

SŁAWOMIR ŚWIONTEK
Łódź

LE DIALOGUE DRAMATIQUE ET LE METATHEATRE

I

LA CONVERSATION QUOTIDIENNE
ET LE DIALOGUE DRAMATIQUE

Les dialogues de Platon marquent le moment du passage entre la communication orale (dont Socrate se servait pour l'enseignement) et sa représentation, son image, son imitation qui voulait être sa notation en lettres, c'est à dire son écriture. Après avoir choisi le dialogue écrit comme forme de message philosophique, Platon a rompu avec l'autorité objective de *l'autos epha* pythagorien, mais il a voulu garder la responsabilité subjective que chaque interlocuteur assume de ses énoncés.

En outre, le choix de la forme dialogique a été pour Platon une certaine compensation de la perte qui endommage la langue écrite par rapport au langage prononcé. Le fixage de la conversation sur le papier entraîne un appel à quelqu'un qui est situé hors l'acte de la communication notée, mais, en même temps, l'écriture suspend, dans une certaine mesure, la responsabilité de l'auteur de son produit, celle qui existe au moment où les interlocuteurs sont en contact direct les uns avec les autres. Le dialogue écrit, en tant qu'image de la communication orale, crée l'illusion de maintenir cette responsabilité (au moins pour les interlocuteurs qui font une illusion de parler) qui disparaîtrait dans un message philosophique écrit en forme habituelle de traité. Platon reprochait l'écriture parce que la parole écrite est arrachée de la présence communicative qui est la source du sens et du vrai (Culler 1975). L'écriture comme acte cesse d'être l'action directe dont le sens dépend des intentions de l'auteur, des circonstances et des situations où cet acte s'accomplit. Déterminée par l'ensemble des textes et des documents de leur lecture, l'intertextualité fait considérer chaque nouveau texte en tant qu'élément de la série fondée sur la dialectique de l'opposition et de la continuation qui gouverne le procès de la construction du sens. Nous y avons affaire à ce que Paul Ricoeur appelle la fissure entre l'in-

tention et le sens. Ce que le texte dit est, pour le lecteur, plus important que ce que l'auteur a voulu dire (Ricoeur 1971). De plus, lorsque le texte écrit cesse d'être soutenu par les moyens qui accompagnent la communication orale (prononciation, intonation, mimique, gestes etc.), il faut chercher d'autres moyens qui assureraient la compréhension du texte dialogique pour quelqu'un qui se trouve en dehors de la situation où se passent les actes de parole.

Le passage du dialogue parlé à son imitation en écriture comme représentation (image) de la communication orale et de ses mécanismes (contact direct, possibilité de réagir directement, changement de rôles etc.) entraîne, de plus, le dédoublement du destinataire: le dialogue écrit commence à être destiné à quelqu'un d'autre, à une personne "tierce" qui est un lecteur et qui se trouve en dehors de la situation du dialogue, à celui qui n'est ni son co-participant, ni son co-créateur, mais qui devient, du point de vue de sa destination et de ses visées – soudainement par l'acte même d'écrire – une personne plus importante que les interlocuteurs dialoguants, bien qu'elle n'ait pas la possibilité de se glisser dans la conversation.

Dans la conversation quotidienne, l'accomplissement de l'acte de communication et le sens du message dépendent de la façon d'"enraciner" le discours dans la situation d'énonciation, ainsi que de la manière dont tout énoncé particulier entraîne le changement de cette situation. Comme le dit Oswald Ducrot (1975), l'interprétation des actes de parole est impossible si l'on ne connaît que le seul énoncé sans connaître la situation qui accompagne son énonciation. La situation est comprise ici comme toutes les conditions et les circonstances extralinguistiques dans lesquelles se passe l'acte d'énonciation; ce sera son entourage physique et le contexte social, mais aussi l'idée que les participants de la communication possèdent de ce contexte et d'eux-mêmes, ainsi que le but de la communication qu'ils recherchent. De plus, le contexte comportera les événements qui ont précédé leur communication (avant tout ceux qui ont influencé leurs relations réciproques), ainsi que l'échange précédente leurs répliques. La situation détermine la pragmatique de l'énonciation et la sémantique de l'énoncé qui est, de plus, conditionnée par le système linguistique commun aux les interlocuteurs.

Dans le cas du dialogue (comme le dialogue littéraire) la situation de son lecteur est encore plus compliquée que celle de l'écouteur extérieur, parfois occasionnel, de la conversation quotidienne. Toute notation de l'acte de conversation situe le lecteur en dehors du temps et de l'espace où se passe le dialogue et, de plus, en cas de dialogue littéraire, en dehors du temps et de l'espace fictifs.

Néanmoins, le caractère fictionnel du discours littéraire ne libère pas l'auteur de l'obligation de créer les conditions qui permettraient au le-

cteur de saisir le sens du dialogue présenté. Le dialogue écrit (donc le texte dramatique) ne peut être compris par le lecteur qu'à condition que l'auteur inscrive dans le texte les éléments qui rendent possible la communication quotidienne. Mais dans la conversation normale tous ces éléments (la situation, la compétence, le savoir présupposé des interlocuteurs etc.) sont situés à l'extérieur du discours et constituent le contexte extralinguistique auquel les énoncés se réfèrent; il en va autrement dans le dialogue dramatique où l'auteur n'a pas d'autre possibilité que d'exprimer le contexte référentiel du discours par des moyens uniquement linguistiques. Pour le lecteur du dialogue dramatique, il n'est pas possible, pour son acte de compréhension, de sortir des observations extérieures afin de saisir le sens du dialogue écrit; car il ne dispose que d'une seule donnée, à savoir le texte écrit et, donc il doit choisir la procédure inverse: son entendement du discours sera possible lorsqu'il trouvera, dans la conversation qu'il lit, la description de la situation du discours ou les informations qui le renseigneront sur le contexte présupposé du dialogue. Pour le dialogue inscrit dans l'oeuvre épique, c'est le narrateur qui fait cette description; ainsi le dialogue épique peut être délesté de ce superflu informatif. Paradoxalement, du point de vue du lecteur, dans le roman, le dialogue des personnages peut être plus proche de la conversation quotidienne. Autrement dit, pour le lecteur, moins le contexte du dialogue (c'est à dire les événements précédents - verbaux et/ou autres, la situation où la conversation se passe, le savoir des interlocuteurs au sujet du discours etc.) est connu par le destinataire, plus les énoncés dialogiques, eux-mêmes, doivent être imprégnés de ce contexte. De cela dépend pour le lecteur la possibilité de traiter le texte dialogique comme compréhensible et cohérent.

On peut caractériser la communication orale comme la suite des énoncés *à quelqu'un* dans le monde où l'on parle et la communication écrite comme les énoncés *pour quelqu'un* au sujet du monde dont on parle (Lalewicz 1975). Dans le cas où le message ne se compose que des actes de langage qui sont construits et imités (et non pas reproduits fidèlement en écriture ou bien enregistrés, p. ex. sur bande magnétique), donc dans le cas du discours dramatique, nous avons affaire à un texte écrit qui vise à supprimer la différence entre la communication orale et la communication écrite. On pourrait décrire le dialogue dramatique comme la suite des énoncés *pour quelqu'un* au sujet du monde dont on parle, qui sont présentés en tant qu'énoncés *à quelqu'un* dans le monde où l'on parle. Pourtant, il faut signaler que dans ces deux locutions: *'énoncé pour quelqu'un'* et *'énoncé à quelqu'un'* le *quelqu'un* signifie chaque fois une autre personne: dans le premier cas, ce sera un *quelqu'un* de l'extérieur de la situation du dialogue (lecteur ou spectateur), dans le deuxième cas, il s'agira du participant du dialogue qui

n'est qu'un être fictif créé par le texte et qui n'existe que dans son cadre. Autrement dit, le texte dramatique consiste à transformer la conversation de telle sorte que l'énoncé à quelqu'un soit en même temps l'énoncé pour quelqu'un. L'existence de deux destinataires dont l'un n'est qu'observateur, fait du dialogue dramatique le texte qui est nommé par S. Alexandrescu *spectaculaire* (1984).

On peut donc décrire le dialogue dramatique comme le texte qui repose sur la coexistence et la dialectique de deux manières de parler: la communication orale et écrite. Il diffère de la communication orale par le fait que sa référence ainsi que les conditions de sa compréhensibilité ne se trouvent pas à l'extérieur, mais sont construites par le texte; de plus, en tant que dialogue, c'est à dire énoncé occasionnel dirigé vers quelqu'un, le discours dramatique est construit de telle manière que cet énoncé, lui-même, soit objectivé pour quelqu'un d'autre. C'est à l'égard du destinataire extérieur que le dialogue dramatique se caractérise par une autosuffisance particulière qui n'est propre ni au dialogue dans la conversation réelle où le système de référence est préétabli, ni au dialogue introduit dans l'oeuvre épique où les références peuvent être et sont ordinairement décrites par la narration. D'une part, cette autosuffisance décide de la cohérence du discours et, d'autre part, elle rend possible la construction de l'action dramatique, à savoir la chaîne des événements qui ne peuvent être présentés dans le "vide situationnel" et sans préciser les rôles des personnages dont la manière d'être et d'agir ne peut être révélée que par leurs actes de langage. S'il en est ainsi, la fable dramatique considérée comme imitation des actions, se fonde sur l'imitation des actes de langage.

La construction de la fable qui est faite de cette manière, sans recours aux formes narratives (qui semblent plus "naturelles" et plus "commodes" pour le faire), entraîne la structuration spéciale du dialogue dramatique. Le dialogue quotidien, en apparence semblable au dialogue dramatique comme une chaîne d'énoncés, n'est pas, lui-même, un texte cohérent. Mais il peut toujours être transformé de telle sorte qu'il le soit (Mayenowa 1974). Pour un observateur extérieur son manque d'intégralité exige les démarches qui pourraient assurer sa cohérence bien que, pour lui, elle reste toujours hypothétique. Dans le dialogue dramatique où les actes de langage sont subordonnés à la fable et, en même temps, la forment, les énoncés sont imprégnés des informations qui décrivent la situation d'énonciation, projettent ses changements et situent les répliques particulières dans le cadre de la fable. Cela ne veut pas dire que la fable dramatique soit une base génératrice pour les actes de langage. En le supposant, on partirait du principe que la fable peut "exister" dans un état "préverbal" comme une disposition, déjà structurée, d'événements quelconques (plus ou moins réels ou inventés) qu'on a l'in-

tention de raconter. Les formalistes russes voyaient cette base dans le *sujet* opposé à la *fable*, et les critiques littéraires inspirés de la grammaire générative, la voyaient dans la structure profonde de la phrase.

Mais on parle toujours - et à bon droit - de la fable de l'oeuvre et non pas de la fable des événements réels. Ces derniers ne peuvent prendre le statut de fable que grâce à l'orientation particulière de leur observateur ou leur participant bien distancié envers eux. L'attitude de cet observateur consiste à attribuer un certain degré de nécessité aux événements occasionnels et hasardeux par nature. Toute relation (narrative, théâtrale, filmique, mythique etc.) de n'importe quels événements est une conséquence de cette attribution. Mais il faut remarquer que toute relation suppose un destinataire pour lequel les événements présentés n'existent qu'en tant qu'éléments d'un énoncé. Dans ce sens, on doit considérer la fable comme une catégorie textuelle parce qu'elle est toujours le résultat de procédures articulées (ou, au moins, préarticulées avec l'intention de les communiquer). Ces procédures organisent le chaos des événements perçus qui commencent à devenir une histoire lorsqu'on commence à établir les rapports entre eux et la hiérarchie de leur importance, et qui deviennent un texte lorsqu'on prend la décision de les communiquer à quelqu'un d'autre dans un énoncé qui, linéaire de nature, leur impose, lui-même, une disposition particulière. Alors, la notion de fable concerne uniquement la manière de percevoir les événements et non pas les événements eux-mêmes. La vie ne possède pas de fable, nous sommes obligés de la créer nous-mêmes (Todorov 1966).

Il serait bien d'expliquer l'aspect textuel de la fable en rappelant la classification rhétorique des *partes artis*. Une telle classification rend compte des phases de la formation des locutions (*inventio, dispositio, elocutio*), elle présente d'ailleurs les éléments de toute oeuvre de langage (Ziomek 1980:25). Rien n'empêche d'appliquer les aspects rhétoriques des actes locutoires à la structure de la fable. *L'inventio* serait le niveau de la fable où l'on garde un équilibre instable entre la conception commune de l'ordre (temporel, logique, qualitatif etc.) nommé "naturel" des événements et la possibilité de présenter cet ordre à l'aide d'une langue. Comme l'a dit Jerzy Ziomek, "c'est la sphère où la fable touche la réalité et sa présence thématifiée dans la culture" (*ib.*:79). Au niveau de la *dispositio* la fable atteint le degré plus élevé de textualisation où on confronte la vision commune de l'ordre "naturel" des événements et leur disposition comme résultat d'un choix, d'une combinaison, d'une hiérarchisation etc. C'est à ce niveau qu'on arrive à la confrontation entre les décisions arbitraires et individuelles et la nécessité de se soumettre aux règles culturelles pour percevoir et pour valoriser. De plus, la liberté du "fabulateur" est limitée par les possibilités d'exprimer la fable en telle ou telle langue, c'est à dire de la transmettre au niveau de *l'elocutio* où

la fable atteint le plus grand degré de textualisation. Cependant à ce dernier niveau "la fable garde la mémoire de ses *inventio* et *elocutio* et leur équipement esthétique" (*ib.*:80).

L'interprétation (à savoir la recherche du sens et de la cohérence) des événements réels, en tant que processus qui suit directement l'acte de percevoir, est déjà une "textualisation" particulière dont nous sommes destinataire et destinataire en même temps; elle est une fable *in potentia* qui, à partir du niveau de *l'inventio*, peut être transmise au niveau de *l'elocutio* où elle devient un texte pour quelqu'un d'autre. Les actes interprétatifs, même s'ils concernent les événements auxquels l'interpréteur a participé, entraînent toujours l'objectivation des événements par l'intermédiaire de la langue. Dans l'énonciation, cette objectivisation consiste non seulement en un changement de rôle du sujet envers les événements interprétés ou relatés, mais aussi en le changement de fonction et de signification des catégories déictiques de l'énoncé qui les rapporte à son contexte pragmatique et situationnel. Dans la conversation quotidienne les déictiques se réfèrent au contexte réel et extérieur, et leur application a un caractère occasionnel, déterminé par les changements de situation, souvent fortuits et imprévisibles. Dans le cas du dialogue dramatique le contexte de l'énoncé (la situation pragmatique et le savoir présupposé des interlocuteurs) cesse d'être quelque chose d'extérieur: il est intériorisé dans l'énoncé parce que c'est l'énoncé, lui-même, qui le construit. La situation pragmatique où se passe le dialogue, la situation où se trouvent les interlocuteurs, devient ainsi une catégorie textuelle. A. J. Saraiva écrit que la différence entre le message dans la situation quotidienne et le message du texte dramatique consiste dans le fait que le premier présuppose la situation qui le précède et qui lui impose le sens, tandis que dans le drame la situation est créée par le message verbal (Saraiva 1974).

Le caractère textuel du contexte des actes d'énonciation dans le dialogue dramatique leur impose un statut fictionnel. Le contexte construit dans le texte devient un signe de la situation où se passent les actes de parole. À l'aide de la langue on crée non seulement l'ordre syntagmatique (au sens grammatical) des énoncés, mais aussi la syntaxe de toutes des énonciations en tant qu'événements et que manières d'agir, en tant que passages d'une situation à l'autre; alors, on est en mesure de reconstituer le niveau de la fable pour l'oeuvre. "Ainsi donc la langue naturelle dans l'oeuvre forme comme une métalangue par rapport aux principes et à l'organisation de la «langue de l'action»" (Balbus 1981:20).

Richard Ohmann remarque que nous pensons d'habitude que l'auteur dramatique construit d'abord les personnages avant de leur attribuer les questions; mais c'est le contraire qui est vrai: les énoncés attribués aux personnages sont un moyen de les construire (Ohmann 1973) de la même

manière qu'ils sont moyen de créer le contexte pragmatique du dialogue et de son contenu: "par une convention implicite, le discours du personnage signifie et représente (montre/ressemble) ce dont il parle. Tel un performatif, le discours est «action parlée»" (Pavis 1987: **Deixis**). Les catégories qui dans la conversation normale réfèrent aux conditions et aux circonstances réelles, ne peuvent se rapporter dans le dialogue dramatique qu'à la "réalité" créée par la langue; elles gardent leur fonction référentielle sur l'axe d'évolution de la situation dramatique et assurent de la sorte la cohérence de la fable.

En outre, les déictiques révèlent le mécanisme de construction de l'action dramatique à l'aide des actes d'énonciation. Cela est possible grâce à une particularité du langage qui consiste en la possibilité de définir simultanément deux rôles de l'énonciateur: comme signe de l'auteur de l'énoncé et comme signe qui présente l'auteur en tant qu'objet de l'énoncé.

Dans toute conversation, les formes *je* et *tu* - comme l'a dit Aleksandra Okopień-Sławińska - ont un caractère, en certain sens, syncrétique: elles fonctionnent en même temps dans la sphère pragmatique et comme le sujet de l'énoncé. "Elles sont un signe de l'auteur de l'énoncé et, simultanément, un signe du personnage présenté par l'énoncé". Elles définissent les rôles communicatifs de l'énonciation ainsi qu'elles présentent les acteurs du discours comme leur sujet. "Même la phrase: "**je parle**" montre qu'on fait non seulement l'acte de langage de quelqu'un qui dit, mais elle est également une information sur l'énonciateur et sur son acte, l'information semblable à celle qui est apportée par la phrase: "**il parle**" (Okopień-Sławińska 1985:51-52). Ainsi la subjectivité comme une marque de l'activité de l'énonciateur devient la présentation ou bien, dans le dialogue, l'imitation de son activité. Dans le texte dramatique cette imitation sert à construire le niveau de la fable. Pour le lecteur ou le spectateur qui se trouvent en dehors du discours des personnages, l'énoncé dramatique, en tant qu'élément qui construit la fable, a l'aspect propre à la formule: **il parle** et non pas: **tu parles**. Le rôle pragmatique de l'énoncé dramatique devient un facteur qui compose la fable; l'énoncé comme événement linguistique devient un événement comme élément de la fable. Car la présentation de la fable n'est possible qu'à condition d'objectiver la subjectivité propre à tout discours.

La construction de la fable dramatique appelle, de plus, à la possibilité de transformer tous les énoncés du langage parlé en actes performatifs. Depuis les siècles on a mis l'accent sur le lien entre le langage dramatique et l'action. La définition aristotélicienne de la tragédie comme "imitation de l'action" a entamé la suite des réflexions sur la notion d'imitation, mais aussi sur les manières d'expression de l'action en langage. Un des codificateurs du classicisme français, F. H. d'Aubignac, a

saisi ce problème dans la formule lapidaire: *dans le drame parler c'est agir*. Les théoriciens contemporains rappellent cette constatation lorsqu'ils affirment que "parler, au théâtre encore plus que dans la réalité quotidienne, c'est toujours agir" (Pavis 1987: **Action**); aussi le dramaturge du XX siècle et le théoricien de la "forme pure" au théâtre, S. I. Witkiewicz, approuve l'action dramatique comme "animation des figures non pas quelconque mais déterminée par l'ordre des paroles" (Witkiewicz 1977:195). Les dramaturges de l'avantgarde de Paris des années 50 ont tiré les conséquences extrêmes de l'identité de la parole et de l'action (p.ex.dans *La Cantatrice chauve* et *La Leçon* de Ionesco, les actes de parole, eux-mêmes, deviennent la fable dramatique); c'est l'acte même de communication (ou son manque) entre les personnages, ou bien la manière de parler qui devient action dramatique. La dramaturgie récente qui s'en occupe (p.ex. Ionesco, Beckett, Kroetz, Handke, Różewicz), a pour précurseur Marivaux chez lequel la fable n'est qu'une histoire de l'énonciation des personnages et de leur difficulté à communiquer (Pavis 1987: **Action**). Comme le remarque Patrice Pavis, chez Marivaux (et, d'ailleurs, dans le théâtre en général) la situation de langage et l'énonciation performative jouent "un rôle capital au théâtre, au point de devenir le thème principal de la pièce". Il s'agit toujours de cette contradiction, propre à tout texte dramatique, "entre un discours qui représente mimétiquement son univers, qui «dit les choses», et un discours qui n'a pour seul contenu que la conscience de sa propre énonciation et production" (Pavis 1985:39).

L'énoncé dramatique, en tant qu'imitation de la communication verbale, n'est acte qu'en perspective de la fable où il entraîne les conséquences nécessaires et prévisibles et où il prend l'aspect performatif, même quand il ne l'aurait pas eu dans les conditions normales. La relation du père d'Hamlet sur les circonstances de sa mort cesse d'être une simple information dès qu'on tient compte de ses conséquences: la fonction informative du discours devient performative lorsque cette relation force Hamlet à agir.

Afin de construire la fable, on impose l'aspect performatif à tous les énoncés dramatiques, même à ceux qui semblent faire fonction de constatation, d'information, d'expression etc. Ainsi imposé à toutes les fonctions de la langue, l'aspect performatif rend possible, sans recours à la narration, la construction de la fable. Pourtant il faut remarquer que les performatifs dramatiques ont un autre caractère que ceux dans la conversation normale où ils sont liés à l'intention de celui qui parle. Dans la vie, l'intention de l'énonciateur ne doit pas produire toujours des résultats désirés par lui: tout dépend des circonstances extérieures et surtout de la réaction, toujours imprévisible de son interlocuteur. Au contraire, dans le texte dramatique où la contradiction entre l'"intention" du

personnage et les effets de son énoncé peut être le sujet de l'imitation, chaque énoncé "prévoit" ses résultats lorsqu'on le considère en égard à son rôle et à sa place dans la structure de la fable. Dans le texte dramatique l'énoncé est un acte performatif dont les effets sont reconnaissables *a posteriori*; la performativité lui est imposée même s'il n'accomplit pas des conditions du performatif explicite, bien qu'il soit performatif dans le cadre de la fable.

Malgré toutes les différences entre le dialogue dramatique et le dialogue quotidien, il y a entre eux la ressemblance d'un caractère structural et générique (et non pas génétique comme le voulaient les dramaturges naturalistes) qui permet de les distinguer des autres types de discours. Cette ressemblance consiste en le fait que le dialogue dramatique imite le mécanisme discursif de l'énonciation propre à la communication orale. On peut nommer ce type d'imitation le *mimétisme formel* qui est compris par Michał Głowiński comme imitation des formes diverses d'énonciation (p.ex. la communication quotidienne) par les moyens caractéristiques pour les autres formes (p.ex. littéraires). Ainsi le dialogue dramatique imite la structure de la communication orale avec ses différentes fonctions discursives et pragmatiques, mais il le fait dans le but de créer la structure non spécifique pour cette communication, c'est à dire la fable. Dans ce moment l'imitation apparaît comme résultat de confrontation entre l'identité et la diversité, entre la ressemblance et la différence.

Cette confrontation où on parvient à questionner l'identité de l'objet imité et l'objet imitant, révèle la présence de la décision de l'auteur de ne pas exploiter, dans l'oeuvre dramatique, où la parole d'auteur n'a aucun équivalent stylistique, d'autres formes stylistiques que celles de l'*oratio recta* (je laisse à part la question des didascalies). Comme le dit Mikhaïl Bakhtine, "dans ces cas-là, la conception de l'auteur se réalise non pas par sa parole directe mais à l'aide des paroles d'autrui" (Bachtin 1970:285). Dans le texte composé des mots d'autrui qui imitent la communication interhumaine, la conception de l'auteur est visible (à proprement parler - cachée) dans le changement de langage parlé au langage qui a pour tâche principale de construire une fable comme modèle du monde. La fable est ici une sphère où les énoncés particuliers se réunissent (et, en même temps, elle est construite par eux). Les énoncés isolés n'ont pas de sens, ils le prennent comme élément d'un ensemble. "Si l'oeuvre littéraire parle quelque chose du monde - écrit Maria R. Mayenowa - si elle fonctionne comme modèle du monde, elle n'en parle et elle ne fonctionne pas autrement qu'en un ensemble [...]. Le texte ne signifie la réalité que dans sa totalité et aucun de ses énoncés n'a de dénotation" (Mayenowa 1974:157-158).

De plus, l'énoncé dramatique acquiert sa référence autrement. Comme le langage adressé à quelqu'un (à un autre personnage) mais en effet adressé pour quelqu'un d'autre (pour un destinataire extérieur), il devient, pour ce deuxième, imitation d'une forme fondamentale de communication langagière. C'est le procès même de cette communication qui est un objet de l'imitation du texte dramatique. Comme image de ce procès, l'énoncé dramatique est une expression métalinguistique ou, plus exactement, méta-énonciative (cette précision suggère que la référence concerne l'acte d'énonciation et non pas la langue comme système). En ce sens on peut considérer l'énoncé dramatique comme signe iconique parce que "les expressions métalinguistique ne sont pas les descriptions; elles sont les noms d'elles-mêmes ou, à proprement parler, elles sont les signes iconiques". On peut traiter les énoncés littéraires en *oratio recta* en tant qu' "expressions quillemetées", c'est à dire comme telles qui sont "une conjonction de deux expressions: l'une qui informe sur un état de choses (duquel elle informerait normalement) et l'autre dont le contenu se présente comme: "quelqu'un parle ainsi" (*ib.*: 147-149). C'est ce dernier aspect qui nous permet de considérer l'énoncé dramatique comme signe iconique.

En tant que tel, le dialogue dramatique peut refléter tout acte langagier possible dans la communication sociale: à partir d'un dialogue quotidien jusqu'aux formes variées de dialogue plus cultivé ou plus "culturalisé" par différents styles de comportement. Mais dans le texte dramatique cette imitation est de telle sorte qu'on impose aux comportements linguistiques, les propriétés qui les disposent dans la structure de la fable. Cela se fait par la transformation du dialogue dramatique qui est un signe iconique (donc, signe motivé, par nature, du réel) de l'acte d'énonciation, en signe arbitraire qu'est un symbole. Ce jeu perpétuel entre l'iconicité et le symbolique, entre l'imitation des différents usages de la langue et sa téléologie dans le cadre de la fable, entre l'imitation de la pragmatique des actes de langage et le processus de les construire en fable - tout cela semble constituer l'essence du texte dramatique.

Pendant la mise en scène du texte dramatique, la dialectique de l'icône et du symbole est mise au jour. La situation et les conditions de l'acte de parole sont présentées aux yeux du spectateur placé en dehors du dialogue; les déictiques textuels, acquièrent leur sphère de référence: les pronoms indexicals *je* et *tu* trouvent leurs représentant "réels", les formes ostensives *ici* et *maintenant* rapportent à l'espace et au temps scénique où on joue (on imite) la communication réelle. On fait la synthèse des deux systèmes sémiotique dans laquelle l'iconicité est imbibée de symbolique verbal et les signes linguistiques commencent à être motivés par son entourage iconique où se passe l'action de la fab-

le. Le théâtre apparaît comme un plexus de deux processus: "la mise en scène (représentation) du verbe mais encore comme la verbalisation de la scène" (Pavis 1976:12).

Trois opérations textuelles permettent de distinguer le dialogue dramatique de la conversation quotidienne: 1) l'intériorisation textuelle du contexte pragmatique du discours, 2) l'imposition de l'aspect performatif aux énoncés dramatiques en rapport avec la fable, 3) l'imitation (iconisation) des actes de langage (du mécanisme discursif). Toutes les trois opérations servent à créer la fable en tant que construction textuelle dont le dialogue quotidien est, en général, privé. Ainsi, dans le drame, on impose la *praxis* au *logos* par l'intermédiaire du *mimos* afin de créer le *mythos*.

	Dialogue quotidien	Dialogue dramatique
Interlocuteurs (participans)	réels et individualisés	fictif: construits par le texte; "individualisés" comme catégories textuelles; des "êtres" linguistiques auxquels on a attribué des rôles de sujets parlants
Situation de l'énonciation	préétablie et extérieure par rapport à l'énoncé, existe physiquement en tant que référence aux déictiques des énoncés; logiquement primaire par rapport à l'énoncé	inscrite dans le texte; construite et établie par le texte; existe logiquement comme résultat de l'énoncé et textuellement comme élément de l'ordre de fable

<p>Cohérence</p>	<p>construite par les participants; thématique et situationnelle mais desserrée et discontinue: "occasionnelle" par raison des changements imprévus de situation extérieure ou/et de thème</p>	<p>construite par l'auteur du texte; thématique situationnelle, déterminée par la fable, indépendante des références extratextuelles; marquée par les signaux textuels</p>
<p>"Exécutants"</p>	<p>réels comme créateurs des énoncés dialogiques</p>	<p>projetés par le dialogue dramatique comme icône des actes d'énonciation</p> <p>virtuel et présupposé par le texte, donc "nécessaire" comme:</p> <p>a) compétant à reconnaître les conventions de genre, les conventions stylistiques et mimétiques;</p> <p>b) capable de déchiffrer les règles de cohérence et les procédures de construire la situation d'énonciation et le contexte pragmatique du dialogue qui sont construits par le texte et inscrits dans le texte, ce qui fait la condition de compréhension du sens;</p> <p>c) projeté comme exécutant possible (acteur) et comme spectateur virtuel du texte mis en scène</p>
<p>Destinataire non-participant</p>	<p>en principe non prévu, "non nécessaire" pour l'énoncé quoique possible (accidentel) comme réel et individualisé</p>	

II

LA SITUATION THÉÂTRALE
COMME ÉLÉMENT DU DISCOURS DRAMATIQUE

La ressemblance du dialogue dramatique avec la conversation quotidienne concerne le niveau du texte où il est l'icône du procès de l'énonciation, donc où il devient un énoncé sur l'énonciation, une imitation de la communication verbale; c'est là qu'on doit le considérer comme discours méta-énonciatif. A ce niveau, il reproduit le mécanisme propre à cette communication avec ses conditions: distribution des rôles, contact temporel et spatial des participants, situation où il se passe, contexte pragmatique, compétence et savoir présupposé des interlocuteurs, leurs relations et rapports etc.

Comme modèle de l'acte énonciation, le texte dramatique possède, plus que d'autres textes littéraires, une certaine disposition à l'exécution scénique, un projet de présentation pour quelqu'un¹. Ce projet est plus ou moins défini par l'auteur qui dispose d'une certaine compétence théâtrale (d'une connaissance des règles, conventions, manières stylistiques etc. d'ordinaire propres à l'époque où il écrit). L'intention de l'auteur à propos de son dessein de la mise en scène est, bien sûr, la plus visible dans les didascalies qui n'expriment pas tant ses décisions à propos des comportements des personnages que ses projet de leur faire jouer et construire une situation du jeu. Mais les didascalies ne sont pas le dialogue, qui seul nous intéresse ici. Le dialogue, bien qu'il puisse aussi exprimer l'intention du dramaturge quant à la mise en scène, est, dans certain sens, indépendant d'elle comme imitation langagière du phénomène même de la communication interhumaine et, comme tel, il trouve la possibilité d'être exécuté scéniquement à différents moments et selon les conventions de chaque époque. De ce point de vue, ce n'est pas l'intention de l'auteur mais les normes des comportements linguistiques, obligatoires à l'époque de la mise en scène, qui décident de la concrétisation scénique du modèle générale de ces comportements inscrits dans le discours dramatique².

1. D'après J. Ziomek, tout texte littéraire projette (au degré différent pour chaque genre) son "performer", non pas comme réel mais comme un rôle inscrit dans le texte. Durant le temps, la netteté de ce rôle est parfois effacée et cachée mais il reste toujours en état de disposition qui peut être actualisée par de nouveaux-nés moyens techniques d'expression ou de la communication.

2. Tout cela permettrait de distinguer deux "fidélités" de la mise en scène au drame représenté: celle à l'auteur et celle au texte; ce qui serait utile à voir justement les critiques théâtrales, assez douteuses, qui apprécient le spectacle pour la première de ces fidélité (ou bien, elles désapprouvent son "infidélité" à l'auteur).

Le niveau du texte dramatique où on fonde un modèle mimétique de la communication linguistique, dépasse ce qu'on nomme une "forme théâtrale" du drame, la "composition scénique" du texte ou la "vision théâtrale du dramaturge". Le projet scénique de l'auteur est un trait fixe du texte, déterminé historiquement, qui pourrait être reconstitué par l'historien du théâtre, alors que le texte dramatique comme modèle mimétique de la communication est toujours soumis aux interprétations différentes qui dépendent du changement perpétuel de la norme culturelle. Toutes les mises en scène successives du texte dépendront plus de ce changement que des directives de l'auteur.

De ce point de vue les études sur la forme théâtrale du texte dramatique apparaissent dans une autre perspective. Le texte dramatique n'est pas - comme le voudrait Stefania Skwarczyńska - une "notation incomplète" de l'oeuvre qui n'atteint sa forme définitive que dans sa mise en scène; donc, la tâche du chercheur consisterait, selon elle, dans "le décodage des intentions du dramaturge, lesquelles concernent la forme finale de l'oeuvre" (Skwarczyńska 1970). En partant d'autres principes, Anne Ubersfeld écrit qu' "il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de «représentivité»" (Ubersfeld 1978:20) qui exigent une manière particulière de lecture: en lisant le texte dramatique, il faut d'abord présupposer que "*nous sommes au théâtre*". "Autrement dit, le contenu du discours n'a de sens que dans un espace déterminé (l'aire de jeu, la scène) et dans un temps déterminé (celui de la représentation)". Ubersfeld donne cet exemple: "quand dans l'*Iphigénie* de Racine, Arcas dit: «Mais tout dort, et l'armée et les vents et Neptune», cette phrase peut à la rigueur avoir un sens, elle n'a pas de signification [...]. Mais si nous ajoutons le présupposé: nous sommes au théâtre, nous aurons: (sur scène) «tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune». Phrase qui présente encore de difficultés et n'aura de valeur que si la mise en scène, construisant un référent mimétique lui donne cette valeur [...]. Le présupposé inscrit donc fortement tout le discours du scripteur dans le cadre de la communication théâtrale, avec son autonomie et sa déconnection du réel". (*Ib.*:258-261). Une telle attitude réduit la lecture du texte dramatique; il en résulte que ce n'est que la scène, réelle ou présupposée (imaginaire), qui détermine les significations du texte dramatique. Sur ce point conception d'Ubersfeld et celle de Skwarczyńska se rejoignent, bien que leur raisonnement soit différente: Skwarczyńska traite le texte dramatique comme un scénario qui n'atteint sa plénitude que dans la mise en scène, et Ubersfeld, au contraire, pense à la plénitude sémantique au niveau du texte mais à condition de partir du présupposé: *nous sommes déjà au théâtre*.

En laissant de côté les doutes qui viennent lorsqu'on veut, comme le fait Ubersfeld, lier la référence de la locution au problème du vrai et du

faux, on peut aussi mettre en question la nécessité de ce présupposé comme la condition qui permet de comprendre la signification du texte dramatique. Du point de vue de cette étude, ce présupposé n'est pas obligatoire parce que la référence du dialogue dramatique est assurée par le discours lui-même qui forme sa propre sphère référentielle et son contexte pragmatique en vue du destinataire extérieur qu'est le lecteur.

Grâce à ces signaux le dialogue est un énoncé "auto-suffisant" qui crée, en lui-même, les objets et les conditions de sa propre référence. Comme l'a dit Edward Kasperski, "l'orientation objective de l'énoncé peut être réalisée dans la structure du dialogue" (Kasperski 1973). Cet aspect du dialogue dramatique est une garantie de sa compréhensibilité ainsi que de sa cohérence dans le cadre de la fable. Cela ne veut pas dire que le dialogue est seulement un "mécanisme auto-régulateur" fixé à soi-même. Au contraire, il imite ainsi le mécanisme de la conversation normale et c'est sa propre manière de construire la fable dramatique et de rapporter le discours à la réalité³.

Tout acte de langage, donc toute conversation quotidienne, présuppose un faire qu'on peut définir ainsi: *quelqu'un parle à quelqu'un d'autre*; l'imitation de l'acte de langage qu'est le dialogue dramatique (autant écrit que présenté sur scène) renferme un autre présupposé: *quelqu'un parle ainsi à quelqu'un d'autre pour quelqu'un d'autre second*. Donc l'imitation présume toujours un quelqu'un pour lequel elle est faite: imiter signifie constamment "imiter en présence de quelqu'un". Ainsi l'imitation des actes de parole projette, nécessairement, en un certain sens, leur énonciation **en présence** d'un destinataire extérieur; dans le texte dramatique on ne cite pas une conversation, on l'imit⁴. C'est ce "**en présence**" qui fait appel, dans les actes de langage imités dans l'écriture, à la situation propre au théâtre où il y a l'identité du temps de l'exécution et celui de la réception dans un espace qui assure le contact direct entre les acteurs/personnages et les spectateurs.

3. Pendant la présentation scénique du drame les informations textuelles sur la situation spatiale et l'entourage physique de la conversation dramatique sont transformées en signes iconiques. D'autres informations sur le contexte du discours (celles qui renvoient aux situations précédentes le temps de l'action, aux savoir présupposé des interlocuteurs, et, enfin, à la structuration de la fable) restent, en principe, en gestion de la parole et fonctionnent, comme les signaux pour le spectateur, semblablement qu'au cours de la lecture.

4. C'est là qu'il y a la défférence entre le dialogue dramatique et le dialogue interpolé à l'oeuvre épique. Dans le roman il est quelqu'un (le narrateur) qui cite ce que quelqu'un d'autre a dit dans le passé, qui allègue la conversation entre les personnages; on n'y imite pas actes de parole, on les raconte. On peut dire que, dans l'oeuvre épique, on n'imit^e pas des actes dialogiques mais on imite l'acte de raconter.

Par la situation théâtrale inscrite dans le texte (à la différence de la situation dramatique comprise comme arrangement de relations, rapports, tensions et conflits entre les personnages) on comprendra tous les signaux textuels qui prennent en considération la présence projetée du destinataire extérieur du dialogue et les conditions spatio-temporelles communes à l'exécuter et au témoin de l'exécution. Ces signaux rendent possible, dans une certaine mesure, le fait théâtral comme une présentation, par un exécuter réel (acteur) en présence d'un destinataire réel (spectateur), des actes fictifs de communication entre les personnages, afin de provoquer un acte réel de communication à travers l'axe acteur-spectateur (scène-salle).

Toute notation du dialogue, tout texte exprimé sous forme stylistique de dialogue constitue une certaine situation théâtrale. Le degré de théâtralisation sera d'autant plus grand que le texte prendra en compte son adresse au destinataire situé à l'extérieur qui doit être informé du contexte pragmatique du dialogue. On peut dire que la conversation quotidienne, dont le sens est assuré par le contexte extra-linguistique, n'est pas "théâtrale". Pareillement, on peut dire que le dialogue dans le roman est "moins théâtral" que le dialogue dramatique parce que son contexte est plus ou moins décrit par la narration. Par contre, le dialogue dramatique, qui est privé d'une telle "aide extérieure", contient des informations qui tiennent compte de sa destination extra-textuelle, ce qui veut dire qu'il renferme la situation théâtrale définie ci-dessus. L'"inscription" de cette situation dans le texte est renforcée et appuyée par le projet scénique de l'auteur (le plus souvent lié à un type historique de théâtre) dont la lecture peut élargir la connaissance des styles et des conventions théâtrales historiques sans être indispensable pour saisir la signification générale de l'œuvre et le rapport du monde présenté à la réalité.

L'inscription du destinataire extérieur dans le dialogue dramatique provoque un changement des fonctions linguistiques et des rôles instrumentaux propres à l'acte réel de langage. Le dialogue qui est orienté vers quelqu'un qui n'est pas un interlocuteur (participant), commence à devenir, lui-même, un objet d'examen; il est "thématisé". La destination du dialogue (écrit ou parlé) vers quelqu'un d'autre que ses interlocuteurs thématise la communication même et fait appel à l'essence du théâtre, l'essence que Ivo Osolsobě voit comme un phénomène de caractère métacommunicatif: "Ce qui est le plus important, c'est que la communication théâtrale est une communication qui a pour objet une autre communication (en d'autres termes, la sémiose théâtrale a pour objet une autre sémiose): la communication (sémiose) entre les personnages de la pièce" (Osolsobě 1980:427). Le texte dramatique, considéré comme "une image de la communication au sujet de la communication", fait appa-

raître son caractère métalinguistique (à proprement parler: métaénonciatif). Ce caractère concerne le niveau du texte dans lequel on inscrit la situation théâtrale. On peut le nommer le niveau métathéâtral. Ainsi la métathéâtralité devient un des moyens pour effectuer la fonction méta-énonciative du discours, le moyen qui, dans le cas du texte dramatique, devient sa marque structurelle et essentielle.

On peut définir la métathéâtralité comme un cas particulier de fonction méta-énonciative. Pourtant il faut distinguer l'énoncé méta-énonciatif de l'énoncé métathéâtral. Il peut arriver que le discours quotidien a pour objet à la fois lui-même et le mécanisme qui le dirige, que l'énonciation elle-même devient le thème du discours. Mais ce thème est contenu dans le discours et ne dépasse pas la situation de l'énonciation. La métathéâtralité n'apparaît qu'au moment où ce dépassement doit être signalisé, lorsqu'on constitue une nouvelle situation où l'acte de dialoguer, lui-même, devient le thème du message pour le destinataire qui se trouve en dehors de la situation du dialogue, bref, lorsqu'on institue un nouvel axe de communication.

Dans le premier cas (celui de la conversation normale) les interlocuteurs ont pleine conscience d'être passé au niveau métalinguistique; dans le second cas, ils n'en ont conscience. Si les symptômes du niveau méta-énonciatif apparaissent dans le dialogue dramatique, ce n'est qu'il n'y a passage à un autre axe de communication. A ce moment-là, il s'est produit un changement de rôle: le personnage, inconscient jusqu'à présent d'être "à l'écoute", devient un "acteur" chargé par l'auteur de prendre conscience de la situation théâtrale.

En ce qui concerne la révélation de deux circuits communicatifs, les décisions de l'auteur comprennent une multitude de possibilités très large: depuis l'acte de cacher (parfois à tout prix) l'existence de l'axe externe et la "conscience théâtrale" des personnages (p.ex. dans la dramaturgie naturaliste) jusqu'à la démonstration évidente du deuxième circuit accompagnée de leur "pleine collaboration" (p.ex. dans la convention de l'aparté).

L'espèce de discours où on manifeste le passage au deuxième circuit, c'est à dire le passage de la communication entre les personnages au message dirigé directement au destinataire extérieur, est appelé par William N. Dodd le "métalangage externe". En outre, Dodd spécifie une autre manifestation, plus cachée, de ce passage-là, qu'il appelle le "métalangage interne". C'est le cas où le dialogue dramatique révèle la structure de comportement (*structure of behaviour*) du personnage en tant qu'"une personne" qu'on joue (*impersonation*), mais tout cela se passe dans le cadre du dialogue entre les personnages, dans l'"axe intérieur". Par contre, le métalangage externe qui fonctionne dans l'axe extérieur, entre les personnages et l'auditoire, consiste à démontrer un

"répertoire des conventions", lorsque le personnage se fait reconnaître comme acteur, comme un "masque" qui n'est que figure de la "personnification" (Dodd 1979) ⁵.

Il est remarquable que le personnage du roman n'a pas la possibilité de passer de l'axe interne à l'axe externe et de changer son rôle communicatif, même dans le cas où il se fait narrateur. Dans l'oeuvre épique le dialogue reste toujours un élément de l'histoire racontée et, comme tel, il consiste en actes de langage qui se sont passés *quelque part et jadis*, ce qui rend impossible le passage à *ici et maintenant*, c'est à dire le passage qui rend possible la textualisation de la situation théâtrale où les deux circuits communicatifs commencent à fonctionner. Et au contraire, s'il n'y a personne qui relate les événements, si la fable n'est présentée que par les actes de parole, on impose l'impression que l'action se passe *hic et nunc*, que le moment de sa présentation est le même que celui de sa perception. C'est bien pour cela qu'il est possible de faire fonctionner le dialogue dans les deux axes de la communication.

L'inscription de la situation théâtrale dans le texte donne la possibilité de dépasser les fonctions normales du langage dramatique, les fonctions qu'il réalise dans l'univers fictif créé par le texte dramatique. Lorsque l'énoncé dramatique s'adresse à quelqu'un qui se trouve à l'extérieur de la fiction, le personnage atteste la dualité du rôle qui lui a été attribué: celui de personnage fictif qui parle à un autre personnage fictif et qui n'existe que grâce aux énoncés "mis dans sa bouche" par l'auteur et celui de l'"exécuteur" du personnage joué pour quelqu'un qui n'est nullement fictif et qui deviendra un destinataire réel en tant que spectateur pendant la représentation théâtrale.

Le texte dramatique, en tant qu'oeuvre contenant une situation théâtrale, semble témoigner de la fluidité et de l'inconstance des limites qui séparent (ou joignent), au théâtre même, la fiction et le réel. De plus, il faut remarquer que tout passage au réel, toute adresse au public qui est faite pendant le spectacle, c'est à dire toute révélation de la situation théâtrale, détruit l'illusion scénique. Au théâtre, paradoxalement, tout passage au réel est une violation de la "vérité", même de la "vraisemblance" du monde représenté ⁶.

Il serait possible de classifier les procédés qui font apparaître le niveau métathéâtral du texte dramatique en distinguant trois manières

5. L'étude de Dodd analyse le fonctionnement du métalangage chez Shakespeare et s'inscrit à la longue liste des travaux sur la question de métathéâtralité dans l'oeuvre de cet auteur (p.ex.: Styan 1967; Righter 1967; Calderwood 1971; 1983).

6. C'est pourquoi la dramaturgie nommée "réaliste", particulièrement celle qui veut respecter un programme "naturaliste" ou "vériste", a peur de la métathéâtralité et évite l'attribution de la situation théâtrale au texte.

principales de révéler ou de cacher les deux circuits des informations au théâtre. Il faut souligner que les procédés donnés comme exemples sont, dans la pratique dramaturgique, tellement liés que leur attribution à un groupe ou à l'autre peut apparaître fluctuante; néanmoins on a tâché de choisir des exemples représentatifs.

Le classement se fonde sur les critères suivants: a) le redoublement des canaux de communication, souvent accompagné d'un redoublement de la réalité représentée; b) le fait que les personnages ont ou non conscience de ce redoublement; autrement dit, le degré d'attribution aux personnages de la compétence de l'auteur en tant qu' "ordinateur des règles du jeu". Or, en égard au degré de révélation de la situation théâtrale dans le texte dramatique, on peut distinguer trois types principaux de solution:

1. Situation théâtrale comouflée (le personnage n'a pas conscience du circuit scène-salle, il n'agit que dans le monde fictif):

En ce cas, les techniques et les conventions servent à inscrire dans le texte les informations superflues (par comparaison à la conversation quotidienne) sur le contexte situationnel et pragmatique du dialogue (en cas de communication quotidienne ce contexte est donné d'avance et extérieur à l'égard du discours) ainsi que les informations sur les situations et les événements non-présentés directement sur scène qui "se sont passés" p.ex. avant le commencement de l'action ou dans les entractes. Du point de vue des personnages, ce sont souvent les informations inutiles ou peu informatives, concernant l'état de choses qui leur est bien connu (la redondance), mais elles sont indispensables en vue du destinataire extérieur (lecteur, spectateur) du dialogue.

On peut énumérer les exemples sans épuiser la liste des moyens employés puisque leur diversité résulte du but principal de l'écriture dramatique: la présentation d'une histoire et la construction de la fable par l'intermédiaire des actes de parole avec la tendance à produire l'effet de la vraisemblance ou de l'illusion dramatique (théâtrale). On énumère ci-dessous les exemples les plus fréquents:

- dialogue qui informe sur l'"état de choses" (situation, événements, rapports et relations entre les personnages, leurs caractères etc.) "existant" avant l'action présentée;
- dialogue avec le confident comme "type du personnage «double» [et conventionnel], situé à la fois dans la fiction et hors d'elle, [qui] devient parfois le substitut du public (pour lequel il règle la bonne circulation du sens) et le double de l'auteur [...]. C'est surtout dans le drame ou la tragédie que sa présence s'impose comme médiation entre le mythe tragique du héros et la quotidienneté du spectateur. En ce sens, il guide la réception du spectateur et en dessine l'image de la pièce" (Pavis 1987:**Confident**);

- chœur de type eschyléen (chœur comme personnage collectif);
- inscription dans dialogue d'un récit des événements non-présentés; d'ordinaire cette inscription apporte les informations nécessaires pour comprendre le déroulement de l'action qui va suivre;
- espacement (dans le texte entier) des informations qui servent à motiver les actions des personnages (technique ibsénienne);
- codage dans le dialogue des informations sous-textuelles (technique tchékhovienne);
- monologue dramatique qui informe de l'état psychique du héros ou de la décision qu'il va prendre; tout cela comme motivation des actes qu'il va entreprendre;
- raisonneur (personnage qui présente ordinairement le mot d'auteur) dans les pièces didactiques, les pièces à thèse et les autres pièces "tendancieuses" ou "propagandistes";
- héros doué de la capacité (proche de celle de l'auteur) de commenter et de prévoir les événements qui suivront et, parfois, le dénouement de l'action et sa signification;
- l'ironie dramatique (ou tragique) en tant que principe qui organise le monde présenté et la fable est un cas particulier (parce qu'il dépasse la conventionnalité assez simple des moyens déjà mentionnés); dans ce cas, on arrive à confronter l'inconscience du héros à propos de sa situation dans le monde présenté et la conscience du destinataire réel (lecteur/spectateur) à propos de cette situation; ainsi le texte dramatique tient compte de l'existence projetée du destinataire extérieur du dialogue, donc, de la situation théâtrale. L'application de l'ironie dramatique est aussi un procédé qui révèle l'auteur comme gestionnaire des règles pour construire le dialogue dramatique comme conversation destinée à d'autres qu'à ceux qui parlent. (Entre parenthèses, le texte révèle aussi l'auteur comme créateur d'une vision tragique du monde, où l'*anagnorisis* du héros, sa reconnaissance de lui-même et de sa situation dans le monde, est accompagnée de la catastrophe).

2. Situation théâtrale révélée (le personnage est doté par l'auteur de la conscience que le destinataire extérieur (donc la situation théâtrale) existe bien:

- parabase dans le théâtre antique;
- prologue dans le théâtre du Moyen Age;
- loa dans le théâtre espagnol;
- diverses formes d'intermèdes, prologues et épilogues à la pièce ou à ses composantes (actes, scènes). On peut y distinguer deux types de dévoilement de la situation théâtrale: a) *révélation indirecte* où il manque l'objectivation de la situation théâtrale dans le discours, p.ex. les commentaires et les sentences (morales, religieuses, métaphysi-

- ques etc.), les songs chez Brecht; l'introduction du personnage de "narrateur" qui commente l'histoire présentée (cela arrive souvent dans les adaptations scéniques d'oeuvres romanesques) etc., b) *révélation directe* où on construit deux plans de la réalité: au premier plan on présente le deuxième comme une réalité théâtrale, comme un jeu scénique; on révèle ainsi les procédés du dramaturge qui construisent le projet scénique du drame ou on présente l'activité du metteur en scène et des acteurs et, en plus, on s'adresse directement au destinataire extérieur du dialogue (exemples: *Les grenouilles* d'Aristophane; de nombreux prologues et épilogues dans la dramaturgie élisabéthaine: *Henry V*, *Troilus et Cresside*, *Pericle* de Shakespeare; *The Critic, or a Tragedy rehearsed* de Sheridan; *Prologue de Faust* de Goethe; *Prologue et Intermède aux Funérailles à la polonaise* de Różewicz).
- construction d'un personnage auquel on attribue les possibilités de créer ou, du moins, de démontrer le monde présenté; parfois ce personnage fonctionne soit comme auteur, soit comme metteur en scène (p.ex. *El gran Teatro del Mundo* de Calderón, *Our Town* de Wilder); il se présente (souvent dans les drames qui métaphorisent la fonction créatrice de l'art de théâtre) comme quelqu'un qui est doté de puissance créatrice ou magique, ce qui lui permet de faire naître un monde nouveau ou de faire changer le monde déjà existant (p.ex. Prospero dans *La Tempête* de Shakespeare, Alcandre dans *L'Illusion comique* de Corneille);
 - nombreux types d'adresses au public (*ad spectatores*); on peut les différencier quant au rôle qu'on attribue au personnage qui les prononce; il y en a deux types (les limites entre eux sont souvent effacées): a) attribution du "rôle d'auteur": p.ex. questions du raisonneur, maximes, sentences, aphorismes, envois moraux (dramas du Moyen Age), questions idéologiques (drame du "réalisme socialiste"), didactiques (pièces pour les enfants, drames jésuites⁷); b) attribution du "rôle d'exécuteur": toutes les sortes d'aparté, que les autres personnages "feignent" de ne pas entendre, jusqu'à un discours autoréflexif du personnage qui se présente comme engagé dans le jeu, ce qui se passe, le plus souvent, dans les cas où le drame présente une répétition théâtrale. La différence générale entre les types [a] et [b] consiste en le fait que le personnage du deuxième type semble s'exprimer pour "son propre compte" et non pas à celui de l'auteur.
 - groupe spécial de drames où on efface, parfois presque totalement, le discours entre les personnages (donc le niveau de la fable) afin

7. Entre parenthèses on ne donne, bien sûr, que les exemples les plus nets et évidents.

d'exposer (parfois d'imposer) uniquement le discours entre la scène et la salle (les cas les plus nets d'un tel procédé: *Die Publikumsbeschimpfung* de Peter Handke où toute la pièce se compose d'insultes et d'invectives jetées au public par un personnage/acteur; la pièce de deux auteurs polonais, Jaroslaw Anders et Czeslaw Bielecki, intitulée *Koniec* [*La fin*] où un personnage nommé le Terroriste ferme la salle à clé et, traitant les spectateurs réels comme des prisonniers, il les menace de ne pas partir avant qu'ils finissent de créer, eux-mêmes, une nouvelle pièce théâtrale⁸).

La classification dichotomique présentée ci-dessus ne rend pas compte de toute la richesse et la diversité des moyens de relier le dialogue dramatique aux deux circuits informatifs imposés au texte avec la situation théâtrale inscrite en lui. Parfois il est difficile de classer les procédés utilisés. Tout texte dramatique, en tant que notation du dialogue, contient déjà l'adresse au destinataire placé "hors de la notation", donc la situation théâtrale y est inscrite. Il s'agit toujours du degré de son camouflage ou de sa révélation: les programmes esthétiques qui aspirent à un "réalisme" dans le théâtre, tendent à effacer la présence de deux niveaux communicatifs; la tendance opposée qui souligne la conventionnalité théâtrale, les expose comme complémentaires. Mais chaque mise en scène doit "matérialiser" la situation théâtrale qui est plus ou moins cachée dans le texte dramatique.

3. Formes intermédiaires.

Il devrait, en outre, isoler un groupe de moyens qui n'évoquent pas directement la situation théâtrale; ils ne dévoilent pas deux canaux informatifs parce qu'ils restent au niveau de la fiction mais, au contraire, parfois ils servent à l'intensifier. Pourtant on doit les classer parmi les instruments métathéâtraux parce qu'ils font appel à la spécificité de l'art théâtral. Il y en a deux types:

8. La perversité de ce procédé consiste dans un essai de créer le théâtre de ce qui est réel dans le théâtre: du public; en plus, le Terroriste qui le fait, rappelle, railleusement et ironiquement, la formule de théâtre traditionnel, lorsqu'il parle aux spectateurs: "Ce qui m'importe, c'est le théâtre .. qu'il existe [...]. C'est bien ça, mais il n'existerait pas sans vous. J'avoue que je ne serais personne sans vous. C'est pour cela que j'ai dû vous arrêter. [...] Vous resterez assis. L'acte de s'asseoir, ce sera votre pièce de théâtre. C'est bien ça, c'est la solution parfaite. Dans ce théâtre, on jouera une pièce. Justement, on la joue depuis peu de temps. [...] Vous vous tortillerez, vous voudrez changer de position, mais cela ne vous apportera pas de soulagement. Puis, votre échine vous fera mal. [...] Et tout ça sera bien vécu, authentique. Enfin sans aucune convention esthétique, sans feinte et mensonge. [...] Même si vous vous considérez comme la Rome et si vous me tenez pour un Vandale, vous devez avouer que j'ai gardé l'essence du théâtre classique: l'unité du lieu, du temps et de l'action".

a) *Multiplication de la réalité présentée:*

Ce sont les techniques propre au théâtre comme art qui resémantise la réalité, qui font d'elle ou de ses éléments les signes au deuxième (ou encore plus élevé) degré, qui transforment les signes "naturels" aux signes artificiels (Kowzan 1975) et créent le signe du signe (Bogatyrev 1971). Ces techniques font appel à la capacité du théâtre de rendre fictif ce qui est réel, au passage perpétuel, qui se fait dans le théâtre, de la réalité à la fiction, du fait au signe, du vrai au faux, de la réalité à son illusion. Ce sont surtout tous les changements de personnage (à l'aide du masque, du costume, de l'accessoire etc.) qui entraînent d'habitude les différents "coups de théâtre" (*anagnorisis, quiproquo, deus ex machina*, tromperies, malentendus, surprises etc.). Quant à l'acteur, ce sont surtout les techniques du changements de rôle ou d'identité du personnage; il s'agit de ce qu'on nomme le déguisement qui est considéré comme instrument fondamental du théâtre "puisque l'acteur joue à être un autre et que son personnage, comme «dans la vie», se présente aux autres sous divers masques, en fonction de ses désirs et de ses projets. Le déguisement est la marque de la théâtralité, du théâtre dans le théâtre et de la mise en abyme du jeu. Il ne peut se passer de la connivence du public qui doit accepter cette convention matérialisée qu'est le déguisement" (Pavis 1987: **Déguisement**). Mais ce moyen sert surtout à multiplier la fiction: le personnage se déguise pour les autres personnages sans passer à l'autre axe de la communication; ce n'est que le spectateur qui a la conscience de la théâtralité.

b) *Discoursivisation du théâtre.*

On peut distinguer un autre groupe de moyens qui ne dévoilent pas directement la situation théâtrale mais qui font appel à la théâtralité; on parle des textes où le théâtre devient le thème du discours des personnages. Contrairement au groupe précédent, on y expose les problèmes de théâtre à l'aide du langage. Le dialogue dramatique y devient un énoncé métalinguistique dans le sens qu'il ne se réfère pas à la langue comme telle mais à la "langue de théâtre"; donc, il devient un énoncé métathéâtral.

Il est que le discours métathéâtral est appliqué aux drames où on présente les personnages comme des hommes de théâtre: acteurs, metteurs en scène, dramaturges (p.ex. *Saint Genest* de Rotrou, *The Roman Actor* de Massinger, *Il Moliere* de Goldoni, *Kean* de Dumas-père, *Aktor* de Norwid, *Carnet d'un auteur dramatique* de Géraldy).

Une bonne occasion pour introduire le discours métathéâtral est la présentation de la répétition théâtrale qui devient un composant de la fable. Dans ce cas, l'auteur en profite parfois pour exprimer sa propre vision du théâtre ou son programme esthétique. Parfois, tout le drame devient une dispute sur le théâtre, proche du dialogue platonien; en

France, depuis Molière, on est arrivé à créer un "genre dramatique", souvent marqué par le titre impromptu (*L'Impromptu de Versailles* de Molière, *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux, *L'Impromptu de l'Alma* de Ionesco, *L'Impromptu du Palais-Royal* de Cocteau)⁹.

Parmi les drames qui présentent la répétition théâtrale, il faut distinguer ceux dans lesquels cette préparation mène au résultat qu'est le spectacle même montré aux personnages qui commencent, à ce moment-là, à "jouer" le rôle des spectateurs. Dans ce cas, on construit un **théâtre dans le théâtre** où l'art théâtral cesse d'être seulement le thème du discours et où la situation théâtrale cesse d'être plus ou moins soit cachée, soit évoquée par le discours. Ici la métathéâtralité passe du niveau du discours au niveau de la fable.

III

UNE FORME DE MÉTATHÉÂTRALITÉ: LE "THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE"

On parle d'ordinaire - et peu précisément - de **théâtre dans le théâtre** (TT) dans tous les cas où l'on constate dans l'oeuvre dramatique la duplication (parfois la multiplication) de la réalité présentée. Un tel redoublement peut pourtant être produit lorsque le TT, au sens strict, ne paraît pas encore.

On redouble déjà les niveaux de la communication lorsque le discours est adressé au destinataire extérieur (lecteur/spectateur), en passant de la fiction au réel, en révélant ainsi la situation théâtrale inscrite dans le texte; il y a redoublement de la réalité lorsqu'on présente le monde dit "réel" et le monde onirique, fantastique ou fantasmagorique - simultanément ou l'un après l'autre; on redouble (on multiplie) la réalité présentée lorsqu'on réunit deux ou plusieurs pièces dans un seul texte dramatique. En ce dernier cas, on crée plusieurs fictions sans en sortir; et c'est la tâche du lecteur ou du spectateur de chercher la raison pour la jonction et la cohérence des textes réunis. Tous ces procédés introduisent un niveau de métathéâtralité, mais ils ne doivent pas encore fonder le TT, si nous ne voulons pas employer le terme *théâtre dans le théâtre* de la manière trop large, métaphorique ou abusive.

Les autres des études consacrées aux drames qui révèlent le niveau métathéâtral (p.ex.: Dessoir 1929; Voigt 1954; Proebster 1955; Nelson 1958; Abel 1963; Mehl 1965; Kowzan 1971, 1976; Forestier 1980, 1983; Schme-

9. Cf. T. Kowzan, "Les trois Impromptus: Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques". *Revue d'Histoire du Théâtre* 1980, n 3.

ling 1977, 1982) n'ont pas toujours aperçu que le TT n'est qu'une forme particulière et spécifique de métathéâtralité. C'est pourquoi M. Schmelting essaie de distinguer les formes périphériques d'un dédoublement du jeu (p.ex.: prologue, discours aux spectateurs, chœur, éclatement du rôle, aparté, meneur de jeu) et les formes complètes pour lesquelles "il serait peut-être préférable de réserver le terme de théâtre dans le théâtre [c'est à dire] aux pièces dans lesquelles le théâtre est thématisé en tant que medium artistique", où nous avons affaire à "une répétition d'une forme artistique par soi-même" (Schmelting 1982:8).

Dans tous les cas on peut comprendre la métathéâtralité comme la révélation de l'aspect méta-énonciatif en tant que texte dialogique dont le vrai destinataire est situé hors de la situation où se trouvent les participants du dialogue. Par conséquent, l'énoncé dialogique adressé à quelqu'un devient simultanément un énoncé destiné à quelqu'un d'autre qui est son destinataire extérieur, c'est à dire à celui qui se trouve à l'extérieur de la situation de l'énonciation. L'aspect méta-énonciatif est donc une marque de chaque dialogue écrit; la métathéâtralité y paraît lorsqu'on arrive à révéler ou à thématiser deux adresses (deux axes de communication) et deux destinations des énoncés qui constituent le dialogue.

On peut distinguer trois manières de révéler la métathéâtralité dans le texte dramatique:

1. *Le changement de destination de l'énoncé*: du personnage fictif au destinataire virtuel (lecteur impliqué par le texte) ou réel (spectateur au théâtre).

Les marques de ce changement signalent le passage au nouveau circuit de communication, aussi bien que l'instauration des nouveaux rôles et relations qui relie le destinataire et le destinataire; la situation théâtrale, "cachée" jusqu'à présent dans le texte, commence à être articulée. Le procès même de l'énonciation est dévoilé: le changement de circuit et de rôles communicatifs et, par conséquent, de contexte situationnel et de savoir présupposé des participants - tout cela fait apparaître le caractère méta-énonciatif du dialogue dramatique.

2. *La thématisation de l'art théâtral*: le théâtre comme objet du discours.

Le phénomène du théâtre devient le thème des considérations et des réflexions des personnages dramatiques. Leurs questions concernent l'art théâtral en général, son esthétique et son fonctionnement social, les problèmes de sa production et de sa réception; parfois ces considérations sont liées à la vision du théâtre que l'auteur a voulu imposer à son oeuvre.

3. *Le théâtre comme élément de la fable*: le redoublement de la fiction.

C'est le cas où la situation théâtrale inscrite dans le texte est "mise en vue" ou bien, à la lettre, "mise en scène". La double destination des énoncés dramatiques y est montrée, ainsi que le procès de leur fonctionnement pendant le spectacle; le phénomène du théâtre et de sa réception devient une des composantes de la fable dramatique. C'est là, évidemment, où on fait apparaître la construction dramaturgique nommée **théâtre dans le théâtre**¹⁰.

La notion de la métathéâtralité qu'on emploie au cours de cette étude, n'est pas analogue ni comparable à celle du métalangue. Si elle l'était, on devrait supposer la possibilité, douteuse d'ailleurs, de reconstruire la langue de théâtre comme système. En constatant que les signes théâtraux sont innombrables, ce qui veut dire que tout élément de la réalité peut devenir signe théâtral, on peut en déduire la conclusion suivante: s'il est impossible (pas encore?) de codifier le monde en sa totalité et de le saisir comme un système à reconstituer, il n'est pas non plus possible de reconstruire le système cohérent de signes théâtraux¹¹. Ce qu'on appelle la métathéâtralité du texte dramatique ne peut donc pas se référer à une langue indéfinissable de théâtre, mais cette notion fait appel à une des capacités du discours théâtral, analogue d'ailleurs à celle de la langue naturelle, de "thématiser la réalité extralinguistique, ainsi que la situation communicative dans laquelle on crée un énoncé" (Okopień-Sławińska 1985:32).

Le premier type de métathéâtralité, énuméré ci-dessus, consiste en la mise en vue, dans le dialogue et par le dialogue, de la situation théâtrale incorporée au texte, c'est à dire en la révélation de deux circuits communicatifs. Le deuxième type, le plus naturel pour la langue, profite de la capacité de se référer par la langue à n'importe quelque chose; en ce cas, on peut parler de la métathéâtralité de la même façon qu'on parle, par exemple, de la métalittérature dans la critique littéraire.

Enfin, le troisième type de métathéâtralité, qui apparaît au moment où on introduit dans la pièce le **TT**, consiste à créer deux réalités fictives, deux fables dont la première est l'imitation de la représentation théâtrale et la deuxième l'imitation des comportements réceptifs qui l'accompagnent. Il en résulte que le **TT** forme deux actions dramatiques, parallèles et simultanées, qui se passent dans les deux réalités

10. A proprement parler, en considérant le cas du texte dramatique, il devrait désigner, au juste, ce procédé de *théâtre dans le drame*; nous n'avons affaire au *théâtre dans le théâtre*, au sens strict du mot, qu'au cours de la présentation scénique du texte avec un théâtre dans le drame, ce qu'entraîne d'autres problèmes que ceux qui sont le sujet de cette étude limitée aux questions du texte dramatique.

11. On laisse de côté le problème d'isoler un signe minimal au théâtre, aussi que ses éléments discrets.

présentées, de sorte que les personnages appartenant à la première réalité commencent à jouer les rôles de spectateurs pendant que les autres, ceux de la deuxième réalité, se présentent comme des acteurs théâtraux. Ainsi ces deux procès, dont la simultanéité garantit l'existence même de l'art de théâtre, deviennent des éléments de la fable dramatique. C'est bien cela qui distingue le **TT** des autres formes de métathéâtralité: de l'une qui révèle le passage de la fiction au réel, sans aucune intervention dans l'action principale de la pièce et dans sa fable, et de l'autre où l'art du théâtre est thématiqué dans le discours sans redoublement de la réalité présentée (une espèce de pièce qu'on peut définir comme une *pièce sur le théâtre*).

Chaque type de "métathéâtralisation" suppose une certaine conscience théâtrale du destinataire, c'est à dire une compétence qui lui permet de distinguer l'art du théâtre des autres messages artistiques. Dans le texte dramatique le **TT** résulte de l'introduction d'un texte dans l'autre, de sorte que le texte introduit se présente comme un message théâtral (et non pas littéraire) qui ne peut être présenté autrement qu'à condition de montrer simultanément le procès de création et de réception du spectacle théâtral. Le texte dans le texte qu'est le **TT** fait donc appel, à l'aide des moyens littéraires, à ce qui n'est plus la littérature. Yourii Lotman a écrit au sujet de cette espèce de composition: "Le «texte dans le texte» est une construction spécifique rhétorique où la différence de codage entre deux parties du texte fait apparaître l'activité créatrice de l'auteur et le procès de la lecture du texte" (Lotman 1981). A la différence de la composition enchâssée dans le roman qui ne peut thématiquer dans la fable que la première de ces activités, celle de l'auteur, le texte dramatique comme suite des énoncés où on ne raconte pas une histoire déjà passée, mais où on présente les actes de langage qui font une impression d'histoire "toujours actuelle" pour le lecteur (et vraiment actuelle pour le spectateur); un tel texte dramatique a la possibilité de "mettre en fable" le procès de la réception qui se passe en même temps que l'histoire présentée. C'est bien le **TT** qui en profite lorsque la fable du drame imite la production du spectacle en présence des personnages qui "entrent" dans le rôle de spectateurs; la situation théâtrale est mise en vue dans la fable et sa présentation révèle le trait caractéristique du dialogue dramatique comme énoncé au destinataire double. Alors, dans le cas du **TT**, c'est la communication double, propre au théâtre (celle qui se passe entre les personnages et celle qui existe entre la scène et la salle), devient le thème de la fable dramatique.

En effet, le **TT** provoque un phénomène qu'on peut appeler "réception de la réception". Pendant le spectacle on arrive à constituer une analogie "spéculaire" entre la situation des personnages qui jouent le rôle de spectateurs et la situation et les comportements des spectateurs réels.

B.U.L.

Cette analogie peut se multiplier théoriquement à l'infini et provoquer un effet de mise en abyme qui paraît alors présenter dans la fable non seulement la réception d'un théâtre, mais encore la réception de la réception du spectacle intérieur; ainsi les comportements des spectateurs réels et des spectateurs "scéniques" se rapprochent jusqu'à se confondre. Par exemple, au cours de la mise scène du *Meurtre de Gonzague*, le Prince Hamlet n'est pas seulement le spectateur de ce spectacle, il observe de plus les réactions des autres personnages (Roi, Reine, Ophélie), de la même manière que le public réel regarde les acteurs qui jouent des rôles de spectateurs de théâtre intérieur¹². Son rôle d'observateur est comparable au rôle que le texte impose au public réel, lequel observe les comportements du public qui forment la fable du drame. Comme l'a dit Lotman: "il semble que les personnages de Hamlet cèdent leurs rôles scéniques aux bateleurs et qu'ils se transforment, eux-mêmes, en public, celui de la salle [...]. Au fond, nous n'observons pas seulement le «théâtre dans le théâtre», mais aussi le «public dans public». Pour rendre suffisamment cet effet, il faudrait que les héros ôtent leur maquillage et qu'ils s'installent parmi les spectateurs" (Lotman 1981).

Ce n'est pas par hasard que l'effet de mise en abyme accompagné du **TT**, paraît très fréquemment dans le théâtre baroque des XVI et XVII siècles. Cette effet semble bien lié à la vision du monde comme théâtre, répandue à l'époque jusqu'à devenir un cliché (persiflé, d'ailleurs, par Sancho Pansa qui l'entend dire par son maître). L'application du **TT** aux drames, si fréquente à l'époque baroque, semble résulter de deux prémisses: de l'une, philosophique ou/et religieuse, renfermée dans la conception du *theatrum mundi*, et de l'autre, esthétique, qui comprenait, comme le voudrait Shakespeare/Hamlet, la mimésis théâtrale et le théâtre même en tant que "miroir à la nature". Si le théâtre "The Globe" se trouve sur le globe terrestre considéré comme un théâtre, il est, lui-même, un théâtre dans un autre; s'il veut refléter véritablement, en tant que miroir, le théâtre du monde, c'est le procédé du **théâtre dans le théâtre** qui exprime le mieux l'essence des choses.

Si on prend en considération que la mimésis théâtrale est réalisée à l'aide de moyens qui sont empruntés à la réalité, moyens eux-mêmes réels comme les hommes et les objets, si l'art de théâtre se caractérise par l'uniformité des moyens d'expression et de leur référence¹³, si on

12. D'ailleurs, les observations de Hamlet sont d'une importance considérable pour le déroulement de l'action dramatique.

13. On parle ici d'une caractéristique que U. Eco (1978) attribue à un type de signes iconiques qui se réfèrent à eux-mêmes, qui sont "en même temps le signifiant et le référent d'un act référentiel".

imite, dans le théâtre, le monde considéré comme un théâtre où tous les gens sont, en même temps, acteurs et spectateurs, l'intro-mission, dans le texte dramatique, du **TT** qui fait apparaître ces deux théâtres, rapproche l'oeuvre de la mise en abyme dont l'infinité potentielle ne peut être interrompue que par la décision arbitraire de l'auteur qui fixe les limites du texte.

Quand le monde est compris comme théâtre et le théâtre comme son miroir, le théâtre même devient un "modèle spéculaire" du monde dans lequel se trouve un mécanisme qui imite ce monde-théâtre. Si le théâtre-miroir voulait refléter exactement la réalité, il devrait l'imiter avec le théâtre qui lui est imposé et qui, par suite, refléterait un autre théâtre qui, à son tour imiterait ... et ainsi de suite.

Si le spectacle du *Meurtre de Gontague* n'était pas interrompu par le Roi Claudius, un nouveau prince Hamlet y apparaîtrait, qui demanderait aux acteurs de jouer un nouveau spectacle (d'après son scénario d'ailleurs) qu'il regarderait avec le Roi et au cours duquel un nouveau Hamlet arrangerait une nouvelle représentation ... et ainsi de suite. Chaque fois ce "nouveau Hamlet" deviendrait spectateur de deux théâtres dont l'un, celui qui paraît sur la scène intérieure, aurait pour tâche de dévoiler la vérité de l'autre qui nous semble plus proche de notre réalité, celle qui nous présente les personnages placés dans la même situation que nous-mêmes, dans la salle.

Tout cela peut inspirer une inquiétude que J. L. Borges remarque dans ses *Enquêtes*: "Pourquoi sommes-nous inquiets [...] que Don Quichotte soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur d'*Hamlet*? Je crois avoir trouvé la cause: de telles inversions suggèrent que, si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs" (Borges 1957, d'après Dällenbach 1977).

Au cour du spectacle qui constitue le **TT**, la suggestion de l'essayiste est moins paradoxale qu'il le semblerait. Dans l'art de théâtre qui consiste à construire une fiction avec les éléments de la réalité, et qui se produit pour les spectateurs dans le même temps et dans le même espace où se trouvent ses spectateurs, il y a des conditions qui permettent de dépasser la séparation de la scène et de la salle. Le spectateur qui regarde en même temps les actes d'un personnage fictif et de l'homme réel qu'est acteur, le comédien qui réagit aux comportements du public, le spectateur engagé dans le jeu et l'acteur qui dépasse le cadre scénique - tout cela révèle l'instabilité des limites entre la fiction et la réalité. Le texte dramatique avec la situation théâtrale inscrite en lui et thématisée par le **TT**, illustre bien cette fluidité. Le phénomène suggéré par Borges semble se réaliser; une de deux fictions présentées paraît plus réelle que l'autre et le réel va vers le fictif: l'acteur joue le

rôle de spectateur et le spectateur réel regarde une image spéculaire de la situation dans laquelle il s'est trouvé dès son entrée au théâtre.

L'effacement des limites et la possibilité de leur déplacement ne veulent pas dire que l'identification complète soit possible. Au théâtre la limite entre la scène et la salle se fait toujours sentir. Il ne s'agit que de sa fragilité, de la possibilité de la déplacer afin d'indiquer les bornes qui séparent ce qui est un texte de ce qui ne l'est plus. Le **TT** fait appel à la dialectique où - comme le veut Lotman - au jeu qui se passe entre le texte et le non-texte; il produit une image textuelle de ce jeu lorsqu'il confronte deux textes dont l'un "voudrait" cesser d'être texte et se présenter comme "plus réel" que l'autre. "Le jeu qui consiste dans l'opposition: «réel/conventionnel», est propre à chaque situation du «texte dans le texte». [...] Un double codage de deux parties du texte est identifié à la conventionnalité artistique et fait traiter la partie principale du texte comme «réelle»". (Lotman 1981:13).

Le **TT** est un exemple particulier de composition qui applique un procédé que Danuta Danek appelle "citation de la structure". Ces procédés (à la différence des allégations et des expressions guillemetées qui sont les citations du discours) se réfèrent aux styles, aux poétiques différentes, et sont donc des "citations de systèmes artistiques" (Danek 1972:88). Dans le texte dramatique, lorsqu'on y introduit le **TT**, c'est le système théâtral, comme différent de celui de la littérature, qui est cette "structure citée" par les moyens linguistiques d'ailleurs. L'opposition "réel//conventionnel" qui paraît avec le **TT**, y coexiste avec une opposition littéraire/théâtral¹⁴.

Dans la plupart des cas, le texte introduit dans la pièce se fait connaître comme plus conventionnel, "plus fictif" ou, enfin, "plus théâtral" (au sens strict de ce mot¹⁵) par rapport au texte principal qui, par conséquent, se fait sentir comme "plus réel".

Mais différentes interprétations peuvent changer le rapport de ces deux textes au réel; cela dépend, en général, de la conscience idéologique et du programme esthétique de l'interprète. Par exemple, Cyprian Norwid (poète, dramaturge et esthéticien polonais du XIX s. qui voulait lier étroitement l'esthétique et l'éthique), convaincu que la tâche de l'art consiste "à dévoiler le mensonge de la vie humaine par le mensonge de l'art", attribue "un masque souillé" à la "réalité quotidienne" propre à la cour d'Elsénor (donc, au monde présenté dans le texte principal), et, par

14. Cela ne veut pas dire qu'il y a quelque subordination du réel à la littérarité et du théâtral à la conventionnalité; le **TT** peut le faire mais, dans la même mesure, les relations peuvent être inverses.

15. Mais aussi au accompagné des connotations que la pratique linguistique ajoute au mot "théâtral": «simulé», «joué», «faux», «irréel» etc.

contre, estime le théâtre joué par les comédiens invités à la cour, comme une "réalité digne infiniment de choix et de priorité" (Norwid 1971:341). Cette interprétation trouve, d'ailleurs, son affirmation dans le texte du drame: Shakespeare fait couper le spectacle au moment où l'illusion théâtrale provoque d'importants effets dans le monde "réel" du texte principal, à l'instant même où le théâtre du monde se reconnaît dans le monde du théâtre qui révèle son vrai visage.

Le changement de manière d'application du **TT** dans les drames de Norwid semble symptomatique pour l'évolution de la conscience théâtrale depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours. Dans sa première pièce métathéâtrale, *Aktor* [L'Acteur], le **TT** exprime la croyance en la fonction éthique de l'art théâtral; dans sa dernière pièce intitulée *Za kulisami* [Derrière les coulisses], l'application du **TT** révoque en doute la possibilité du théâtre d'agir sur la vie humaine.

Du temps de Shakespeare et de Corneille, on croyait encore que l'art du théâtre est capable - pareillement à l'*anagnorisis* et la *catharsis* aristotéliennes - de révéler "le vrai visage" du monde, caché sous le masque apparent et illusoire, ou - à l'aide de la magie de Prospero ou d'Alcandre - de faire revenir au monde l'ordre moral qui y a été bouleversé; encore chez Lope de Vega (*Il fingido verdadero*) et chez Jean de Rotrou (*Le véritable Saint-Genest*) le héros peut passer, grâce au jeu scénique qu'il exécute comme l'acteur du **TT**, à l'authenticité qui lui est apportée par la conversion qu'il éprouve lorsqu'il joue le rôle de martyr chrétien.

Mais à partir de la 2^e moitié du XVIII^e siècle, la possibilité, thématifiée dans la fable par le **TT**, de passer la limite entre le théâtre et la vie, cède la place au soulignement de leur séparation. C'est déjà le cas dans *Die verkehrte Welt* de Tieck et à l'époque du drame romantique qui a renfermé le "moi" du héros dans sa subjectivité (parfois ironisée); puis, ayant voulu rapprocher le théâtre de la réalité, les naturalistes ont bâti le "quatrième mur" qui, contrairement à leur programme d'identification de la scène et la réalité, a définitivement séparé la fiction théâtrale et le réel. La sortie de cet espace fermé n'est pas facile; une époque de "dramas de l'impuissance" va venir. Konrad, le héros de *La libération* de Wyspiański, essaie en vain de s'échapper du théâtre intérieur qu'il a créé lui-même comme **TT**; il finit par se trouver dans un autre théâtre d'où ne peut plus se dégager. Les six personnages pirandéliens cherchent en vain leur auteur et leurs acteurs; ils finissent par rester pour toujours des êtres fictionnel. Par sa "forme pure" Witkiewicz fait créer un espace autonome qui ne présente qu'un théâtre, "un espace purement artistique, privé de référence à tout ce n'est pas le spectacle, [...] un lieu où règnent la feinte, le masque et le costume, où on présente le spectacle dans le spectacle" (Błoński 1978). Enfin le théâtre de Genet qui n'est (comme l'auteur, lui-même, dit dans sa préface du *Balcon*) qu'une "glorifi-

cation de l'Image et du Reflet" (et non pas celle du Réel!), est une analogie de la frontière dont le dépassement ne dirige pas notre regard vers la réalité mais nous conduit à un autre théâtre.

Il faut cependant remarquer que cette tendance est accompagnée de recherches modernes, théâtrales ou parathéâtrales, qui rejettent la mimésis théâtrale et méconnaissent le caractère iconique du théâtre au profit de sa jonction avec le réel. Mais ce n'est pas par hasard que les animateurs de telles recherches, les créateurs des différents *living theatres* quittent et abandonnent souvent la pratique théâtrale (p.ex. Grotowski, Beck, Schumann) afin de chercher une nouvelle et peut-être plus authentique formule d'existence qui pourrait remplacer celle qui fonctionne aujourd'hui parmi les hommes.

Pourtant, ces deux tendances font appel à la spécificité de l'art de théâtre qui consiste en une liaison ininterrompue entre fiction et réel, personnage et comédien, scène et salle et, enfin, entre le caractère simultanément iconique et indiciel des signes théâtraux. Ce ne sont que deux orientations des recherches qui se complètent l'une l'autre: la première - "métathéâtrale" - cherche les manières de coder et de modeler la réalité par le théâtre, la deuxième - "existentielle" - dans les possibilités fournies par le modèle, cherche à constituer une réalité humaine plus digne et plus authentique.

Le **TT** fait voir sur scène un paradoxe latent de l'art du théâtre qui se cache dans les questions suivantes: comment créer une fiction avec la réalité? comment passer de la fiction à la réalité? Ces questions concernent la nature de la mimésis théâtrale comme un des facteurs qui provoquent la *catharsis*.

Ces questions concernent également la nature du plaisir théâtral qui semble résulter des deux procès psychiques qui viennent alternativement ou simultanément pendant la réception du spectacle: l'identification et la distanciation¹⁶, et qui font "osciller la scène entre effet de réel et effet théâtral" (Pavis 1987: **Dénégation**); c'est un clivage qui "s'introduit à l'intérieur du psychisme du spectateur entre quelque chose qu'il accepte comme un réel et quelque chose à quoi il refuse le jugement de vérité pour ne lui accorder que le statut d'image; mais ce deux «quelque chose» sont le même signe scénique" (Ubersfeld 1981:316-317). Cela se passe comme si la manière d'être et de fonctionner du signe théâtral (qui se montre autant lui-même comme un objet ou une person-

16. O. Mannoni (1969) et Ubersfeld lient la simultanité de ces procès au phénomène que Freud a analysé et qu'il a appelé *Verneinung* (dénégation): "lorsqu'on rêve qu'on rêve, le rêve intérieur au rêve, c'est le vrai. De même, le "théâtre dans le théâtre" dit non le réel, mais le vrai, changeant le signe de l'illusion et dénonçant celle-ci dans tout le contexte scénique qui l'entoure" (Ubersfeld 1978:52).

ne, que comme une chose située hors de lui, un signe qui est, en même temps indice et icône qui se transforment en symbole pendant la réception) décide de mettre en marche le mécanisme qui tient dans l'état de complémentarité le sentiment de la distance et de l'identification, de la conventionnalité et de l'authenticité, de la fiction et du réel. La réalité, la "matérialité" du monde à l'aide de laquelle on crée un autre monde, étant une manifestation concrétisée de nos projections, devient "une autre scène de notre imaginaire" (Mannoni 1969) et ajoute foi à l'acte d'identification empêché par la conscience de la fiction et du jeu laquelle conteste la vérité des choses et assure la distance salutaire qui provoque le plaisir esthétique-éthique de la *catharsis*.

Salutaire - parce qu'elle protège l'homme contre lui-même et constitue deux scènes, celle-ci du théâtre et celle-là du monde, mises en vue par le **TT** qui témoigne de la nécessité de garder la limite entre fiction et réalité et, en même temps, de la possibilité de la dépasser. La violation de cette limite, en cas d'identification sans distance, a pour conséquence les sanctions de la part de ceux qui semblent "connaître mieux" la vérité: l'indulgence pour des enfants qui croient que les marionnettes sont vivantes, le rire d'un bourgeois qui voulait devenir gentilhomme, la punition d'un cow-boy qui a tiré sur le comédien jouant le rôle de traître, la mort pour le meurtrier-Claudius qui n'a pas su éviter de s'identifier avec le théâtre ...

Les résultats sont plus pénétrants si l'on dépasse la limite en sens contraire, non pas du réel à la fiction mais du théâtre à la réalité: c'est la fuite dans la folie d'Henri IV de Pirandello, c'est l'immobilité mortelle des miroirs de Genet et la classe morte de Kantor qui ne peut revivre qu'aux ordres de son maître ...

Le patron du théâtre, Saint Genest, ayant trouvé une vérité seule et unique dans son rôle théâtral, a payé son retour au réel de sa mort martyre.

Références bibliographiques:

- ABEL Lionel - 1963 *Metatheatre, A New View of Dramatic Form*, New York.
- SORIN Alexandrescu - 1984 *Spectacle et spectaculaire*, "Kodikas/Code. Ars Semeiotica", vol. 7, nr 1(2).
- BACHTIN Michail M. - 1970 *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa
- BALBUS Stanisław - 1981 *Texte littéraire et sa structure acoustique*, Kraków.
- BŁOŃSKI Jan - 1988 *Dramat i przestrzeń* [w:] J. Degler [éd.], *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław.
- BOGATYREV Pierre - 1971 *Les signes au théâtre*, "Poétique", 8
- BORGES Jorge Luis - 1957 *Enquêtes*, Paris.
- CALDERWOOD James M. - 1971 *Shakespeare Metadrama*, Minneapolis. 1983 *To be or not to be. Negation and Metadrama in "Hamlet"*, New York.

- CULLER Jonathan - 1975 *Convention and Naturalisation* [W:] *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London.
- DÄLLENBACH Lucien - 1977 *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*. Paris.
- DANEK Danuta - 1971 *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa.
- DESSOIR Max - 1929 *Das Schauspiel im Achauspiel* [w:] *Beiträge zur allemeinen Kunstwissenschaft*.
- DODD William Nigel - 1979 *Metalanguage and Character in Drama*, "Lingua e Stile", XIV, 1.
- DUCROT Oswald - 1972 *Situation de discours* [w:] O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris.
- ECO Umberto - 1978 *Pour une reformulation du concept de signe iconique*, "Communications", 29.
- FORESTIER Georges - 1980 *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève. 1983 *Le théâtre dans le théâtre ou la confection de deux dramaturgies à la fin de la Renaissance*, "Revue d'Histoire du Théâtre", 2.
- GŁOWIŃSKI Michał - 1973 *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa.
- KASPERSKI Edward - 1973 *Tekst widowiskowy*. [w:] S. Skwarczyńska [éd.], *Poetyka i stylistyka słowiańska*. Wrocław.
- KOWZAN Tadeusz - 1971 *Teatr w teatrze, czyli o dialektyce iluzji scenicznej*, "Dialog", 4. 1975 *Littérature et spectacle*. Warszawa-La Haye-Paris. 1976 *L'art en abyme*, "Diogenes", 96.
- LALEWICZ Janusz - 1975 *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław.
- LOTMAN Yourij M. - 1981 *Tiekst w tiekstie*, "Trudy po znakovym sistiemam", XIV. *Acta et Commentationes Universitatis Tartuensis*, 76.
- MANNONI Oswald - 1969 *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris.
- MAYENOWA Maria Renata - 1974 *Poetyka teoretyczna*. Zagadnienia języka. Wrocław.
- MEHL D. - 1965 *Forms and Functions of the Play within a Play*, "Renaissance Drama", 8.
- NELSON Robert J. - 1958 *Play within a Play. The Dramatist's Conception of his Art: Skakespeare to Anouilh*. New Haven-Paris.
- NORWID Cyprian - 1971 *O sztuce (Dla Polaków)*. [w:] *Pisma wszystkie*, t. VI:1, Warszawa.
- OHMANN Richard - 1973 *Literature as Acte*. [w:] S. Chatman [éd.], *Approaches to Poetics*. New York-London.
- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA Aleksandra - 1985 *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. (Preliminarium). Wrocław.
- OSOLSOBE Ivo - 1980 *Cours de théâtristique générale*, "Etudes Littéraires", vol. 13, nr 3: *Théâtre et théâtralité. Essais d'études sémiotiques*. Québec.
- PAVIS Patrice - 1976 *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Québec. 1985 *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*. Lille. 1986 *Marivaux à l'épreuve de la scène*. Paris. Publications de la Sorbonne. 1987 *Dictionnaire du théâtre*. Paris.
- PROEBSTER Paul - 1971 *Événement et sens dans le discours*. [w:] Paul Ricoeur ou la liberté selon l'esperance par M. Philibert, Paris.
- RIGHTER Anne - 1967 *Shakespeare and the Idea of the Play*. Harmondsworth.
- SARAIVA Antonio José - 1974 *Message et littérature*, "Poétique", 17.
- SCHMELING Manfred - 1977 *Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur Vergleichenden Literaturkritik*. Schöuble. 1982 *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris.
- SKWARCZYŃSKA Stefania - 1970 *Dramat - Literatura czy teatr?*, "Dialog", nr 6.

- STYAN J. L. - 1967 *Shakespeare's Stagecraft*, Cambridge.
TODOROV Tzvetan - 1966 *Choderlos de Laclos et la théorie du récit*, "Tel Ouel" nr 27.
UBERFELD Anne - 1978 *Lire le Théâtre*, Paris. 1981 *L'école du spectateur*. Lire la théâtre 2, Paris.
VOIGT Joachim - 1984 *Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama*, Göttingen.
WITKIEWICZ Stanisław Ignacy - 1977 *Czysta Forma w teatrze*, Warszawa.
ZIOMEK Jerzy - 1980 *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa.

DIALOG DRAMATYCZNY I METATEATR

STRESZCZENIE

Pierwsza część pracy (*Dialog potoczny a dialog dramatyczny*) poświęcona jest określeniu różnic, jakie istnieją między różnymi formami dyskursu, które zwykle się określał terminem dialog; chodzi tu więc o rozmowę potoczną, dialog dramatyczny i dialog epicki (dialog interpolowany w tekst powieściowy).

Wychodząc od konstatacji T. Todorova i O. Ducrota, że "większość aktów wypowiedzenia (a być może wszystkie) nie daje się zrozumieć, jeśli znana jest jedynie sama wypowiedź (*énoncé*) bez jakiegokolwiek wiedzy o sytuacji (w której akt ten zachodzi); nie można wtedy poznać ani przyczyn, ani skutków wypowiedzenia, a przede wszystkim nie można w sposób poprawny określić istotnych znaczeń wypowiedzi, a nawet zrozumieć informacji przez nią komunikowanych" - próbuje się ustalić warunki rozumienia dialogu literackiego (dramatycznego i epickiego), który z natury rzeczy przeznaczony jest dla odbiorcy (czytelnika) usytuowanego na zewnątrz sytuacji, w jakiej zachodzą akty wypowiedzenia, i któremu - w momencie przystąpienia do lektury - nieznaną jest ani ich kontekst, ani presuponowana wiedza o temacie wypowiedzi, jaką zazwyczaj dysponują rozmówcy w chwili przystąpienia do rozmowy. W przypadku powieści niewiedza ta może być uchylona przez narratora, który zwykle informuje czytelnika o sytuacji pragmatycznej wypowiedzenia oraz wprowadza go w uniwersum tematyczne prowadzonego dyskursu. Natomiast w przypadku tekstu dramatycznego możliwość zapewnienia zrozumiałości dialogowi istnieje jedynie pod warunkiem, że wszystkie czynniki zapewniające jego sens i spójność zostaną wpisane do samego tekstu dialogowego.

Inaczej mówiąc - im mniejsza jest znajomość odbiorcy dialogu o kontekście aktów wypowiedzenia i poszczególnych wypowiedzi o sytuacji, w jakiej akty wypowiedzenia zachodzą, o zdarzeniach im towarzyszących lub je poprzedzających, wreszcie - o presuponowanej wiedzy rozmówców - tym bardziej wypowiedzi składające się na dialog powinny być tymi czynnikami "nasycone". Od tego bowiem nasycenia zależy zrozumiałość i sens dialogu nie tyle dla uczestników dialogu, którym te elementy (wszystkie lub przynajmniej niektóre) są zwykle znane bądź (jak np. sytuacja) "obiektywnie dane", ale w szczególności dla odbiorcy zewnętrznego, usytuowanego poza sytuacją dialogu. Z tego rodzaju odbiorcą mamy do czynienia w przypadku czytelnika czy widza teatralnego, który przecież (bardziej zresztą niż właściwi uczestnicy dialogu dramatycznego, tzn. postacie dramatyczne) jest ostateczną instancją rozstrzygającą o sensie prezentowanego dyskursu i dla którego dialog ten jest komponowany. Praca przynosi omówienie różnorodnych, konwencjonalnych technik dramatycznych służących - ze względu na założonego w tym wypadku z góry odbiorcę zewnętrznego dialogu - "impregnowaniu"

tekstu dramatycznego informacjami o kontekście pragmatycznym i tle dialogu dramatycznego.

Cechy odróżniające dialog dramatyczny od dialogu prowadzonego w normalnej, "życiowej" sytuacji wynikają ponadto z podstawowej różnicy istniejącej pomiędzy słowną komunikacją ustną a komunikacją pisaną. Utrwalenie słowa na piśmie z natury rzeczy zakłada istnienie odbiorcy usytuowanego na zewnątrz sytuacji wypowiedziania. Jeśli owo utrwalenie - jak to jest w przypadku dialogu literackiego - jest naśladowaniem słownej komunikacji ustnej, to mamy do czynienia nie tyle z adekwatnym *zapisem* takiej komunikacji, ile z jej *obrazem*.

Przypadek tekstu dramatycznego uwidacznia wyraźnie różnice i zależności między dialogiem dramatycznym a dialogiem, jakim jest rozmowa potoczna. Nie chodzi tu o prostą zależność genetyczną pierwszego od drugiego (która - mimo programowych dążeń - nie istnieje nawet w utworach o proveniencji naturalistycznej), ale o podobieństwo strukturalne. Dialog dramatyczny naśladuje bowiem nie tyle wypowiedzi właściwe komunikacji ustnej, ile pewien formalny mechanizm rządzący tą komunikacją. Mamy tu do czynienia z tym, co M. Głowiński i J. Lalewicz nazywają "mimetyzmem formalnym", polegającym na naśladowaniu różnorodnych form języka mówionego środkami formalnymi właściwymi innym formom dyskursu.

Tak więc dialog dramatyczny jest nie tyle kopią ustnej komunikacji międzyludzkiej, ile naśladowaniem procesów i mechanizmów nią rządzących, a przy tym naśladowaniem mającym na celu stworzenie konstrukcji dla niej obcych, tzn. struktury fabularnej, której komunikacja ustna jest w zasadzie pozbawiona. Widziany z tej perspektywy język dramatyczny jawi się jako rezultat gry przeciwieństw między reprodukcją a zróżnicowaniem.

Dialog dramatyczny jako imitacja procesu mówienia nabiera w ten sposób charakteru wypowiedzi metajęzykowej, a ściślej mówiąc - metawypowiedzeniowej. W takim charakterze - jako reprodukcja procesu wypowiedziania, której treść można przedstawić jako: *w ten sposób ktoś mówi do kogoś* - traktować go można jako znak ikoniczny, który nie traci jednak cech znaku symbolicznego jako element systemu językowego i jako składnik struktury fabularnej. Owo napięcie pomiędzy ikonizacją i symbolicznością, między naśladowaniem praktyki zachowań językowych, realizujących zazwyczaj jedynie do-
rażne funkcje użyteczne, a procesem konstruowania ich w fabułę - stanowi cechę charakterystyczną dialogu jako tekstu dramatycznego. Podczas realizacji scenicznej dochodzi do uzewnętrznienia wpisanej w tekst dramatu dialektyki znaku ikonicznego i znaku symbolicznego, a teatr jawi się - jak pisze P. Pavis - "nie tylko jako inscenizacja (przedstawienie) słowa, ale także jako werbalizacja sceny".

Komunikacja ustna jest zazwyczaj wypowiedzią *do kogoś* w świecie, w którym się mówi, podczas gdy komunikacja pisemna jest wypowiedzią *dla kogoś* o świecie, o którym się mówi. Naśladując komunikację ustną na piśmie, co ma miejsce w przypadku dialogu literackiego - dokonuje się przekształcenia komunikacji *do kogoś* (jaką jest komunikacja między postaciami) w komunikację *dla kogoś* (tzn. dla czytelnika). Transformacja ta polega - m.in. na interioryzacji w tekst dramatyczny kontekstu wypowiedzi, który w dialogu potocznym istnieje na zewnątrz i niezależnie od wypowiedzi. Tak więc język dramatu stwarza - jakby "sam dla siebie" - swój własny kontekst, sytuację pragmatyczną, w której toczy się dialog oraz instytuuje swą własną sferę referencyjną. Można by powiedzieć, że cechami dialogu dramatycznego są *autoreferencyjność* i *samowystarczalność*, sprawiające, iż sens i odniesienie wypowiedzi nań się składających są niezależne od okoliczności i sytuacji zewnętrznej.

Samowystarczalność i autoreferencyjność języka dramatycznego, w połączeniu ze stałym realizowaniem się w ramach wypowiedzi funkcji performatywnej, której podporządkowane są inne funkcje językowe - sprawia, iż staje się możliwe skonstruowanie fa-

buły bez uciekania się do najbardziej funkcjonalnej w tym względzie relacji o wydarzeniach, która w przypadku fabuły utworu epickiego realizowana jest przez narratora. Aspekt performatywny jest narzucany w dramacie nawet wypowiedziom, które w normalnych warunkach komunikacyjnych zwykle go nie posiadają.

lak mówi P. Pavis: w dramacie "tekst prowokuje akcję w akcie jego wypowiedzania". Fabuła dramatyczna jawi się nie poprzez opowiadanie, ale jako naśladowanie aktów mowy będących - jednocześnie - użyciem języka i oddziaływaniem na uniwersum, w którym akty te zachodzą. Dokonywana w tej perspektywie analiza języka dramatu pozwalałaby wykazać jak za pośrednictwem *mimos logosowi* zostaje narzucana funkcja *praxis* w celu stworzenia *mythos*.

Metawypowiedzeniowy aspekt dialogu dramatycznego wiąże się ściśle z założonym przez tekst dramatu odbiorcą usytuowanym poza sytuacją wypowiedzania. Założenie to decyduje o wpisaniu w tekst sytuacji odbiorczej właściwej dla teatru jako sztuki przedstawiającej pewną fikcję artystyczną w tym samym czasie, w którym jest ona percepowana przez odbiorcę. Dalsze partie pracy poświęcone są analizie chwytów językowych i dramaturgicznych, przy pomocy których dochodzi do wpisania w tekst dramatyczny sytuacji teatralnej, a więc zabiegów prowadzących w czasie inscenizacji dramatu do realizacji podstawowego zamierzenia twórczości dramatyczno-teatralnej, które można by sprowadzić do odpowiedzi na pytanie: *jak poprzez przedstawienie fikcyjnych aktów komunikacji między postaciami dramatycznymi doprowadzić do zaistnienia realnej komunikacji pomiędzy sceną i widownią?*

Druza część pracy (*Sytuacja teatralna jako składnik dyskursu dramatycznego*) omawia techniki wpisywania sytuacji teatralnej w dialog dramatyczny traktując je jako przejaw istnienia w dramacie metateatralności będącej zresztą pewną formą metawypowiedzeniowego charakteru tekstu dramatycznego. Dokonana zostaje klasyfikacja tych technik, w ramach której wyróżniono 3 główne ich typy w zależności od stopnia ujawniania/ukrywania sytuacji teatralnej wobec odbiorcy zewnętrznego: 1) sytuacja teatralna ukrywana (postać nie posiada świadomości istnienia obiegu komunikacyjnego między sceną i widownią); 2) sytuacja teatralna ujawniana (drugi obieg komunikacyjny zostaje ujawniony w wypowiedziach postaci); 3) formy pośrednie.

W ostatniej części pracy (*Forma metateatralności: "teatr w teatrze"*) wyróżniono 3 rodzaje przejawiania się metateatralności w teatrze: 1) ujawnianie sytuacji teatralnej poprzez zasygnalizowanie w wypowiedzi zmiany jej adresata (różne typy adresów do publiczności); 2) stematyzowanie w dialogu dramatycznym problematyki teatru jako sztuki (problemy teatru jego produkcji, recepcji, estetyki, życia teatralnego itp. - stają się tematem wypowiedzi postaci); 3) sfabularyzowanie teatru jako sztuki (uczynienie z widowiska teatralnego i jego recepcji składnika ciągu zdarzeń fabularnych). Ten ostatni przypadek, określany tradycyjnie jako *teatr w teatrze* staje się głównym przedmiotem zainteresowania jako rodzaj ujawniania się metateatralności w dramacie polegający na przedstawieniu w ramach fabuły dramatycznej komunikacji teatralnej - a więc nie literackiej - przy pomocy środków językowych. Zawsze więc w wypadku zastosowania w tekście dramatycznym konstrukcji *teatru w teatrze* mamy do czynienia z odwołaniem się do kompetencji czytelnika jako widza teatralnego. Chwył ten ujawnia bowiem podstawowe cechy charakterystyczne sztuki teatru: jednoczesność czasu kreacji i percepcji, możliwość symultanicznego reprezentowania dwóch akcji, z których jedna przedstawia produkcję widowiska a druga proces jego recepcji.

Zastosowanie konstrukcji teatru w teatrze ukazuje teatr jako sztukę, w której granica między fikcją i rzeczywistością jest nieostra i często bywa zatarta. Dzieje się to nie tylko ze względu na możliwość bezpośredniego wpływania odbiorcy teatralnego na kształt przedstawienia, ale także ze względu na fakt, iż fikcyjna rzeczywistość sceniczna stwarzana jest w procesie transformacji i resemantyzacji rzeczywistości material-

nej, a *mimesis* teatralna konstruowana jest w procesie symbolizacji tego, co realne i rzeczywiste. Dlatego też dramaturgia operująca *teatrem w teatrze* polega zawsze na ujawnianiu w jakim stopniu charakterystycznych dla sztuki teatru praktyk semiotycznych, stosowanych zarówno przez artystów, jak i przez widzów teatralnych, którzy w chwili wprowadzenia widowiska w widowisko obserwują odgrywane przez aktorów na scenie ich własne zachowania odbiorcze. Granica między rzeczywistością a sztuką, umownością i fikcją zaczyna się - w ogarniającym scenę i widownię efekcie *mise en abyme* - zacierać, a przedstawienie jednego teatru w drugim ujawnia ukryty w sztuce teatru paradoks zawierający się w pytaniach: jak z rzeczywistości utworzyć fikcję? jak od fikcji przejść do rzeczywistości? Są to pytania o charakter *mimesis* teatralnej jako czynnika sprawczego teatralnej *katharsis*.