

Attitudes de recherche en phénoménologie de la réception théâtrale ou comment « une tourbière » fait figure de réduction phénoménologique...

Liviu Dospinescu

Résumé :

Cet article se propose de discuter l'observation comme opération méthodologique ayant comme objet la réception théâtrale. L'observation en tant que méthode phénoménologique a ici une triple dimension puisque l'on cherche à comprendre : a) le *comment on comprend* au théâtre (le spectateur) ; b) le *comment on fait comprendre* (le metteur en scène) et enfin c) le *comment il « faut » comprendre* (le critique). Dans cette visée démultipliée, le chercheur est un esprit qui *cherche* à se mouler aux trois modèles ayant marqué son expérience personnelle afin d'en saisir les spécificités. Dans quelle mesure cette herméneutique de la vie, qui est de *comprendre comment on comprend*, appliquée à l'événement théâtral, peut conduire à une méthode viable et impartiale, étant donné que les trois instances citées performent l'observation avec des intentions différentes ? À travers la variation des visées de la conscience sur l'objet d'observation, nous cherchons à saisir l'invariant originaire dans le but d'établir les bases d'une théorie fondamentale de la réception théâtrale. La discussion des questions de méthode se fait ici sur une expérience personnelle de mise en scène.

Mots-clés

AUTO-ÉNONCIATION, ESPACE VIDE, OBSERVATION, RÉCEPTION THÉÂTRALE, SPECTATEUR

L'intérêt des recherches en matière de communication pour le pôle de l'émission (l'énonciateur) et pour l'objet énoncé s'explique, en quelque sorte, par le projet des sciences du langage, de la sémiotique notamment, de décrire les mécanismes de la production du sens ou, lorsque repris par les études littéraires, par une quête fervente des sens cachés. Le besoin d'atteindre les limites de l'interprétation des études littéraires et de la critique en général explique aussi le fait que le récepteur et les processus qui l'animent aient été

réduits au cliché de réception « passive » de l'information. La plupart des recherches sur la réception commencent à partir des années '60, d'abord dans les études littéraires sur la l'acte de lecture et seulement à partir des années '80, de façon plus marquée, au théâtre. Le champ d'étude de la réception, relativement nouveau, a surtout montré une grande diversité de points de vue et d'approches, mais une théorie fondamentale de la réception aussi rigoureuse que celle(s) de la production des messages reste encore à définir. Dans cet article, nous posons les préliminaires à une approche phénoménologique de la réception théâtrale à travers des notions héritées aux sciences du langage, mais aussi aux études théâtrales, sans oublier cependant de donner au moins un aperçu sur l'expérience de la réception en tant que telle. De plus, celle-ci sera intimement liée à celle de la production, car, croyons-nous, une théorie de la réception ne peut être envisagée qu'à travers cette dialectique dont l'essence réside dans l'idée d'une interférence des processus spécifiques de production, respectivement de réception, tant chez l'artiste (sur la position d'un énonciateur de l'objet artistique) que chez le spectateur (sur la position de l'énonciataire). Les choses se compliquent (s'éclairent, en réalité) à travers une pratique de recherche multiple selon l'expérimentation des deux domaines de l'univers du spectacle, celui de la production (comme metteur en scène, acteur...) et celui de la réception (comme spectateur, critique...). Il est en effet étonnant de constater que des processus spécifiques à l'énonciateur peuvent se retrouver chez l'énonciataire et vice-versa.

En répétant *En attendant Godot*...

Dans mes répétitions pour *En attendant Godot* de Samuel Beckett (1952 [1997]), en travaillant sur une scène avec Vladimir et Estragon, j'ai eu pour la première fois la révélation du *vide*, et plus qu'une simple révélation, j'ai pu vivre le complexe de réactions qu'engendre le vide. Je vais alors commencer par l'évocation de cette expérience, au moment où Vladimir et Estragon essaient de se rappeler ce qu'ils ont fait "hier" :

ESTRAGON. – Qu'est-ce que nous avons fait hier ?

VLADIMIR. – Ce que nous avons fait hier ?

ESTRAGON. – Oui.

VLADIMIR. – Ma foi... (*Se fâchant.*) Pour jeter le doute, à toi le pompon.

ESTRAGON. – Pour moi, nous étions ici.

VLADIMIR. (*regard circulaire*) – L'endroit te semble familier ?

ESTRAGON. – Je ne dis pas ça.

VLADIMIR. – Alors ?

ESTRAGON. – Ça n'empêche pas.

VLADIMIR. – Tout de même... cet arbre... (*se tournant vers le public*)... cette tourbière. (Beckett, 1997, p. 18)
(C'est moi qui souligne)

Pour moi, "cette tourbière", qui suggère d'ailleurs l'unique "texture" du cadre physique de la pièce¹, était devenu le motif du vide au sens philosophique du terme, ou presque. J'ai décidé que Vladimir devait *s'avancer* (non pas seulement "*se tourner vers le public*", comme le dit Beckett dans sa didascalie), ensuite s'arrêter et regarder *dans le public comme dans le vide* avant de prononcer "*cette tourbière*". Le public devenait à ce moment-là *cette tourbière*, et les interprétations pouvaient aller plus loin : l'individu face à la société, dans la solitude... Les spectateurs devaient le ressentir ainsi, chacun à sa manière... Le regard de Vladimir dans le public, en disant "*cette tourbière*" comme perdu dans sa contemplation, constituait le minimum d'énonciation, ce *plein* représenté par la seule parole s'accompagnant du *vide* circonscrit par le regard de l'acteur. Il s'agit du vide en tant qu'*absence* du référent visuel – puisque la *tourbière* n'était pas représentée, mais seulement évoquée par le code linguistique et, de ce fait, *présente* dans l'univers dramatique, fictif, imaginaire, mais *absente* du champ de perception immédiat du public. Ce vide était potentiellement déclencheur de certaines réactions que j'avais vécues lors de cette répétition et que j'espérais susciter chez le spectateur dans cette mise en scène. Celui-ci devait se sentir *comme une tourbière* ou *comme dans une tourbière* précisément parce que d'une part elle n'était pas présente à ses sens (dans son champ de perception) et que, d'autre part, le simple regard de l'acteur la localisait et la *présentifiait* en quelque sorte, *in absentia*, dans l'espace du public.

Ce qui m'a particulièrement intéressé alors, c'était ce débordement de l'univers dramatique de la scène dans l'espace du public. Aujourd'hui une incursion dans l'expérience passée, du côté de la production – expérience du point de vue du metteur en scène et du comédien, et du côté de la réception du point de vue du spectateur et du critique, me permet de clarifier ou de rendre sensible ce que, dans l'expérience, était plutôt de l'ordre de la révélation et du flou. Aujourd'hui je peux observer rétroactivement la manière dont cette fiction pouvait se produire chez le spectateur grâce aux concepts d'*espace vide* et d'*auto-énonciation*, à l'aide desquels j'espère pouvoir décrire le phénomène. Ils ont précisément le pouvoir de tracer le contour de l'*invisible*. Une explicitation des deux concepts, avant la discussion des questions de méthode, permettra de mieux saisir les mécanismes de la réception théâtrale. Nous reviendrons ensuite à la stratégie dramaturgique de Beckett et à sa réalisation par la mise en scène dans l'expérience évoquée plus haut.

Le concept d'*espace vide*

Peter Brook (1977 [1968]) a le mérite d'avoir signalé, il y a plus de 30 ans déjà, ce phénomène au théâtre, dans son essai *L'espace vide*. On y discute, à partir de l'expérience de la scène de l'auteur, le rôle de l'espace vide dans la réception théâtrale. Dans sa conception initiale, l'espace vide est en lien surtout avec le plan physique de l'aire de jeu. Il réfère à un espace épuré des détails du décor et des accessoires dont les fonctions sémiotiques peuvent être supplées par le jeu de l'acteur et par le pouvoir de l'imaginaire du spectateur. L'espace vide est vu, dans une perspective esthétique, comme un concept opératoire du minimalisme et, phénoménologiquement, comme cadre minimal de la théâtralité dont la présence de l'acteur définit les frontières. Cependant une confrontation avec les théories de l'énonciation et une plus grande abstraction du concept nous paraît utile dans le projet d'élaboration d'un modèle fonctionnel de la réponse du spectateur. L'espace vide est à repérer pour nous à tous les niveaux du discours théâtral. Il peut, en effet, être signe d'absence dans la scénographie, mais aussi dans la parole (par exemple, le silence dans le théâtre de Beckett), dans la gestualité, dans le mouvement, dans l'éclairage, etc.

Notre démarche prend en considération les écrits sur l'acte de lecture des années '60, notamment *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* de W. Iser (1985 [1965]). Il est vrai que la réception au théâtre n'est pas de la même nature que celle qui définit la lecture. Les codes sont plus nombreux au théâtre et agissent de manière beaucoup plus complexe. Outre les codes linguistiques, le plus souvent présents sous la forme du *discours* (verbal), et non pas du *récit* (*écrit*, dans le cas de la littérature), il y a les codes visuels spécifiques (éclairage, décors, gestuelle et mimique de l'acteur, etc.) et auditifs (parole, intonation, musique, bruits, etc.) qui peuvent remplir, entre autres, la fonction du *récit*. Mais en plus de donner, dans une démarche descriptive et cognitive, tout simplement des *informations sur* le lieu ou le temps de l'action, le caractère des personnages ou la façon d'énoncer une réplique, ces formes visuelles et auditives *sont là*, avant tout, pour *représenter* ces informations iconiquement et, le plus souvent, symboliquement. La représentation opère aussi dans le cas de la lecture, mais seulement dans l'imaginaire du lecteur, étant plus de l'ordre de l'idée ou de la vision (dans le sens de perception imaginaire d'objets irréels), tandis qu'au théâtre, dans son acception traditionnelle, elle est d'abord matérielle et *réalisée* en scène par le metteur en scène, le scénographe, l'acteur, et, implicitement, par les objets *mis* en scène. Iser (1985) voit la représentation spécifique à l'acte de lecture comme un processus de *visualisation*² des données du texte dans l'imaginaire du lecteur. Le discours serait constitué de *pleins*, à fonction d'orientation ou incitative, et de *vides* qui appellent à être investis selon la compétence du récepteur. La fonction d'orientation s'exerçant alors sur le lecteur détermine une opération de

sélection, suite à laquelle aurait lieu une *représentation* dans l’imaginaire. Le résultat en est la production d’*objets inédits* qui viendraient combler les vides de la structure textuelle. Nous pourrions ainsi considérer l’énonciation artistique, en général, comme une énonciation *primaire*, qui fonctionnerait comme un “déclaratif” :

[...] le texte de fiction se sert d’une structure de compréhension au moyen de laquelle des déclarations pertinentes sont formulées à propos de faits ; mais il dispose de cette structure de manière à ce que *les faits correspondants doivent venir enrichir ces déclarations*. (Iser, 1985, p. 256) (c’est moi qui souligne)

Il revient par la suite au lecteur/ spectateur de découvrir des indices d’enrichissement sémantique, processus par lequel des *pleins* viennent occuper l’*espace vide* laissé par les structures “déclaratives”.

Pour résumer, l’*espace vide* est une structure coexistant, à l’état latent, avec l’objet énoncé, que ce soit un mot, une réplique, un objet théâtral (accessoire, décor, une partie du décor), un éclairage, une musique ou un bruit spécifique, ou encore un geste, un mouvement, une mimique de l’acteur. Ce sont tous des produits de l’énonciation théâtrale. L’espace vide est donc un espace énonciatif virtuel, non “rempli” par l’artiste. Il peut être vu comme un *contenant* qui peut être rempli de *contenus* divers suite au travail de l’imaginaire chez le spectateur. A la différence de la phase de l’émission, dans laquelle l’objet énoncé ou les informations (vues comme des *pleins*) sont transmises de la scène vers le public, dans une relation binaire de type transitif, la phase de la réception est une relation réflexive, l’information reçue est réinvestie par le spectateur dans cet espace vide qu’il remplit à partir de ses références, dans le système de valeurs définissant ses propres grilles de lecture.

Le concept d’*auto-énonciation*

Le concept d’*espace vide* met en valeur un processus d’*auto-énonciation* chez le spectateur. Le modèle suivant, construit à partir du modèle classique de communication, met évidence et en relation l’*espace vide* et le processus d’*auto-énonciation* :

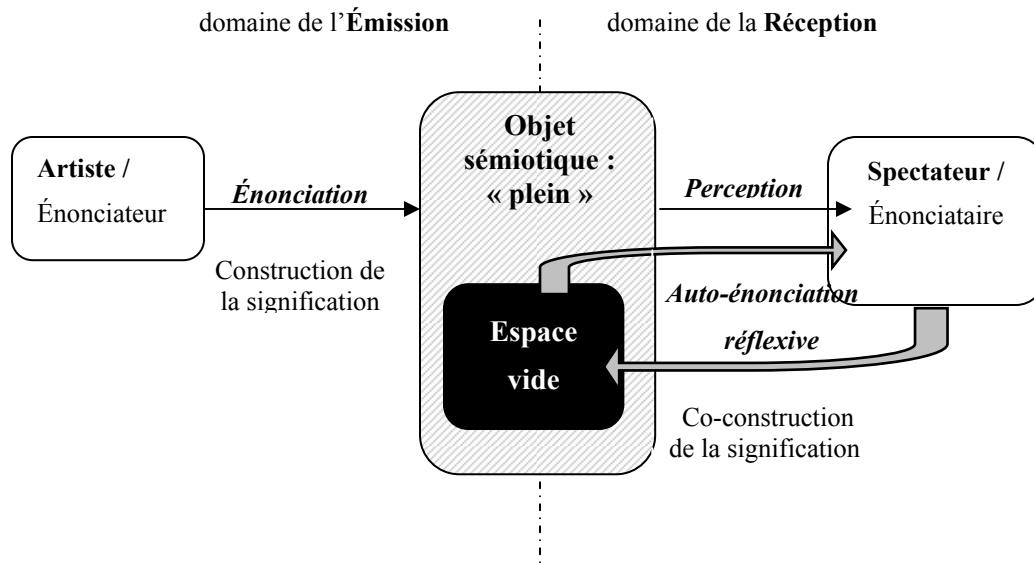


Figure 1. L'espace vide et le processus d'auto-énonciation

Ce qui compte avant tout au théâtre est bien au-delà du manifeste scénique. Ce qui est présent devant nous au théâtre est aussi pour rendre l'*invisible* visible par le pouvoir de l'imaginaire. Le plaisir esthétique est sans doute lié à cette activité de *co-construction* de la signification par le spectateur. En conceptualisant cette autre facette de la réception, il nous sera plus facile de comprendre que dans le silence on est encore dans le spectacle ; et que dans le silence, si savamment utilisé par Beckett, le *jeu* ou le théâtre même se transfère dans l'imaginaire du spectateur. Comme dans un vacuum, le spectateur est appelé à combler les *vides* de l'univers scénique "inachevé" (Meyerhold, 1969, p. 256), dans un prolongement de la fiction dans son imaginaire. L'*invisible* ne fait que susciter une *visibilité* dans l'imaginaire du spectateur, d'autant plus significative et plus profonde qu'elle est le fruit de sa propre réflexion sur les faits théâtraux.

L'espace vide en tant qu'*absence présente* est ce qui fait que le visible devient une force métonymique, une métaphore ou une synecdoque. Le pouvoir de la rhétorique est celui de créer des significations dans l'absence de certains éléments qui, autrement, par leur présence inaliénable, reconstruiraient la réalité ; le but de la *mimésis* n'est pas celui d'une copie parfaite de la réalité. L'absence situe l'*espace vide* dans la problématique de l'ambiguïté. Selon Eco (1972, pp. 139-141), l'ambiguïté de l'organisation du message à l'égard du code

ne peut s'expliquer que par la « suppression de certaines relations entre les signes ». L'*ambiguïté* équivaut donc à l'*évidence de l'absence* de certaines *déterminations* et c'est ce qui caractérise l'expression artistique. Paul Virilio (2000), dans son livre, *Esthétique de la disparition*, parle de "pouvoir de l'absence" (p. 29) en faisant référence à la puissance créatrice de *tout ce qui n'est pas manifeste*. Il utilise pour appuyer son idée le terme de *protension* de Husserl :

Tout processus originellement constitutif est animé de protensions qui constituent à vide l'advenant comme tel et s'en saisissent, l'amènent à la réalisation. (Husserl, cité par P. Virilio, 2000, p. 71)

W. Iser cite lui aussi le terme husserlien de protension (1985, p. 203) et l'utilise avec le même sens dans sa théorie de l'acte de lecture. Chez Brecht (1999 [1963]), l'incidence "politique" de cette philosophie amenée au stade de technique cherche à éveiller un esprit critique *vis à vis du contenu* plus que de la forme. Il s'agit de son procédé théâtral et de la théorie bien connue de l'*effet de distanciation* ("*Verfremdungseffekt*") qui consiste à empêcher le spectateur, comme l'acteur, de s'identifier psychologiquement au personnage. Tout cela tourne autour de la notion d'absence en tant que potentiel de présence. La *protension* est ainsi un concept extrêmement important pour définir l'*absence* en tant que *potentiel de signification*, tel qu'envisagé par Sandra L. Richards, par exemple, qui parle de "*absent potential*", d'une instance de l'absence qui dans le spectacle peut être chargée d'un potentiel de signification (1995, p. 83) (traduction libre).

La "partie *absente*" du signe demande ainsi à être explorée de plus près. Si on peut parler de l'absence comme ce *vers quoi* renvoie *ce qui se présente à nos sens*, alors le signe indiciel ou l'*index*, qui révèle tout sans tout "déclarer", est le signe par excellence de l'absence. Au théâtre sa fonction est souvent d'établir un pont entre la scène et l'imaginaire. Dans le jeu des interprétations, l'œuvre nous pousserait avant tout à reconsidérer le code et ses possibilités, "des possibilités d'allusions" que l'œuvre elle-même ferait entrevoir dans le code, "des choses à dire, que l'on peut dire, que l'on a déjà dites et que l'on redécouvre et l'on ravive ainsi des choses que jusque-là on n'avait pas observées ou que l'on avait oubliées." (Eco, 1972, p. 139).

Le concept d'*espace vide* permet d'aller au-delà de la convention selon laquelle le spectateur jouerait un rôle passif, de simple « récepteur ». La question qui se pose est alors de voir si, après la réception proprement-dite de l'objet énoncé, il n'y aurait pas un processus interne à l'énonciataire qui produirait une énonciation pour soi-même. Il s'agirait alors d'une *co-construction* de la signification dont le responsable n'est autre que l'imaginaire du spectateur. Ainsi la question principale de notre recherche serait de savoir,

dans une visée théorique, quels sont les mécanismes d'une phénoménologie de la perception/ réception du théâtre, notamment suite aux réactions contre le naturalisme et contre le modèle de la lecture unique de la critique traditionnelle ? Et, dans une visée pragmatique, comment l'espace vide peut devenir l'élément central d'une stratégie énonciative de la mise en scène ? Cette démarche vise donc à mesurer le poids ainsi que le degré de présence du concept d'*espace vide* dans la conscience de l'artiste pendant le processus de création, autrement dit à 'mesurer' le rapport que l'artiste entretient avec le spectateur avant le spectacle, lors du processus de mise en scène proprement-dite dans la conscience du metteur en scène, comme existence spectrale.

Questions de méthode en phénoménologie de la réception théâtrale

Les questions de méthode ont trait à l'*observation* en tant qu'opération méthodologique, ayant comme objet l'*observation au théâtre*. L'observation en tant qu'opération méthodologique prend ainsi une triple dimension. Le chercheur *cherche* à comprendre : a) le *comment on comprend au théâtre* – observation du spectateur ou *spectateur actuel* ; b) le *comment on fait comprendre* – observation du metteur en scène ou *spectateur implicite* et c) le *comment il "faut" comprendre* (attitude de la critique classique) – observation du *spectateur explicite*. Le chercheur est ainsi un *esprit* qui *cherche* à se mouler sur les trois modèles afin d'en saisir les spécificités. Ce projet adhère au principe d'Edmund Husserl d'*herméneutique de la vie*, qui est justement de *comprendre comment on comprend*. Appliquée à l'événement théâtral, étant donné que les trois instances citées *performent* l'observation avec des *intentions* différentes, cette phénoménologie cherche à saisir l'invariant originaire à travers la variation des visées de la conscience du spectateur.

Qu'est-ce donc observer l'observation au théâtre ? Pour répondre à cette question il est absolument nécessaire d'étudier la communication théâtrale en tant qu'*événement* (Sauter, 2000, p. 11), c'est-à-dire comme *interaction* entre les pôles de la production et de la réception. En ce sens il nous semble important d'élargir le domaine de la communication : il sera pris comme le domaine temporel et processuel qui commence avec les premiers contacts de l'artiste avec le texte ou le scénario dans le travail de création et qui s'étend au-delà de la frontière symbolique du tomber du rideau à la fin de la représentation proprement-dite, jusqu'à ce que tous les processus impliqués dans l'acte de réception (remémoration, interprétation, réinterprétation) s'estompent. On pourrait ainsi diviser ce domaine en trois parties distinctes :

- l'*avant-spectacle* (caractérisant les processus de production proprement-dite : lectures, répétitions, etc.) ou *domaine de la production* ;
- le *spectacle proprement-dit* (la représentation théâtrale au sens classique du terme) ou *domaine de l'interaction* entre les pôles de la production et de la réception ;
- et enfin l'*après-spectacle* ou *domaine de la critique*.

Telle qu'on vient de la définir, la communication semble avoir une structure symétrique, étant *interaction* entre les pôles de la production et de la réception et présupposant d'une part les processus de production et, d'autre part, impliquant des processus spéciaux de réception (analyse, synthèse, interprétation et action critique). À noter cependant la présence des processus de réception dans le *domaine de la production*, lorsque dans le travail de la mise en scène l'artiste remplit aussi la fonction d'*observateur* : le metteur en scène est un spectateur par procuration pour des fins de validation d'ordre pragmatique, technique, mais aussi esthétique. Le metteur en scène est le premier à expérimenter l'œuvre dans sa réception.

Dans *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Iser (1985) traite de la manière dont le texte guide, contraint, contrôle la lecture. Cependant le texte contrôlerait seulement en partie la réponse du lecteur, parce qu'il contiendrait des vides que le lecteur remplirait de manière créative. Il y a alors une tension qui s'instaurerait entre :

- le *lecteur implicite*, qui s'établit comme instance sous l'action des structures du texte générant une réponse de la part du lecteur ;
- et le *lecteur actuel*, qui met à l'œuvre ses expériences et préoccupations pour le texte.

Le rapport à l'*espace vide*, bien qu'il soit question de *lecture*, est évident et une extension au champ du théâtre est possible, bien que la réception au théâtre soit de nature différente. Cette terminologie nous suggère une réduction de la structure de la communication en une structure de la réception : la réception de l'œuvre par l'artiste lui-même mettrait en valeur chez celui-ci la fonction de *Spectateur implicite*. Il est clair que la création s'accompagne d'un phénomène d'observation (ici, synonyme de *visée*). On ne peut prétendre au *gestus*³ artistique sans en avoir la conscience (critique), sans avoir expérimenté les *circuits possibles du sens* de l'œuvre (réception anticipée de l'œuvre, action réflexive). Un processus semblable, mais en sens inverse, caractérise le spectateur. Ainsi la fonction de *Spectateur actuel* définit la réception de l'œuvre dans l'actualité de la représentation, sur l'axe d'un *je-ici-maintenant*. À travers

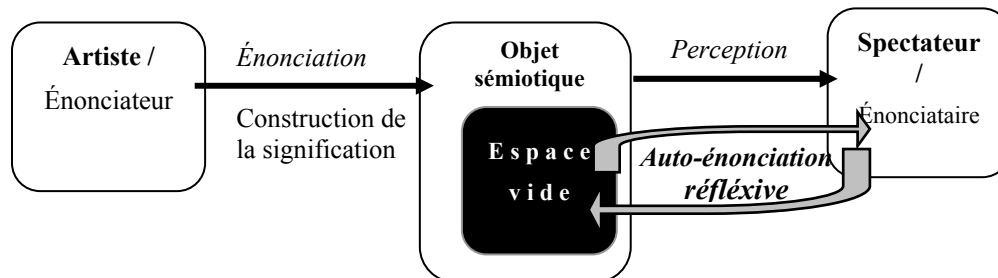


Figure 2. Processus d'auto-énonciation

un processus d'auto-énonciation (voir schéma ci-dessous), dû à l'existence de vides de signification, le spectateur attribue à l'œuvre des significations, dans une action « réparatrice », consistant à remplir les vides existants. Son action, bien que de l'ordre de l'énonciation, donc de la *production d'énoncés*, reste dans un circuit fermé, *en boucle*, autrement dit elle est *réflexive* : elle est issue du spectateur et ne vise que le spectateur.

Dans l'après-spectacle, il y a analyse, évaluation, réévaluation et enfin synthèse de la part du spectateur. Certes, cela vise un type très particulier de spectateur qui expérimente les processus cognitifs mentionnés objectivement, professionnellement (le critique) ou subjectivement, passionnellement (le spectateur commun). Nous identifierons ici l'action propre à la critique et la fonction de *spectateur explicite*. Si, de plus, nous acceptons que dans l'action de la critique il y a à nouveau un processus de production (énonciation), cette fois-ci transitive, puisque cette critique est diffusée à l'oral ou à l'écrit à l'intention de l'artiste, nous pourrions la comprendre comme une *réalisation* de la réponse du spectateur. Une première conclusion est possible, à savoir qu'il y a plusieurs couches ou niveaux d'observation (figure 3).

Le 1^{er} niveau, celui du Chercheur, c'est le niveau où nous nous situons et à partir duquel nous expérimentons, aujourd'hui rétroactivement, dans une *phénoménologie de la réception théâtrale*, les deux niveaux suivants : le 2^e niveau, celui du *Spectateur implicite* (le metteur en scène), et le 3^e niveau, où se situent le *Spectateur actuel* et le *Spectateur explicite*. Les flèches illustrent les relations qu'entretiennent les trois hypostases de l'instance de l'énonciataire théâtral.

Maintenant dans quelle visée agit chaque instance d'observation ? Dans une phénoménologie de la réception théâtrale, le chercheur a la possibilité de jouer sur trois axes d'observation. À l'axe privilégié par le chercheur

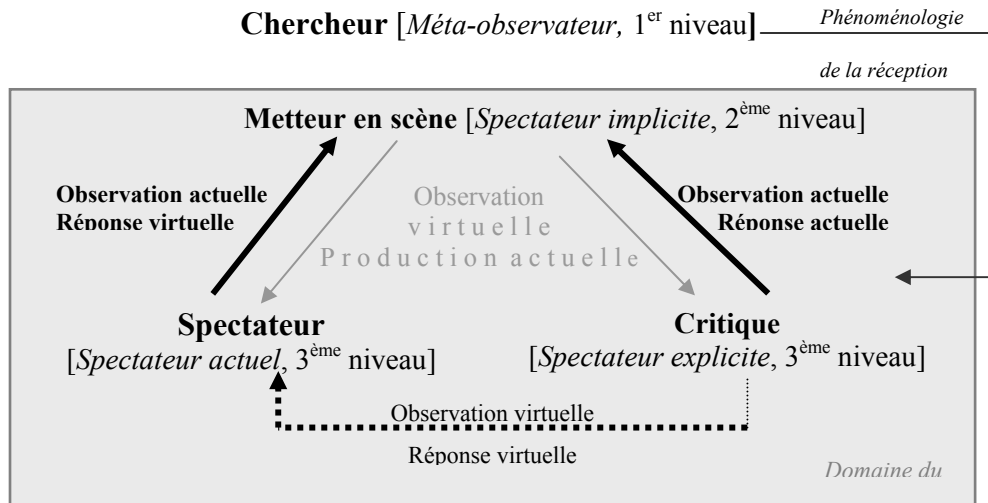


Figure 3. Niveaux d'observation

correspond une réduction R qui équivaut à estomper les deux autres axes, comme le montre la figure 4.

Si on prend le cas du metteur en scène, dans sa fonction de *Spectateur implicite*, il y a anticipation de l'observation du spectateur, donc production d'un modèle virtuel de réception à réponses multiples, avec l'expérimentation des empathies du *Spectateur actuel* et des esthétiques en relation avec le *Spectateur explicite*, autrement dit : il y a manipulation *pathémique*⁴ (de l'ordre de la passion suscitée chez le spectateur), et, dirions-nous, *manipulation esthétique* suscitant la réponse ou la sanction critique (positive ou négative). C'est cette dernière dimension qui est, la plupart du temps, privilégiée par le metteur en scène, car son travail consiste à faire *différer*⁵ les objets scéniques, dans un travail de réduction, en introduisant des vides dans le discours scénique. La réduction pourrait être vue d'une part comme l'opération d'absences dans le discours (élimination du trop informationnel), d'autre part comme la *présentification*⁶ des absences qui est une visée créatrice de tropes (figures de la rhétorique). Dans ce cas, l'espace vide devient une présence « concrète » pour ainsi dire, signifiant que l'*absence* s'est présentifiée, en tant qu'indice de quelque chose d'autre que le *plein*. La figure 5 illustre de manière synthétique les opérations décrites.

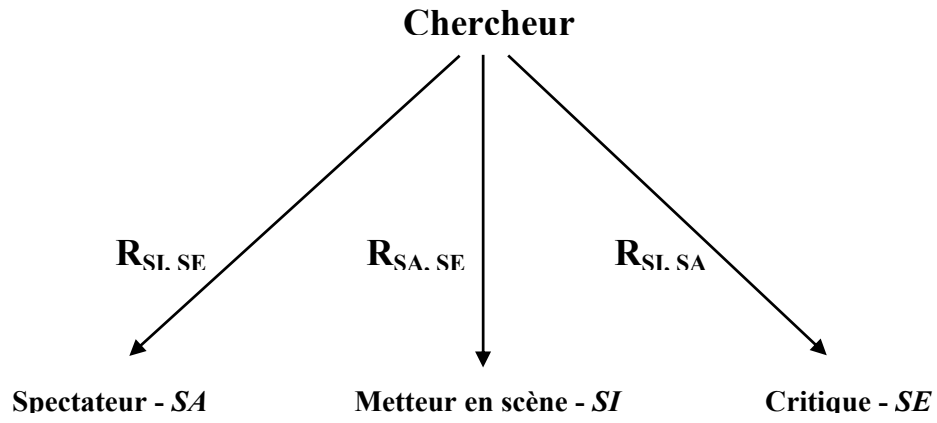


Figure 4 : La réception en phénoménologie de la réception

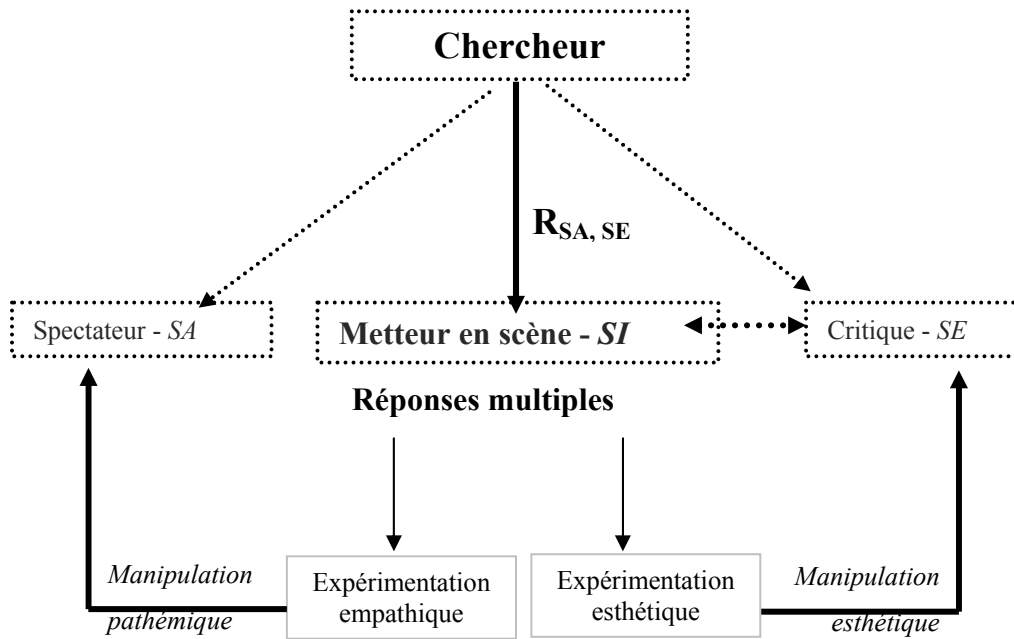


Figure 5. Opérations de réduction

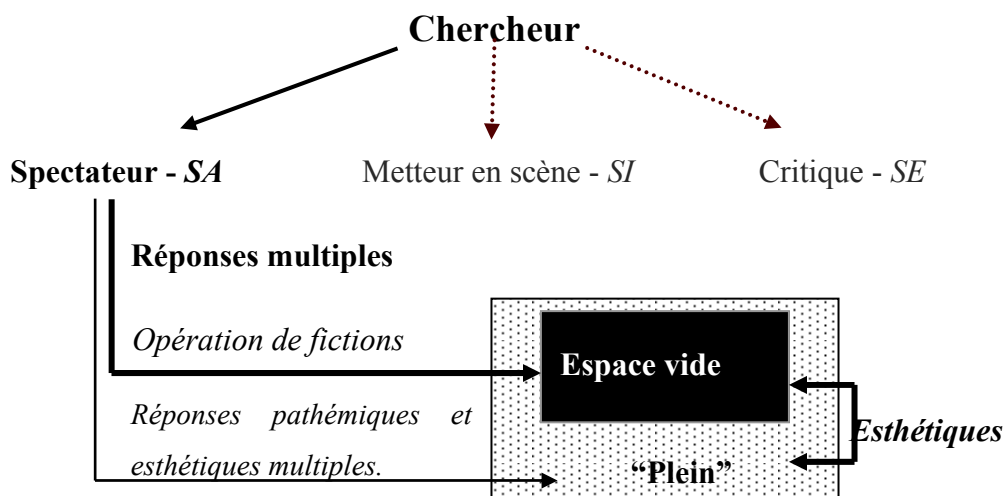


Figure 6. Modèle actuel de réception

L'espace vide peut être involontaire ou accidentel, lorsque le metteur en scène ne l'aura pas pris en compte comme élément de la mise en scène. On parle de stratégies d'énonciation dès que l'espace vide n'est plus une simple contrainte de la représentation théâtrale (c'est-à-dire qu'il ne découle pas du fait qu'on ne peut pas tout montrer, tout représenter) ; le metteur en scène s'inscrit alors dans une démarche déconstructiviste cherchant à mettre au premier plan les vides en tant qu'absences, incomplètes, indéterminations volontaires. Les vides acquièrent ainsi une *apparence* (au sens de *trace* chez Derrida, 1997) qui met en crise le plein. Cela provoque une réduction phénoménologique chez le spectateur qui est amené à contourner le plein (l'objet matériel, visible, présent), dans le sens qu'il se voit obligé de le prendre plutôt à titre de repère pour pouvoir ainsi "négocier" le vide. L'objet *mis* en scène, qui fait partie du *plein* scénique, est rendu *différent* par rapport à son existence première. Le *plein* scénique est un univers obtenu par morcellement, éclatement ou encore et surtout par une réduction matérielle de l'univers réel. Le résultat est un deuxième degré de signification, par le pouvoir de la suggestion...

Dans la visée du *Spectateur actuel*, l'observation du spectacle produit un modèle *actuel* de réception : le spectateur reçoit le spectacle comme objet actuel de perception (voir figure 6). Mais il y a aussi une perception hors du temps et de l'espace spectaculaires. L'auto-énonciation réflexive met en évidence un processus complexe d'interprétation chez le *Spectateur actuel* grâce au jeu dans lequel s'inscrivent *la représentation scénique* (matérielle) et

la représentation imaginaire (à partir des univers encyclopédique et affectif propres). Les différences entre le type de représentation *visuelle* (actuelle) et celui de la *vision* mentale (virtuelle) subsistent seulement de façon ponctuelle dans l'actualité de la réception du spectacle, autrement dit tant que le vide est de l'ordre de l'invisible et le plein de l'ordre du visible.

Prise rétroactivement, la réception réunit dans un même univers de signification les deux représentations qui fixent une mémoire commune des faits perçus et synthétise des esthétiques à la faveur de l'interaction des *vides* et des *pleins*. Rétroactivement, chez le spectateur, le spectacle ne tient plus compte de la distinction *visuel* vs. *vision*, *représentation scénique* vs. *représentation mentale*.

Pour ce qui est de la réduction chez le Critique, donc dans la visée du *Spectateur explicite*, il s'agit d'une observation propre au spectateur cultivé, pour ainsi dire, qui produit un modèle potentiel, idéal et/ou idéal de réception.

Le critique reçoit le spectacle comme un objet actuel de la même manière que le *Spectateur actuel*. Il y a ensuite une perception au-delà du temps spectaculaire, une énonciation *des faits de réception*, une *interprétation savante* suivies de la production d'un modèle « universel » ou plutôt communautaire de réception. Le critique explore le monde des significations possibles du spectateur, mais à travers le filtre de *grilles interprétatives cultes*, et finit par opérer une synthèse et énoncer une critique qui doit être « universelle » ou, du moins, représenter une « communauté interprétative » (Fish, 1980). Il y a une ressemblance avec le modèle du metteur en scène, en ce que le critique tient moins compte d'une réception en idiosyncrasie, propre au *Spectateur actuel*. Cela est dû au fait que la critique, en tant que réponse actuelle (action), est transitive, transcendant le cadre de l'*auto-énonciation* propre au *Spectateur actuel*. S'adressant donc à une communauté, la critique doit s'en tenir à l'utilisation de codes aspirant à l'universalité.

Revenons maintenant à l'expérience évoquée au début de ce travail pour analyser de plus près les stratégies dramatiques du fragment cité de *En attendant Godot* et ses éléments (minimaux) qui ont conditionné le choix de mise en scène discuté et induit la réponse du *Spectateur implicite* (dans la figure du metteur en scène) et, probablement, du *Spectateur actuel*. D'abord, ce qui est toujours étonnant dans le minimalisme beckettien, c'est qu'il est le résultat de réductions successives, bien que de natures différentes, d'une extraordinaire simplicité et subtilité à la fois. Rappelons-nous, la didascalie du début de la pièce définit le cadre physique : "*Route à la campagne, avec arbre. Soir.*" (1997, p. 9). Ensuite, la réplique de Vladimir qui fait l'objet de nos réflexions ici : "Tout de même... cet arbre... (*se tournant vers le public*)... cette tourbière." (1997, p. 18). Dans la mise en scène, Vladimir devait *s'avancer* (non

pas seulement “*se tourner vers le public*”, comme le dit Beckett dans sa didascalie), ensuite s’arrêter et regarder *dans* le public *comme dans le vide* avant de prononcer « *cette tourbière* ». Le public devenait ainsi « *cette tourbière* ».

L’arbre est le seul élément de décor⁷ présent en scène. L’énonciation de “cet arbre” fait de celui-ci un élément de l’univers dramatique (l’arbre *est* !). “Cette tourbière”, qui définit un peu plus le cadre physique minimal de la pièce, est énoncée et cependant absente, non représentée sur scène (elle *ne paraît pas* !). Ce qui fait que, entre les deux seuls éléments définissant l’espace dramatique, l’arbre et la tourbière, s’installe une tension particulière. D’un côté, l’arbre *est* et *paraît*, ce qui donne la définition sémiotique du *vrai* (la conjonction de l’*être* et du *paraître*, sur le carré sémiotique) selon les modalités véridictoires⁸. De l’autre, la tourbière *est*⁹, mais *ne paraît pas*. Selon le même principe, *ce qui est* et *qui ne paraît pas* constitue la définition sémiotique du *secret*. Cela explique partiellement l’intérêt qu’a pu susciter chez le metteur en scène cette situation particulière d’énonciation théâtrale.

Par ailleurs, outre les données de cette analyse sémiotique élémentaire, le seul indice qui puisse suggérer au metteur en scène le *déplacement de Vladimir vers le public* avant qu’il ne prononce “cette tourbière” le regard *perdu* dans le public, c’est la didascalie “se tournant vers le public”. C’est ce même “se tournant vers le public” qui établit tout à coup une relation intime, dans la vision stratégique du dramaturge, entre le mot “tourbière” et le public. Mais quelle est ici la relevance de l’analyse sémiotique selon laquelle la *tourbière* est sous le signe du *secret* ? La réponse se trouve dans le *regard perdu* (!), geste établi par la mise en scène et qui accompagne l’énonciation de “cette tourbière”. Comme le regard de l’acteur la localisait dans le public *in absentia*, c’est cet état même d’absence qui le lie à l’idée de *perte*, c’est-à-dire de *non paraître* (de la définition sémiotique du *secret*).

À présent, les possibilités d’interprétation sont d’une richesse extraordinaire et ce n’est pas le but de notre travail de rendre compte ici des multiples valences de cet acte théâtral particulier. Cependant, nous pouvons dégager une opposition intéressante que crée l’espace vide dans la figure de l’*absence de la tourbière* en conjonction avec le simple geste de *regarder* de l’acteur et avec le mot “tourbière”. D’un côté, l’arbre, virtuellement symbole de vie¹⁰, bien réel puisque *présent* sur scène (*vrai* !), est un repère de l’espace de fiction, de l’univers des deux vagabonds. D’un autre côté, la tourbière, *absente* de la scène, est placée sous le signe du *secret* (!) dans l’espace du public. Cela crée immédiatement un débordement de l’espace de fiction dans la réalité du spectateur. En quoi l’effet de cette stratégie serait d’identifier le public à la *tourbière* ? Pour suggérer que Vladimir et Estragon sont des marginalisés de la société en marge de laquelle ils vivent une vie sèche (l’arbre sans feuilles) ? En

effet, on n'est pas loin d'une telle interprétation et de l'effet dysphorique produit sur le public, puisque *tourbière* signifie "1. marécage où se forme la tourbe. 2. gisement de tourbe"; *tourbe* : "charbon de qualité médiocre (!)" (*LRE, dictionnaire de français*, 1992). Signalons aussi deux très riches séries synonymiques autour des thèmes différents de *tourbe* : "1. abjection [n.] : honte, 2. bas-fonds [n.] : roture" (*LRE, dictionnaire de synonymes*, 1992). L'univers sémantique devient encore plus riche avec les entrées des deux termes de la même famille dans *Le Petit Robert* (1981) : *tourbier, -ière* : "Ouvrier, ouvrière qui travaille à l'extraction, à la préparation de la tourbe.", mais aussi "propriétaire, exploitant d'une tourbière" (!) ; et *tourbe* : "1. la foule, la multitude. V. peuple, populace. 2. matière combustible spongieuse et légère, qui résulte de la décomposition des végétaux à l'abri de l'air". C'est moi qui souligne pour suggérer un possible lien avec l'arbre desséché (!) de notre décor.

Dans une interprétation quelque peu moraliste, mais pleinement justifiée vu l'univers sémantique très révélateur mis en lumière par l'analyse sémantique ci-dessus, la *tourbière* peut symboliser une société abjecte, "incarnée" à présent par le public. Ce qui est intéressant c'est justement la création d'une relation antagoniste entre, d'un côté, l'espace du public et, de l'autre, l'espace scénique vide, habitée seulement par les deux marginaux. L'espace du public est traditionnellement un espace vide de fiction qui acquiert à travers notre stratégie d'énonciation une fonction actantielle virtuelle le transformant en un véritable espace dramatique. La tension est extrême dans ces conditions-là et le spectateur ne jouit plus de la place confortable que lui conférerait le théâtre traditionnel à travers une situation de réception plutôt passive.

Pour conclure, la phénoménologie « retourne aux choses elles-mêmes » dans le but de comprendre comment les phénomènes apparaissent à la conscience. Une description de l'essence de l'objet ne peut se faire qu'en faisant apparaître l'invariant originare à travers les variations eidétiques. En ce qui nous concerne nous avons pu montrer ici, à travers l'exemple de Beckett, la dimension d'une réception selon le modèle du *Spectateur implicite* et la création par celui-ci des prémices à une réception selon le modèle du *Spectateur explicite*. L'examen critique, littéraire, sémantique et sémiopragmatique de la situation d'énonciation de l'expression "cette tourbière" en définissait le champ interprétatif et mettait en lumière ce type particulier de réduction phénoménologique au théâtre. Suggéré par le dramaturge, ensuite opéré par la mise en scène, cette réduction faisait en fin de compte l'objet d'un transfert chez le spectateur en conditionnant son mode de réception. En ce qui nous concerne, la réception de l'*objet-spectacle* excède bien le perçu momentané d'une conscience particulière qui est en même temps inséparable de l'acte de

conscience qui le vise. L'*espace vide* semble être ce concept qui manquait aux sciences du langage, cet invariant originaire, paramètre de la signification théâtrale globale que le spectateur négocie au moment de la représentation. Et si négociation il y a, cela signifie que le metteur en scène peut préfigurer cette signification globale avant même la rencontre avec le spectateur, lors de la création proprement dite du spectacle. Le *plein* de la représentation scénique se trouve ainsi transcendé selon des visées différentes et complété, chez le spectateur, par une représentation dans l'imaginaire du type de l'auto-énonciation, dans un processus de conscience-action, donateur de significations dans l'interaction avec le sens véhiculé par les structures artistiques non entièrement définies.

Notes

¹ L'indication scénique de Beckett sur le cadre de l'"action", celle qui ouvre la pièce, est : "Route à la campagne, avec arbre. Soir." (1997, p. 9)

² Iser, W. (1985). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Liège: Pierre Mardaga, p.255.

³ "Attitude corporelle, intonation et jeu de physionomie sont déterminés par un *gestus* social [...]. Au nombre des attitudes prises par des hommes les uns envers les autres, comptent même les attitudes en apparence entièrement privées, telles que les manifestations de la douleur physique dans la maladie ou les manifestations de religiosité. Ces manifestations gestuelles sont le plus souvent très complexes et pleines de contradictions de sorte qu'il n'est plus possible de les rendre en un seul mot, et le comédien doit prendre garde, dans sa composition qui ne peut être qu'une amplification, de n'en rien perdre, mais au contraire d'en amplifier l'ensemble tout entier. Le comédien prend possession de son personnage en suivant, de manière critique, ses diverses manifestations, ainsi que celles des personnages antagonistes et de tous les autres personnages de la pièce" (Brecht, 1999 [1963], pp. 61-62). Pour notre part, l'épithète *artistique* opère, dans "*gestus*", un glissement sémantique du domaine *social* du rôle théâtral (objet) chez Brecht, vers le domaine *artistique* (subjectif) de sa réalisation en scène par l'acteur.

⁴ Joseph Courtés (1988, pp. 48-51) définit trois types de manipulation énonciative : *pragmatique*, *cognitive* et *pathémique*, auxquels correspondent trois types de sanction énonciative de même nature.

⁵ Nous pensons aussi au terme de *différance* que proposait Derrida (1997 [1967]) pour mettre en évidence un processus par lequel les signes signifient par les rapports de *différence* qu'ils entretiennent les uns aux autres.

⁶ Nous avons choisi cette expression à vocation d'oxymore dans le but de mieux suggérer ce processus par lequel les absences sont rendues sensibles, perceptibles, "présentes".

⁷ Une didascalie prévoit aussi une pierre sur laquelle est assis, au début de la pièce, Estragon (1997, p. 9). Notons que vers la fin de sa vie, Beckett était de plus en plus

convaincu que tout autre élément du décor (sauf l'arbre), même la pierre en question (!), devait être éliminé de la mise en scène de *En attendant Godot*.

⁸ Voir Greimas, A. J. et Courtés, J (1979). Modalités véridictives. In *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. 1. Paris: Hachette Université, p. 419.

⁹ Son énonciation suffit au théâtre et le spectateur accepte par convention l'élément en question comme existant, faisant partie de l'univers fictif.

¹⁰ Seulement l'arbre dans la pièce de Beckett n'a pas de feuilles !

Références

- Beckett, S. (1997). *En attendant Godot*. Paris : Minuit.
- Brecht, B. (1999). *Petit organon sur le théâtre*. Paris : L'Arche.
- Brook, P. (1977). *L'espace vide : écrits sur le théâtre*. S.I.
- Courtés, J. (1998). L'énonciation comme acte sémiotique. Dans Courtés, J. (Éd.), *L'énonciation comme acte sémiotique, Nouveaux actes sémiotiques 58-59*. (pp. 7-60). Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- Derrida, J. (1997). *De la grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Eco, U. (1972). *La structure absente*. Paris : Mercure de France.
- Fish, S. (1980). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge : Harvard University Press.
- Greimas A., & Courtés J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Vol. 1). Paris : Hachette Université.
- Husserl E. (1964). *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Iser, W. (1985). *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Pierre Mardaga Editeur.
- Meyerhold, V. (1969). *Meyerhold on Theatre*. New York : Hill and Wang.
- Richards, S. (1995). Writing the Absent Potential: Drama, Performance, and the Canon of African-American Literature. Dans Parker, A., & Kossofski E., (Éds.), *Performativity and Performance* (pp. 64-88). New York : Routledge.
- Sauter, W. (2000). *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa : University of Iowa Press.
- Virilio, P. (2000). *Esthétique de la disparition*. Montréal : L'Harmattan.

Liviu Dospinescu est spécialiste de l'énonciation théâtrale. Il prépare actuellement une thèse sur l'espace vide et les stratégies énonciatives de la mise en scène à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Titulaire d'une Maîtrise en lettres et d'un DEA en sémiologie du théâtre, il a enseigné à l'Université de Suceava

(Roumanie) et publié des travaux sur le théâtre de Beckett et d'Ionesco, ainsi que sur la pragmatique du discours. Outre son intérêt pour la théorie, il a été metteur en scène, acteur et auteur de Macadam Théâtre (Roumanie) où il a puisé, dans une approche phénoménologique, ses idées pour une théorie fondamentale de la communication théâtrale. Il est membre du Groupe de recherches en théâtralité et performativité de l'UQAM et de la Société québécoise d'études théâtrales.

liviu_dospinescu@yahoo.ca