

« Le paradigme inquiet : Pirandello et le champ de la modernité »

Louise Vigeant

Number 58, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27384ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vigeant, L. (1991). Review of [« Le paradigme inquiet : Pirandello et le champ de la modernité »]. *Jeu*, (58), 206–209.

On le voit, dès qu'on se penche sur ce texte, les questions foisonnent autour de jeux qui se manifestent. Par exemple, pour comprendre le phénomène de la création littéraire, Antigone, devant Faust, invente et devient un personnage, Rita Gazoline, qui devient très tôt le véritable «objet» de la discussion, devant un Faust qui se *métamorphose lui-même en une Gabrielle!* Nous sommes au bord de l'abîme, puisque la distinction réel/irréel dont nous parlions antérieurement s'est elle-même transportée au cœur même de la création. *Mais on n'en tient pas compte.* Bref, on quitte le domaine du théâtre devant le «gouffre de la vie», pour aborder celui du roman, entre «diégésis et mimésis», les deux catégories maîtresses de la pensée platonicienne, domaine qui nous conduit tout aussitôt au problème de l'identification au héros, etc.

De quoi s'agit-il donc dans cette fresque, demandions-nous? D'une réflexion imagée et littérairement mise en scène, dans une langue soignée, parfois amusante et souvent belle, autour de «problèmes» reliés à la création littéraire qui sont souvent plus évoqués que développés. Un essai, donc, mais dont la forme importe plus que le fond. Moderne ou postmoderne? Ni l'un ni l'autre malheureusement et malgré les apparences. La véritable Antigone, celle de Sophocle bien évidemment, continuera toujours de hanter nos nuits.

pierre gravel

études

«le paradigme inquiet : pirandello et le champ de la modernité»

Ouvrage de Wladimir Kryszinski, Montréal, les Éditions du Préambule, 1989, 545 p.

une somme

Outre le titre, où le recours à un vocable hautement spécialisé laisse présager d'un certain hermétisme, le format même du livre — 545 pages bien remplies — pourrait en décourager plus d'un. Et le livre, en effet, ne doit pas être abordé comme le serait une introduction à Pirandello, cet important auteur dont l'œuvre est considérée ici comme «séminal» dans l'histoire du théâtre contemporain. *Le Paradigme inquiet* est un ouvrage savant. Wladimir Kryszinski, professeur au Département de littérature comparée de l'Université de Montréal, nous offre une somme considérable, dont les objectifs sont clairement exprimés : discuter de l'objet cognitif «Pirandello», constitué non seulement de l'œuvre de l'auteur italien mais aussi des discours critiques tenus sur lui (ce qui peut vouloir dire : faire le point sur les études consacrées à Pirandello depuis vingt ans); étudier l'œuvre de Pirandello dans une perspective comparatiste, alors que la critique jusqu'à maintenant s'est pratiquée surtout dans des perspectives historique ou idéologique, ou encore a proposé des lectures internes de l'œuvre; et avant tout «révéler le sens de l'œuvre de Pirandello dans la contextualité problématique et globale de la modernité». Ces objectifs sont atteints au terme d'une analyse rigoureuse, méticuleusement menée et prodigieusement nourrie d'exemples, de références et autres rhizomes intertextuels.

La réflexion s'alimente à tous les importants champs de connaissance contemporains, de la philosophie (Kierkegaard, Sartre, Foucault) à la sémiotique (Greimas, Barthes) en passant par la psychanalyse (Freud) et différentes théories littéraires et critiques (Bakhtine, Jauss, Adorno, Girard, Robert), sans oublier le marxisme (Gramsci) et la sociologie (Lefebvre) (il ne faudrait pas croire que cette liste de noms soit complète!). Ce qui frappe donc d'abord le lecteur, c'est tout autant l'étendue de la culture de son auteur que la connaissance, manifestement vaste (on serait tenté de dire exhaustive!), qu'il a tant de l'œuvre narrative, dramatique et théorique de Pirandello que de tous les métadiscours qu'elle a suscités. Un tel étalage de connaissances, bien qu'il ne soit pas ostentatoire, peut tout de même engendrer un léger «complexe d'érudition»...

«l'incertitude du sens de la vie et de sa représentation»

À tout le moins énigmatique, le titre appelle certainement quelque explication. Issu de la linguistique hjelmslevienne, le terme «paradigme» désigne un «ensemble d'éléments substituables les uns aux autres dans un même contexte» et, par extension, chacun de ces termes s'ils sont eux-mêmes constitués d'ensembles de traits. Ainsi, dans la sphère des théories dramaturgiques, où existent différents «modèles» de théâtralité, le paradigme «pirandello» (ou le théâtre «à la Pirandello») s'oppose au paradigme, ou modèle, du théâtre de la représentation mimétique parce qu'il choisit par exemple, d'une manière systématique et récurrente, d'être un théâtre du théâtre, ou un discours sur le théâtre : «Rupture, subversion, déchirure, dislocation constituent le réflexe fondamental de sa pratique discursive. D'où une constante du paradigme : l'autoréflexivité négative» (p. 17). Voir «la valeur paradigmatique» de Pirandello dans le champ littéraire, c'est précisément démontrer comment cette œuvre met en place les traits constitutifs d'un modèle théâtral dit «moderne» : subjectivité, ironie, autoréflexivité, fragmentation et «ouverture» (Eco) (p. 461); modèle remettant «en cause la stabilité compacte, idéologique et formelle des structures discursives dominantes d'un ordre littéraire établi» (p. 44). C'est dans cette perspective que sont analysées les différen-

tes composantes des drames pirandelliens : histoire, personnages, dialogues, rôle de l'auteur et métadiscours.

Il faut bien sûr se garder de ne voir qu'acrobatie formelle dans les jeux réflexifs que l'on rencontre chez Pirandello car, selon Kryszewski, cette pratique discursive «est mue par la quête du sens existentiel, interhumain et intersubjectif du vrai posé comme but problématique des rapports humains» (p. 18). D'où la très belle formule, «l'inquiétude du sens», pour désigner ce malaise toujours présent dans les textes de Pirandello, qui déstabilise complètement les notions de vérité, de réalité, d'identité et qui crée une telle sensation d'étrangeté chez le lecteur et le spectateur.

Et voilà pourquoi le paradigme est «inquiet»! La multiplicité des rôles, les dédoublements, faux-semblants et autres jeux de reflets, omniprésents chez Pirandello, trahissent cette impuissance à fixer avec certitude les frontières du «soi», parce qu'elles sont immanquablement tributaires du regard de l'«autre». Que ce soit dans les textes dramatiques *Six personnages en quête d'auteur*, *Henri IV*, *Ce soir on improvise*, *Chacun sa vérité* ou dans les romans comme *Feu Mathias Pascal*, *Un, personne et cent mille*, la question de l'identité est au cœur du propos. Le masque apparaît alors comme l'image par excellence de cette identité trafiquée et impossible dans la foire qu'est l'existence humaine. Existence d'ailleurs, et ce n'est pas là son moindre mal, qui ne peut se vivre qu'en société. Car, «croire être quelqu'un, tel individu unique, est contredit par ce que les autres voient en moi ou ce qu'ils se représentent de moi», et ainsi, «vivre signifie l'incapacité de voir sa propre vie» (p. 38). Le masque est donc une fatalité.

«la nostalgie du centre»

Si la finalité du théâtre de Pirandello est de «miner les apparences des conventions sociales, révéler la fragilité des rôles sociaux, dévoiler le vrai visage de l'être humain socialement déterminé et enfin subvertir la monotonie du théâtre comme «imitation des actions humaines»» (p. 18-19), il faut souligner que la conscience du caractère utopique de cette quête d'authenticité

est toujours présente. D'où la thématique de l'aliénation et de la contradiction insurmontable. Ainsi est né le «perspectivisme» et ce que d'aucuns ont appelé le «pirandellisme», que l'on peut résumer en énumérant les traits suivants : «la relativité des points de vue, le comportement social de l'individu réduit au spectacle de ses masques, le jeu des rôles, le caractère insaisissable de la vérité, la perception toujours changeante de la vérité qui se dérobe à une définition définitive et englobante» (p. 85).

Krysinski, rappelant une analyse de Gramsci, fait remarquer comment la critique des «rôles», bien sûr reliés à la société bourgeoise, est en soi source d'aliénation pour Pirandello, ce «paysan» sicilien qui a acquis certaines caractéristiques de l'Italien et de l'Européen, Pirandello l'intellectuel «bourgeoisement contre les bourgeois». Ainsi une juxtaposition de réalités fort divergentes serait-elle à l'origine du malaise pirandellien. C'est la simultanéité de ces «vécus», perçus comme contradictoires, qui aurait amené Pirandello à toujours chercher à décrire les contradictions dans les personnalités; la «synthèse manquée» engendrant «la propension à l'autoréflexivité et au miroir» (p. 22).

Mais le «pirandellisme» n'est pas qu'une thématique; il est «une expression scénique, narrative, discursive, condensée, plurivocale et pluriformelle de l'incertitude de la vérité qui passe par l'illusion d'un sens stable» (p. 18). Et comme telle, il est une pratique sémiotique ayant métamorphosé le théâtre moderne aussi sur le plan formel. C'est ici que la démonstration de Krysinski prend une valeur indéniable. À l'aide d'«opérateurs sémiotiques : la voix réflexive du narrateur, le monologue explicatif du personnage, la position stratégique de l'auteur et le métadiscours» (p. 33), on suit le travail d'écriture menant tout droit à l'«indécidabilité sémantique». Ces différentes «stratégies de la production de sens» seraient constitutives du paradigme moderne qui, précisons-le, n'est pas issu d'un découpage dans le temps, l'épistémè moderne transcendant la notion de période puisqu'elle est redevable à Cervantès, à Dostoïevski et à Shakespeare, tout autant qu'à Büchner, à Kleist, à Hugo, à Joyce et à bien d'autres encore,

qui ont tous partie «liée à la disparition du Discours et de son règne monotone» (Foucault, cité p. 66).

Pirandello crée donc des «structures où se heurtent les points de vue et leurs interprétations» (p. 46). Dans son discours théorique, Pirandello appelait son esthétique l'«humorisme», terme par lequel il tentait de nommer ses efforts de vivre ses paradoxes en ce qui a trait à la subjectivité, toujours hanté qu'il était par la question à savoir quelle était «la dominante du comportement humain fatalement condamné à être ou à se vouloir individuel, mais ne pouvant échapper aux effets de la collectivité» (p. 145). Fondé sur le contraste, voire l'oxymore, l'humorisme se veut subversif par l'actualisation qu'il installe du discours comique accolé au tragique et s'oppose ainsi au naturalisme dans sa «démonstration de l'incompatibilité entre les signes de l'œuvre et les signes du réel, du social et de l'individuel» (p. 46). Sur cette voie, toutefois, Krysinski juge que la modernité en théâtre ne sera vraiment «atteinte» qu'avec le théâtre autonome d'Artaud, la démarche de Pirandello, bien qu'elle fût un maillon fondamental, n'ayant que «préparé» «la brisure de la représentation, le divorce d'avec le théâtre psychologique» (p. 47). Car «le jeu des dislocations ne débouche pas [chez Pirandello] sur une sémiotique de la positivité esthétique d'une autonomie théâtrale qui serait l'aboutissement des différentes subversions et déconstructions» (p. 46).

les séries contextuelles

L'étude comparatiste propose des «séries» textuelles où se manifestent l'ironie, la parodie, le perspectivisme et la poétique de la subjectivité. La sémiotique, avec son souci de formalisation et de modélisation, offre une méthode d'analyse des structures des textes qui permet de dépasser la comparaison des œuvres à la seule fin de trouver des «influences». De sorte que l'œuvre de Pirandello est constamment étudiée en relation avec les autres textes, étant entendu que la littérature est un immense système intertextuel.

Plus particulièrement, Krysinski s'intéresse aux rapports entre Pirandello et cinq auteurs : Cervantès, Lenormand, Sartre, Gombrowicz et

Genet, auxquels il consacre des chapitres entiers. On parle ici de convergences (quoique le travail de Krysinski soit précisément intéressant dans la mesure où il établit bien sûr des distinctions et des nuances) thématiques et formelles chez des auteurs pour qui les questions d'identité ont été l'essence même de leur travail d'écriture. De sorte qu'en examinant la poétique de ces œuvres, on découvre la tradition moderne de la négativité, ou la « mise en cause du réel » et « la destruction du sujet » (p. 235), qui se manifeste par un discours ironique ou encore le perspectivisme pirandellien. Et, parallèlement, on assiste à l'« autonomisation » de l'art par rapport à l'art de la mimésis qui remet complètement en question les rapports de l'homme (d'autant plus les artistes) et de l'art.

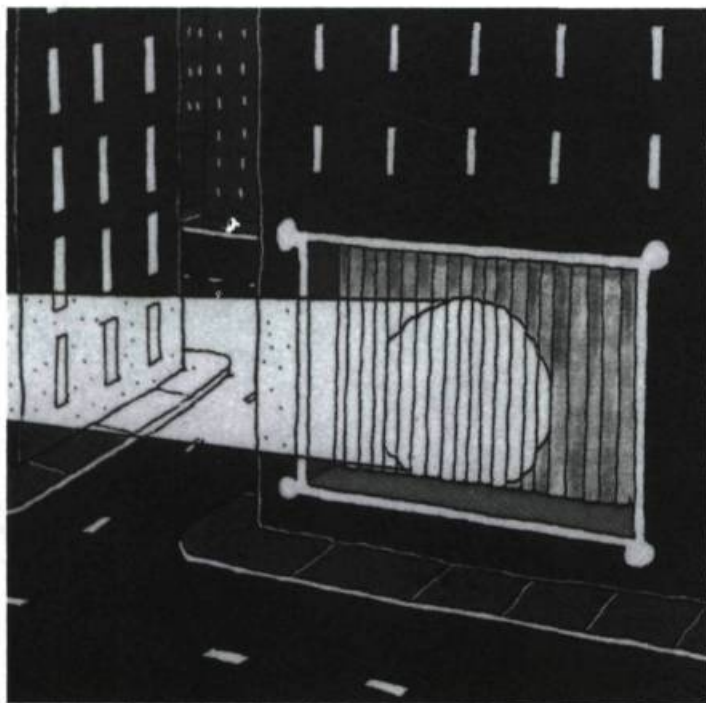
dans l'étude de la modernité romanesque et théâtrale.

Que ce soit pour les analyses des œuvres elles-mêmes, pour le regard posé sur la réception critique de l'œuvre de Pirandello et ses conséquences dans l'histoire du théâtre contemporain, pour la perspective intertextuelle dans laquelle toute la réflexion est menée, et donc pour l'intérêt que l'on peut porter à Cervantès, à Genet ou à Sartre, pour ne nommer que ceux-là, pour les questions soulevées qui contribuent au débat actuel sur les frontières floues de la modernité et de la postmodernité¹, pour toutes ces raisons, la lecture du *Paradigme inquiet* de Wladimir Krysinski vaut le temps qu'on y investit.

En dernier lieu, soulignons que les références à l'ouvrage sont grandement facilitées par un important index et une table onomastique qui permettent de retracer les notions et de revenir sur certains passages théoriques. Comme le vocabulaire n'est pas toujours facilement accessible, il s'agit là d'un atout sans lequel la consultation ultérieure de l'étude aurait été particulièrement ardue. De plus, une bibliographie de vingt pages, comprenant des titres en plusieurs langues, offre à un lecteur qui serait encore curieux de nombreuses possibilités d'élargir ses connaissances de l'œuvre de Pirandello et surtout peut-être de celles de l'important discours critique qu'on a tenu sur elle.

louise vigeant

Illustration de Paul Rossini pour la couverture du *Paradigme inquiet* de Wladimir Krysinski.



de la difficulté de conclure

Il est difficile de rendre compte convenablement d'une exégèse pareille. Disons que le livre, peut-être plus que tout autre ouvrage critique, sera utile, et que ses propos seront féconds dans la mesure où on le reprendra au gré des questions, théoriques ou pratiques, que l'on se poserait

1. Dans un essai récent, Antoine Compagnon suggère que la postmodernité ne serait que « la conscience contemporaine que nous avons de la modernité ». *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p.11.