

ŚLAWOMIR ŚWIONTEK

Łódź

LA SITUATION THÉÂTRALE INSCRITE DANS LE TEXTE DRAMATIQUE

La thèse de départ de cette étude est peut-être évidente mais elle n'est pas toujours suffisamment prise en considération dans les études et les analyses concernant l'oeuvre dramatique. Or, dans le texte dramatique qui est toutefois construit dans la matière linguistique, grâce au choix des moyens caractéristiques d'expression verbale pour ce texte, on construit une certaine situation qui diffère de la situation réelle d'une part et de la situation narrative — d'autre part.

La constatation de la distinction du statut de l'oeuvre artistique de la situation normale et réelle est, bien sûr, un truisme qu'on peut rapporter tant au drame qu'aux autres oeuvres artistiques mais dans le cas de l'oeuvre théâtrale (le spectacle) cette différence n'apparaît pas de façon aussi évidente.

D'autre part la distinction de la situation de narration est quand même tellement fondamentale que l'oeuvre dramatique construit le niveau où apparaît la fable sans recours au moyen qui est la narration, laquelle, si elle est employée dans le drame, l'est pour l'ordinaire en tant que moyen subordonnée aux autres formes d'énonciation.

La suspension de la situation réelle dans le cas de l'oeuvre théâtrale (du spectacle) est si caractéristique que l'art de théâtre peut utiliser pour ses besoins presque chaque fragment de l'espace réel (non seulement en construisant dans le cadre de cet espace un endroit spécial appelé «scène», mais en adaptant pour le temps de sa durée, à titre d'exemple, une chambre, une rue, un marché, une église, une cour etc.); de plus l'art théâtral admet la suspension par un homme de ses actions réelles en vue de l'engager dans les actes appelés «jeu scénique». Celui-ci à son tour est, pour le récepteur, la présentation d'une histoire, d'une fable; sa représentation dans la signification littérale de ce mot qui se déroule sans l'aide d'aucun intermédiaire, mais qui à l'aide du langage transmettrait le récit des événements composant cette histoire; et cela à son tour distingue la situation théâtrale de la situation narrative et indique la position spécifique du théâtre parmi les arts qui créent une fable.

Ici je voudrais m'en tenir à une problématique liée non au spectacle mais au texte dramatique dans lequel nous avons affaire, je crois, déjà au niveau linguistique, à la corrélation et à l'interférence de deux différents usages de la langue qui se caractérisent par deux règles diverses de codage.

Ce qui dans le cas du spectacle théâtral est nommé «jeu scénique» par lequel est réalisée (représentée) la fable dans l'oeuvre dramatique ne peut-être décrit que par des moyens linguistiques. C'est le dialogue, entendu comme *l'oratio recta* (par opposition à *l'oratio obliqua* qui domine dans la narration épique) qui est le plus important et souvent le seul moyen d'expression verbale; il inscrit dans sa structure la potentialité de la réalisation phonique et les facteurs conditionnant la situation de l'énonciation qui accompagne tous les actes de parole (qui sont, d'ailleurs, les éléments du jeu scénique).

Cette constatation — évidente semble-t-il — exige néanmoins qu'on pose deux questions auxquelles la réponse n'est plus aussi apparente parce qu'elle doit être liée à la dénomination de la nature du drame en tant qu'oeuvre qui réalise deux types de codage mentionnés ci-dessus au moyen des possibilités (mais aussi des restrictions) qu'offre à cet égard le système de la langue naturelle.

Ces questions seraient les suivantes:

1. De quelle manière est-il possible d'élaborer à l'aide du dialogue la structure de fable, c'est-à-dire le déroulement des événements sans recours à un observateur et un commentateur (un narrateur) qui en est toujours enfin dans une certaine mesure — ne fût-ce que par la situation de son énonciation sur les événements — éloigné d'eux?

2. Comment par le moyen linguistique qu'est le dialogue construit-on la situation théâtrale? On comprend ici la notion de situation théâtrale non pas ce qu'on appelle la situation dramatique, c'est-à-dire une certaine configuration qui existe à tel moment de l'action entre les personnages du drame, mais la situation qui conditionne le commencement de la théâtralité comme telle, c'est-à-dire le commencement du jeu scénique en présence du récepteur réel; autrement dit la présentation par un homme réel des actes fictifs de communication (sur l'axe personnage-personnage) dans le but de provoquer un acte réel de communication (sémiotique) sur l'axe scène-salle.

La réponse à la première de ces questions constituerait une tentative de situer le drame dans une taxonomie des arts fondés sur la fable en le mettant à part dans cette classification de l'ensemble des arts diégétiques.

Une tentative de réponse à la deuxième question posée pourrait nous amener à la définition de la particularité du drame parmi les espèces de l'art de la parole dont la spécificité apparaît comme la structuration supplémentaire du langage par rapport à l'usage de la langue dans la communication quotidienne. Le dialogue dramatique, sans renoncer d'ailleurs à cette structuration, se distingue de plus par la mise en ordre d'un autre niveau qui résulte 1° — de sa destination à l'énonciation, donc qui construit du niveau du texte les conditions déterminant la situation de l'énonciation, et 2° — de sa destination au double destinataire:

fictif (un autre personnage dramatique) et réel pour lequel les actes fictifs de communication ont été construits et qui, au cours du spectacle, devient spectateurs dans la salle.

Dans le drame les deux types de destination sont liés: le choix de la forme dialogique impose au langage le caractère énonciatif et doit fixer une situation *hic et nunc* propre à l'acte d'énonciation; il s'agit là du statut des participants au dialogue qui n'existent que grâce à l'acte de parole dont la force illocutoire est mimétique et non pas réelle¹), et se heurte à la situation *hic et nunc* qui conteste par la nature des choses l'aspect fictif en tant que tel. Le «relâchement» de ce heurt s'accomplit dans la sphère du jeu théâtral lorsque l'acte fictif d'énonciation retrouve ses exécutants dans des sujets non-fictifs (acteurs) parlants à quelqu'un d'également non-fictif qui est spectateur. Ainsi le choix de la forme dialogique comme dominante entraîne avec elle la notation verbale de la situation nommée ci-dessus comme théâtrale. Et dans ce sens il faut comprendre la thèse de la structuration supplémentaire d'un niveau plus élevé en tant que trait caractéristique du langage de l'oeuvre dramatique.

Les réflexions susdites n'ont pas eu pour but de définir la spécificité de l'oeuvre dramatique, ni d'établir la position du genre dramatique dans la classification générale des arts. Ici on a pris trop peu de données en considération pour proposer de telles solutions; d'ailleurs cela n'est pas le but de cette étude. On a seulement montré les conséquences qui résultent de la décision prise par l'auteur de se servir (en un certain sens — de se limiter) du moyen linguistique qu'est le dialogue. En plus dans cette étude on emploie sciemment le terme de dialogue en le traitant comme forme d'expression linguistique qu'on peut distinguer explicitement des formes diégétiques. Le dialogue entendu ainsi est plus proche de la distinction platonicienne de *lexis* (*mimesis* versus *diegesis*) que du classement aristotélien de la *mimesis* dans lequel est renfermé l'ensemble des arts mimétiques (y compris diégétiques).

Le dialogue dans le drame est une expression verbale qui n'est pas tant la description des actes de parole que l'imitation des actes de parole. On parle ici de l'imitation qu'on devrait opposer au discours rapporté propre au dialogue interposé dans les espèces de langage où les moyens diégétiques accomplissent la fonction dominante. L'imitation de l'énonciation exige l'inscription (et non pas la description) dans la notation des facteurs qui constituent et conditionnent l'existence de l'acte de parole comme tel. De plus, l'imitation a un sens pour autant qu'elle est faite pour quelque'un qui est doué de la connaissance du code permettant de distinguer l'opposition imité/non-imité et de le faire dans le temps où l'opération d'imitation s'accomplit. Telle est la qualité du spectateur de théâtre et le texte dramatique, en tant que texte imitant les actes de parole par sa forme dialogique, devient un message où est implicitement inscrite la situation propre à la théâtralité.

¹ R. Ohmann, *Speech Acts and the Definition of Literature*, "Philosophy and Rhetoric", 1971, n° 1.

On parle ici de l'imitation de l'acte de langage en laissant de côté le problème aristotélicien d'imitation de l'action quoique le passage de la première sorte d'imitation à la seconde soit souvent observé dans les études qui se réfèrent aux catégories austinienne².

L'imitation de l'acte d'énonciation dans le dialogue dramatique repose sur la propriété particulière des langues naturelles qui se fonde la possibilité de transmettre par un message une l'information de la réalité extravertale (fonction symbolique, référentielle des signes linguistiques) et, simultanément, sur la possibilité d'informer l'énoncé, sur la propre structuration par aussi que sur les conditions de son existence. Dans ce sens l'énoncé — comme Jerzy Ziomek l'a dit —

peut être le véhicule et l'objet présenté à la fois. [...] Ce phénomène est une loi pour tous les messages fondé sur la fable qui sont formulés à l'aide de la langue naturelle³.

La fonction autoréférentielle du dialogue dramatique fait traiter chaque réplique qui le compose non pas comme un acte autonome de langage mais comme le signe (ou le modèle) d'un certain acte de parole susceptible d'exister hors du texte. Ce n'est qu'à partir du moment où l'on tient compte de cette fonction du langage dramatique qu'on peut formuler la thèse maintes fois soulevée sur l'iconicité des signes de ce langage.

Le problème de l'iconicité des signes dans le texte dramatique n'est pas la question du degré de saturation des signes verbaux par l'iconicité, ni — comme le veut Patrice Pavis — celle de la «proportion des notations du discours concrétisées dans la pièce par la mise en scène». L'auteur donne l'exemple suivant:

Lorsqu'un personnage s'écrie: Pauvre «Marat dans ta baignoire!», le discours se trouve actualisé par la présence du référent. Le mot est icône. C'est un des exemples les plus nets de discours iconique⁴.

Or, même dans les conditions du spectacle les signes verbaux utilisés par un personnage de la pièce de Peter Weiss ne deviennent pas des icônes par le seul fait de la présence de la baignoire de Marat sur la scène. D'autant plus que cela n'arrive guère dans le cas du texte dramatique si on ne veut pas abuser de la notion d'icône ou l'employer métaphoriquement⁵. On peut plutôt parler ici de l'indexicalité de la réplique citée et — au cours du spectacle — d'une expression redondante.

Par contre, cet énoncé comme tous les autres composant le dialogue dramatique, il faut le considérer en tant que signe iconique de l'acte d'énonciation dont les énoncés dramatiques sont la présentation. Plutôt que la notion de présentation il faudrait employer ici celle de modèle qui de façon plus évidente est attachée

² P. ex P. Pavis, *Dire et faire au théâtre. (L'action parlée dans les stances du «Cid»)*, [dans:] *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Lille 1982.

³ J. Ziomek, *Powinowactwa przez fabulę* [dans:] *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1978, p. 30.

⁴ P. Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Québec 1976, p. 14.

⁵ D'ailleurs Pavis avoue qu'il emploie cette notion de façon abusive. *Ibidem*.

à l'iconicité. Ce qui est le référent de ce modèle ce sont tous les actes virtuels de communication verbale à partir du dialogue de conversation jusqu'aux différentes formes du dialogue «culturalisé» où se retrouvent les styles divers de comportements verbaux (littéraire, magique, rhétorique etc.). Comme le dit Ivo Osolsobě —

c'est qui est beaucoup plus important, c'est que la communication théâtrale est une communication qui a pour objet une autre communication (en d'autres termes la sémiologie théâtrale a pour objet une autre sémiologie)⁶.

Cette constatation peut-être reconnue comme caractéristique du dialogue dramatique et dans le cas du spectacle théâtrale on parvient à créer un phénomène qu' Osolsobě appelle *token-token model* (modèle à l'échelle 1 : 1) qui dans le théâtre est exprimé par les moyens du jeu scénique:

C'est qui est exclusivement spécifique du théâtre, c'est qu'il représente son objet, la communication humaine, par la communication humaine: au théâtre la communication humaine (la communication des personnages) est alors représentée par la communication humaine elle-même, par la communication des acteurs⁷.

Cependant restons plus près du texte dramatique qui est l'objet principal de cette étude, en laissant de côté les problèmes liés au texte spectaculaire où on retrouve d'autres degrés de complication. Si nous acceptons la thèse de l'iconicité du dialogue dramatique par rapport à tous les actes verbaux possibles de communication verbale, il faudra it poser la question de savoir comment, à l'aide des actes façonnés de parole, est construit le niveau de la fable, le monde fictif dont la cohérence peut subir une suspension⁸ (ce qui est d'ailleurs employé comme thème par la dramaturgie depuis Tchekhov) à cause de l'absence de l'institution qui — comme le fait p. ex. le narrateur du roman — garantirait dans le drame la cohérence entre les actes particuliers de l'énonciation et l'histoire qui y est construite (la fable).

Le manque d'une telle institution dans le drame fonda sans doute l'origine des règles de composition particulièrement rigoureuses qu'on imposa à ce genre dans les différentes poétiques qui apparurent pendant les siècles. Il semble que l'assujettissement à elles garantissait la conservation de la cohérence du texte qui se compose de l'enregistrement des actes de parole qui se suivent successivement et dont l'éloignement du langage de conversation était ressenti mais toléré du fait de leur fonctionnement dans la structure de la fable.

Ce fonctionnement n'ôte pas au langage dramatique un autre trait caractéristique mentionné ci-dessus: imitation de l'acte de langage à l'aide de l'acte de

⁶ I. Osolsobě, *Cours de théâtristique générale*, „Études Littéraires”, vol. 13, n° 3: *Théâtre et théâtralité. Essais d'études sémiotiques*. Décembre 1980, p. 427.

⁷ *Ibidem*. Voir aussi: I. Osolsobě, *Divadlo, ktère mlúví, zpívá a tančí (Teorie jedné komunikační formy)*, Praha 1980.

⁸ M. R. Mayenowa dit que dans le cas du dialogue se pose toujours la question de sa cohérence parce qu'un dialogue «ne peut pas être cohérent *ex definitione*». Voir: M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974, p. 267.

langage. Ces deux fonctions — semble-t-il concurrentes — du langage dramatique sont entrelacées dialectiquement dans le texte du drame: leur coexistence ne consiste pas dans la domination ou la subordination de l'une à l'autre mais dans la coopération et la complémentarité qui se font entre la structuration des actes de parole et celle des événements qui constituent la fable.

La constatation de cette interdépendance n'explique pas encore les conditions dans lesquelles est possible le passage du niveau de l'énonciation dialogique au niveau de la fable comme telle. On sait que l'enregistrement (p. ex. magnétique) du dialogue de conversation quotidienne n'établit pas encore le niveau de fable dans le cas où le dialogue enregistré ne réalise que la fonction communicative ou informative. Dans l'épique, le passage au niveau de la fable est garanti par l'existence des signaux narratifs, des indicateurs qui réintègrent les fonctions actantielles à la communication narrative liée au destinataire et destinataire⁹. Ce sont par exemple les indicateurs suivants: codage des signaux du commencement et de la fin, modalité de l'énonciation, hiérarchisation des styles des discours direct, indirect et indirect libre, choix des points de vue, syntaxe du discours rapporté etc. Les signaux de ce genre, quoiqu'ils appartiennent du niveau narratif, établissent la garantie de la cohérence du niveau de fable qui, en tant que telle, peut apparaître lorsqu'elle est construite pour quelqu'un qui se trouve en dehors du monde présenté; les signes de la narrativité fondent une plate-forme entre la fable et son récepteur; ils cachent en eux-mêmes l'acte d'émission lié à l'acte de lecture.

On ne peut pas observer ces signaux de narrativité dans un texte dramatique si l'on ne veut pas attribuer faussement le statut de narration à ce qu'on appelle les didascalies, c'est-à-dire aux indications scéniques (ce sont plutôt les instructions données par l'auteur et non pas la narration *sensu stricto*) ou si l'on ne considère pas la narration qui apparaît dans les énoncés des interlocuteurs du dialogue dramatique. Il est évident que dans ce deuxième cas la narration est subordonnée au dialogue qui est la forme d'expression dominante, contrairement au statut de dialogue interpolé dans le roman où il est dépendant de la narration.

Lorsque la narration apparaît dans le cadre de l'énoncé d'un personnage dramatique, cet énoncé peut renfermer tous les indicateurs possibles de narrativité semblables à ceux qui ont été dénombrés ci-dessus. Ils deviennent — par analogie à l'épique — la garantie du message d'une histoire que cet énoncé présente (p.ex. la relation des événements qui n'ont pas été présentés ou bien qui «se sont passés» avant que l'action ait commencé). Il y a pourtant une différence fondamentale entre la fable ainsi présentée et le caractère de la fable romanesque.

La construction de la fable — on l'a dit — suppose l'existence d'un récepteur susceptible de la saisir. Celle-ci se fonde sur la construction des événements leur présentation pour quelqu'un qui n'a pas participé à ces événements par un autre qui en a pris connaissance soit en raison de son omniscience (cas du narrateur dans le roman traditionnel; parfois l'attribut de l'omniscience est conféré dans

⁹ R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, „Communications”, n° 8, 1966.

le drame à des entités telles que le Choeur ou le Prologue), soit du fait de sa participation aux événements présentés. Mais ce qui est toujours indispensable au cours de la relation des événements qui composent la fable, c'est la distance temporelle ou spatiale (habituellement l'une et l'autre) par rapport aux événements relatés.

Lorsque la narration est introduite dans le cadre d'un dialogue dramatique, alors qu'un personnage raconte les événements de manière analogue à celle du narrateur romanesque, le récepteur de la fable apparaît comme double. D'une part, c'est un autre personnage dramatique, le co-participant du dialogue, d'autre part, c'est le récepteur du texte dramatique pris en totalité, le lecteur ou celui qui devient le spectateur pendant le spectacle. Le dédoublement du récepteur se manifeste particulièrement lorsque les interlocuteurs du dialogue dramatique (les personnages) connaissent les événements relatés par l'un d'eux. De leur point de vue cet énoncé est très peu informatif¹⁰, et chargé d'un grand degré de redondance. Il n'effectue sa propre fonction informative qu'envers le récepteur qui est situé hors du texte et, au cours du spectacle, envers le spectateur qui ne connaît pas des événements qu'on lui raconte, puis qu'ils n'ont pas été ni présentés dans le texte, ni démontrés par le jeu scénique. A ce moment se produit — pour ainsi dire — une suspension de l'information pour les personnages qui fonctionnent dans le monde présenté et le dialogue prend son sens effectif non pas pour le personnage qui le co-réalise mais pour le récepteur qui existe hors de l'acte de parole simulé. Le degré de simulation est alors augmenté, la fable narrée par un des participants à l'acte fictif de communication se heurte à la fable qui est construite par les actes d'énonciation qui sont, eux-mêmes, l'action comme telle. Dans le texte on inscrit ainsi implicitement la présence virtuelle d'un récepteur qui atteint son existence réelle pendant la performance en tant que spectateur. Le cas d'entrelacement de la narration avec le dialogue dénonce paradoxalement la situation de réception caractéristique de la réception théâtrale qui diffère de celle de la lecture¹¹. C'est la situation propre à l'origine des conditions de la théâtralité, c'est-à-dire la situation où le message fictif est transmis au destinataire réel non seulement dans sa fonction référentielle et communicative mais aussi comme l'acte même de l'énonciation qui consiste à imiter le processus de transmission et de réception de ce message dans le cadre de la situation fictive de communication. La mise en contact de la «théâtralité» du dialogue, comme moyen qui exige l'articulation envers le récepteur double, avec

¹⁰ On emploie ici le terme «informatif» comme «signifiant pour le destinataire» par opposition à «communicatif» comme «signifiant pour le destinataire», voir: J. Lyons, *Semantics* 1, Cambridge University Press, 1977.

¹¹ La construction du message théâtral (du spectacle) doit par la nature des choses tenir compte de la double direction de l'acte de communication: personnage—personnage ainsi que personnage (joué par le comédien)—spectateur. De plus on pourrait parler du troisième canal d'information qui apparaît dans l'axe acteur—acteur ou plus largement—qui fonctionne à l'intérieur de tout ensemble d'exécutants (comédien, électricien, machiniste, souffleur etc.) Voir: E. Csató, *Funkcje mowy scenicznej*, „Estetyka”, II, 1962.

la «littérarité» de la narration inscrite dans le dialogue, manifestent différentes manières de codage propres au message dramatique qui renonce aux formes diégétiques d'énonciation pour les actes imités de langage.

Dans le cas considéré l'inscription du récepteur en tant que spectateur a un caractère implicite; le spectateur y est traité comme destinataire de deux types de réalisation de la fable: par *logos* et par *mimos*. Il est — pour ainsi dire — une catégorie textuelle construite par les moyens linguistiques et par la possibilité de la langue de présenter des actions simultanément par deux formes: par leur relation et par leur imitation dans les actes de parole.

A présent on considérera le cas qui est en quelque sorte inverse à celui qui a été analysé, le cas où l'inscription du récepteur n'a pas de caractère implicite mais explicite. Cela arrive de manière très évidente lorsque nous avons affaire dans le texte dramatique à l'application de la construction du théâtre dans le théâtre.

Dans l'histoire du drame les application de ce procédé sont très diverses; de plus les études qui le touchent, décrivent de multiples façons le moment de l'inclusion de cette construction au drame. C'est pourquoi il semble nécessaire d'en donner sa définition qui délimiterait assez clairement cette technique des autres procédés dramaturgiques révélant le niveau de ce qu'on appelle la métathéâtralité. Or, l'application du théâtre dans le théâtre consiste dans la suspension de la fable au profit d'une autre fable, mais de telle manière à assurer la cohérence entre ces deux constructions par le fait que les personnages qui fonctionnent dans la première, à partir du moment de l'inclusion de la deuxième, deviennent ses récepteurs en tant que spectateurs théâtraux. La construction du théâtre dans le théâtre ne se fonde pas sur le simple entrelacement de deux textes; il faut le faire de telle façon que la fable du texte primaire soit la présentation de l'action des personnages dramatiques placés dans la situation théâtrale. La fable devient alors l'imitation des actes de la réception théâtrale; on révèle ainsi le processus propre à l'action de décodage faite par le spectateur, le processus de «lecture» du spectacle théâtral. Cette lecture devient ici la fable présentée dans le drame par les actes imités de parole (dans le spectacle — aussi par les actes de comportement) qui expriment, eux-mêmes, le processus de réception de l'art théâtral¹².

De plus, la représentation de ce processus est jointe à la révélation du procès de l'activité créatrice qui se fait voir par le fait de la jonction de deux types de textes et consiste à unir deux types de codage. D'ailleurs ce phénomène est significatif pour tous les cas d'introduction d'un texte dans un autre. Comme le dit Youriï Lotman:

¹² Le niveau de complexité peut-être plus élevé: p. ex. Hamlet comme spectateur du *Meurtre de Gonzague* s'attache non seulement à la réception du spectacle intérieur mais aussi—et surtout—à la réception de cette réception par le public présenté sur scène; pour Hamlet la réaction du Roi Claudius comme spectateur du spectacle devient un texte significatif.

Le «texte dans le texte»—c'est une construction spécifique rhétorique où la différence des types de codage des divers parties du texte est le facteur qui fait apparaître l'activité créatrice de l'auteur et la perception du texte par le lecteur¹³.

Dans le cas du théâtre dans le théâtre, la révélation de l'activité de l'auteur de joindre deux textes en un seul ensemble est souvent accompagnée d'une présentation de l'activité créatrice des personnages qui entreprennent (et cela devient le composant de la fable) les préparations à mettre en scène le «spectacle intérieur»¹⁴. Les préparations d'un spectacle dans le cadre de la fable (présentations des répétitions ou des discussions entre les personnages sur le spectacle préparé) sont toujours une description du processus de codage théâtral qui consiste à faire le passage de la réalité — dans le texte, de la «chose» — en «signe des choses». Mais ce n'est qu'au moment de l'introduction du théâtre dans le théâtre qu'est représentée la situation théâtrale qui valide ce processus grâce à la confrontation de deux textes dont le premier est une description de la signification et le deuxième — une description du décodage. Il faut ajouter que les deux descriptions sont faites simultanément, *hic et nunc*, et que cela fait apparaître la propriété singulière de l'art de théâtre, c'est-à-dire l'identité du temps de la création et celui de la perception.

La jonction simultanée de deux fables — celle où l'événement est l'imitation du jeu scénique, aussi que celle où l'événement est l'imitation de la réception théâtrale — mène au phénomène spécifique pour toutes les constructions qui du type un texte dans le texte. Un de ces textes apparaît alors comme «plus réel» que l'autre et le second comme «plus conventionnel» (plus «textuel» ou plus «signifiant») que le premier.

Le jeu de l'opposition «réel/conventionnel»—écrit Lotman—est propre pour chaque situation de «texte dans le texte». [...] Le double codage des parties du texte fait apparaître la conventionnalité artistique et, en même temps, fait ressentir l'espace principal du texte comme «réel»¹⁵.

Cela est plus évident dans le cas du théâtre dans le théâtre lorsque les acteurs qui jouent le rôle du public regardant le spectacle intérieur sont mis dans une

¹³ Y. M. Lotman, *Tiext v tiextie*, „Trudy po znakovym sistiemam”, XIV, Tartu 1981, p. 13.

¹⁴ Parfois la fable du drame se fonde exclusivement sur la présentation du processus préparatif du spectacle (de la préparation du codage) sans introduire la mise-en-scène du spectacle «déjà prêt» (p. ex. *L'Impromptu de Versaille* de Molière, *Wyzwolenie* de Wyspiański, *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello, *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux, *La Répétition ou l'Amour puni* d'Anouilh). Pourtant nous n'avons pas affaire alors au théâtre dans le théâtre au sens strict du mot d'après la définition convenue. Dans ce cas-là on ne présente pas le processus de réception du théâtre intérieur et la réception ne devient pas composante de la fable. C'est une autre forme de la métathéâtralité qu'on ne peut qualifier comme théâtre dans le théâtre qu'à condition d'envisager les personnages des acteurs en tant que spectateurs qui se regardent réciproquement au cours de la répétition présentée sur la scène par eux-mêmes. Pirandello, dans la pièce mentionnée ci-dessus, complique la fable autrement: chez lui ce sont les personnages qui deviennent récepteurs de la pièce répétée dont le sujet concerne leur «vie passée»; ils observent le processus de transformer leur «vie réelle» en message théâtral.

¹⁵ Lotman, *op. cit.*, p. 13.

situation analogue — et, dans une mesure, identique à celle où se trouvent les spectateurs réels¹⁶.

Le théâtre intérieur, face au théâtre extérieur, fait naître une nouvelle fable et, en même temps, il crée l'apparence de l'opposition textuelle théâtre/réalité, conventionnalité/naturalité le comme l'écrit Anne Ubersfeld:

Le «théâtre dans le théâtre» dit non même si réel, mais le *vrai*, changeant le signe de l'illusion et dénonçant celle-ci dans tout le contexte scénique qui l'entoure¹⁷.

L'application du théâtre dans le théâtre au texte dramatique est un procédé qui, par les moyens linguistiques, par l'imitation des actes de langage, dénonce l'essence de la théâtralité et réalise le codage de la situation propre à l'existence du phénomène théâtral. Cela se passe lorsque l'attention du récepteur est amenée du niveau informatif à celui du code dans lequel on formule le message théâtral, lorsque les processus de comportements théâtraux (de codage et de décodage) commencent à fonctionner en tant que composants du niveau où se fait la sémiotisation des événements et des actions, c'est-à-dire le niveau où est structurée la fable.

En même temps que le théâtre dans le théâtre entraîne le renforcement de la sémiotisation (de la textualisation) et de la conventionnalité de l'oeuvre théâtrale, il dénonce la fluidité de la limite qui sépare le théâtre du réel. C'est la limite qui, dans le cas de la performance scénique des actes imités de parole, passe par le corps du comédien. L'effacement de la frontière entre le théâtre et la réalité a notamment lieu lorsque le comédien commence à jouer sur la scène le rôle du spectateur théâtral, au moment que le rôle théâtral et le rôle social commencent à se confondre voire à s'identifier l'un à l'autre au moins pour le temps du spectacle. La limite entre la salle et la scène devient vague et imprécise à partir du moment où la force de la théâtralité embrasse toutes les deux à la fois, alors que la salle devient l'objet de la représentation scénique et la scène apparaît comme un miroir reflétant les comportements réceptifs du public. Le miroir est installé au devant de l'autre miroir et dans l'abîme illusoire de leurs surfaces qui se reflètent réciproquement, apparaît le théâtre dans le théâtre ou, à la rigueur, le théâtre du théâtre.

Comme l'a montré Jacques Morel:

Dans la mesure où il devient impossible de préciser la nature du théâtre où le poète le présente comme une réalité à double sens, l'un—humain et tangible, l'autre surnaturel et seulement pressenti, le théâtre est un mystère. Il participe de ce qu'on peut imaginer de plus «sérieux» par cette terre. Il se distingue mal, au reste, de la vie tout court. [...] Il se sépare donc de l'art comme imitation de la vie pour devenir révélation de cette vie en attendant d'instituer son procès. Nous sommes bien loin des catégories aristotéliennes¹⁸.

¹⁶ Cette situation a lieu pendant le spectacle du texte dramatique où est introduit le théâtre dans le théâtre; le lecteur de ce texte se trouve dans une autre position et le processus d'identification de ce genre ne peut être accompli au cours de la lecture que par la force de l'imagination.

¹⁷ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris 1978, p. 52.

¹⁸ J. Morel, *Ordre humain et ordre divin dans «Saint-Genest» de Rotrou*, „Revue des Sciences Humaines”, t. XXXVII, n° 145, Janvier—Mars 1972.

SYTUACJA TEATRALNA WPISANA W TEKST DRAMATYCZNY

STRESZCZENIE

Praca podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie dotyczące sposobu, w jaki w tekst dramatyczny (dialog) zostaje wpisana sytuacja teatralna, to znaczy sytuacja właściwa odbiorowi teatralnemu, w której fabuła (akcja) może być zaprezentowana odbiorcy zewnętrznemu w czasie jej komponowania, bez zastosowania właściwych dla sytuacji narracyjnej diegetycznych środków wyrazu.

Proces ten jest możliwy dzięki właściwościom dialogu dramatycznego polegającym na naśladowaniu (modelowaniu) aktów mowy jako zdarzeń konstytuujących fabularność.

Naśladowanie aktów mowy przez dialog dramatyczny wykorzystuje szczególną właściwość języka polegającą na jednoczesnym przenoszeniu przez komunikat informacji o rzeczywistości pozajęzykowej (funkcja symboliczna, referencyjna) oraz na możliwości informacyjnej wypowiedzi o własnym uporządkowaniu i warunkach swojego zaistnienia (funkcja metajęzykowa, autoreferencyjna).

Praca rozważa dwa przypadki włączenia sytuacji teatralnej w tekst dramatyczny: 1) wpisanie (na zasadzie podporządkowania) narracji w dialog dramatyczny, kiedy fabularność jest zaprezentowana poprzez zrelacjonowanie akcji, w które wpisane zostaje istnienie podwójnego odbiorcy (fikcyjny współuczestnik dialogu i rzeczywisty jego odbiorca, tzn. czytelnik lub widz teatralny); 2) zastosowanie konstrukcji teatru w teatrze, kiedy elementem fabuły dramatycznej staje się przedstawiona sytuacja teatralna, tzn. naśladowanie poprzez akty mowy procesu odbioru spektaklu teatralnego.

Analiza dwóch wymienionych przypadków wykazuje, w jaki sposób tekst dramatyczny, dla którego podstawową, językową formą podawczą jest dialog, stwarza warunki dla zaistnienia teatralności jako takiej z właściwymi jej opozycjami: teatr/rzeczywistość, umowność/realność, naśladowanie/nienaśladowanie oraz zjawisko płynności granic między tymi opozycjami stojące u podstaw tego, co nazywane jest iluzją teatralną.