

Mécanisme de l'ironie
—Structure du langage dramatique (Introduction)—

Ken-ichi SASAKI

1. Le problème et son passé

On rencontre assez souvent dans la vie quotidienne des paroles “théâtrales”. En entendant une, nous comprenons intuitivement et immédiatement qu'elle est théâtrale. Cette intuition étant possible, nous devons avoir la connaissance, comme sous la forme d'une idée unifiée, de l'essence de la parole théâtrale ou langage dramatique qu'on voit échanger sur la scène. Même si cette connaissance n'est pas assez distincte pour recevoir une définition verbale, elle est bien claire; c'est pourquoi, l'on distingue sans risque d'erreur une parole “théâtrale”. Notre objectif consiste ici à élucider les caractéristiques du langage dramatique en tant qu'un énoncé et son essence spécifique; pour accomplir cette tâche, nous passerons nécessairement par l'étude séparée des différents types du discours dramatique tels que: monologue, dialogue, *aparté*, etc.¹⁾

Notre problème est à la fois ancien et nouveau. Tout le monde sait qu'Aristote a déjà allégué “la diction (*lexis*)” parmi les six parties constitutives de la tragédie, et y a consacré trois chapitres dans sa *Poétique* (XX–XXII). Pourtant son argument ne met pas en question les propriétés du langage dramatique en tant qu'énoncé, mais concerne seulement les aspects généraux du langage tout court ou, tout au plus, poétique. A l'époque moderne, avec les pièces en prose, le terrain est préparé pour la mise en question du langage dramatique distingué de la poésie en général. Un Diderot se demande s'il est “plus difficile d'établir le plan que de dialoguer” (*De la Poésie dramatique*, §7). Cependant, c'est loin d'être une recherche approfondie et systématique comme nous le souhaitons. Mais cent ans avant Diderot, nous avons un cas exceptionnel avec *La Pratique du théâtre* de l'Abbé d'Aubignac (1657). Ses analyses du monologue et de l'*aparté* sont vraiment remarquables comme on le constatera dans les citations que nous ferons de lui dans les chapitres différents; j'hasarderais même qu'elles l'emportent sur la plupart des remarques données à ce sujet jusqu'à présent. Pourtant ce qui est frappant, c'est qu'elles ne se trouvent pas dans les chapitres consacrés dans cet ouvrage à l'observation du “discours” (Livre 4, chapitres 2–6). Dans le cadre du “discours”, d'Aubignac énumère quatre types et les discute l'un après l'autre: Narration, Délibération, Discours didactique et Discours pathétique. Il est évident qu'il s'agit ici d'une simple énumération empirique dépourvue de connaissance intuitive sur la structure essentielle du langage théâtral. Le monologue et l'*aparté* dans l'analyse desquels notre auteur montre une réelle perspicacité, ne sont pourtant pas traités comme “discours”; ils sont discutés ailleurs, c'est-à-dire aux chapitres 8–9, Livre 3. Le thème général de ce livre est

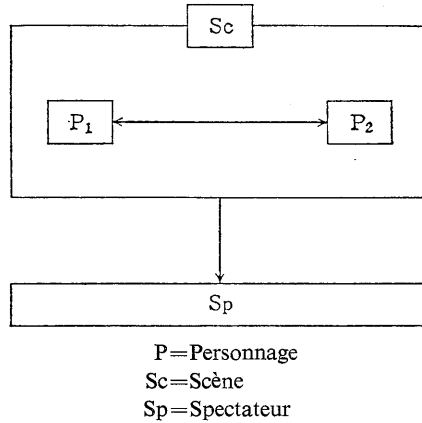
les "parties de quantité".²⁾ Aristote distingue quatre "parties de quantité": le prologue, l'épisode, l'exode et le chant du chœur.³⁾ A juger par là, "les parties de quantité" ou "les parties d'étendue" selon Hardy, sont les parties syntagmatiques de la tragédie. D'Aubignac compose son livre 4 suivant ce principe; ainsi, après les quatre parties aristotéliennes, il traite des Actes, des intervalles des Actes et des Scènes: ce sont les parties de quantité modernes. Puis viennent les chapitres sur le monologue, l'aparté et la stance. Nous croyons alors comprendre de quel point de vue l'auteur aborde de ces formes du langage dramatique: celles-ci constituent les parties spéciales du fait qu'elles apparaissent comme des déviations du dialogue qui est la partie normale. C'est ce caractère dévié qui est mis en cause; les visées de notre théoricien ne portent pas sur le langage dramatique en tant que tel, mais consistent dans la vraisemblance en tant que principe esthétique par excellence. C'est pourquoi il s'intéresse particulièrement à montrer comment rendre vraisemblable un discours dévié comme le monologue ou l'aparté. Malgré toutes ses observations intéressantes, le monologue ou l'aparté demeurent pour lui des phénomènes négatifs, et le langage dramatique en tant que tel ne constitue pas pour lui un thème de recherches.

Dans l'histoire des pensées après Diderot, on rencontre rarement des études centrées sur le problème du discours dramatique: c'est ce dont se plaint P. Larthomas qui a publié récemment une thèse intitulée *le Langage dramatique*.⁴⁾ Cependant, notre sujet n'est guère différent de celui que J. Bab traite dans son *Fondement du drame du point de vue de l'art de langage*, paru en 1920⁵⁾; l'analyse de Bab comporte, comme on le constatera à quelques occasions, des points intéressants. Pourtant les recherches sur le phénomène du langage ont subi un essor prodigieux pendant ces soixante dernières années depuis l'ouvrage de Bab. Un nouveau dispositif conceptuel ouvre nécessairement un nouvel horizon aux études. Il est bien connu que l'analytique du langage poétique se trouve radicalement renouvelée dans cette évolution des recherches linguistiques. Pour notre part, il faut jeter un regard sur les travaux sémiotiques du Cercle de Prague parus vers 1940. J. Honzl, dans son article "Dynamique du signe au théâtre" (1940), montre qu'il y a une équivalence de signification dans les divers signes employés sur la scène, et affirme que le théâtre est un système constitué de tels signes; il prouve sa percipacité dans son étude sur le rôle du langage dans "la hiérarchie des devises dramatiques" (1943). En dehors d'un petit article de quelques pages "du dialogue théâtral" (1937), J. Mukařovský pénètre la structure fondamentale du dialogue avec son "Dialogue et monologue" (1940). J. Veltruský développe encore plus loin la pensée de Mukařovský dans "Traits fondamentaux du dialogue dramatique" (1942); par surcroît, avec "le Texte dramatique comme composant du théâtre" (1941), il propose une typologie originale du dialogue laquelle a pour principe distinctif des traits phonétiques, comme l'intonation, le coloris et l'intensité de la voix, qui reflètent le sujet d'expression qui est double au théâtre, l'auteur et le personnage.⁶⁾ Cependant, il manque à Honzl la considération typologique du discours dramatique; pour Mukařovský, son thème est la typologie des énoncés réels et non pas théâtraux comme

on le verra ci-après; Veltruský analyse bien le dialogue dramatique, mais son argument est limité à un seul topique qui est "le sujet d'expression". En outre, ces travaux du Cercle de Prague restèrent pour assez longtemps inconnus aux étrangers, et par conséquent, il n'y eut personne pour tenter de les développer. La théorisation systématique du langage dramatique demeure donc toujours un nouveau travail à parfaire.⁷⁾

Ce fait susdit doit avoir ses raisons. Bien qu'il ne soit pas de notre affaire de les mettre au jour, il nous faut noter au moins un point: manque de connaissance sur la particularité de la parole échangée sur la scène en tant qu'énoncé. Certes, les sémioticiens de Prague, notamment Veltruský en ont eu nettement conscience. Mais les études de Veltruský restaient au stade d'une mise en question primordiale; Mukařovský, quant à lui, n'a considéré comme particularité du dialogue que "la complexité sémantique". Et il faut noter avant tout qu'ils sont exceptionnels: presque tout le monde partage le préjugé selon lequel le langage dramatique n'est pas essentiellement différent de la conversation quotidienne comme standard du langage. Ce préjugé remonte à Aristote, qui affirme bien la particularité du langage tragique, en désapprouvant Ariphradès qui "raillait à la scène les tragédiens parce qu'ils usent d'expressions dont personne n'userait dans la conversation⁸⁾". Mais le fondement de son affirmation consiste en ce que "toutes ces expressions, parce qu'elles ne sont pas courantes, élèvent l'élocution au-dessus de la banalité⁹⁾"; ce qu'il défend ici n'est donc pas la particularité du langage dramatique, mais celle du langage poétique. Ces phrases sont à estimer plutôt comme signes précurseurs de la stylistique et de la poétique qui prennent pour leur principe distinctif quelque négativité, comme "écart", "déviation" etc..¹⁰⁾ En revanche, pour la particularité du discours en tant qu'énoncé au théâtre, Aristote n'a qu'une pensée négative. La phrase suivante est, me semble-t-il, le seul passage où il parle du langage dramatique; ce qu'il montre là est la notion qui l'égalise à la conversation réelle. "... dans les vers iambiques, étant donné qu'on y imite le plus possible la langue courante, seuls conviennent les noms dont on peut user dans la conversation.¹¹⁾" Nous reconnaissons donc ici la pensée très répandue qui veut que le langage dramatique ne soit en rien différent de la conversation ordinaire, tandis que le langage poétique s'y oppose dans son essence.

Suivant ce sens commun, le langage dramatique n'a pas besoin d'être étudié à part; on n'a qu'à lui appliquer le résultat des recherches sur la conversation quotidienne. Mais le fait indiqué au début de notre recherche, c'est-à-dire le fait qu'il existe des paroles "théâtrales" montre qu'il s'agit d'une démarche inverse au lieu que la conversation ordinaire prête au langage dramatique des idées-types, c'est plutôt celui-ci qui offre à celle-là un archétype typologique. Etant donné que nous prenons cet archétype même comme thème de recherches, nous ne pouvons pas nous contenter d'appliquer des résultats nouveaux acquis dans le langage ordinaire. Ce que nous nous proposons ici, ce n'est pas de créer un nouvel emploi d'un système déjà en place, mais d'ouvrir un nouvel horizon de recherches. Quand nous réussirons à établir la structure des types du discours dramatique, nous pourrons espérer l'appli-



quer, cette fois, à la parole ordinaire pour tenter une taxologie de l'énoncé en général.

2. Communication à deux couches et ironie dramatique

Si le langage au théâtre est particulier, cette particularité doit venir de la forme particulière d'expression du théâtre. En contraste avec l'épopée et d'autres poésies, Aristote trouve cette particularité du théâtre dans le fait qu'il présente "tous les personnages comme agissant, comme «en acte»¹²⁾". Et de plus, son objet d'imitation est "des hommes en action"; "l'action" domine le théâtre doublement, en objet et en moyen; ou si le mot "drame" signifie étymologiquement "action" comme l'explique Aristote dans le même passage, on pourrait dire que le théâtre est doublement dramatique. Si l'on emprunte le mot de W. Conrad, "le terme "drame" recouvre deux choses: la première est qu'une chose dramatique est représentée et la seconde est que cela se fait dans la forme dramatique¹³⁾". H. Gouhier dit la même chose dans une formule concise: "une action rendue présente¹⁴⁾", et distingue le théâtre et le drame pour désigner respectivement ces deux aspects dramatiques; le drame, c'est l'action de l'homme dans le monde, et l'événement; et sa représentation sur la scène par le jeu des acteurs est le théâtre comme art. De cette double constitution dérive la particularité de l'énoncé qu'est le langage dramatique: l'échange de paroles entre les intéressés du drame devient le langage dramatique aux yeux du spectateur. Par conséquent, si l'on adopte le schème fondamental de la communication selon lequel un émetteur passe son message à un ou des récepteurs, l'émetteur du discours sur la scène fait face à deux couches de récepteurs; "Tartuffe parle pour être entendu d'Elmire: Louis Jovet parle pour être entendu de nous¹⁵⁾". En face de ces deux sortes de récepteurs, Elmire et "nous" qui sommes spectateurs, l'émetteur aussi est double: il est en même temps Tartuffe et Louis Jovet. Et ces deux existences qui sont respectivement doubles constituent deux paires, Tartuffe et Elmire, Louis Jovet et nous. Ainsi au théâtre, la com-

munication même est double: l'une est la communication réciproque réalisée entre les personnages dans le monde dramatique; l'autre est la communication unilatérale de l'acteur au spectateur. Nous appellerons la première la communication intra-mondiale, et la seconde la communication artistique. On pourrait schématiser cette structure comme ci-dessus (p. 18). La communication artistique au théâtre compte ordinairement la communication intra-mondiale pour un de ses termes de communication. Voir une pièce n'est pas autre chose que d'assister à l'échange de paroles entre les personnages dramatiques.

Cependant, on aurait tort de considérer le spectateur comme un tiers écoutant la conversation des intéressés. Les deux communications en question ne se situent pas au même niveau, et se distinguent l'une de l'autre ontologiquement.¹⁶⁾ Le problème n'est pas celui du nombre de récepteurs (Elmire et le spectateur) auxquels un même énoncé (par exemple celui de Tartuffe) est adressé. S'il s'agissait d'une communication double seulement dans le sens numérique, on pourrait citer d'autres exemples. Prenons d'abord le cas banal qui consiste à se tenir secrètement aux écoutes. Ici, on remarque tout de suite une différence importante: les intéressés n'ont pas conscience de l'existence d'un tiers qui les écoute en cachette. Autrement dit, de leur point de vue n'existe que leur communication, tandis que l'acteur est trop souvent conscient de la présence en plus de son interlocuteur sur scène, du spectateur qui l'écoute. Alors, en modifiant cette situation, on pourrait en imaginer une, un peu comme dans les films d'espionnage, où, tout en sachant qu'il y a là quelqu'un qui écoute furtivement, on laisse celui-ci saisir une information fautive insinuée dans la conversation avec son compagnon. Cette situation est pareille au théâtre en ce sens qu'elle est constituée de deux communications, l'une réciproque l'autre unilatérale. Cependant, entre celles-ci il n'existe pas cette différence de niveau ontologique qui distingue le théâtre; au théâtre, la communication intra-mondiale est fictive tandis que la communication artistique est réelle. Il faut bien noter ce fait que la communication artistique est réelle. La mort de Hamlet est une véritable affaire d'Etat pour le Danemark de Shakespeare, mais elle n'est jamais annoncée dans les journaux. En revanche, le jeu d'un acteur de Hamlet qui a profondément impressionné le spectateur y sera mentionné. Bien que la mort de Hamlet soit fictive, les larmes que verse le spectateur touché par le jeu de l'acteur ne sont pas fausses pour autant.

Le théâtre est un dispositif de la communication à deux couches. Nous avons un phénomène qui représente particulièrement bien cette structure essentielle: c'est ce qu'on appelle l'ironie dramatique. Pour mieux connaître la double structure du théâtre, il nous convient d'étudier un peu plus attentivement ce phénomène. Selon Nobuo Sato, un brillant rhétoricien du Japon contemporain, l'ironie rhétorique est "la parole qui déclenche le mouvement d'inversement de la signification¹⁷⁾". Si l'ironie consiste dans le dédoublement de la signification qui est inversée, il est facile de concevoir que le théâtre, qui est muni par son essence de deux circuits de communication, puisse révéler une disposition naturelle à l'ironie. Le meilleur moyen ici, est de réfléchir sur un exemple concret. Comme l'ironie dramatique

est appelée aussi “ironie de Sophocle”, l'exemple doit être emprunté de Sophocle. Et de plus, puisque ce qui correspond dans le monde réel à l'ironie dramatique est appelé “ironie du sort”, l'exemple à citer doit être *Œdipe-Roi*; c'est cette tragédie qui met en scène l'ironie du sort et qui prend pour thème l'ironie dramatique.

L'intrigue de la pièce est la suivante: Sous le règne d'Œdipe-Roi, la cité de Thèbes souffre d'une épidémie. Le prêtre de Zeus se présente en compagnie des citoyens avec des rameaux suppliants devant le palais du roi. Il dit:

... Sans doute, nous ne t'égalons pas à un dieu, moi et ces enfants qui entourons ton foyer, mais nous te jugeons le premier des hommes, quand le malheur accable leur vie et qu'il s'agit de leur rendre les dieux favorables. Car tu as délivré la ville de Cadmos du tribut que nous payions à la cruelle Chanteuse, et cela sans rien savoir par nous de plus que chacun, sans être instruit par nous; avec l'aide d'un dieu, comme le dit et le croit chacun, tu as redressé notre vie.¹⁸⁾

Pour les citoyens, leur roi, sans être égal aux dieux, est libérateur avec l'aide d'un dieu et le premier des hommes, sans égal. Mais aux oreilles du spectateur qui est au courant du mythe, chaque mot du prêtre retentit d'une façon distorse. “Nous ne t'égalons pas à un dieu”—c'est juste, tellement que le mot cache une vérité qui dépasse toute la portée de science du prêtre qui le prononce et d'Œdipe qui l'écoute. “Avec l'aide d'un dieu”—ce n'est qu'en apparence, mais en réalité, Œdipe est à “précipiter dans le flot terrible de malheur”. “Libérateur et sauveur”—personne dans le monde du drame ne sait encore que c'est ce libérateur du Sphinx qui est coupable pour avoir attiré l'épidémie sur la cité; le prêtre n'est pas le seul à l'ignorer. Œdipe-Roi lui-même est conscient d'être dans une situation identique à celle que le prêtre vient de dépeindre. Il répond:

Enfants dignes de pitié, ce que vous venez me demander, je le sais, oui, je le sais trop bien. Je n'ignore pas que vous souffrez tous, et au milieu de vos souffrances il n'y a personne parmi vous qui souffre autant que moi. Votre douleur n'atteint qu'un être isolément et aucun autre, mon âme, elle, gémit sur Thèbes, sur moi, sur toi tout à la fois. Aussi vous n'éveillez pas en moi un homme endormi.

La douleur d'Œdipe est celle d'un gouverneur. Quand il se sera acquitté de son devoir de gouverneur, sa douleur se transformera inversement en douleur qui “n'atteint qu'un être isolément”; et une telle douleur qu'il est le seul à éprouver (“il n'y a personne qui souffre autant que moi”) s'avèrera avoir été insignifiante. Mais pour le moment, cet Œdipe est roi et excellent gouverneur; étant un excellent roi, il a déjà commencé d'agir: il a envoyé son beau-frère Créon “au temple pythique de Phœbos”, pour consulter les oracles. A ce moment-là, Créon revient avec “une réponse favorable”. “Le roi Apollon nous ordonne expressément de délivrer cette contrée d'une souillure qu'elle a nourrie en son sein, de ne pas la laisser grandir et

devenir incurable.” Il s'agit de la vengeance de l'ex-roi Laïos. Ayant entendu ce nom, Œdipe répond, “Je le sais, on me l'a dit, mais je ne l'ai jamais vu.” Bien sûr, il l'a vu, à l'occasion de sa propre naissance et à celle de la mort de Laïos, comme enfant de ce père et comme meurtrier de son père. Il n'a pas encore conscience de la raison pour laquelle il ne l'a jamais vu est à lui, mais le spectateur est au courant de toute l'histoire. Après avoir entendu l'explication sur les circonstances du meurtre, Œdipe fait cette déclaration :

Eh bien, en remontant à mon tour à leur origine, je les mettrai en lumière. Il est digne de Phœbos, digne aussi de toi que pour le mort vous ayez pris ce soin; c'est pourquoi justement vous me verrez, moi aussi, vous seconder, pour essayer de venger ce pays-ci et le dieu en même temps. Ce n'est pas pour des amis éloignés, c'est pour moi-même que j'effacerai cette souillure. Quiconque a tué ce roi, pourrait bien vouloir avec une main semblable tirer aussi vengeance de moi-même: en venant donc à son secours, je sers ma propre cause.

Nous n'avons pas à raconter plus du développement de l'histoire. Sa volonté de “venger ce pays et le dieu” et par là même de “servir sa propre cause” l'induit dans une recherche funeste, qui mettra au jour sa propre souillure et son crime cachés pendant longtemps. Au bout de cette recherche, il perdra sa mère et épouse Jocaste, se privera des lumières des yeux et délivrera le pays de la souillure en s'exilant. Œdipe-Roi sauvera encore une fois la cité de Thèbes, toutefois cela en échange de sa propre chute.

A travers chaque parole d'un discours comme celui cité ci-dessus, nous apercevons un aspect particulier des affaires humaines qui se trouve ici, être représenté: soit l'ignorance de l'homme et l'intervention de la force de destin qui dépasse toute science humaine. L'intuition de ce décalage entre l'impuissance de l'homme et la toute puissance du destin, c'est justement l'expérience de l'ironie tragique. Il paraît que C. Thirlwall, *bishop* anglais au début du 19^e siècle, aurait été le premier à s'intéresser à l'ironie tragique. “Dans son essai sur le langage ambigu des tragédies de Sophocle, Thirlwall a clairement établi l'association du terme ‘l'ironie de Sophocle’ avec tel dialogue qui signifie une chose à celui qui le profère, et une autre à l'auteur et à l'audience qui jouissent d'une vision de la situation plus étendue et plus vraie. Ce genre de phénomène avait été reconnu comme une forme ordinaire d'ironie dans la narration satirique; Thirlwall a seulement élargi le domaine à la tragédie¹⁹⁾”. C'est un argument de N. D. Knox qui a étudié l'histoire de l'idée d'ironie à l'époque moderne. En ce qui concerne la structure de la signification, il n'y a certes pas de différence entre la satire et l'ironie dramatique; quand un personnage dit quelque chose, à travers son énoncé, le lecteur/spectateur perçoit une autre signification. Mais Knox laisse échapper un point cardinal: l'ironie rhétorique dans la conversation ou la littérature satirique comporte un “signal d'ironie” (H. Weinrich). Avec “un clignement d'œil, un coup toussé, une voix haussée, une intonation particulière, une répétition sans relâche des expressions exagérées, une métaphore hardie,

une phrase excessivement longue, une répétition d'un certain vocabulaire, ou, dans le cas d'un texte imprimé, des caractères italiques, des guillemets", on manifeste une intention de ne pas vouloir voir le receptrice de son message entendre littéralement son mot.²⁰⁾ En revanche, l'ironie dramatique ne comporte pas de signal d'ironie.²¹⁾ Lorsque le prêtre dit qu'Œdipe est le sauveur des citoyens de Thèbes, nous y reconnaissons une parole tout à fait naturelle, sans aucune arrière-pensée. Mais cette parole, qui est cordiale et littérale du point de vue intra-mondial, dévoile, à la lumière de notre savoir mythologique, un sens transcendantal c'est-à-dire "l'ignorance de l'homme". C'est pourquoi ce sens transcendantal ne peut être transmis que dans le circuit de la communication artistique. En présupposant d'une part un sens intra-mondial et autonome de la parole, ce sens transcendantal est actualisé par le regard d'une autre dimension du spectateur. Ces deux conditions, à savoir l'autonomie d'un sens intra-mondial et la transcendance du regard du spectateur, ne sont autre chose qu'un aspect de la communication à deux couches propre au théâtre. Donc, alors que l'ironie ordinaire inverse la signification en fonction de signal d'ironie, l'ironie dramatique dédouble sa signification en fonction de la structure ontologique double de la communication théâtrale.

Cette détermination fondamentale s'accompagne d'autres différences caractéristiques. D'abord, on a l'intuition dans une ironie tragique d'une certaine différence de la charge de savoir qui se trouve entre les personnages intra-mondiaux et les spectateurs transcendant leur monde; cette différence de la charge de savoir est soutenue par la structure à deux couches propre au théâtre. Il faut donc dire que nous avons toujours la même intuition, à savoir que l'ironie tragique n'est qu'une vision du monde ou de l'histoire fataliste ou déterministe.²²⁾ Cette particularité fait un net contraste avec l'ironie linguistique qui comporte un signal d'ironie, et qui signifie des choses diverses selon les cas. Ce fait nous révèle tout de suite une autre différence. Cette pluralité des sens donnés par l'ironie de parole est justement ce que veut dire celui qui émet le signal d'ironie (énonciateur ou écrivain). Pourtant l'ironie tragique perçue dans *Œdipe-Roi*, est-elle exprimée par son auteur Sophocle? Il est indéniable que la vision du monde de l'auteur s'y reflète. Mais cette ironie ne lui appartient pas de la même façon que lui appartient l'ironie lancée contre le gouvernement. Pour Sophocle, "la règle du destin" ou "l'ignorance de l'homme" ne sont que des faits objectifs dans le monde²³⁾: c'est cela qui apparaît comme ironie tragique.

C'est le propre de la tragédie d'avoir l'intuition du règne du destin comme fait intra-mondial; la littérature narrative comme le roman n'en a pas la compétence. Supposons que nous lisions dans un roman un commentaire comme ceci: "Lorsqu'il se mit à la recherche du meurtrier de Laïos, Œdipe ne soupçonnait point qu'il allait lui-même mettre à découvert ses propres crimes." Le renseignement donné par-là n'est pas différent de ce qu'on a aperçu dans la tragédie de Sophocle *Œdipe-Roi*. Mais cette indication n'est présentée dans le roman que comme une pensée du romancier. Le roman étant la narration d'une histoire, il n'y a que l'auteur en tant que sujet narrateur qui puisse adopter un point de vue transcendant sur les faits intra-mondiaux qui sont narrés. Dans le roman, la différence de la charge de savoir se situe du côté

de l'auteur; l'auteur est celui qui sait tout, et le lecteur est celui qui ne sait rien. Ainsi la communication du roman est simple, et c'est l'ultime raison pour laquelle il n'existe pas d'ironie romanesque alors qu'il existe une ironie dramatique.

Il apparaît maintenant claire que la structure de la communication à double couche est essentielle au théâtre. On peut dire que le théâtre est un dispositif de l'ironie. Dérivant de la structure fondamentale du théâtre, l'ironie n'appartient pas seulement à la tragédie mais aussi à la comédie. Dans la comédie, il arrive assez souvent que le spectateur ait connaissance d'un fait avant les autres personnages du drame. Grâce à ce savoir préalable, l'action que ce personnage fait, sans rien savoir, nous paraît comique. Nous avons l'intuition de la force du destin dans une ironie tragique; nous profitons de notre situation privilégiée de spectateur pour avoir vue sur les efforts peu efficaces des hommes dans une ironie comique. Il est possible de synthétiser ces deux sortes d'ironie sous le nom générique d'ironie dramatique comme nous venons effectivement de le faire: à la base de l'ironie dramatique se trouve la communication double comme structure fondamentale du théâtre.

Le théâtre instaure un monde fictif sur la scène, et le donne à l'expérience artistique qui est réelle. Mais dans la réflexion ci-dessus sur l'ironie et notamment dans le passage opposant le théâtre au roman, il se peut que nous ayons un peu trop insisté sur l'autonomie et la "reality" de la communication intra-mondiale. En effet, paradoxal que cela puisse paraître, la communication fictive sur scène simule le plus souvent la réalité, tandis que la communication artistique qui est réelle se distingue d'autres communications réelles parce que ce qui y est donné est un monde fictif: étant corrélatives, ces deux communications se déterminent réciproquement. Si nous accentuons uniquement la distinction des deux couches de communication et prenons la communication artistique pour un simple épi-phénomène de la communication intra-mondiale qui est autonome, nous n'aurions comme issue que l'illusionnisme, cette forme de réalisme extrême. Alors, le monde dramatique sera considéré comme un pseudo-monde qui se referme sur lui-même, et le spectateur sera censé le regarder comme par un entrebâillement: ainsi s'installe la théorie dite du "quatrième mur". La structure de l'ironie tragique donne l'impression d'être pareille à ceci, en ce sens que dans l'ironie tragique, le spectateur, d'une certaine manière, "umgreifen" le monde dramatique et saisit ceci globalement. Mais cette vision était soutenue par la différence de la charge de savoir et la différence absolue de point de vue. Puisque cette différence appartient au circuit de la communication artistique, chez Sophocle, en même temps que la "reality" de la communication intra-mondiale est intensifiée, la communication artistique se trouve par là profondément animée. Il est évident que l'œuvre de Sophocle est radicalement différente de celles naturalistes du dix-neuvième siècle qui veulent dissimuler le fait de la communication artistique. En nous référant à l'analyse donnée ci-dessus, nous devons reconnaître que la parole tout à fait naïve du prêtre est en fait contrôlée par l'auteur qui veut activer le savoir mythologique du spectateur. Il nous faut donc insister sur la complémentarité réciproque des deux communications. C'est un fait qui caractérise la structure de l'œuvre théâtrale. Par le fait que, sur les quatre murs entourant la scène, le

quatrième soit démoli, les trois autres sont nécessairement changés. L'univers instauré à l'intérieur ne se referme plus sur lui-même, mais s'ouvre aux spectateurs; la communication artistique transmise par cette ouverture se produit en même temps que la communication intra-mondiale. La parole énoncée par l'acteur dans le rôle de Tartuffe est adressée *simultanément* à Elmire et au spectateur. Le langage dramatique a donc deux vecteurs: direction de gauche à droite (axe horizontal) et celle qui va de la scène au spectateur (axe vertical). L'esprit de réalisme veut en rejeter un; mais il est fort à douter qu'il garde pour lui-même ce qui est vraiment théâtral. H. Gouhier dit: "Le cabotinage commence même très précisément lorsque l'acteur pense plus au quatrième côté qu'aux trois autres.²⁴⁾" Le cabotinage n'est que le jeu trop théâtral, et se communique à travers le quatrième mur. Tout goût mis à part, n'est-ce pas dans cette communication verticale propice au cabotinage que nous pouvons trouver la particularité du théâtre?

Les deux couches de communication doivent être considérées comme allant de paire; pour les paroles qui ont un côté intra-mondial plus fort comme le dialogue, nous avons besoin d'en accentuer le caractère artistique, alors que pour un monologue par exemple, qui est plus artistique qu'intra-mondial, il nous faut montrer son côté intra-mondial; ce genre de recherches comme les nôtres comprend donc deux moments, l'un contribuant à mettre au jour les caractères de l'énoncé dans le monde réel, l'autre visant à déterminer le côté artistique du théâtre. Comprise en tant que telle, la théorie structurale du langage dramatique est virtuellement une philosophie du langage ainsi qu'une esthétique du théâtre.

Notes

- 1) Nous allons publier par six fois une série d'articles, qui est en fait une version française de notre livre écrit en japonais: *Serifu no Kozo* (Structure du langage dramatique), Tokyo, Librairie Chikuma-shobo, 1982. Le texte original a été publié dans la revue philosophique *Shisô* entre le février 1980 et l'août 1981.
- 2) Cette qualification générale n'est pas donnée par l'auteur, bien qu'il intitule son premier Chapitre du Livre 3 "Des parties de Quantité du Poème Dramatique, & spécialement du Prologue" (L'Abbé d'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, Amsterdam, 1715, p. 143. Nous consultons l'édition publiée dans sa forme originale chez Slatkine, 1971.). La qualification générale est affirmée par Charles ARNAUD, dans *Les Théories dramatiques au XVII^e siècle, sur la vie et les œuvres de l'Abbé d'Aubignac*, A. Picard, 1888, p. 219.
- 3) ARISTOTE, *La Poétique*, 1452^a 15-17. Nous citons ici la traduction de J. HARDY, Société d'édition «Les Belles Lettres».
- 4) Pierre LARTHOMAS, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972, pp. 7-11.
- 5) Julius BAB, "Die sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas, Prolegomena zu einer jeden künftigen Dramaturgie, die als Wissenschaft auftreten können", in *Neue Kritik der Bühne, dramaturgische Grundlegungen*, Berlin, Oesterheld & Co. Verlag, 1920.
- 6) Jindřich HONZL, "Dynamics of the Sign in the Theater"; "The Hierarchy of Dramatic Devices". Jiří VELTRUSKÝ, "Basic Features of Dramatic Dialogue"; "Dramatic Text as a Component of Theater", in L. MATEJKA and I. R. TITUNIK (eds.), *Semiotics of Art — Prague School Contributions*—, Cambridge, Massachusetts. The M.I.T. Press, 1976¹, 1977². Jan MUKAŘOVSKÝ,

- “Zwei Studien über den Dialog”, in *Kapitel aus der Poetik*, Suhrkamp, 1967. Une perspective sur les travaux de l'École de Prague à cette époque est donnée dans T. KUWANO, *Sémiotique de la Culture populaire—travaux de Bogatyrev précurseur—*(en japonais), Tokyo, 1981, pp. 173–184.
- 7) Les objets principaux de la théorie du langage dramatique sont le monologue et le dialogue, auxquels M. Motoo KOBATAKE consacre trois articles: “Réflexions sur le monologue dans la pièce” (*Bigaku*, N° 10), “Sur le monologue, le cœur et le Langage en masse dans la pièce” (*Id*, N° 29) et “Sur le monologue et le dialogue dans la pièce”) (*Id*, 36). Ces articles, et en particulier le troisième comprennent l'examen de diverses théories; c'est en effet grâce à celui-ci j'ai pu prendre connaissance de l'article de Bab.
 - 8) ARISTOTE, *Ibid.*, 1458^b 32–33.
 - 9) *Ibid.*, 1459^a 2–3.
 - 10) Des termes qui expriment cette “négativité” sont énumérés dans le Groupe μ , *Rhétorique générale*, Larousse, 1970, p. 16.
 - 11) ARISTOTE, *Ibid.*, 1459^a 11–13.
 - 12) *Ibid.*, 1448^a 23–24.
 - 13) Waldemar CONRAD, „Bühnekunst und Drama“, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. IV, 1911, S. 251.
 - 14) Henri GOUHIER, *L'Essence du théâtre*, Aubier-Montaigne, 1968², p. 16.
 - 15) *Ibid.*, p. 25.
 - 16) Pour traiter “les fonctions du langage au théâtre” (*Poétique*, 1971, 8), Roman Ingarden a cru qu'il n'avait qu'à ajouter à l'analyse de l'énoncé en général des considérations sur la particularité du théâtre. Il a affirmé ainsi que les quatre fonctions de l'énoncé en général, “représentation [dans le sens de description], expression, communication et persuasion”, sont chargées à l'intérieur du monde dramatique dans le langage au théâtre et que le monde dramatique étant “«ouvert» au public”, on a la cinquième fonction, celle de persuasion et de communication, “mais dont l'orientation n'est pas la même que dans le cas précédent [=la conversation entre les personnages]. Cette manière d'analyse ne tient aucun compte du caractère organique ou “systématique” selon Honzl de l'œuvre d'art. Les deux couches de communication au théâtre ne sont jamais dans la relation de l'“addition” mais celle de “produit”. De ce point de vue, il faudrait corriger Ingarden et dire que la fonction envers le public n'est pas constituée seulement des “persuasion et communication” mais que les “représentation et expressions” aussi y prennent part.—Nous verrons dans le chapitre 3 que la “représentation” ou description du messager comporte de l'effet poétique qui est transmis aux spectateurs, et une mise en scène sans expression émotive est presque nulle.
 - 17) Nobuo SATO. *Connaissances rhétoriques* (en japonais), Tokyo, 1981, p. 210.
 - 18) La traduction employée est celle de Paul MASQUERAY, dans *Sophocle*, tome 1, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1922.
 - 19) Norman D. KNOX, “Irony”, in *Dictionav of History of Ideas*, vol. 2, Charles Scribner's Son, 1968, p. 632. Le titre du traité de Thirlwall est comme suit: Bishop Connop Thirlwall, “On the Irony of Sophocles”, *Philological Museum*, Cambridge, 1832–33, II.
 - 20) Harald WEINRICH, *Linguistik der Lüge*, 1967. (Traduction japonaise, 1973, p. 106.)
 - 21) Knox a dû avoir connaissance de ce fait. En effet, dans son ouvrage d'histoire de l'idée “ironie”, on trouve le mot de David WORCESTER (*Art of Irony*, 1940) suivant. “Dans le cas de l'ironie dramatique, le metteur en scène [qui manipule l'ironie] disparaît; il n'y a plus de signe, même douteux, qui avertisse le spectateur de l'existence de l'ironie. Tous les travaux de recherche et d'interprétation sont confiés au spectateur. Mais celui-ci n'est pas de scruter sous la surface du discours; chacun donc qui fait la recherche devient par là même metteur en scène sous sa propre responsabilité. Découvrir par ses propres moyens les caprices du hasard dans la vie, des chances manquées de peu, des avertissements qu'on a laissés échapper sans s'en apercevoir, des prières qui apporteraient des destructions si elles à être exaucées, c'est être l'auteur

- omniscient, et sentir un détachement parfait des choses humaines.” (N. D. KNOX, *The Word Irony and its Context*, 1500–1755, Duke Univ. Press, Durham, 1961, p. 19.) Ainsi, Worcester a deviné qu’il n’existe pas de signal ironique dans l’ironie dramatique. Pourtant, il n’a pas entièrement raison; il est allé trop loin en affirmant l’absence de metteur en scène. Il en existe un certainement dans l’ironie dramatique, et c’est le dramaturge. Comme on peut le constater facilement dans nos citations d’*Œdipe-Roi*, Sophocle écrit à dessein des mots qui sollicitent la connaissance mythologique des spectateurs. Et comme on le verra établi dans notre argument suivant, la structure ontologique de théâtre même favorise l’ironie dramatique. Par conséquent, le spectateur ne la perçoit pas que sous sa propre responsabilité, et quand il la perçoit, il ne la prend jamais pour son interprétation, mais il la perçoit comme un fait objectif du monde dramatique. C’est dans “l’ironie du sort” dans le monde réel et non pas dans l’ironie dramatique que la pensée de Worcester est pertinent. Lui aussi, ainsi que Knox, a souffert d’un manque de connaissance de la structure du théâtre qui sous-tend l’ironie dramatique.
- 22) Il était sans doute nécessaire que l’ironie tragique fut reconnue et mise en théorie pour la première fois au dix-neuvième siècle; elle a, en effet, quelque chose à voir avec l’ironie romantique en tant que vision du monde. Thirlwall fut germaniste, ami et traducteur de Tieck. (Cf. N. KNOX, *art. cit.*, p. 629.) N’ayant pas moi-même la certitude que la notion d’ironie dramatique n’ait pas été abordée avant Thirlwall, j’aimerais citer ici un argument que Knox a développé dans son ouvrage de 1961. Prenant pour sujet les sémèmes du terme d’ironie à l’époque choisie, il cite comme dixième sémème “l’ironie dramatique” et cherche à démontrer qu’il existe dans un texte du dix-septième siècle un exemple d’emploi du mot dans ce sens. Mais il faut d’abord noter qu’il conçoit l’ironie dramatique comme une qualité qui se trouve dans la vie réelle et la littérature narrative aussi bien qu’au théâtre. (C’est la conception empruntée de Worcester.) C’est pourquoi son argument ne peut pas constituer une preuve suffisante pour nous qui distinguons rigoureusement l’ironie dramatique d’autres formes d’ironie dont celle du sort. Toutefois, si nous pouvons nous permettre d’interpréter positivement le fait qu’il n’a pas pu alléguer d’autres exemples, nous pouvons affirmer que la notion d’ironie dramatique n’est pas apparue avant 1755. A ce propos, on ne lit pas une seule fois le nom de Thirlwall dans cet ouvrage. Il se peut que cela vienne de la différence des époques discutées, mais c’est probablement que l’auteur ne connaissait pas le traité de Thirlwall quand il a écrit ce livre.
- 23) Il faut bien insister sur ce fait. Dans toute pièce, si c’est pour la deuxième ou troisième fois, ou bien après une lecture du texte à la représentation duquel nous assistons, nous sommes au courant du développement de l’histoire comme le spectateur grec qui connaissait le mythe d’*Œdipe*. Par exemple, lorsque le roi Lear se met en colère contre Cordelia, nous connaissons les suites facheuses de cette irascibilité. Cependant nous n’y reconnaissons point d’ironie tragique; c’est que nous savons bien que “la différence de la charge de savoir” n’est pas objective ici dans l’œuvre. Par rapport à ce fait, nous comprenons que le mythe a une valeur de fait objectif.
- 24) H. GOUIER, *Op. cit.*, p. 25.