

# La dislocation des codes, le croisement des récits et la brisure de la représentation dans « Six personnages en quête d'auteur » de L. Pirandello

Wladimir Krysinski

Volume 13, Number 3, décembre 1980

Théâtre et théâtralité : essais d'études sémiotiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500529ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500529ar>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Krysinski, W. (1980). La dislocation des codes, le croisement des récits et la brisure de la représentation dans « Six personnages en quête d'auteur » de L. Pirandello. *Études littéraires*, 13(3), 495–514. <https://doi.org/10.7202/500529ar>

# LA DISLOCATION DES CODES, LE CROISEMENT DES RÉCITS ET LA BRISURE DE LA REPRÉSENTATION DANS *SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR* DE L. PIRANDELLO \*

*wladimir krysiniski*

**En tant que réalisation du possible, l'art a toujours renié aussi la réalité de la contradiction à laquelle il se référerait. Mais son caractère de connaissance devient radical dans l'instant où l'art ne s'en contente plus. C'est là le seuil de l'art moderne.**

**T. Adorno<sup>1</sup>**

I. Au moment où Pirandello écrit *Six personnages en quête d'auteur*, le théâtre moderne aura déjà formulé d'autres projets sémiotiques, plus radicaux peut-être que celui de l'auteur sicilien. Il suffit de penser à la démarche d'Apollinaire dans *Les Mamelles de Tirésias* et à la théorie et à la pratique dramatique de Stanislaw Ignacy Witkiewicz dont la conception de la « forme pure au théâtre » préfigure le théâtre de la cruauté, tel qu'il deviendra opératoire et constructeur d'une théâtralité propre et autonome dans les manifestes d'Artaud. Si toutefois *Six personnages* reste la pièce maîtresse du théâtre moderne, c'est dans la mesure où le théâtre pirandellien relève d'une démonstration unique : dire non au théâtre psychologique, réaliste, dialogique, le dire entre les quatre parois de la scène, compromettre le geste routinier d'une mise en scène branchée sur le représentable et sur l'imitable, rire au nez d'un théâtre d'illusion scénique, perturber la temporalité imperturbable du spectacle bourgeois, feindre enfin une fin de non-recevoir de l'auteur mis en demeure par l'insistance gênante de ceux qu'on appelle dans le langage du métier « personnages ».

Aussi, le geste méta-créateur de Pirandello vise-t-il à miner l'institution même de la raison mimétique, à reproduire ce qu'on pourrait définir comme phénoménologie de l'a-textualisation du théâtre. En effet, la mimésis avant d'être récitée et

\* Une version abrégée de cette étude a fait l'objet d'une communication au premier congrès de l'Association internationale de sémiotique, à Milan, en juin 1974.

mise en gestes doit être inscrite et textualisée. Pirandello montre dans et par *Six personnages* que la textualité, le script de la mimésis relève d'une fiction stratégique que seuls un spectateur et un auteur figés dans leurs habitudes anti-réflexives de divertissement compris dans un éternel « comme si » du geste mimétique peuvent accepter à l'époque où l'humanité réfléchissante se préoccupe de la relativité, du point de vue, de l'indétermination et de la perspective variable.

II. Notre propos est de tenter une analyse sémiotique du texte pirandellien qui s'inscrirait dans le cadre d'une « sémiotique et/ou d'une sémiologie d'innovation », selon le postulat de C. Segre<sup>2</sup>. Une telle sémiotique de paradigmes viserait à constituer une théorie d'avant-garde dont les procédés esthétiques transgressifs entreraient dans les catégories de « dislocation<sup>3</sup> » (« Zerrütung<sup>4</sup> »), « désensibilisation du matériau<sup>5</sup> » (« Gleichgültigwerden des Materials<sup>6</sup> »), « négativité » (« Negativität<sup>7</sup> ») et « rupture de la norme<sup>8</sup> » que privilégie l'esthétique de T. Adorno et que la théorie de la réception esthétique de H.R. Jauss rend opératoires.

III. Certains des concepts les plus pertinents des multiples discours critiques sur *Six personnages* dégagent les isotopies méta-textuelles de ce texte. Relevons à titre d'exemple : la déshumanisation, « drame d'idées<sup>9</sup> » ; « impossibilité du drame<sup>10</sup> » ; « ambiguïté » et « pluralence<sup>11</sup> » ; « émergence d'un principe sémiotique subjectif<sup>12</sup> » ; « comique de réflexion, comique de réfraction<sup>13</sup> » ; « modèle maximal<sup>14</sup> ». Tous ces concepts renvoient explicitement ou implicitement à une opposition à valoriser sémiotiquement, entre l'idiolecte particulier de l'œuvre et l'idiolecte général du genre ou du modèle normatif.

IV. Notre ébauche d'analyse sémiotique insistera sur la valeur opérationnelle des concepts de code et d'isotopie. Ces concepts permettent d'opposer les deux idiolectes interprétés comme une différenciation du ou des messages de l'œuvre par rapport à une stabilité de la norme fondée sur l'adhérence du message au code ou bien sur l'explication du message par le code. La rupture de la norme implique l'émergence d'un idiolecte de l'œuvre, du message, fondé sur le principe de la dislocation des codes compris comme champ notionnel, comme système de contraintes plus ou moins cohérent,

comme espace citationnel du déjà-dit, du déjà-écrit, du déjà-fait<sup>15</sup>.

V. Le problème de l'idiolecte de la norme opposé à celui de l'œuvre rompant la norme doit s'inscrire dans un système conceptuel du code, du sous-code et de l'idéologie afin de pouvoir mettre en relief la chute du modèle normatif et le caractère déficient de l'idéologie désarticulée. Nous partons des définitions et des hypothèses suivantes :

1. Le code dans la perspective d'Umberto Eco « est un modèle d'une série de conventions de communication que l'on postule comme existant en tant que tel, pour expliquer la possibilité de communication de certains messages<sup>16</sup>. »
2. L'opposition entre code et sous-code est pertinente dans la mesure où elle permet de trancher entre certaines dénominations ou sémèmes propres au code, et certaines connotations déterminées par des concepts ou des «lexies» spécifiques ; tandis que les signifiés dénotatifs sont déduits du code, les signifiés connotatifs sont déduits des sous-codes ou des «lexies» («lessici») spécifiques<sup>17</sup>.
3. Chaque culture opère une segmentation des «portions» plus vastes du contenu qui sont les «idéologies». Les positions idéologiques sont générées des oppositions des vastes chaînes syntagmatiques structurées selon certains axes. La nature «idéologique» des idéologies dépend de l'équivoque qui consiste à considérer des champs sémantiques partiels comme définitifs et n'étant plus réductibles à des corrélations plus vastes à l'intérieur du Système Sémantique Global... La critique de l'idéologie consiste à rapporter les champs sémantiques partiels à des corrélations vastes afin de repérer la partialité des oppositions<sup>18</sup>.
4. L'art de l'avant-garde, de la modernité, s'attaque aux codes référentiels dans la mesure où ceux-ci sous-tendent l'idéologie de la mimésis, de la représentation. Le créateur d'avant-garde met en jeu ce que Roland Barthes appelle la «vertu vomitive» des codes de référence, car ceux-ci «écœurent, par l'ennui, le conformisme, le dégoût de la répétition qui les fonde. Le remède classique plus ou moins utilisé selon les auteurs, est de les ironiser ; c'est-à-dire de superposer au code vomé un second code qui le parle avec

distance [...]; autrement dit, d'engager un processus de méta-langage (le problème *moderne* est de ne pas arrêter ce processus, de ne pas buter la distance que l'on prend à l'égard d'un langage) <sup>19</sup>.»

VI. *Six personnages* engage le processus du méta-langage du théâtre, en lui intentant aussi un procès. Le modèle normatif que Pirandello désarticule est, certes, hétérogène et connotatif, mais il se laisse subsumer sous la catégorie du modèle aristotélien qui codifie le méta-langage dramatique. Les poétiques dramatiques du naturalisme et de la « pièce bien faite » s'appuient sur certains codes que sécrète le système axiologique de la mimésis. Ce système entretient des rapports de contiguïté évidents avec ce qu'on pourrait appeler l'idéologème ou l'épistémé bourgeois du théâtre. Si « Le code est une structure formelle 1) constituée d'un petit nombre de catégories sémiques 2) et dont la combinatoire est susceptible, en produisant des sémèmes, de rendre compte de l'ensemble de contenus investis faisant partie de la dimension choisie de l'univers mythologique <sup>20</sup> », le métalangage dramatique codifié par Aristote peut être scruté à partir de quelques lexèmes représentatifs de la *Poétique*, impliqués comme actants ou comme catégories sémantiques dans les isotopies du discours aristotélien.

*Le code du créateur* est un code d'évidence ; le créateur est celui qui domine la norme, qui se plie à la norme ; il s'appuie sur l'isotopie du sémème « poète » (Homère, Euripide, Sophocle) qui présente les traits pertinents suivants : « non-intervention dans l'œuvre » (mutisme), « absence dans l'action », « accomplissement de la mimésis », « inspiration nécessaire », « praticité », « créativité ».

*Le code de l'œuvre* est hiérarchiquement supérieur à celui de l'action ou des personnages, car le sémème « tragédie » (« épopée » ou « comédie ») comporte les sèmes : « créatrice d'imitation », « contenant l'action », « contenant les personnages » et des sèmes connotatifs ou virtuels tels les concepts que ces deux lexèmes (action/personnages) véhiculent. À vrai dire, le code de l'œuvre est un code restrictif et limitatif ; il se définit par les sèmes « limite », « cohérence », « agencement », « étendue » (commencement, milieu, fin), « achèvement », « caractère entier ».

*Le code de l'action* s'appuie sur les sémèmes « praxis » et « mythos » ; les deux éclairent l'action en tant qu'assemblage des « actions accomplies » (« synthesis ton pragmaton ») et en tant que fable. Les sèmes qui les définissent sont ceux de « complexité », d'« unité », de « simplicité » et d'« organisation » ; le code de l'action étend son espace connotatif sur d'autres sémèmes, indicateurs des sous-codes : de l'événement pathétique (« peripeteia »), de *la reconnaissance* (« anagnorisis »), du *changement de la fortune* (« metabasis »), de *la faute tragique* (« hamartia »). Ces sous-codes se situent à l'intersection de deux codes : celui des personnages et celui de l'action. Ils sont les supports de l'« action complexe » (« plegmene praxis »). Il va de soi que le sémème « catharsis » constitue la base du *sous-code « cathartique »* situé à l'intersection des codes de l'action, des personnages et du public. Sémantiquement il peut être interprété comme terme complexe (positif + négatif) : « accomplissant la purification » et « découlant de l'action tragique menant à la catastrophe ».

*Le code des personnages* (« prattontes ») renvoie aux sémèmes « Ethos » et « dianoia ». Tous les deux définissent le fonctionnement des personnages comme agents ou actants ayant une « ligne de conduite » et une « pensée » qui se manifestent surtout dans le discours (« lexis ») des personnages.

VII. La représentation du réel est une mise en mouvement des codes et des sous-codes que viennent remplir les messages. Si différentiels soient-ils, ceux-ci renvoient toujours à des constances de codes en dépit de la combinatoire des catégories sémantiques ; les codes du méta-langage dramatique sont référentiels dans la mesure où ils captent et explicitent le réel ; ils fondent la fonctionnalité de l'œuvre mimétique comprise comme isomorphisme du représenté et du représentant et comme omniprésence du logocentrisme. L'idéologie de la représentation interprétée comme champ sémantique totalisant, c'est son caractère répétitif, l'érection de la scène théologique et le refus de la fête<sup>21</sup>.

VIII. *Sei/personaggi/in cerca/d'autore*. Le titre instaure *le code méta-linguistique* ; sa « fonction apéritive » (Barthes<sup>22</sup>) définit les actants principaux de la mimesis ; les lexèmes « personaggi » et « autore » sortent des gonds référentiels, ils

coiffent une autre couche du langage : le métier d'auteur-imitateur, performateur de la norme, muet, escamoté dans l'œuvre ; les noms des *dramatis personae* ayant des référents précis et étant les supports différenciés de la représentation.

Le code méta-linguistique du titre ironise le méta-code des conventions. L'idiolecte de l'œuvre pirandellienne projette ces deux lexèmes au centre du texte, métalinguistiquement. L'« auteur » chez Pirandello se situe au niveau du *code ironique*, du *code humoristique* (*umorismo*, « *sentimento del contrario* »), code particulièrement « pirandellien ». Le sémème « auteur » perturbe le paradigme du code de l'auteur de représentation (mutisme dans l'œuvre, absence dans le texte, signature de l'œuvre/accomplissement, achèvement, réussite de l'imitation) ; « autore » dans le code auto-ironique engendre le paradigme du code de la dislocation de la mimésis (présence dans l'œuvre/refus de la mimésis) ; arrêt de la fantaisie/opposition à la quête des personnages, refus de la solidarité avec les personnages/perturbation de la mimésis.

*Sei personaggi*, les actants retranchés dans leur caractère de méta-langage de conceptualité, d'abstraction, entrent dans plusieurs unités isotopiques qui fonctionnent comme interférence et comme dislocation des codes référentiels puisqu'elles coupent les codes de leurs référents ; elles démontrent leur nudité métalinguistique : celle des personnages ne pouvant pas devenir des *dramatis personae*, celle des acteurs n'étant pas reconnus dans leur routine professionnelle, celle de l'œuvre inachevée comme limite et comme agencement ; celle du public dont le rôle est joué par ceux mêmes qui devraient être les actants de la mimésis.

L'unité isotopique « fantaisie » chevauche plusieurs codes à la fois : celui de l'auteur (qui arrête le flux de sa fantaisie au nom de la liberté des personnages), celui des personnages (qui sont érigés en abstraction), celui de l'œuvre qui est incomplète. Ainsi l'*ethos* des personnages est insaisissable, leur *mythos* est contradictoire et leur *praxis* ne se constitue pas en étendue. Comme « victimes » et « produits » de la fantaisie qui est projetée dans l'axe sémantique du réel, « histoire » mélo-dramatique des personnages, ces derniers sont disloqués et disloquent le code professionnel du *Capocomico* ainsi que le code de l'auteur appuyé sur le sémème de l'achèvement de l'imagination mimétique.

L'unité isotopique : «salon de Madame Pace», pivot topographique de l'action et du moment subjectif des personnages, fait surgir l'incohérence de «l'objet psychique» intraduisible par la scène mimétique. Les discours du Père et de la Belle Fille renvoient aux codes subjectifs, personnels, qu'on peut appeler les codes idiosyncratiques qui disloquent la stabilité des sous-codes tels que celui de l'*ethos*, de la *dianoia* et de la *hamartia*. La quête des personnages tout à la fois référentielle et méta-linguistique projette le contenu tragique de leur psyché dans le registre «comique» de leur insistance à vouloir être joués ou à pouvoir devenir comédiens. Ainsi l'action, dans ses bribes accomplies, devient hétéroclite à l'intersection du méta-langage et du référent.

Les unités isotopiques définissant le comportement de chaque personnage assument la fonction de la discontinuité et de l'indécidabilité jusque dans leur moindre geste. La «cruauté» du Père, la «honte» de la Belle Fille, la «douleur» de la Mère, l'«indifférence» du Fils, la «noyade» de la Fillette et le «suicide» du Garçonnet se jouent comme refus de la succession, de l'agencement et de l'imitation. Ainsi les codes éclatent dans la redondance des catégories sémiotiques qui les fondent. «Commedia da fare» devient une «tragedia disfatta». De l'état de la cohérence des supports mimétiques codifiés le théâtre passe à l'état d'aliénation décodifié. Il n'est plus jeu. Il est déjoué.

IX. Perplexité et transgression des codes en face de la cacophonie des messages, va-et-vient du réel et du théâtral, *Six personnages* est également un texte de négativité qui met à mort la crédibilité et la cohérence des codes du modèle normatif mimétique. Dans ce théâtre disloqué il n'y a pas de solidarité des codes. Le refus du caractère totalitaire de l'idéologie de la représentation ouvre la porte sur «l'autre scène», «ein anderer Schauplatz», où le discours du Père ne tombe pas dans le vide : «Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi-veda-si crede "uno" ma non è vero : è "tanti", signore, "tanti", secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi : "uno" con questo, "uno con quello-diversissimi!"» (p. 46)<sup>23</sup>. Le geste sémiotique du dramaturge devient celui de l'analyste et de l'analysé unis dans le discours du moi clivé, du sujet en procès.

X. Cette description cursive du texte pirandellien, s'appuyant sur une certaine fonctionnalité méta-discursive des codes vides ou vidés de leur pertinence, permet de poser d'autres problèmes liés plus directement à la mutation du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit avant tout d'une mise en valeur de certaines catégories suffisamment générales pour fonctionner comme signes qui structurent — négativement et positivement — la praxis théâtrale moderne. À l'opposé d'auteurs comme Witkiewicz, Artaud et Apollinaire, Pirandello a recours au récit vraisemblable, quasi cathartique, diégétique. Ce qu'il opère en profondeur, c'est la désagrégation du récit théâtral mimétique dont il désintègre les composantes essentielles et fait entrevoir d'autres structures qui rompent la linéarité imitative du théâtre psychologique. Si toute œuvre de Pirandello est surdéterminée par la catégorie du paraître, elle est aussi marquée par ce qu'on pourrait définir comme quête apophantique de l'être. Dans *Six personnages*, cette quête se déplace de la perspective existentielle vers une perspective que nous proposons d'appeler méta-linguistique. Cette quête affecte l'idée de la représentativité théâtrale des principaux référents-supports de la représentation tels que : récit événementiel, récit psychologique, récit sémiotique (c'est-à-dire la textualisation de «l'événement, de l'action, du personnage»). La structure de *Six personnages* joue ainsi encore une fois la pertinence de ces récits tout en montrant comment ils ne sont plus opératoires à l'intérieur d'un système discursif qui déprécie systématiquement les valeurs normatives et les valeurs modales du récit mimétique. Ces valeurs peuvent être définies comme suit :

*Valeurs normatives* : clôture du personnage ; clôture de l'action ; pragmatique opératoire de la temporalité dramatique ; disjonction spatiale : scène/public ; conjonction temporelle : personnage + événement + imitation textuelle et scénique de l'événement joué par le personnage ; représentation adéquate de l'événement, du conflit (action), de la psychologie.

*Valeurs modales* : le savoir du dramaturge, le vouloir-faire du dramaturge ; le faire scénique du personnage, le faire pragmatique de la machine théâtrale.

Il y a chez Pirandello une sorte de mise en circulation méta-narrative des valeurs normatives et modales qui deviennent les actants de son récit méta-linguistique. Celui-ci consiste à déplacer les valeurs de l'aire close de la mimésis vers une aire ouverte de la réflexion sur la mimésis. Cette réflexion est assurée non seulement par les « personnages » engagés dans le désir de faire représenter leur vie, telle qu'elle émerge, circonscrite par la ponctualité de l'événement que les actants du récit théâtral mimétique ne peuvent répéter sur scène, mais encore par un déplacement continu vers la conscience centrale de l'auteur qui organise in absentia le croisement des récits pour les situer dans une perspective de choc, d'indécidabilité et, par là-même, en démontrer une sorte de vide structural. Le croisement des récits renvoie d'une façon indirecte à l'acte d'énonciation du récit sémiotique par l'auteur. Le contrat énonciatif est volontairement mis en perspective de privation. Ce qui est énoncé par les personnages relève d'une aliénation de l'acte d'énonciation de la part de l'auteur. Son refus de la textualisation crée un champ « libre » où va se jouer le désir de la mimésis des personnages. Mais ce champ laisse entrevoir ses failles, trop nombreuses, pour que les récits mis à l'œuvre puissent y fonctionner selon le principe du rendement mimétique. Une première faille réside dans l'inflation du commentaire auquel ont recours les personnages mus par la pulsion mimétique et fixés dans ce qu'on peut définir le fantasme du vécu.

Le récit qu'ils font, surtout le Père et la Belle-Fille, de ce qui leur est arrivé, débouche sur un continu déplacement de l'événement pré-mimétique. Exemples :

*La Belle-Fille* : [...] J'étais toute petite encore, les tresses dans le dos et les pantalons qui dépassaient ma robe, haute comme ça, que je le trouvais en train de m'attendre à la sortie de l'école. Il venait surveiller ma croissance...

*Le Père* : Quelle infamie... Ça, c'est perfide, c'est odieux ! (p. 26).

□ □ □

*Le Père* : Le drame est tout récent, monsieur ! Il est original, complexe, extrêmement intéressant, vous pouvez m'en croire.

*La Belle Fille* : À la mort de mon père...

*Le Père* : Ce fut la misère, monsieur ! Les voilà revenus ici, sans que je le sache. Et cela à cause de sa stupidité ! (*Montrant la mère*). Elle sait à peine écrire, c'est vrai ; mais elle aurait pu me faire écrire par sa fille ou par le petit qu'ils étaient dans le besoin.

*La Mère* : Avouez, monsieur, que je ne pouvais pas deviner tous ces beaux sentiments.

*Le Père* : Ton grand tort, c'est justement de n'avoir jamais deviné aucun de mes sentiments (p. 27).

□ □ □

*Le Fils* : (*haussant dédaigneusement les épaules*) : Laisse-moi tranquille. Je n'ai rien à y voir...

*Le Père* : Comment tu n'as rien à y voir ?

*Le Fils* : Je n'ai rien à y voir et je ne veux me mêler à rien... [...]

*La Belle Fille* : Ah ! Oui, nous sommes des gens de rien, et lui, il est sorti de la cuisse de Jupiter... (p. 31)

□ □ □

*Le Père* : [...](*Recommençant à parler du fils*). Il dit qu'il n'a rien à voir dans le drame, alors qu'il est le pivot de l'action ! (p. 32).

Cette séquence que nous avons établie en quelque sorte au hasard du texte, montre bien comment ce que nous avons appelé le « fantasme du vécu » est distribué dans l'ordre subjectif et tout en étant disséminé tout au long du texte en constitue le scénario qui figure l'opposition centrale, semble-t-il, de *Six personnages* :

interprété vs interprétant

Elle affecte le texte pirandellien dans ses interstices les plus profonds et montre comment la gestation de la mimésis et la gestualité du pulsionnel s'excluent réciproquement. Le commentaire des personnages, constituant la faille du récit événementiel et du récit psychologique, mine la perception du cognitif par l'auteur. Ainsi le commentaire des personnages

renvoie à l'ordre et à la narrativisation méta-linguistique de la destruction de l'imitation théâtrale, telle que Pirandello la structure dans *Six personnages*. Cédant la parole aux « personnages », Pirandello du même coup prend en charge le problème de la personne ou plutôt du subjectif dans sa « liberté » et dans son asservissement au vécu fantasmatique. La parole du subjectif rejette la parole de l'auteur dans un discours qui ne peut plus se jouer selon l'ordre :

cognitif → mimé (textualisé) → théâtral

Pirandello se propose de mettre en scène le procès du théâtral. Le choc des points de vue, le discours insistant du Père et de la Belle Fille, la fuite dans le « pirandellisme » mis dans la bouche des personnages (surtout du Père), organisent aussi bien le croisement des récits, se jouant à plusieurs niveaux, désintégrant la continuité du spectacle mimétique, que la « dé-théâtralisation » de l'irreprésentable. L'opposition centrale du pirandellisme entre la vie et la forme se subdivise ainsi en couples fonctionnels tels que :

immédiat vs temporalisé

vécu vs re-joué

désir de l'englobant vs non-englobable

a-représentativité du moi vs désir de la représentation scénique

XI. Si le récit, dans sa fonctionnalité fondamentale, se fonde sur trois syntagmes narratifs : contrat, disjonction, épreuve, on voit comment la structure hybride de *Six personnages* inscrit ces syntagmes dans l'ordre de la dispersion et de la dépréciation systématique. Dans le récit événementiel ce que le Père appelle le « drame » fonctionne comme un objet de valeur dont ni les personnages ni les acteurs ne peuvent se saisir. Leur épreuve qui consiste à faire jouer le « drame » déjà joué *illo tempore*, se convertit en pseudo-épreuve. Les acteurs, prêts à jouer le rôle d'adjuvants de l'épreuve, en deviennent les opposants puisque leur axiologie fixe les personnages dans une perspective neutralisant le vécu individuel et la quête apophantique de l'être (projeté dans le schéma théâtral englobant). Le contrat ne sera nullement contracté ; il aurait entamé l'exclusivité des deux axiologies. La disjonction spatiale (l'arrivée des personnages au théâtre) acquiert alors la perspective symbolique d'une disjonction entre le subjectif et

le ponctuel, d'une part, le schématisé et le transcrit dans le rôle scénique, d'autre part.

Dans le récit psychologique qui s'oriente autour d'une quête de l'identique et du vrai de chaque personnage, le procès d'intention que les personnages se font réciproquement affecte la transmission de la vérité, du cognitif et de l'objectif. Si la scène doit figurer la disjonction où se joue la gesticulation verbale négative des personnages, elle définit aussi l'épreuve du récit psychologique comme une série discontinue du pulsionnel, comme une dialectique ininterrompue du jugement et de l'anti-jugement auxquels le tiers terme de la synthèse scénique ne peut s'adjoindre.

Ce que nous avons appelé le récit sémiotique montre sa faille infranchissable dans la mesure où l'auteur reculant devant le geste mimétique montre du doigt la contradiction flagrante entre la pragmatique pré-existante de la scène et la pragmatique immédiate des personnages. Naître personnage veut dire alors détruire le subjectif, mais cela veut dire aussi mettre en miettes l'intention mimétique fondée sur une cohérence sémiotique.

XII. Le concept de personnage fonctionne chez Pirandello comme un terme complexe qui réunit les sèmes indépendance (ipséité) psychologique et dépendance structurale du textuel et du théâtral. En deçà du texte non-écrit et du spectacle non-joué, les personnages jouent en quelque sorte cette double dimension sémique du terme opératoire « personnage ». Ils figurent l'exclusion sémantique (mise en perspective métalinguistique du support essentiel du spectacle mimétique). L'opposition tripartite :

auteur vs personnage vs théâtre (machine mimétique)  
renvoie à une mise en jeu des valeurs modales dont la circulation entravée peut être figurée comme suit :

Le non-savoir de l'auteur ( $\overline{SA}$ ) implique le vouloir (être représentés textuellement, théâtralement) des personnages (VRP) qui implique le conflit entre le savoir pratique des acteurs (SPAct) et le savoir intime des personnages (SIP), ce qui explique la non-faisabilité de la mimésis (FM).

$\overline{SA} \text{ ----} \rightarrow \text{VRP} \text{ ----} \rightarrow \text{SPAct} \text{ ----} \rightarrow \text{SIP} \text{ ----} \rightarrow \overline{FM}$

Le projet sémiotique de Pirandello, inscrit dans une dévaluation du théâtral par la momentanéité du vécu, jouant à la fois sur la décomposition au ralenti de l'acte créateur et sur la fixation théâtrale (ou para-théâtrale) des moments contradictoires de ce même acte, se projette au-delà de la fonctionnalité syntagmatique et mimétique du (et des) récit(s) : événementiel, psychologique, mimétique, sémiotique. Aussi est-il une sorte de mesure ultime et de vérification catégorique du théâtre fondé sur la mise en représentation du phénomène dont la voix se veut un renvoi effectif au phénomène. Pirandello joue, en 1921, la chance de la voix qui enterre le phénomène. Ce qu'il parachève par son discours indécidable, c'est une vision pragmatique de la représentation théâtrale qui passe outre à la succession ponctuelle du spectacle théâtral dont la totalité se joue dans l'espace différencié :

phénomène ↔ événement ↔ représentation  
textuelle ↔ représentation  
théâtrale

XIII. *Six personnages* considéré comme texte qui rompt la norme (voir note 6 : « Normbrechende »-Jauss) acquiert la fonction d'un scénario phénoménologique qui laisse entrevoir la brisure de la représentation théâtrale branchée sur la « vérité », sur la « vraisemblance » et sur l'imitation de l'événement tout court. Dans ce scénario le parcours inaccompli par l'auteur se joue au niveau de chaque personnage en quelque sorte ; chaque personnage figure le parcours de la représentation, telle qu'elle se brise pour devenir ce que J. Derrida appelle le « phénomène du labyrinthe ». Le monologue du Père qui veut poser les termes forts du clivage entre l'essence et la perception renvoie précisément à la *phoné*. Étant substitution de la présence, « elle est la voie d'Icare », dit Derrida<sup>24</sup>. Ce que le Père attribue aux mots est la reconnaissance de la dispersion du phénomène au niveau d'une perception intersubjective. La mort de la représentation est déjà présente sur la scène du regard et de la voix, interposés entre le monde intérieur et le théâtre de la perception :

**Nous avons tous un monde en nous, et pour chacun c'est un monde différent. Comment pourrions-nous nous entendre, monsieur, si les mots que je prononce ont un sens et une valeur en rapport avec l'univers qui est en moi, tandis que celui qui m'écoute leur donne inévitablement un sens et une valeur en rapport avec l'univers qu'il porte en lui ? (p. 23)**

La représentation des personnages ne peut pas décrocher dans la mesure où leur geste répétitif de l'insistance sur leur « monde » devient la suppression progressive du faire pragmatique de la machine théâtrale. Les personnages étant solidaires avec le geste de l'auteur de les laisser vaquer à leurs obsessions et par là même de suspendre le geste simplificateur de la mimésis, donnent aux acteurs la leçon d'une stratégie phénoménologique qui montre comment l'intentionnalité de l'objet intentionnel d'une conscience se décompose en moments et en structures significatives que le théâtre n'est plus capable de prendre en charge. Le Père prononcera le mot de représentation précisément au moment où le Grand Premier Rôle est prêt à le représenter :

**La représentation qu'il donnera de moi, même en s'efforçant par son grimage de me ressembler... [...] (*Les acteurs rient*) Précisément, il sera difficile que vous donniez de moi une représentation qui me montre tel que je suis (p. 43).**

**Eh, dico, la rappresentazione che farà — anche forzandosi col trucco a somigliarmi... — dico, con quella satura... (*tutti gli Attori rideranno*) difficilmente potrà essere una rappresentazione di me, com'io realmente sono (p. 58).**

Pirandello joue sur l'espacement structurel qui s'intercale entre la mimésis verbale, gestuelle et cinétique et le phénomène mis en imitation. Le scénario phénoménologique que la pièce de Pirandello semble véhiculer comme argument majeur d'une destruction et d'une brisure du théâtre psychologique, du théâtre de la parole, se définit d'une façon remarquablement homogène en termes du discours husserlien. Ce que Husserl articule comme termes forts de la perception du phénomène et de la subdivision de la représentation (*Vorstellung*), retrouve une équivalence scénique et discursive chez Pirandello dont le langage hétéroclite mise à la fois sur le discours philosophique, réaliste et spécifiquement théâtral. Ainsi *Gegenwärtigung*, représentation origininaire dans la perception, différée dans *Vergegenwärtigung*, présentification « en » portrait, souvenir, signe, reflètent la disjonction structurelle et méta-narrative de *Six personnages*. Les heurts entre les personnages tout comme les heurts entre les personnages et les acteurs figurent le clivage entre ces deux structures actives dans le champ d'intentionnalité. Le problème de l'auteur se joue ainsi comme une sorte de freinage interminable de la perception du phénomène que Husserl

saisit en fixant la différence entre l'Eidos noème et l'Eidos noèse ; l'un étant l'objet — le cogitatum en tant qu'il est pour le sujet le sens — l'autre, le cogitatio. Entre les deux il y a une altérité dans une dépendance<sup>25</sup>.

Le versant phénoménologique de *Six personnages*, la prise en charge du problème de la représentation par le discours polyvalent, repose sur une démarche critique envers le récit mimétique théâtral dont les composantes sont démontées en perspective plongeante par Pirandello. Cette perspective révèle l'antériorité de la perception par rapport au récit. Le récit est une présentification d'une présentation originaire, c'est une différenciation de l'objet dans la perception. Pirandello montre l'effet traumatisant de la perception. Il aliène la mobilité du récit. C'est à ce niveau que s'opère précisément la dislocation des codes.

XIV. *Six personnages* a toutefois son versant psychanalytique. La représentation délirante d'une a-représentation fondamentale de l'intériorité fixe une structure différentielle importante qui est particulièrement opératoire dans le texte pirandellien :

#### réalité vs dénégation

Le jeu du désir et de sa dénégation (Verneinung) suspendu entre le Père et la Belle Fille montre comment la discoursivité méta-dramatique de Pirandello, le rapport entre Darstellung (représentation qui donne en même temps les effets et la cause de la manifestation : présence et absence) et Darstellbarkeit (représentativité), ne se constitue pas en structure de dépassement du clivage du sujet. La visibilité de la scène éclatée en morceaux renvoie précisément à la topique d'une autre scène, celle-ci constituée comme remise en cause du théâtre/non analytique du théâtre indifférent aux signes des fantasmes que les personnages portent en bandeau. Pirandello montre comment s'écroule la représentation du sujet comme conscience sécurisante. Le cogito ergo sum devient : le je pense de peur que je ne sois. Le parcours méta-dramatique et pseudo-théâtral du sujet confirme sa dispersion, sa perte comme irréalisation du désir. Pirandello articule ainsi les oppositions :

individualité vs réalisation scénique  
 subjective irréductible  
 diversité vs unicité  
 individuation vs nivellement des différences  
 visage vs masque

XV. La mise en place du système des opérateurs de négativité, tels la conscience hypostasiée de l'intentionnalité de la conscience de l'auteur, l'inexpressivité de l'individu, le langage des renvois infinis à l'inexprimable, le méta-langage superposé au langage-objet, l'ironie romantique érigée au rang d'un espacement du discours, tous ces éléments structurels de l'œuvre de Pirandello la projettent au bord d'une nouvelle théâtralité. Celle-ci se donne à voir non pas comme terme dialectique nécessaire d'une telle démarche de dislocation, mais plutôt comme issue possible de l'impasse où s'introduit le jeu pirandellien. La désintégration des signes de la représentation ne débouche pas sur la constitution d'une sémiotique de positivité esthétique, tel le théâtre de la cruauté. Le système de Pirandello exprime la situation fondamentalement entropique d'un discours qui se cherche une référence au-delà d'une circulation et d'une circularité des référents. L'idéologie pirandellienne se forme contre l'idéologie dominante du théâtre bourgeois compris comme mimésis non perturbée, comme verbalité, comme dialogue et comme psychologie mis à l'œuvre dans le rabâchage textuel. Le signe distinctif de cette idéologie en gestation ou en mutation d'une nouvelle théâtralité possible est chez Pirandello la persistance, certainement involontaire, dans le délire. Le personnage pirandellien emblématique est à la fois un *homo psychologicus* et *homo mente captus*. Ainsi la situation idéologique et discursive du théâtre pirandellien se définit bien par les constatations suivantes de Th. Herbert :

[...] la *mutation idéologique* a toujours le statut d'un *discours délirant* pour l'idéologie dominante au point considéré (ceci semble valable aussi bien pour les mutations scientifiques qu'esthétiques ou politiques). On doit alors se poser la question de savoir comment l'*effet de connaissance (scientifique)* et l'*effet esthétique* ou *politique* homologues peuvent se différencier du délire : il est clair que cela implique une transformation des *normes d'admissibilité*, c'est-à-dire du système des garanties qui assurent l'idéologie de son inviolabilité<sup>26</sup>.

Pirandello semble interroger les « normes d'admissibilité », tout en interrogeant et tout en disloquant le « dispositif à la fois instrumental (répondant à la garantie empirique) et institutionnel (répondant à la garantie spéculative)<sup>26</sup> » du théâtre mimétique. Le nouveau dispositif doit désormais s'appuyer sur la brisure de la répétitivité du théâtre, sur l'ouverture de la scène et sur la transformation de la psychologie en discours para-logique et délirant.

XVI. Ce que préconise Artaud : le « langage de la mise en scène considéré comme le langage théâtral pur<sup>27</sup> », « l'utilisation [...] ondulatoire, de la scène » (ce qu'il découvre dans la pratique du théâtre balinais), la « mimique même du combat, qui est fonction du jeu athlétique et mystique des corps<sup>28</sup> », le renoncement à « l'homme psychologique » et à « l'homme social<sup>29</sup> », Pirandello, dix ans avant Artaud, ne semble pas le poser en termes aussi univoques et clairs. Son entreprise est toutefois nécessaire, ne fût-ce que pour disloquer un idiolecte par trop répétitif et théologique, ne fût-ce qu'en tant que modernité de transition, négativité pré-dialectique. Sur la scène du théâtre auto-satisfait Pirandello brise les supports inébranlables du spectacle fondé sur la sémiotique des codes référentiels. En sortir devient le geste d'une entreprise de plus en plus indispensable au moment où la mutation des arts tels la peinture, la musique et la poésie bat son plein. J. Derrida définit de façon remarquablement claire ce qui est en jeu chez Artaud et par là même, quoique dans une perspective différente, ce qui se joue chez Pirandello : le caractère « théologique » de la scène, les « interdits éthico-métaphysiques » de « la théâtralité classique », l'avènement de « la fête » théâtrale<sup>30</sup> :

**Nulle part la menace de la répétition n'est aussi bien organisée qu'au théâtre<sup>31</sup>.**

**La scène est théologique tant que sa structure comporte, suivant toute la tradition, les éléments suivants : un auteur-créateur qui, absent et de loin, armé d'un texte, surveille, rassemble et commande le temps ou le sens de la représentation, laissant celle-ci le *représenter* dans ce qu'on appelle le contenu de ses pensées, de ses intentions, de ses idées<sup>32</sup>. Toutes les limites sillonnant la théâtralité classique (représenté/représentant, signifié/signifiant, auteur/metteur en scène/acteurs/spectateurs, scène/salle, texte/interprétation, etc.) étaient des interdits éthico-métaphysiques, des rides, des grimmaces, des ricluis, des symptômes de la peur devant le danger de la fête<sup>33</sup>.**

La stratégie sémiotique de la participation ludique du public au spectacle se dessine chez Pirandello, tout comme le dépassement de la scène théologique ; toutefois, la fête avant qu'elle n'advienne pour de bon a encore certains obstacles à surmonter dont, entre autres, celui-ci : la dichotomie fiction : réalité. Si la mort du Garçonnet introduit sur la scène le souffle de la cruauté, le signe d'une métaphysique quasi artaudienne, elle n'en demeure pas moins le signe du partage des deux esthétiques : celle des acteurs et celle des personnages. Mais pour les personnages la question : Finzione ? Realtà ? signifie précisément leur théâtre, celui qu'ils cherchent vainement :

**La question « fiction ou réalité » a un sens seulement au niveau de l'esthétique confessée par le Directeur et par les acteurs. Pour les personnages elle n'a pas de sens, car leur conception de l'art théâtral est fondée dans une certaine mesure sur l'identification de la vie avec le théâtre**<sup>34</sup>.

Ce qui se greffe, par la mort du Garçonnet, sur l'indécidabilité des isotopies centrales de *Six personnages* annonce ainsi un théâtre impossible dans les limites d'une théâtralité mimétique. Mais cette mort laisse entrevoir une autre stratégie à l'intérieur du discours délirant et méandreux de Pirandello : celle de choc, celle de provocation. L'institutionnalisation d'une telle stratégie n'aura pas été l'œuvre de Pirandello. Le cri pirandellien rompt l'identité euphorique du théâtre bourgeois. Au-delà de la scène théologique il se projette dans l'anti-thèse de la mimésis ronronnante\*.

*Université de Montréal*

#### Notes

\* Éditions de Pirandello utilisées :

*Six personnages en quête d'auteur*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1950, Trad. Benjamin Crémieux.

*Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1958.

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 134.

<sup>2</sup> C. Segre, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 77-78.

<sup>3</sup> « Les signes de la dislocation sont le sceau d'authenticité du modernisme, ce par quoi il nie désespérément la clôture de l'invariance (das Immergleiche). L'explosion est l'un de ses invariants. L'énergie anti-traditionaliste devient un tourbillon vorace. Dans cette mesure l'art moderne est un

mythe tourné contre lui-même; son caractère intemporel devient catastrophe de l'instant qui brise la continuité temporelle» (In T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 38, traduit de l'allemand par Marc Jimenez).

- <sup>4</sup> En allemand : « Die Male der Zerrütung sind das Echtheitssiegel von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten. Antitraditionalistische Energie wird zum verschlingenden Wirbel. Insofern ist Moderne Mythos, gegen sich selbst gewandt; dessen Zeitlosigkeit wird zur Katastrophe de l'instant qui brise la continuité temporelle» (T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970, p. 41).
- <sup>5</sup> « La liquidation de l'art — de l'œuvre d'art unie — devient un problème esthétique, et la désensibilisation du matériau même apporte avec soi le renoncement à cette identité du contenu et de l'apparence, terme de l'idée traditionnelle de l'art » (Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenbergh, p. 135).
- <sup>6</sup> En allemand : « Die Liquidation der Kunst — des geschlossenen Kunstwerks — wird zur ästhetischen Fragestellung, und das Gleichgültigwerden des Materials selber bringt den Verzicht auf jene Identität von Gehalt und Erscheinung mit sich, in welcher die traditionelle Idee der Kunst terminierte » (T.W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1966, p. 120).
- <sup>7</sup> Le concept de négativité qui renvoie à la *Dialective négative* d'Adorno est un des concepts fondateurs de la *Théorie esthétique*, ainsi que de la réflexion esthétique d'Adorno. Il joue aussi un rôle considérable chez H.R. Jauss bien que Jauss soit un des critiques de la négativité comprise à la façon d'Adorno. Voir l'étude de Jauss : « Negativität und Identifikation, Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung » in *Positionen der Negativität*, Coll. « Poetik und Hermeneutik VI », herausgegeben von Harald Weinrich, München, Wilhelm Fink, Verlag, 1975, pp. 263-339.
- <sup>8</sup> « Der besondere Status des ästhetischen Erfahrung im Kommunikationsprozess der gesellschaftlichen Praxis lässt sich danach in drei Leistungen aufgliedern : die präformative oder *normgebende*, die motivierende oder *normbildende* und die transformative oder *normbrechende* Funktion. » Cf. Hans Robert Jauss, « Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptions-ästhetischen Methode », in *Neue Hefte für Philosophie*, Nr 4, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1973, p. 45.
- <sup>9</sup> J. Ortega y Gasset, *La Deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, première édition 1925, pp. 52-53.
- <sup>10</sup> P. Szondi, « Spiel von der Unmöglichkeit des Dramas (Pirandello) » in *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, première éd. : 1956, p. 127.
- <sup>11</sup> G. Giudice, « L'Ambiguità nei Sei personaggi in cerca d'autore », in *Luigi Pirandello Sei personaggi in cerca d'autore*, Studi e documentazioni del T.S.T. Teatro e Scuola, Torino, Mursia, 1972, p. 22.

- <sup>12</sup> P. Raffa, «Dentro il "linguaggio" pirandelliano» in *Luigi Pirandello Sei personaggi in cerca d'autore*, Coll. «Studi e documentazioni del T.S.T. Teatro e Scuola», Torino, Mursia, 1972, p. 57.
- <sup>13</sup> P. Renucci, «Comique de réflexion et comique de réfraction dans *Six personnages en quête d'auteur*» in *Pirandello 1867-1967*, édité par G. Genot, Paris, Lettres Modernes, 1968, pp. 167-178.
- <sup>14</sup> G. Genot, *Pirandello*, Paris, Seghers, 1970, p. 59.
- <sup>15</sup> Voir l'introduction de C. Chabrol à *Sémiotique narrative et textuelle*, édité par Claude Chabrol, Paris, Larousse, 1973, pp. 7-8, et, dans le même livre, Roland Barthes, «Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», p. 50. Et aussi Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 26.
- <sup>16</sup> Umberto Eco, *La Struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968, p. 49 : «[...] è il modello di una serie di convenzioni comunicative che si postula, come esistente in tal modo, per spiegare la possibilità di comunicazione di certi messaggi».
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 39.
- <sup>18</sup> Umberto Eco, *Il segno*, Milano, ISEDI, 1973, p. 156.
- <sup>19</sup> Roland Barthes, *S/Z*, p. 145.
- <sup>20</sup> A.J. Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 196.
- <sup>21</sup> J. Derrida, «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation», in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 362, p. 345, p. 359.
- <sup>22</sup> «Cette annonce méta-linguistique a une fonction *apéritive* : il s'agit de mettre le lecteur en appétit (procédé qui s'apparente au "suspense"). Le récit est une marchandise, dont la proposition est précédée d'un "boniment". Ce "boniment", cet "appetizer", est un terme du code narratif (rhétorique de la narration)» (in Roland Barthes, «Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», *op. cit.*, p. 34).
- <sup>23</sup> «Le drame, selon moi, est tout entier là-dedans, monsieur, dans la conscience que j'ai, qu'a chacun de nous d'être "un", alors qu'il est "cent", qu'il est "mille", qu'il est "autant de fois un" qu'il y a de possibilités en lui... Avec celui-ci, il est quelqu'un, avec celui-là, il est quelqu'un d'autre!» Traduction de Benjamin Crémieux, Paris, Stock, 1924, p. 11.
- <sup>24</sup> J. Derrida, *La Voix et le phénomène*, Paris, P.U.F., 1967, p. 117.
- <sup>25</sup> E. Husserl, *Idées directives pour une phénoménologie*, traduit par P. Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, p. 342.
- <sup>26</sup> Th. Herbert, «Pour une théorie générale des idéologies», *Cahiers pour l'analyse*, n° 9, été 1968, p. 92.
- <sup>27</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1964, première édition : 1938, p. 104.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 101.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 186.
- <sup>30</sup> J. Derrida, «Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation», *op. cit.*, in *passim*.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 362.
- <sup>32</sup> *Ibid.*, p. 345.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 359.
- <sup>34</sup> W. Krynski, «*Six personnages en quête d'auteur* ; Remise en question du théâtre traditionnel à illusion scénique» in *Les Problèmes des genres littéraires*, vol. XII, n° 1, 1970, pp. 43-58.