



Dictionnaire des théâtres du monde

Pirandello Luigi

(Agrigente 1867 - Rome 1936)

Écrivain italien.

Auteur de sept romans et de près de trois cents nouvelles, essayiste, il accède à la notoriété internationale (il recevra le prix Nobel en 1934) grâce à une œuvre théâtrale très discutée dont est né, d'ailleurs, le terme de « pirandellisme ».

Une dramaturgie de parole

L'accès de Pirandello à la scène, lorsque en 1910 sont enfin joués *Cédrats de Sicile* (*Lumie di Sicilia*, 1910) et *l'Étau* (*La Morsa*, 1910), s'opère, après vingt-cinq ans d'espoirs théâtraux déçus, dans le contexte humiliant d'une écriture désormais soumise aux lois du marché et dans le créneau étroit de la comédie dialectale : avec des pièces écrites dans le parler d'Agrigente pour l'acteur Angelo Musco (*Liola*, 1916) et traduites ensuite en italien, comme *le Bonnet de fou* (*Il Berretto a sonagli*, 1917). Cette période de la production pirandellienne où apparaissent la Sicile d'exploitation et de frustration (*Liola*), la Sicile d'honneur et de formalisme dans *Le Brevet* (*La Patente*, 1918) emprunte ses scénarios aux nouvelles et romans précédents. Les canons veristes n'y sont assumés, à la surface du texte, que pour être démontés en tant que codes inopérants, et la dérivation dramatique révèle déjà sa fonction essentielle : réduire l'importance de cet agencement logique des faits qui reposait sur la foi positiviste en la solidité du réel et en l'unité de la personne, pour faire de la scène le lieu du commentaire contradictoire. D'emblée, la dramaturgie pirandellienne est discours présent sur un drame passé, récit et débat autour d'une action qui s'est déroulée avant et ailleurs : sur scène triomphe la parole.

Le système clos d'un théâtre de l'intériorité

En ce sens, il n'y a aucune solution de continuité entre ces pièces et, à partir de *À chacun sa vérité* (*Così è [se vi pare]*) en 1917, le travail qu'effectue l'auteur sur les structures de la comédie bourgeoise pour en ruiner l'intrigue – le triangle du vaudeville est nié par le paradoxe dans *Tout pour le mieux* (*Tutto per bene*) en 1920 – et pour refuser au spectateur le plaisir du dénouement : *Chacun sa vérité* instaure, et pour toujours, l'angoisse de la non-résolution. La continuité est certes factuelle : sur les quarante-trois pièces qui composent les *Masques nus* (*Maschere nude*), éditées en quatre volumes de 1918 à 1921, vingt-huit dérivent de canevas* ou épisodes narratifs antérieurs. Mais, au-delà même d'un tel repérage, l'œuvre entière de Pirandello constitue un seul et même réservoir où des éléments ayant appartenu à une construction précédente – originale, décalquée ou pillée – sont sans cesse réemployés dans une autre structure textuelle en vue d'une destination nouvelle. L'œuvre exige ainsi d'être perçue dans une parfaite intertextualité pirandellienne tissée d'échos et d'appels. Dès lors, ce « pirandellisme » que, le premier, le critique Adriano Tilgher a théorisé en 1922 et que le spectateur, tour à tour rassuré et ennuyé, croit reconnaître à chaque représentation, consiste sans doute moins en un ensemble de propositions « philosophiques » récurrentes – le leurre de la communication verbale, l'éclatement du Moi protéiforme, le conflit incessant entre la vie mouvante et la forme qui le fige – qu'en ces effets de spécularité perpétuelle d'un théâtre qui, dérochant son origine et sa fin, se referme sur lui-même et emprisonne le spectateur en lui.

Ainsi naît un théâtre de l'intériorité où l'échange entre le créateur et le spectateur est de l'ordre du fantasme : échange qui s'opère, non plus par le biais de l'identification suivie de la catharsis* finale (ces deux fonctionnements sont à jamais rendus impossibles) mais par le jeu du langage et l'actualité

de la communication. Amour indissolublement lié à la mort, terreur de l'inceste et haine du père, omniprésence de la folie dont le travestissement ne sera qu'un des aspects dans *Henri IV* (*Enrico IV*, 1922), tels sont les avatars théâtraux des traumatismes vécus qui, à partir de *Six Personnages en quête d'auteur* (*Sei Personaggi in cerca d'autore*) en 1921, inscrivent dans la dramaturgie pirandellienne l'impossibilité à être. Impossibilité pour le personnage, totalement déstructuré, d'exister ailleurs que dans l'identité fictive et provisoire que lui confère la scène : ce lieu où il sera traqué, torturé, jugé comme dans un tribunal. Et impossibilité pour Pirandello qui a, comme il le confessait en 1928 à son traducteur Benjamin Crémieux, « oublié de vivre », d'exister autrement que dans les projections du Moi qui prennent corps sur la scène, lorsque le dédoublement du texte est redoublé encore par la représentation.

La tension de l'écriture vers la représentation

Mais, dès lors, parce que la représentation nécessaire, désirée, fascine et terrifie Pirandello tout à la fois – sa pratique de directeur de troupe et ses constats d'auteur joué par des compagnies ont confirmé cette ambivalence –, la prise en charge de la représentation se fait, en un ultime sursaut de l'auteur dépositaire du texte écrit, par l'inscription dans le texte même. L'œuvre s'oriente, inévitablement, vers l'impromptu qui se plaît à donner l'illusion que triomphe le dire au détriment du dit ; et vers le méta-théâtre – dont le « théâtre dans le théâtre » n'est qu'un aspect – où le théâtre s'autoreprésente pour explorer radicalement la contamination entre l'illusion et la réalité et les modalités des conflits entre tous ceux qui interviennent dans la fabrication du spectacle (auteur, acteurs, techniciens, régisseur, spectateurs fictifs et réels) : *Ce soir on improvise* (*Questa sera si recita a soggetto*) est, en 1930, à ce titre, une pièce exemplaire. Dévoilement dénégateur de la matérialité scénique (la machinerie à vue des *Six Personnages*) ; incarnation, au sens strict du terme, du processus de création du personnage (l'apparition de Madame Pace) ; caricature du « régisseur » naissant en Doktor Hinkfuss de *Ce soir on improvise* ; réflexion sur la notion de jeu théâtral et sur la souffrance de l'être de Vie soumis à la créature d'Art dans les pièces écrites pour Marta Abba, la « divine » inspiratrice, l'actrice en laquelle s'annule la femme, de *Diane et Tuda* (*Diana e la Tuda*) en 1926 à *Se trouver* (*Trovarsi*) en 1932 ; ampleur et prolifération des didascalies concernant la scénographie mais aussi l'aspect et les stratégies des personnages : telles sont les voies diverses d'un accueil, certes, mais aussi d'un balisage, de l'écart que crée la représentation, chaque représentation, différemment chaque fois, par rapport à cette structure en creux et en attente d'elle qu'est le texte théâtral. La modernité de l'écriture dramaturgique pirandellienne, sa tension vers la représentation, est donc désir tout autant que peur. Enfin, après le questionnement des fondements mêmes de la société dans la *Nouvelle Colonie* (*La Nuova Colonia*) en 1928, l'œuvre s'accomplit par l'élévation au niveau du mythe de la réflexion sur le théâtre. *Les Géants de la montagne* (*I Giganti della montagna*), pièce à laquelle Pirandello travaillait depuis 1928, demeure certes inachevée : la mort subite de Pirandello en 1936 a-t-elle fortuitement ou logiquement laissé en suspens l'opposition entre la machine à illusion des Guignards et la fureur missionnaire qui conduit Ilse au supplice ? Liberté de l'imaginaire et du discours de soi à soi ou tension vers l'Autre d'un art engagé, le doute de Pirandello sur l'essence même du théâtre ne cesse de nous interroger.

La fortune de Pirandello est liée à de grands interprètes (Marta Abba, Ruggero [Ruggeri](#), [Vilar](#)) et à quelques mises en scène clés : atmosphère ibsénienne des *Six Personnages* montés par [Pitoëff](#) en 1923, à Paris, alors que [Reinhardt](#) en 1924, à Berlin, y valorisait l'essence même de la parole ; retour à la provocation avant-gardiste avec *Ce soir on improvise* joué par le Living* Theatre en 1955 ; précision du contexte historique et culturel dans le *Comme tu me veux* (*Come tu mi vuoi*) de [Piscator](#) en 1957 à Tübingen ; soulignement de la ruine du vieux théâtre par [Strehler](#) en 1966 dans *Les Géants de la montagne* ; huis clos, torture et absence de catharsis chez [Castrì](#) dans *Vêtir ceux qui sont nus* (*Vestire gli ignudi*) en 1976 et [Missiroli](#) (*Les Géants*, en 1979) ; réflexion brechtienne sur l'illusion dans *Les Géants* de [Lavaudant](#) en 1981. Le texte pirandellien montre ainsi sa force persistante de stimulation.

Rédacteur(s)

[D. BUDOR](#)

Classement

Cet article relève de la spécialité [Europe du Sud et Amérique latine](#)

Période(s) : 19^{ème} siècle 20^{ème} siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Musco (A.) Lumie di Sicilia Morsa Liola Berretto a sonagli (il) Patente (la) Così è (se vi pare) Tutto per bene Maschere nude Enrico IV Sei Personaggi in cerca d'autore Questa sera si recita a soggetto Diana e la Tuda Trovarsi Nuova Colonia (la) Giganti della montagna (i) Vilar (J.) Pitoëff (G.) Reinhardt (M.) Piscator (E.) Ruggeri (R.) Strehler (G.) Castri (M.) Missiroli (M.) Lavaudant (G.) Abba (M.) Six personnages en quête d'auteur Ce soir on improvise Come tu mi vuoi Géants de la montagne (les) Vestire gli ignudi

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/biographie-pirandello-luigi>