

COMPRENDRE LA DÉCONSTRUCTION DE L'ACTION DANS *ON NE SAIT JAMAIS TOUT* DE LUIGI PIRANDELLO

Loua Fabrice GUEI

Université Alassane Ouattara

Gueilouafabrice@gmail.com

Résumé : L'investigation a permis de mettre en évidence le contenu de l'action dans *On ne sait jamais tout* qui révèle une manifestation déconstructionniste, mais novatrice sur le plan dramatique. En effet, en entravant le principe de l'ossature théâtrale, malgré la fin de l'intrigue, le processus de la construction de l'action participe de la volonté de l'auteur d'envisager un théâtre novateur et réformé axé sur la critique de l'action, du personnage, des didascalies qui sont des constituants instruisant le lecteur-spectateur sur les conditions techniques de l'organisation de l'action. Au-delà de l'originalité dramatique, l'action pirandellienne reste une médiation de la dépersonnalisation de la condition humaine.

Mots clés : Action, Déconstruction, Didascalie, Progression statique, Rebondissement

Understanding the deconstruction of action in Luigi Pirandello's *On ne sait jamais tout*

Abstract: The investigation revealed the content of the action in *On ne sait jamais tout*, which reveals a deconstructionist yet dramatically innovative manifestation of the theatrical framework. In spite of the end of the plot, the process of constructing the action is part of the author's desire to envisage an innovative and reformed form of theatre, centred on the criticism of the action of the didascalia character, which is a constituent that introduces the reader-spectator to the technical criticisms of the organization of the action. Beyond its dramatic originality, Pirandel's action remains a mediation of the depersonalization of the human condition.

Key words: Action, Construction, Didascalies, Static progression, Plot Twits

Introduction

Le drame se crée autour de l'action qui est le principe de l'acte théâtral constituant la succession des péripéties et événements développés dans l'intrigue. Au théâtre, en effet, l'action obéit à la rigueur de l'unité des mouvements qui confèrent à l'œuvre toute sa dynamique. Son affaiblissement engendre un écart dans l'élaboration et la réception de la fiction dramatique qui se trouverait ainsi être minée pour le lecteur aux lunettes classiques¹. L'envers de ce principe de fonctionnement participe de la qualité dramaturgique dans les supports dramatiques de Luigi Pirandello.

L'homogénéité de l'action, de son programme dramatique, est sapée et construite dans une écriture de forme et de sens² rendant ainsi compte du processus de la dramatisation de la déconstruction. L'intrigue pirandellienne dessine une dynamique paradoxale, inverse à celle de l'institution du drame. L'itinéraire dramatique de la pièce *On ne sait jamais tout* explore, à travers l'intrigue, une esthétique et une idéologie qui s'organisent autour de la reconfiguration de la théorie de l'art dramatique.

¹Le groupe de mot désigne le lecteur-spectateur habitué à la lecture de pièce classique ayant des intrigues continues, sans désintégration de la fluidité dramatique.

²Terme renvoyant aux implications sémantiques de l'écriture de l'auteur.

L'auteur s'appuie sur les actions de son personnage pour plonger le lecteur-spectateur dans de nouvelles expériences techniques théâtrales en vue de l'instruire sur un autre mode de transmission dramatique mais aussi, et surtout, par l'envie de traduire le signe d'un malaise social.

L'action de la pièce, construite en deux actes et deux intermèdes, présente une reconstruction fonctionnelle et spatiale de l'espace dramatique. L'étrangéité du dispositif structurel du drame développe des rapports qui minent l'intrigue en tant que porteur de signification résolutive. Au-delà de cette singularité, loin des principes de la vraisemblance, le drame pirandellien innove par la reconfiguration de l'action décrite par J.P Sarrazac (2002, p.25) comme « une structure en arbre, les actions moléculaires permettant de construire les actions de détail qui elles-même convergent vers l'action d'ensemble ». Le fondement esthétique de l'écriture pirandellienne rend compte d'une permanence de trait qui engendre un itinéraire anticonformiste de ses textes qui se déroulent dans une série de faits issus de la doxa constructive du drame.

À l'aide des dispositifs de la rupture, le drame pirandellien développe une réflexion de la déconstruction des principes de l'action en vue d'une innovation dramatique en adéquation avec les prescriptions de l'époque. En ce sens, l'intrigue pirandellienne nourrit la greffe du renversement dramatique décrite par J.Th Paolantonacci (1951,p.61) en ces termes : « son activité apparaît paradoxale que par ce qu'elle exerce sur un terrain autre que celui du commun, en éclairant d'une lumière qui n'est pas celle du commun ».

Dès lors, comment l'action pirandellienne fonctionne-t-elle? Dans quelle mesure témoigne-t-elle d'une esthétique de la déconstruction? Quelles sont les incidences engendrées par la poétique de l'action pirandellienne? En déclinant les modalités et les implications que renferme la poétique de l'action, la présente étude vise à apporter des éléments de réponse à la compréhension du drame pirandellien à travers la pièce *On ne sait jamais tout*.

En vue de mieux appréhender la perspective dramaturgique de l'auteur, la convocation de la sémiologie théâtrale revêt une importance capitale. Toutefois, l'étude n'exclut pas, *de facto*, les autres approches. En réalité, la sémiologie théâtrale est une méthode d'approche du texte développée par A. Ubersfeld (1981, p. 352) permettant d'enrichir le drame mais surtout de rapprocher le lecteur-spectateur de la représentation. Le critique P. Pavis (2007, p. 155) ne pas le contraire. Selon lui, en effet, : « l'enjeu de l'analyse sémiologique n'est donc pas la problématique relation de subordination entre texte et scène, mais la description du texte (...) qui est la résultante de divers systèmes de signes». La piste sémiologique reste la voie par laquelle l'analyse des indices textuels regroupés en des réseaux de signes révèle un discours métathéâtral qui débouche sur une écriture dramatique pratique étroitement liée à une occurrence scénique, à une production d'effet réel de représentation dans l'espace dramatique.

1. Les modalités de la déconstruction de l'action pirandellienne

Les spécificités de l'action pirandellienne rendent compte d'un contenu théâtral de la désaffiliation qui désintègre le dialogue en empiétant, par ricochet, sur l'espace dramatique. Le modèle structurel laisse entrevoir au lecteur-spectateur une variation discursive et spatiale relevant de la déconstruction dramaturgique.

1.1. La multiplicité des rebondissements, indice de la déconstruction

La profondeur de la dramaturgie pirandellienne se dévoile par la prise en compte de certains faisceaux dramatiques qui facilitent son appréhension et son insertion au statut de la déconstruction. Son esthétique rend compte de paramètres diversifiés suggérant une présence de combinaisons discursives, de véritables voies qui révèlent la quintessence des pièces à travers lesquelles on peut entrevoir l'écriture de l'absence de l'action qui est, ici, comme un vecteur de l'impossible dramatique:

VOIX D'UN GROUPE DE VOISINS : Mais, je vous prie, qu'est-ce, ce qui n'est pas, ils disaient une chose et aussitôt quelqu'un disait le contraire !
-On croirait une mauvaise farce !
-Et toutes ces conversations au début ?
-Pour n'aboutir à rien !

TROISIÈME CRITIQUE : Oh ! quoi, disons la vérité !... Est-ce qu'il vous semble permis, je vous le demande, de détruire ainsi au fur et à mesure le caractère de ses personnages ? de faire avancer son action n'importe comment, sans queue ni tête ? de faire partir le drame, comme par hasard, d'une discussion ?

L'UN DES SPECTATEURS DU PREMIER GROUPE : *indigné* : Qu'est-ce que tu racontes ! Elle n'est qu'un écheveau indébrouillable de contradictions ! (L. Pirandello, 1977, p.178-179).

Le drame pirandellien, dans sa construction, brise l'ossature de la fable en insérant dans l'espace dramatique, lieu de l'action, des exemplarités d'explication allusive au statisme qui tend à miner la structure de la construction de l'action dramatique en tant que jeu de progression et de la mimesis fondamentale. Les références de ponctuations exclamatives et interrogatives occurrentes dans le discours révèlent le ton inhabituel des spectateurs de l'intrigue, aimant le théâtre digeste, mais aussi critique la destruction moléculaire de l'action qui ne se construit point par réplique après réplique .

Ils assistent à un discours dramatique singulier. Il se déploie, alors, un mélange de réflexions sur le drame, un théâtre de l'action-parole. Ce fait porte un coup au style traditionnel du drame, et crée surtout des repercussions sur le coup de l'action. Chez A. Weiss (1964, p. 50), L. Pirandello : « s'est mis hardiment à l'œuvre en utilisant des moyens ingénieux. Aussi ses pièces, sont-elles pleines d'interprétations qui s'opposent les unes aux autres, de démonstrations nettement contradictoires, d'imbroglios destinés à affaiblir et à secouer toute logique ». En saturant son drame de réflexions critiques, le dramaturge italien fournit une démonstration d'une action dramatique en crise à travers laquelle la dynamique théâtrale est remplacée et décentrée par un conglomérat de tergiversations sans aboutissement.

1.2. De la reconfiguration spatiale dramatique à une écriture de la mise en scène

Les didascalies présentes dans le corpus s'intègrent dans une problématique pragmatique. Leurs présences confèrent au texte des marques de la manifestation scénique du texte dramatique. Les didascalies révèlent et rencontrent le lieu du dire et du faire comme le montrent leur singularité et leur occurrence visible aux pages 149 et

185. L'œuvre se compose d'une préexistence et d'une constance de phrases didascaliques. Sur la question, P. Larthomas (1997,p.17)) a pu dire : « les didascalies fournissent des indications précises sur les intentions de l'auteur et l'esprit de l'oeuvre ». En illustration, nous dressons le tableau linéaire suivant :

Tableau linéaire des formes de phrase didascaliques et dialogiques

ACTE I

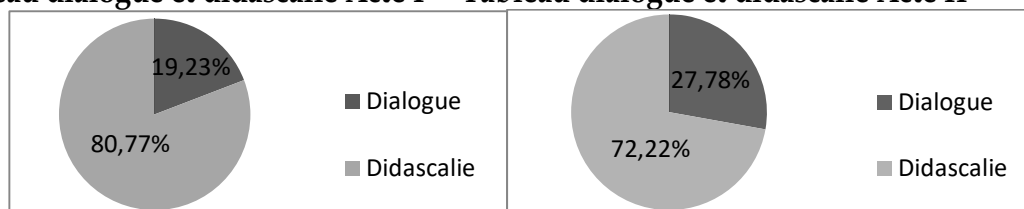
<i>Repérages/lignes</i>	<i>Formes de phrase</i>	<i>Nombres de ligne</i>
L1-L17	Phrases didascaliques	17
L18-21-22-23	Phrases didascaliques	04
L19-20-24-25-26	Phrases dialogiques	05

ACTE II

<i>Repérages/lignes</i>	<i>Formes de phrase</i>	<i>Nombres de ligne</i>
L1-L22	Phrases didascaliques	22
L27-28-30-32	Phrases didascaliques	04
L23-24-25-26-29-31-33-34-35-36	Phrases dialogiques	10

Les premières pages d'actes dépeignent une fréquence abondante de didascalies que de phrases dialogiques. Sur 26 lignes, on a 21 phrases didascaliques et 5 phrases dialogiques. Le second acte présente un dénombrement densifié de phrases didascaliques. Sur 36 lignes, on compte 26 phrases didascaliques et 10 phrases dialogiques. Ainsi donc, sur les deux actes qui composent la pièce, le lecteur constate une abondance de phrases didascaliques, notamment 47 tandis qu'on a 15 phrases dialogiques. Schématiquement, le constat donne la configuration suivante :

Tableau dialogue et didascalie Acte I Tableau dialogue et didascalie Acte II



Le lecteur observe un taux de 80,77% de phrases didascaliques contre 19,23% de phrases dialogiques en acte I. Le dernier acte présente le même écart didascalique avec 72,22% de phrases didascaliques contre 27,78%. Pour les critiques comme K. Mustapha (2009, p.125), « les didascalies ne construisent pas seulement une représentation fictive, cette fiction doit apparaître validée. Elle n'est pas potentielle ou abstraite, elle est effective. » Loin d'être un ornement, l'appareil didascalique joue un rôle pivot dans le drame. De par son canal, le statut distinctif entre l'instant du support textuel et l'instant de la représentation se renouvelle de sorte que l'acte de lecture crée, par concomitance, un processus de la performance.

Les textes s'émancipent de leur limite dramatique (textuelle). Ils regorgent d'indicateurs scéniques, en expansion dans les intrigues qui transcendent la simple fonction d'illustration. Le télescopage des deux faces de l'art théâtral, l'espace dramatique dans lequel se développe la matière scénique, explique le glissement en

cours dans les textes pirandelliens, une traduction du fait théâtral, l'art du double, en un seul espace polaire par la médiation du dédoublement dramatique.

2. Les incidences de l'action dramatique pirandellienne

La disposition qui naît de la configuration de l'action, impacte la fluidité dramatique. Si la fiction, à l'étude, prend fin, elle révèle néanmoins des situations non concluantes qui fixent l'œuvre dans un statisme ambiant, tacite d'une action non concluante qui rend compte d'une rupture de principe du dénouement.

2.1. L'esthétique d'une écriture de la progression statique

La contradiction qui naît de la crise d'identification du personnage impacte sur la fluidité dramatique. Si la fiction, à l'étude, prend fin, elle révèle néanmoins des situations sans résolutions définitives qui fixent l'œuvre dans un statisme, une fiction sans progression :

LE CHEF DE TROUPE : Faites évacuer la salle ! L'administrateur : D'autant plus que le spectacle ne peut plus continuer : les comédiens sont partis.

LE DIRECTEUR DU THEATRE : Allons, allons, mesdames et messieurs, ayez la gentillesse de vous en aller : le spectacle est terminé.

LE CHEF DE TROUPE : Mesdames et messieurs, j'ai le regret de vous annoncer que par suite des déplorables incidents qui se sont produits à la fin du deuxième acte, la représentation du troisième acte ne pourra pas avoir lieu. (L. Pirandello, 1977, p.213)

La lecture des répliques configure manifestement un schéma atypique de l'action théâtrale. Le jeu de représentation amorcé reste interrompu. Le lecteur-spectateur, balloté par la multiplicité des espaces³ de la pièce, observe une trame qui commence, se déroule, mais qui ne se termine guère comme le révèlent les phrases: «ayez la gentillesse de vous en aller », « le spectacle est terminé », « la représentation ne pourra pas avoir lieu » (L. Pirandello, p. 213). L'utilisation de phrases à la forme affirmative et négative montre un spectacle sans fin qui laisse le lecteur-spectateur dans un inconfort fonctionnel. L'action de l'intrigue pirandellienne reformule et dévoie *l'a priori* des techniques fondamentales du drame par l'absence finale de résolution des différents rebondissements. La syntaxe dramatique dans l'action pirandellienne s'émancipe des conventions culturelles et significatives de la pièce de théâtre. C'est, d'ailleurs, ce que reconnaît D.Tucan (2011, p.157-156) lorsqu'il parle de l'action chez Luigi Pirandello:

elle est anti-illusionniste, anti-mimétique, anti-narrative, non-linéaire. Sa logique est la logique du contraste esthétique et, par la responsabilité de la différence, elle fait possible la dénudation des procédés ou la défamiliarisation des automatismes dramatiques mais aussi la présentation des éléments qui composent le théâtre.

L'action pirandellienne met en branle le dispositif esthétique, fonctionnel et cognitif de la pièce qui est porteuse d'émotions résolues. Le drame pirandellien donne lieu au déconditionnement actif du schéma global de la communication théâtrale.

Le principe de l'émission-transmission-réception reste non fonctionnel pour le lecteur-spectateur, en révèle la dominante du lexique de la conclusion non concluante « Mesdames et messieurs, j'ai le regret de vous annoncer », « on baisse le rideau », « le public (...) en deux mots je le congédierai » (L. Pirandello, 1977, p.213). Autant ces indices

³La représentation se déroule tantôt sur la scène dans la salle, tantôt dans une loge, dans les couloirs, dans le foyer.

lexicaux instruisent sur la fin de l'action, autant elles annoncent dans l'action l'inexistence active du principe du dénouement. Le lecteur-spectateur est brusqué par la configuration implicite d'une pièce interrompue, voire non terminée, prenant ainsi le contre-pied du cosmos visé par la démarche de l'action aristotélicienne.

2.2. L'esthétique du dédoublement : le personnage, son double

L'écriture pirandellienne engage les textes dans une aventure permanente du double qui fixe et détermine le drame. Ainsi, les entités personnages se développent de façon respective dans une situation d'interférence, de dualité, entre l'être à présenter et l'être représentant, vecteur implicite de la déconstruction, mais aussi et surtout, annonciateur d'une disposition qui rend compte de la posture esthétique du dédoublement pirandellien:

L'UN DES ACTEURS : Elle s'est reconnue dans le personnage de la pièce.

LA MORENO : La même voix que la mienne! Mes gestes ! tous mes gestes ! Je me suis vue ! je me suis vue sur la scène ! (L. Pirandello, 1977, p. 221)

La distribution du double se réalise autour de la tension Moreno-Morello qui sont des figurations de la même entité ayant des rôles intervertis dans une pièce à clé. En effet, la Morello est l'actrice qui incarne et représente la vie de Moreno, personnage-spectateur-temoin-objet de la représentation en cours. La lecture de ce jeu de miroir se laisse lire par la récurrence des adjectifs possessifs et pronoms personnels sujets et compléments dans les phrases exclamatives « la même...la mienne ! », « Mes », « mes », « Je me suis vue ! », « Je me suis vue ! » (L. Pirandello, 1977, p. 221) qui montrent le processus d'identification du personnage-objet de représentation au personnage-acteur.

Le personnage en action se présente comme un miroir qui permet au personnage-Moreno de se découvrir sur scène. La configuration du double de l'action révèle ainsi selon G. Genot (1993, p. 65), « la réalité de la Moreno qui, assistant aux aventures de la Morello sur la scène, sent sa réalité se transformer en cette fiction et se rebelle contre la possibilité que cette fiction devienne, pour elle aussi, sa réalité ». La représentation sur scène est génératrice d'une tension du double entre le personnage à représenter et l'actrice son alter ego. Le dédoublement sous la plume pirandellienne a une inflexion réaliste exaspérante pour le personnage, mais aussi et surtout, révèle une conception nouvelle de la mimesis grâce au regard du personnage-objet du drame, spectateur de son drame vécu. Une telle action des comédiens annonce ainsi une écriture de reconfiguration dramatique.

Le dramaturge développe une nouvelle configuration du personnage dramatique qui se présente sous un double aspect : tantôt dramatique (textuel) par les dispositions de son discours, tantôt acteur (scénique) par la figuration de son jeu scénique.

3. La portée sémantique de l'action pirandellienne

La lecture de l'action pirandellienne implique une épaisseur reformiste de l'écriture permettant à la forme dramatique de révéler un drame-de-la-vie qui traduit une dimension éthique et sociale de l'environnement de l'auteur italien (J.P.SARRAZAC, 2002, p. 65). En réalité, l'intrigue est une médiation métaphorique du renouvellement dramatique mais aussi, reste un ambrayeur de conscience de la condition humaine.

3.1. L'écriture de réforme de l'action dramatique

Le dispositif pirandellien renouvelle les paradigmes qui participent de la mise en fonction du jeu dramatique. En se développant dans une version reconstruite, les catégories dramatiques (personnage, espace, intrigue) présentent une identification textuelle hétérogène qui génère une catégorisation singulière de son théâtre. La croissance des propos des personnages s'étalant tour à tour sur les incohérences du drame, infère sur les habitudes du lecteur-spectateur au déterminisme classique, mais aussi prépare à une substitution de la pièce bien faite à un théâtre qui explore de nouvelles progressions dramatiques concourant tout naturellement à l'inconstance⁴ de l'action :

CELUI QUI S'EST DETACHE, *allant vers un autre groupe* : Oui ! c'est bien cela ! Sans doute se veut-il sans consistance ! A dessein, vous comprenez ? C'est la comédie de l'inconsistance. (L. Pirandello, 1977, p. 178)

Le passage du personnage éclaire sur les agitations des spectateurs-personnages qui ont du mal à appréhender le contenu et l'orientation de la fiction. L'inconfortabilité se saisit et se justifie par la médiation de la didascalie participiale « allant vers un autre groupe » (p.178) qui révèle le malaise situationnel des personnages. Au-delà de ce régime de l'inconsistance, voire de la reconfiguration de la l'action dramatique, le lecteur assiste à la déconstruction de l'appareillage dramatique en percevant des fables d'ordre technique et thématique qui préparent dans le texte la dramatisation de la pratique théâtrale issue du modèle post dramatique:

LE DIRECTEUR DU THEATRE, *désespéré* : C'est complet ! Voilà maintenant le spectacle qui passe de la scène dans le couloir ! Mais à la fin, mesdames et messieurs, où sommes-nous ? Au théâtre ou dans un meeting ? (L. Pirandello, 1977, p. 210.)

L'esthétique pirandellienne met en œuvre une reconstruction du drame dont l'action se décentre de la scène aux coulisses par un discours autocritique sur le fonctionnement théâtral. Son esthétique donne à l'intrigue, une flexibilité par la mise en texte d'un nouvel espace de l'action dramatique qui est changeant et mouvant. La désintégration de l'espace se renforce à travers les déictiques spatiaux temporels « voilà maintenant » et les syntagmes prépositionnels « de la scène », « dans le couloir » (p.210) qui indiquent le changement du macro-espace fictionnel. Le jeu sort de son itinéraire formel pour se dérouler dans un lieu non approprié au déroulement de la fiction. La progression de l'action trouble le lecteur-spectateur assistant à la détorialisation du jeu fictionnel. La stratégie de l'auteur constitue un matériau de la reconfiguration des données dramatiques ne correspondant plus à l'ordinaire enchaînement dramaturgique.

Il se relaie dans son drame des techniques discursives propres au fait théâtral, un paradoxe qui consacre la projection subversive du drame d'alors, par la mécanisation de techniques avant-gardistes de variation descriptive.

Le théâtre de Pirandello s'offre comme une opportunité d'investigation du fonctionnement du fait théâtral. Les signes linguistiques de son drame sont autotéliques. Ils fournissent des catégories descriptives du système du théâtre d'où la pertinence de l'appellation théâtre critique : « c'est-à-dire un théâtre qui est constamment un discours sur soi-même en même temps que l'image et la formulation de problèmes plus

⁴ Le terme détermine une absence structurelle de l'action.

généraux » (G. Genot, 1993, p.99). Le lire consiste à percevoir une analyse discursive et narrative qui interroge l'illusion mimétique en vue de promouvoir la fin du bel animal.

3.2. *L'esthétisation de la condition sociale*

L'écriture théâtrale pirandellienne est une combinaison de sens et de forme. La construction des artifices pirandelliens se remarque dans la figuration formelle aussi bien que dans sa pertinence pédagogique. Au-delà du discours métathéâtral que communique l'action pirandellienne, il en ressort, sur un ton critique, une vertu importante pour les relations humaines. De fait, ses intrigues se présentent comme des manchettes de la vie.

En réalité, L. Pirandello exprime l'ascendant de la vie sociale en construisant son univers fictionnel autour de la dépersonnalisation de l'homme par la perte de la constance de son caractère. Les personnages supports de l'intrigue développent des traits de l'inconsistance de l'être humain ayant une identité évolutive, non statique et définitive.

PREMIERE JEUNE FEMME : Mais qui suis-je ? Je ne le sais plus ! Je te jure que je ne le sais plus ! Tout est mouvant, fugace, sans poids. Je me tourne d'un côté, je me tourne de l'autre, et je ris, ou je me réfugie dans un coin pour pleurer. Une agitation continuelle ! une angoisse ! Et j'ai tellement honte de me découvrir toujours si différente qu'à chaque instant je me cache le visage pour ne plus me voir ! (L. Pirandello, 1977, p.152.)

L'épanchement du personnage retrace le malaise de l'homme moderne. Tel un aveu, le lecteur découvre au fil de l'intrigue, une identité émiétée. Le dispositif pirandellien présente, en filigrane, la décomposition identitaire de l'être humain au psychisme troublé et assiégé par les réalités sociales de son époque. Les réalités quotidiennes y sont traitées avec humour, mais dans un ascendant fictionnel en lien avec les fréquences de la vie sociale ; ce qui engendre chez le personnage, des moments de déséquilibre convictionnel qui débouchent sur le discours cyclique clairement exprimé par les personnages :

DORO : Il me semble qu'on peut interpréter un fait d'une façon ou d'une autre, selon qu'il apparaît tel ou tel, aujourd'hui ainsi et demain peut être différemment : non ? - Quant à moi, je suis tout disposé, si je vois demain Francesco Savio, à reconnaître que c'est lui qui avait raison et que, moi, j'avais tort.

FRANCESCO, à Doro : Je suis venu t'exprimer mes regrets pour notre altercation d'hier

DORO : Oh ! c'est extraordinaire ! Je me proposais moi aussi d'aller te voir ce soir pour t'exprimer pareillement les miens.

FRANCESCO : Je viens de te donner raison !

DIOGO, à Francesco : Il voulait te donner raison-oui, te donner raison à toi !

FRANCESCO : Et maintenant, il me donne raison à moi ?

DIEGO : Comme toi à lui ! (L. Pirandello, 1977, p. 164-165.)

Au regard du discours qui rythme l'univers des personnages, il se développe une atmosphère pacifique. La récurrence chiasmique à travers ces termes suivants : « t'exprimer mes regrets », « t'exprimer pareillements les miens », « te donner raison à toi », « me donner raison à moi » (p.164-165) qui justifient le rapport de versatilité des personnages. Les rôles opposés d'accusateur et de défenseur s'inversent en matérialisant l'écriture de l'inconsistance des opinions mais aussi le manque de responsabilité, de

personnalité des personnages contemporains. Le critique français G. Genot (2006,p.11-19) a raison de lire dans l'attitude des personnages de l'auteur une double mission assignée à la pièce de l'étude en disant : «non que cette œuvre ait une valeur dramatique remarquable, mais elle est le signe d'un malaise qui se manifestait dans le domaine du théâtre comme dans toute la conscience italienne ». Ainsi, l'intrigue pirandellienne superpose dramatiquement la réalité humaine par l'intermédiaire de son personnage en constante dépersonnalisation.

Conclusion

L'épaisseur de l'intrigue pirandellienne engendre une technique discursive qui ne saurait se départir de la pertinence sémantique. Le support de l'étude au crible de la principale méthode convoquée montre une écriture dramatique de valeur et de sens qui révèle la dimension novatrice de l'action pirandellienne. En recourant à des actions, à des espaces dramatiques multiples, le contenu de l'intrigue opère de multiples innovations formelles. Le lecteur-spectateur médusé, déterminé par les préjugés esthétiques, assiste à une distanciation, un détournement du principe discursif qui se matérialise par l'insertion, dans l'intrigue, des mécanismes transformationnels de l'espace dramatique.

Le public, par glissement, n'est plus en état de réception, mais en état d'émission sur le dispositif de l'action qui se déroule dans l'espace dramatique. Dans ces conditions, il se construit, dans l'action pirandellienne, des modes irréguliers qui déconstruisent les codes de l'écriture dramatique laissant entrevoir une irrégularité dans l'action qui prend forme à partir d'un dispositif dramatique iconoclaste. Le principe structurel de l'action restructure l'espace dramatique en un espace de la pratique du discours sur la pratique théâtrale.

L'itinéraire pirandellien repose sur une poétique de l'explication métathéâtrale qui refonde l'action du drame dans son identité et dans son contenu. L'écriture de son drame met en scène des intrigues rendant compte d'une fiction de progression non évolutive de sorte que le lecteur découvre une pièce contenant une intrigue sans action concluante. Le principe de l'action pirandellienne engendre une incidence sur la construction dramatique en ce sens que la progression dramatique devient non fonctionnelle. La fiction évolue sans déboucher sur un éclaircissement du nœud initial. La particularité de son action dramatique est révélée par J. Th Paolantonacci (1951,p.279) en indiquant que « son activité apparaît paradoxale que par ce qu'elle exerce sur un terrain autre que celui du commun, en éclairant d'une lumière qui n'est pas celle du commun ». A travers son drame, l'auteur donne forme à une intrigue interrompue et même sans fin, contrairement au fondement légué de la construction dramatique.

L'intrigue pirandellienne redéfinit la base dramatique qui empiète également la stabilité identitaire du personnage. Dans la construction de son intrigue, Pirandello donne un contenu mobile au statut du personnage de l'intrigue. De ce point de vue, la perspective pirandellienne confirme le personnage tel que perçu par J.P. Sarrazac (2002,p.149), en ces termes : « le personnage a changé autant et parfois plus que les principes de la poétique aristotélicienne ». En d'autres termes, le fictionnement des personnages contribue à la mise en exergue de l'écriture du double dont la saisie reste une reconstitution, au sein du texte dramatique, des bribes de l'art de l'acteur.

Au-delà de la novation pirandellienne, l'action de la pièce a une puissance théâtrale ayant un fondement idéologique. La dimension poétique, technique et thématique de *On ne sait jamais tout* est fortement référentielle. Le contenu textuel se

transmute en un univers idéologique de la mise en spectacle de la vie Sicilienne et, par extension, de la vie européenne.

Références bibliographiques

- ARISTOTE, 1990, *La Poétique*, Chap.6, Paris, Hachette.
- DESPIERRES Claire, BISMUTH Hervé, KRAZEM Mustapha, NARJOUX Cécile, 2009, *La lettre et la scène linguistique du texte de théâtre*, Editions Universitaires de Dijon.
- GENOT Gérard, 1993, *Pirandello : un théâtre combinatoire*, Presses Universitaires de Nancy.
- GENOT Gerard, 2006, « La situation du théâtre italien », *Les Carnets de la maison de la culture de Loire-Atlantique*, n°9, p.11-19.
- LARTHOMAS Pierre, 1997, *Technique du théâtre*, Paris, PUF.
- TUCAN Dimitri, 2021, « Théâtre et métathéâtre (Ionesco et Pirandello) », *Januarie-februariemarie*, n°1(13), pp.157-166.
- PAVIS Patrice, 2007, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Paris, Presse Universitaire de Septentrion.
- PAOLANTONACCI JeanThéodore, 1951, *Le Théâtre de Luigi Pirandello : Essai d'exégèse*, Paris, Nouvelle édition latines.
- PIRANDELLO Luigi, 1977, *On ne sait jamais tout*, (trad.), Paris, Gallimard.
- SARRAZAC Jean Pierre, 2002, *Le Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé-poche.
- SARRAZAC Jean Pierre, 2002, *La Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil.
- UBERSFELD Anne, 1981, *L'Ecole du spectateur, lire le théâtre 2*, Paris, Édition sociales.
- WEIS Auréliu, 1964, *Le Théâtre de Luigi Pirandello dans le mouvement dramatique contemporain*, Paris, Librairie 73.