoïque employé. C'est dans ce contexte que, par la bouche de Scampia, Pirandello formule une de ses définitions de la folie : «Ce n'est pas difficile, croyez-moi, de jouer la folie! Je vais vous apprendre comment il faut faire. Il suffit que vous vous mettiez à crier la vérité en face à tout le monde. Personne ne vous croira et tout le monde vous prendra pour une folle[4]». C'est ce qui arrive à madame Béatrice, qui est internée, et Scampia s'en trouve vengé; son honneur est sauf, bien que son cœur soit toujours malheureux.

Que la folie ici, comme dans les autres pièces où il en est question, soit liée à la jalousie et à la mésentente conjugale est un fait qui indique comment l'écriture permet à l'auteur d'écouler certaines de ses exaspérations; cela illustre aussi comment les souffrances de sa vie privée sont transcendées et servent de matériau à un processus créateur. Plus intéressant, cependant, est de noter que la folie devient, dans cette pièce, le véhicule d'une critique des mœurs sociales de l'époque, problématique qui s'avère centrale dans la dramaturgie pirandellienne. Tout au long de son œuvre, en effet, l'auteur fait le procès de l'hypocrisie des apparences et dénonce l'aliénation de l'homme social. On retrouve cette idée, par exemple, dans une autre pièce, *Henri IV* (1922), où le héros, dément, se prend pour un autre et incarne le personnage d'Henri IV d'Allemagne. Pirandello le prétend guéri de sa folie non quand il cesse de jouer ce rôle, mais quand il devient conscient d'incarner un personnage qui n'est pas lui-même sans, pour autant, cesser de le jouer. Cette pièce, pleine de déguisements, de feintes, de situations en miroir, en bascule, où un faux fou contrôle les répliques de son entourage déguisé pour mieux le manipuler, illustre avec une ironie féroce le fait qu'il n'y a pas que les fous qui font «plus attention à l'habit qu'à la personne qui le porte[5]» et que ces derniers sont parfois «insoutenables de vérité» pour qui n'est pas habitué à se regarder dans le miroir, «nu, sans les vêtements des apparences[6]».

Autre exemple, le thème de la duplicité des apparences est illustré dans *la Volupté de l'honneur* (1917) où Baldovino, ayant accepté de rendre service à un couple illégitime dont la femme est enceinte, joue le rôle du mari respectable dans un ménage à trois et démontre comment l'honnêteté est une valeur factice qui peut servir de véhicule au sadisme, à la tyrannie, et combien il est facile d'exploiter la crainte de l'opinion publique. Comme dans plusieurs autres pièces, il n'est pas question ici de folie, mais plutôt d'aliénation personnelle au service du culte de la bonne réputation.

la primauté de la subjectivité

La notion de folie sert de parabole à un deuxième thème, lui aussi au cœur des préoccupations de Pirandello, soit celui de la primauté de la subjectivité. En effet, en ce début du XX[e] siècle où les valeurs liées au positivisme sont en plein essor, le dramaturge fait partie de ceux qui dénoncent la vanité de l'idéal objectiviste du scientisme[7]. Sa thèse est brillamment mise en acte dans *Chacun sa vérité* (1917), où la folie est utilisée comme métaphore. Devant des bourgeois frétillants de curiosité, madame Frola, veuve esseulée, raconte qu'elle est privée de voir sa fille Lina par son gendre, monsieur Ponza, car celui-ci est fou et, dans son délire, il croit que sa première femme, Lina, est morte, et que sa compagne actuelle est Giulia, une seconde épouse. Convoqué et sommé de se justifier, monsieur Ponza explique que son ancienne belle-mère est devenue folle de douleur à la mort de sa fille et confond Giulia avec Lina qu'elle croit toujours vivante. Par délicatesse, il prend sur lui la folie de son ancienne belle-mère et feint le délire quand il la supplie de ne pas importuner Giulia. Les bourgeois sont consternés : une de ces deux personnes est certainement dérangée, mais laquelle? Les

4 . *Ibid.* , p. 398.
5 . *Ibid.* , p. 1109.
6 . On ne peut éviter de penser, ici, à la pièce *Vêtir ceux qui sont nus*, créée également en 1922, où se retrouve la problématique de l'effet de l'insupportable nudité de la vérité sur soi-même.
7 . Pirandello s'identifie comme un écrivain «de nature plus proprement philosophique». Voir à ce sujet la préface qu'il ajoute à la quatrième édition du texte de *Six Personnages en quête d'auteur*, Paris, Gallimard, 1977.

deux sont convaincantes. Ils convoquent donc madame Ponza et lui demandent de résoudre l'énigme en s'identifiant. Qui est-elle? : «Quoi donc? La vérité? Eh bien la vérité, la voici : je suis bien la fille de madame Frola... et la seconde épouse de monsieur Ponza [...] Oui; et pour moi, je ne suis personne! personne! [...] Pour moi je suis celle qu'on croit que je suis[8].»

Cette pièce pleine de rebondissements est typique d'une grande partie du théâtre pirandellien. On y voit, en effet, un Pirandello «humoriste» (je reviendrai plus loin sur l'origine de ce terme) promener ses spectateurs de surprise en surprise, commenter avec sagacité leurs réactions — à travers celles des bourgeois — par la bouche de son délégué Lamberto Laudisi, et livrer son message dans un finale au ton dramatique et contrastant. «À chacun sa vérité», dit Pirandello à travers son porte-parole; est délirant celui qui confond sa vision personnelle avec la réalité. Nous sommes définis par autrui, ajoute-t-il, et nous ne nous voyons jamais de la manière que nous perçoivent les autres. Le dramaturge rejoint ainsi la thèse subjectiviste des courants artistiques contemporains prônant qu'une œuvre d'art ne contient en soi qu'un potentiel de sens et que sa signification lui est donnée par chaque spectateur qui la regarde.

«Se pourrait-il qu'on «se prenne pour soi-même» comme on dit de l'aliéné qu'il se prend pour un autre?» Han Masson, Denis Mercier, Louise Laprade et Lise Roy dans *Henri IV*, mis en scène par Alice Ronfard à la N.C.T. Photo : André LeCoz.

Le thème du subjectivisme revient fréquemment dans le corpus pirandellien. On en trouve un autre exemple dans *le Jeu des rôles* (1919). Leone, le mari, se veut apparemment un objet pour autrui. En effet, il essaie de toutes ses forces de se «plier à la manière de voir des autres», de «ne pas exister», de «s'abstraire»... et de laisser le champ libre à l'amant de sa femme. Discutant de celle-ci, Silia, avec celui-là, Guido, il commente de la façon suivante un geste de sa femme qui lui est apparemment inconscient : «un autre *elle* qui ne peut vivre parce qu'inconnu d'elle-même, parce que personne ne lui a jamais dit : «C'est ainsi que je te veux» [...] à supposer que [toi, Guido] tu l'aies vue! Parce que tu ne la vois jamais que sous un même aspect, telle qu'elle est pour toi, un point c'est tout[9].» Silia, elle, femme d'instinct plus que de raison, n'aime pas se faire rappeler à elle-même, ni à l'ordre : «Ce maudit miroir, que sont les yeux des autres, et nos yeux à nous quand ils ne nous servent pas à regarder les autres, mais nous-mêmes... comme il est convenable que nous soyons, comme il faut que nous vivions... Je n'en peux plus[10]!»

8 . *Ibid.* , p. 349.
9 . *Ibid.* , p. 592.
10 . *Ibid.* , p. 580.

«Pseudo Henri IV — qui-se-prend-pour-Henri IV —, fiction particulière qui le condamne à la solitude sociale, en plus de celle du cœur.» Photo : André LeCoz.

Chez Pirandello, les thèmes du subjectivisme et de la critique sociale sont englobés dans une conception philosophique de la vie dont il emprunte la formulation à l'exégète de son œuvre, Adriano Tilgher[11], soit le binôme Vie/Forme. Pour le dramaturge, en effet, la vie est un flux continuel et elle a besoin de se couler dans une forme pour se donner consistance. Ces formes, à peine reçues ou données, s'avèrent cependant extrêmement contraignantes pour la vie et s'instaure alors une tension permanente entre celle-ci et les formes pourtant nécessaires à l'insertion de l'homme dans la société et à l'image de soi qu'il édifie pour faire face à autrui. C'est cette vision philosophique qui amène Pirandello, par la bouche de plusieurs de ses personnages, à exhorter son public à une plus grande authenticité. Ainsi, par exemple, le pseudo Henri IV enjoint son infirmier Landolphe à faire plus de place à la spontanéité : «Malheur, malheur à vous si vous ne vous cramponnez pas de toutes vos forces à ce qui vous semble vrai aujourd'hui, à ce qui vous semblera vrai demain, même si c'est le contraire de ce qui vous semblait vrai hier[12].» Dans ce contexte, Pirandello accorde une valence positive à la folie, ainsi qu'il l'explique à un journaliste au moment de la création d'*Henri IV*: «[...] Le fou édifie sans logique. Celle-ci est forme, et la forme est en opposition avec la vie. La vie est informe et illogique. C'est pourquoi je pense que les fous sont plus proches de la vie que les autres [...][13].» Cette prise de position, formulée par l'écrivain en référence explicite aux problèmes de son épouse, en plus d'être inscrite dans le texte même de la tragédie, cherche à donner toute son innocence à la maladie mentale; on peut y voir un contrepoids à la misogynie exprimée ailleurs dans son théâtre.

11 . Tilgher s'est beaucoup intéressé au théâtre de Pirandello dans lequel il croyait reconnaître la traduction artistique du relativisme philosophique de Georg Simmel, son maître à penser.
12 . *Ibid.*, p. 1140.
13 . *Ibid.*, p. 1377.

Il semble cependant y avoir un prix à payer pour vivre pleinement sa vie, celui de l'aveuglement; du moins l'écrivain prête-t-il ce genre de propos à certains de ses personnages. Ainsi, Baldovino dans *la Volupté de l'honneur* et Leone dans *le Jeu des rôles* ont-ils renoncé à assumer leurs désirs propres pour devenir des coquilles vides et jouer des rôles subordonnés aux demandes de leur entourage. Sans parler de folie, on pourrait penser que ce style de vie s'avère fort aliénant et correspond à ce que Pirandello nommerait une forme, une fausse apparence de vie. Or, les personnages, s'ils disent tous deux ne pas vivre, être des morts ambulants, constatent cependant que cette abstinence leur confère une supériorité sur les autres, celle d'une lucidité à propos des agissements de leurs proches que ceux-ci ne possèdent pas eux-mêmes, occupés qu'ils sont à vivre. Le pseudo Henri IV tiendra le même discours. On ne peut s'empêcher ici d'évoquer un Pirandello lucide mais seul, regardant son épouse occupée à vivre dans son monde imaginaire. (On retrouve un portrait similaire à cette évocation dans le personnage de Grotti, le mari malheureux de *Vêtir ceux qui sont nus* (1922).)

incommunicabilité : refuge de la douleur

La thèse subjectiviste de Pirandello selon laquelle «chacun est à autrui autre que pour soi» ne peut avoir de portée générale que si elle est modérée par un certain relativisme; poussée à bout, elle mène à l'aliénation, puis à la solitude désertique de la folie. Le thème de la douleur de l'incommunicabilité est élaboré principalement dans *Henri IV*, pièce utilisant la démence comme allégorie, et seule tragédie de la dramaturgie pirandellienne.

Il me semble important, avant d'aborder l'étude de ce thème, d'ouvrir ici une parenthèse et d'attirer l'attention du lecteur sur le statut de la pièce *Henri IV* dans l'œuvre et la vie de Luigi Pirandello. En 1908, afin d'obtenir l'agrégation au collège où il enseigne, Pirandello publie un traité intitulé *l'Humorisme*, dans lequel il tente d'élaborer une théorie inédite. Résumons ce concept d'humorisme en disant qu'il se fonde sur le choc de «sentiments de contraire» qui poussent un observateur à être frappé par le ridicule d'une situation, pour ensuite remarquer tout le sérieux que comporte ce ridicule.

Cette théorisation, bien qu'elle demeure un événement isolé dans la carrière de l'écrivain, n'est cependant pas sans lien avec le style satirique qui caractérise l'ensemble de son œuvre. D'ailleurs, sont révélateurs de ce qui soutient ce style les commentaires suivants qu'il écrit en décrivant, dans la nouvelle titrée *la Tragédie d'un personnage* (1911), les dialogues imaginaires qu'il entretient avec les personnages de ses œuvres, toutes «des créatures douloureuses» avec lesquelles il argumente : «[...] Mais peut-on compatir à certains malheurs si ce n'est à la condition d'en rire? [...] Il faudrait un critique de bonne volonté pour faire voir toute la compassion que mon rire recouvre[14]!» La dérision semble donc chez Pirandello un moyen privilégié de composer avec les faits de la vie. Aussi, est-il remarquable qu'en 1922 il se soit laissé aller à écrire une tragédie dans laquelle est utilisée, comme allégorie, la démence liée à la jalousie et à la douleur amoureuse. Or, fait important, il ne sera plus question de folie dans le corpus pirandellien après la production d'*Henri IV*. On pourrait alors penser que l'utilisation du style tragique, qui court-circuite l'usage protecteur de la dérision et permet une élaboration plus poussée de la douleur, a chez l'auteur un effet d'exorcisation. Le fait qu'en 1924 Maria-Antonietta choisisse l'internement à vie, à l'instar du protagoniste d'*Henri IV*— ce qui ne pouvait être prévu consciemment au moment de l'écriture de la pièce, d'autant moins que l'auteur effectuait encore des démarches pour tenter de ramener son épouse à la maison familiale — pourrait être considéré comme un élément de réalité venu consolider cet exorcisme psychique.

Revenons maintenant au thème de l'incommunicabilité. Comme il fut mentionné plus haut, une première lecture d'*Henri IV* met de l'avant une définition de la folie liée non au fait de jouer

14 . *Ibid.*, p. 1338.

perpétuellement un rôle, mais à l'inconscience de le faire. Cette définition adresse au public la question suivante : se pourrait-il qu'on «se prenne pour soi-même» comme on dit de l'aliéné qu'il se prend pour un autre? Question mise au service du procès que dresse Pirandello à la duplicité des apparences en société.

Le montage pirandellien à propos des apparences recèle, cependant, un autre message. Certains indices dans la pièce laissent croire, en effet, que le pseudo Henri IV feint la folie non seulement depuis les huit dernières années, mais depuis sa chute de cheval, il y a vingt ans[15]. Quels motifs peuvent donc amener un être humain à s'emmurer vivant dans un tel simulacre pendant des années? Pirandello fait dire à son héros que l'incommunicabilité est ce qui rend «vraiment fou», l'impossibilité de traverser les apparences, de se connaître, de se faire connaître d'autrui et d'avoir accès à l'intimité véritable. Vingt ans auparavant, Donna Mathilde a eu peur de l'amour. Craignant de s'engloutir dans sa réponse à la passion amoureuse du pseudo Henri IV, elle tourne celle-ci en dérision et se rend inaccessible. Incapable de se faire entendre de son aimée, impuissant à empêcher que la peur déforme la perception de ses sentiments, «fou de douleur», le cavalier-comédien choisit de s'enfermer dans un rôle, une fiction historique qui a au moins l'avantage sur la réalité d'être statique, complètement prévisible et maîtrisable. Humilié, il décide aussi de soustraire aux yeux des autres sa douleur, véritable cause de sa claustration, et de feindre de choisir l'imaginaire par folie : pseudo Henri IV — qui-se-prend-pour-Henri IV—, fiction particulière qui le condamne à la solitude sociale, en plus de celle du cœur. La folie : refuge de la douleur. L'incommunicabilité : source *et* refuge de la douleur?

Si on examine le passage où le protagoniste livre sa souffrance à propos de la femme qu'il aime, on peut constater que les paroles, tout en étant émouvantes, apparaissent ambiguës, surchargées de sens, comme il arrive souvent dans le théâtre pirandellien :

> [...] Malheur! si, comme moi, vous deviez sombrer dans cette horrible obsession, dans ce qui rend vraiment fou : être avec quelqu'un et regarder ses yeux, et vous sentir comme un mendiant devant une porte qui ne s'ouvrira jamais pour lui. Savoir que celui qui en franchira le seuil sera l'ombre de lui-même, que l'univers qu'il porte en lui, qu'il voit, qu'il touche, qui l'anime restera sur le pas de la porte, et celui qui entrera lui sera étranger. *Un inconnu que l'autre a construit dans son monde impénétrable...* Être avec quelqu'un et regarder ses yeux comme, jadis, j'ai regardé ceux d'une personne...[16]

Celui qui parle pourrait être un amoureux éconduit, comme c'est effectivement le cas du personnage, mais il pourrait aussi être un incompris, comme le sont les personnes marginales dont les paroles semblent insensées aux autres. Il pourrait aussi — situation en miroir si fréquente chez Pirandello — être le conjoint d'une personne dont l'esprit, plutôt que le cœur, lui est devenu inaccessible parce qu'elle a franchi le seuil du subjectivisme total qu'est la folie. Les paroles de l'Homme Gras, le mari trompé de *À la sortie* (1922)[17], font écho à cette dernière façon de voir et évoquent en filigrane la relation torturée que souffrirent le dramaturge et son épouse pendant que leur mariage sombrait dans la folie : «[...] Car aussitôt qu'elle a commencé à me tromper avec lui, ma femme a reversé sur lui toute la haine d'ennemie acharnée qu'elle avait eue pour moi [...][18].» On voit ainsi se profiler derrière la pièce *Henri IV* un autre scénario possible où la personne qui franchirait le seuil de la folie ne serait pas le protagoniste, mais son aimée. Le supplice de l'incommunicabilité y serait semblable.

15. L'occasion d'élaborer cette interprétation m'a été donnée par le *Magazine NCT* lors de la production d'*Henri IV* par la Nouvelle Compagnie Théâtrale.
16. *Henri IV*, traduction par Émile Bessette et Fulvia Di Giovanni pour la production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, Montréal, 1991.
17. Cette pièce fut écrite en 1916 et, fait exceptionnel, créée plusieurs années plus tard, soit en 1922. Sans tomber dans un biographisme exagéré, on ne peut s'empêcher de remarquer que les dates d'écriture et de création de cette œuvre ne sont pas anodines.
18. Pirandello, *Théâtre complet*, tome I, Paris, Gallimard, 1977, p. 279.

épilogue : les différents registres de réalité

On peut le constater, la folie présente dans la vie privée de Pirandello l'est aussi dans son écriture. Mais est-ce la même? Celle qui est insérée dans la dramaturgie est devenue matériau, figure au service de l'expression de thèses chères à l'auteur. Les membres de sa famille ont-ils adressé à l'écrivain les paroles qu'il fait dire au père dans *Six Personnages en quête d'auteur* (1921)? : «Justement les acteurs! Et tous les deux, ils jouent très bien nos rôles. Mais, croyez-moi, pour nous cela paraît quelque chose de différent, une chose qui voudrait être la même mais qui ne l'est pas! [...] Une chose qui... comment dire?... qui devient à eux et qui n'est plus à nous[19].»

Ceci m'amène à poser, avec Pirandello, la question de l'existence de différents registres de réalité. Dans la pièce *À la sortie*, des personnages dialoguent à l'intérieur d'un cimetière. Ils sont morts, invisibles pour les vivants dans la pièce mais visibles pour les spectateurs, non parce que ceux-ci sont morts eux aussi, ou parce que, fous, ils hallucinent, mais parce qu'ils sont à une représentation théâtrale et que des comédiens permettent à ces personnages de s'incarner à travers eux. La réalité d'invention — comme la nomme Pirandello — c'est-à-dire la fiction, le rêve, est-elle aussi réelle que la réalité de substitution que sont le souvenir, le délire, l'hallucination? Et la réalité virtuelle, celle des six personnages? La réalité psychique est-elle aussi réelle que la réalité matérielle? La folie est-elle aussi réelle au théâtre que dans la vie et peut-on en épuiser le sens?

hélène richard

19 . *Six Personnages en quête d'auteur*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1977, p. 108. «Une chose qui devient à eux et qui n'est plus à nous», comme pouvait le dire Pirandello devant l'interprétation de ses pièces par les comédiens, comme il aurait certainement pu le penser à la lecture des œuvres écrites sur son théâtre... et comme le répète à ses lecteurs l'auteure de ce texte.