

**Mise en scène, spectation et interprétation : le transfert phénoménologique dans
Trio du fantôme de Samuel Beckett**

Liviu Dospinescu

Université du Québec à Montréal / Université d'Ottawa

Résumé

Je prends ici en discussion un cas de réduction phénoménologique particulier de la communication théâtrale. Dans les « pièces pour la télévision », que Samuel Beckett lui-même met en scène à la télévision allemande, on assiste à une déréalisation des figures théâtrales, à une abolition de la fonction de représentation. Les figures qu'incarnent sur scène l'acteur, la parole ou l'accessoire sont amenées à un vide de signification. Le spectateur ne les expérimente plus selon le sens et une logique de la représentation, mais selon leur simple effet de présence. La mise en scène de Beckett, en ayant mis "entre parenthèses" la fonction référentielle, est une présentation plutôt qu'une représentation. Le spectateur se trouve devant un objet théâtral phénoménal, à « référence zéro », qui le contraint à ce que j'appelle la spectation et qui a trait à la perception des sensorialités et à l'effet de présence. Quelle subjectivité dans les conditions où le spectateur peut difficilement projeter un sens selon son univers culturel et affectif ? Au fond, c'est ce qui définit l'interprétation en tant qu'acte subjectif et la subjectivité au théâtre.

Le théâtre court de Beckett, particulièrement dans les productions mises en scène par l'auteur lui-même à la télévision allemande SDR (Süddeutsche Rundfunk, Stuttgart) est peut-être la preuve la plus concrète de ce que Eco (1972) laissait entendre lorsqu'il disait que ce n'est pas l'homme qui parle le langage, mais le langage qui parle l'homme. Pour comprendre le sens de cette affirmation, il serait d'abord utile de se rappeler, voire de réévaluer la théorie du langage telle qu'appliquée au théâtre. Ainsi, trois actes caractériseraient la communication théâtrale : du côté de la production, l'acte même de la mise en scène, un acte de langage (dans le sens large du terme), la mise en scène étant une mise en discours scénique. Du côté de la réception, chez Samuel Beckett notamment, il y a la *spectation* et l'interprétation. J'utilise la *spectation*, premièrement pour éviter une confusion, déjà classique, selon laquelle le regard du spectateur, l'acte d'observer, serait une attitude passive et, deuxièmement, pour distinguer entre les processus physiologiques et psychiques qui concernent le spectateur. La *spectation* se situerait plutôt du côté de la physiologie et l'interprétation du côté de la psychologie. L'interprétation est à entendre comme l'acte par lequel le spectateur investit de sens les signes qui lui sont donnés à voir et

Collection du Cirp

Volume 2, 2007, pp. 19 à 32

ISBN 978-0-9781738-4-5

© Cercle interdisciplinaire de recherches phénoménologiques

à entendre. Souvent l'interprétation dépasse l'univers de sens véhiculé par la *représentation* ; il y a donc un ajout de la part de l'interprétant à ce qui est *représenté* (par l'artiste).

Spectation

La *spectation*, je l'utilise en étroit lien avec *spectacle* et *spectateur* à partir du terme latin *spectare* (regarder)¹, verbe exprimant l'acte d'observer ou d'inspecter. Il y aurait ainsi dans *spectation* une attitude objective, dans le sens de *neutre*, une certaine distance qui s'installe entre l'observateur (spectateur) et l'objet qu'il inspecte. Et l'on comprend mieux avec *inspecter* que cet acte est accompli par l'observateur dans le but de *connaître* l'objet et que la connaissance s'accomplit avec l'attribution d'un sens à l'objet, plus précisément dans le processus d'interprétation.

Si on comprend le regard du spectateur comme une opération de cadrage, et que le cadrage limite les possibilités de saisie des objets du monde, cela correspond en fin de compte à une réduction du champ de vision. En général, on peut bouger la tête, réorienter notre regard, certes, mais en perdant de vue les objets du cadre précédent. Traditionnellement, la particularité du spectateur au théâtre réside peut-être justement dans le fait qu'il ne peut pas se déplacer, bouger la tête ou les yeux pour faire changer de cadre comme au quotidien, mais que cette action est choisie d'avance par le metteur en scène. L'univers théâtral reste ainsi toujours sur scène, toujours au même endroit et c'est son contenu qui change². Voilà aussi pourquoi il y a *mise* en scène. Le regard du spectateur est donc réduit dès le début à l'essentiel, à l'acte même de la *spectation*, un phénomène qui s'accroît au cinéma avec tous les mouvements de la caméra : le travelling, le balayage, le zoom, etc. On impose au spectateur un regard qui ne lui appartient pas, une *spectation* qu'il doit accepter et adopter afin de pouvoir suivre le spectacle selon les règles de la mise en scène. La subjectivité du spectateur dans les arts de la représentation est, donc, dès le début délogée par cette limitation ou, au contraire, dans le cas du cinéma, par cette exagération du regard. Ce qui reste de la subjectivité du spectateur réside dans le processus de la *sanction*, qui est une réaction positive ou négative au discours de la scène.

¹ Voir *spectacle*, in Dubois J. et alii (2001), *Dictionnaire d'étymologie*. Paris : Larousse, p. 725.

² Certes, dans l'histoire du théâtre, il y a des formes expérimentales qui laissent le spectateur choisir ce qu'il veut voir. Pensons au théâtre environnemental, ou encore aux formes plus actuelles de théâtre virtuel, celui de Mark Reaney, par exemple, où l'immersion du spectateur dans l'espace de jeu, provoquée par le biais des technologies informatiques, simule cette subjectivité perceptuelle propre au quotidien. Pensons encore à Robert Wilson et à sa production de 1987, *Death Destruction and Detroit II*, au *Schaubühne am Lehniner Platz* de Berlin. La configuration spatiale de cette production prévoyait quatre scènes sur les côtés et l'espace du spectateur au centre. Comme le rapporte Jon Whitmore (1997), le spectateur entrait dans l'espace qui lui était réservé en se déplaçant à travers un système élaboré de barrières configurées comme un labyrinthe. Chaque place pivotait de sorte que les spectateurs pouvaient se tourner vers la scène de leur choix. Cependant, nous sommes toujours dans un cas de figure où la relation entre le mouvement et la perception du sujet spectateur est dirigée, manipulée ou prise en compte d'avance par la mise en scène.

Sanctions

En général, la *sanction*, en tant que réponse à la manipulation énonciative, peut être pragmatique, cognitive et *pathémique* (affective)³. Au théâtre, la sanction pragmatique est une réaction pragmatique du spectateur vis-à-vis des événements de la scène, comme, par exemple, une protestation à la fin, voire même au beau milieu du spectacle, ou un bouquet de fleurs offert à l'artiste après le spectacle. Il y a aussi le cas du spectateur n'ayant pas de culture théâtrale qui pourrait aller jusqu'à monter sur scène pour convaincre Roméo de ne pas avaler le poison. La sanction cognitive est celle qui reste à la base des processus interprétatifs. C'est une réponse cognitive par laquelle le spectateur attribue un sens à ce qui lui est donné à voir, une réponse qui lui permet de faire la part entre la fiction et la réalité, d'interpréter ou d'identifier, de spéculer, d'avancer « une théorie », de se donner une proposition sémiotique, d'apprécier une idéologie, une poétique, une esthétique. Enfin, on le sait, le spectateur a toujours eu une part de liberté dans la réception du spectacle. Sur le plan synchronique, l'altérité du sujet spectateur est fondatrice de la subjectivité interprétative. Le degré de subjectivité varie beaucoup aussi en diachronie, selon les différentes esthétiques de l'histoire du théâtre. Les mises en scène naturalistes présentaient avec une avalanche de détails des plus « réels » une histoire qui était ainsi ancrée dès le début dans une grille de lecture « rigide ». Les variables de la réception étaient alors moins nombreuses que dans le théâtre symboliste, par exemple, qui évacuait les détails de la scène pour y laisser un minimum de signes dont la relation avec le référent se faisait non pas de façon iconique, comme dans le naturalisme, mais symbolique, en donnant au spectateur une plus grande liberté d'interprétation.

Pour ce qui est de la sanction *pathémique* (affective), il s'agit de cette capacité du spectateur de se laisser impressionner par le contenu de l'histoire présentée et d'y réagir affectivement. Il s'agit le plus souvent d'une réponse par l'empathie. En fonction de l'esthétique de la mise en scène, la capacité du spectateur de répondre avec empathie aux événements de la scène peut varier, elle aussi. Plus la mise en scène est de nature représentationnelle et plus il y a de chances que le spectateur s'identifie à un héros. Dans un théâtre de non-représentation, ce processus est plus difficile puisque la sanction cognitive prend une place importante et obscurcit la sanction affective. Pensons au fameux *effet de distanciation* de Brecht (1999, p. 42) qui favoriserait une interprétation critique, sociale et politique des événements de la scène. Par contre, dans le théâtre de Samuel Beckett, notamment dans ses pièces courtes, on assiste à un blocage des capacités interprétatives du spectateur, autrement dit de la sanction cognitive et, par là, de la sanction affective (quelque chose qui ne fait plus sens ne peut plus nous toucher affectivement !). J'ai choisi de discuter le théâtre de Beckett, justement pour cet effacement dramatique des capacités interprétatives du spectateur. Il s'agit là de rendre compte de la façon dont les stratégies énonciatives déterminent un véritable transfert de la réduction phénoménologique chez le spectateur. Celui-ci adopte une attitude de *spectation* pure suite à une stratégie d'effacement de la substance sémiotique des figures de la scène. L'acte interprétatif est bloqué et le spectateur se contente de cette prise de conscience, voire même prise de

³ Voir J. Courtés, 1998, pp. 48-51.

possession, ou encore d'appropriation par la vision de ce qui est manifeste scéniquement. Le blocage de l'interprétation n'est cependant que temporaire et consiste en l'effacement de la fonction référentielle par le détournement de l'attention du spectateur vers la forme (vide) des figures de la scène (p. ex. paroles, personnages, objets scéniques, décor, etc.). À travers la *spectation*, le spectateur expérimente le plaisir des qualités premières auxquelles la sémiotique n'a pas encore « adhéré ». Le sens pourra éventuellement ressurgir en toute liberté, du fait de la disparition des codes. Les formes se trouveraient alors investies de contenus inédits, non corrompus par un contrat culturel, symbolique, idéologique ou narratif.

Spectation et interprétation

La *spectation*, ce n'est pas établir une relation iconique avec l'objet que l'on vise (comme, par exemple, constater que l'objet *chaise* en scène réfère à une « chaise »), c'est plutôt un regard phénoménologique, celui qui expérimente l'objet comme pour la première fois, c'est une exploration sensorielle, voire même sensuelle. Dès que l'on reconnaît dans l'objet « chaise » (pris comme percept) le concept *chaise*, on aura déjà établi une relation sémiotique, il y aura donc eu interprétation. Dans la *spectation* pure, le signe n'est plus pour signifier, pour référer à un objet du monde (un paradoxe !). Dans le théâtre de Beckett, tel que Beckett lui-même le pratique, particulièrement dans ses mises en scène à la télévision allemande SDR, la stratégie énonciative est de défaire toute relation d'ordre sémiotique entre la figure scénique et les compétences culturelles du spectateur. Celui-ci se contente des formes vides en tant que sensorialités ou pourrait, à la limite, choisir en toute liberté les contenus à attribuer puisqu'il n'y a plus vraiment de contrainte interprétative. Ce vide référentiel pourrait être comblé à travers un processus imaginaire très proche d'un délire sémiotique, un peu à la manière du *dadaïsme*, si l'on veut. Mais il ne s'agit plus ici d'une rencontre entre l'absence de sens, d'un côté, et sa présentification par la réponse du spectateur, de l'autre. Il ne s'agit plus de ce non-dit ou non-vu qui fait appel à l'« intelligence » du spectateur. Le *retour* ici est plutôt de l'ordre du vécu phénoménologique de cette absence critique et la forme vide demande à être habitée par un *vécu*.

Le théâtre court de Beckett tel que le met en scène l'auteur lui-même détruit les conventions. Beckett n'a pas le souci de la représentation. Les figures de son théâtre sont plutôt des *présentations* et leur réception par le spectateur est plutôt de l'ordre de la révélation que d'une interprétation, ce qui peut signifier un plus haut degré de subjectivité à la limite. Le signe ne propose plus de contenu à déchiffrer, le *signe est vivant*, comme dit Peirce, en ce sens qu'il ne renferme plus un sens de façon définitive. Il devient un contenant capable d'accueillir les projections du spectateur. L'œuvre est alors à prendre comme un objet qui n'a de sens que parce qu'elle est regardée, expérimentée. Il n'y a pas de secret à déchiffrer, ou alors le secret réside en cette révélation, dans le fait que l'œuvre s'impose au regard seul. Elle incite, intrigue, questionne plus qu'elle ne demande une réponse et, surtout, échoue devant toute tentative d'interprétation du spectateur. Elle ne représente pas, elle se présente, propose une vision, elle est donc configuration de la *spectation* et met entre parenthèses toute tentative d'interprétation.

L'innommable : une interprétation du blocage interprétatif

C'est peut-être là que réside le véritable sens d'une philosophie de l'Innommable chez Samuel Beckett. Sous l'apparence de ce « cliché » beckettien se cache une véritable phénoménologie de la création, de ce qui est véritablement le théâtre intérieur de la création, celui qui précède toute forme d'actualisation des énoncés dans l'espace diégétique, tout ce qui est encore *innommable*, tout ce qui n'est pas encore *nommable* puisqu'en train de se faire, de prendre forme. C'est aussi en ce sens que l'œuvre beckettienne est *performative*, autrement dit elle est en train de se *former*. Il est question ici d'un retour de l'énoncé à l'énonciation, à l'acte de production du sens par un embrayage actanciel, spatial et temporel⁴. L'*Innommable* se situe en amont du processus même de l'énonciation, là où sont les origines, non pas du langage, mais de la pensée (de la conscience ?). C'est précisément là que réside l'impossibilité de *nommer*. L'*Innommable*, c'est aussi la phénoménalité de l'écriture, de l'*Écrivain* et de l'*écrit-vain*. Sous l'appellatif d'*Écrivain*, je rassemble toutes les figures, les simulacres de l'Énonciateur : les soi-disant personnages du Metteur en scène, du Narrateur, les fameuses Voix sans corps du théâtre de Beckett. Cette phénoménalité de l'Écrivain, ce théâtre de la création de l'œuvre engendre aussi une phénoménologie de l'« écrit-vain » (*vain*, parce qu'il n'est pas censé signifier, mais seulement se révéler en tant que processus !). L'Innommable est, en fin de compte, la phénoménologie même de la création, celle qui « parle » le langage des espaces, des structures vides fondatrices du langage, du symbolique ou de la théâtralité. Seulement, chez Beckett, contrairement à toute logique de la création, les structures du langage sont en train de fondre plutôt que de véritablement fonder un sens, la création peut être vue ici comme une *d*-énonciation du sens plutôt qu'une énonciation. Le symbolique se dissout pour libérer le signe de son poids dans ce retour aux qualités premières (n'est-ce pas un vrai retour aux choses mêmes ?!). Ceci est le résultat d'une déconstruction très particulière que Beckett *performe* comme un (impossible) retour aux origines de la signification, là où rien ne signifie encore rien, une sorte de résorption du syntagmatique dans le paradigmatique. Le nouveau langage ainsi mis en place en est un régressif, visant la phase embryonnaire de la sémiotique. Paradoxalement, l'effacement successif des structures énonciatives met en lumière une phénoménologie de l'engendrement du sens, de la création.

Trio du fantôme de Samuel Beckett : hypertrophies

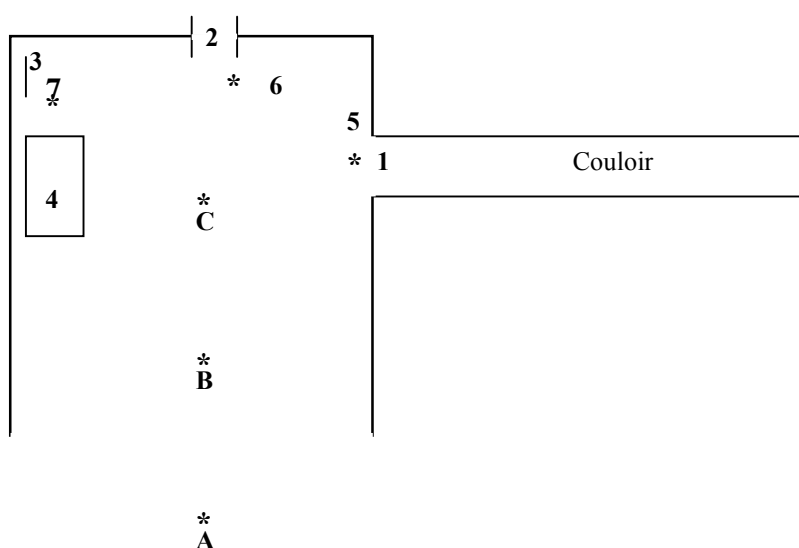
Dans *Trio du fantôme*⁵, pièce pour la télévision de S. Beckett, on vit précisément cette « manifestation » particulière de l'espace, du temps et du sujet, à la manière d'une hypertrophie de l'univers de la scène et des vécus du spectateur. La particularité réside en l'effacement du clivage, propre à la théâtralité, d'une part entre espace de jeu (ici, télévisuel) et espace du spectateur, d'autre part entre *temps du représenté* et *temps de la*

⁴ *Idem*, pp. 52-60.

⁵ Écrit en anglais, en 1975, spécialement pour la télévision, *Ghost Trio* a été produite pour la première fois à la BBC 2 en 1997 dans la mise en scène, supervisée par Beckett, de Donald McWhinnie, ensuite à la télévision allemande SDR, la même année, sous la direction de Beckett lui-même (*Geister Trio*, durée : 31' 30"), cf. V. Cooke, 1985, p. 53.

représentation. Le temps du représenté (donc de la pièce à l'écran) se dilate pour fusionner avec celui de la représentation (du spectateur). En même temps, l'espace de jeu déborde de la scène (télévisuelle) dans l'espace du spectateur pour l'englober. Le spectateur se trouve ainsi absorbé dans le jeu. Dans *Trio du fantôme* on va voir la façon dont le spectateur passe de la posture d'observateur extérieur à la scène à celle d'actant dans l'univers théâtral, en réalisant sa fonction d'observateur à l'intérieur de la pièce même.

Trio du fantôme joue dès le début avec des figures indéfinies. Plus précisément, elle met « en son » V – *Voix féminine* –, personnage invisible, le seul à jouer avec des paroles, et en scène S – *Silhouette masculine* –, le « personnage » d'une forme sans contenu. Le principe de la pièce est le suivant : dans un huis clos, S est vu mais pas entendu et V est entendue mais pas vue. On trouvera ci-après, l'esquisse (suivie de la légende) que donne Beckett (Beckett, 1992) dans le scénario.



« Chambre : 6m x 5m.

1. Porte.

2. Fenêtre.

3. Miroir.

4. Grabat.

5. S assis près de la porte.

6. S à la fenêtre.

7. S à la tête du grabat.

A. Position caméra plan général.

B. Position caméra premier plan.

C. Position caméra plan rapproché 5 et 1, 6 et 2, 7 et 3. » (1992, p. 20)

Pour résumer la pièce, dans la première partie, le discours de V accompagne la caméra dans un tour guidé de la chambre grise (voir *Figure 1*). On y observe, tour à tour, *mur*, *plancher*, *fenêtre*, tous gris, et même *poussière*, tout aussi gris, et enfin la figure solitaire de S, assis sur un tabouret, « les deux mains crispées sur un petit magnétophone » (Beckett, 1992, p. 24). Dans la deuxième partie, V nous informe que S, dans « une attitude tendue », croit « entendre la femme approcher » (Beckett, 1992, p. 27). Il va deux fois à la porte et une fois à la fenêtre pour regarder au dehors en retournant à chaque fois à sa place et reprenant la pose du début, courbé sur le magnétophone. Dans la troisième partie, après la commande « Encore » de la Voix, la caméra nous montre à nouveau S qui répète les mêmes actions, cette fois-ci avec musique (extraits du Largo du Cinquième Trio de Beethoven), sans la Voix. À la fin, on entend frapper à la porte et S va ouvrir pour se trouver devant un garçon qui fait deux mouvements de la tête de gauche à droite, fait demi-tour et s'en va.

J'ai choisi cette pièce, parce que l'expansion de l'œuvre dont on parlait plus haut représente un cas très intéressant d'hypersubjectivité, synonyme d'une sorte de retour à l'énonciation, d'une révélation de l'œuvre en train de se faire. La Voix s'identifie tantôt à la figure du Créateur de l'œuvre, dont le rôle est d'offrir une synthèse de son regard (subjectif) sur le monde, tantôt au spectateur qui est censé comprendre et apprécier cette synthèse. Nous repérons ainsi une phénoménologie de l'écriture scénique, tout comme une phénoménologie de la *spectation*. Il ne s'agit pas d'une théâtralisation de cette figure, d'un cas de « théâtre dans le théâtre », une *mise en abîme* en tant que mouvement *incursif*, mais plutôt d'un mouvement *excursif*. Dans une sorte de transfert très subtil, le spectateur participe comme *assistant* à la naissance de l'œuvre. Il vit en même temps la création et la réception de l'œuvre dont il fait partie sans le savoir. En règle générale, le regard du spectateur est de nature objective et analytique, puisqu'il englobe la représentation, il s'agit donc d'une vision englobante ou objective, extérieure à l'œuvre (voir *Figure 2*).

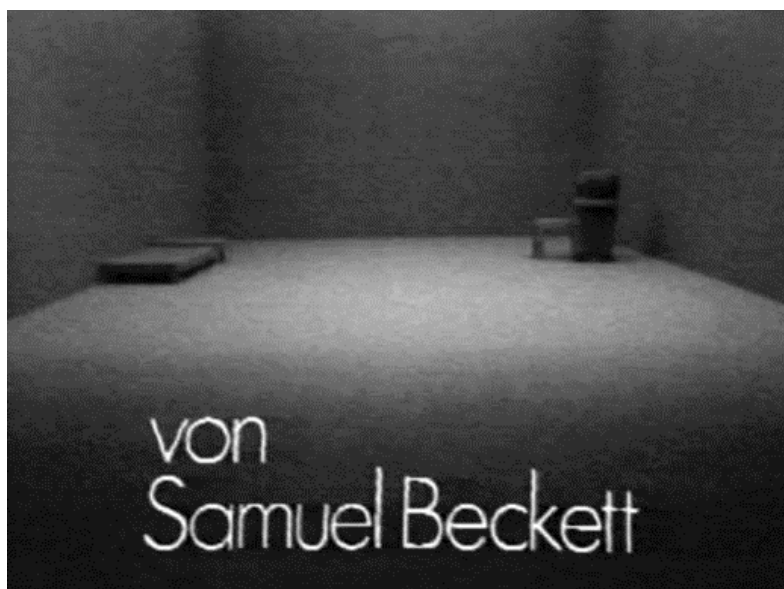


Figure 1 : Fond d'écran, plan général de *Geister Trio* (*Trio du fantôme*), produit à la télévision Süddeutsche Rundfunk (Stuttgart, Allemagne) en 1977, mise en scène de Samuel Beckett.

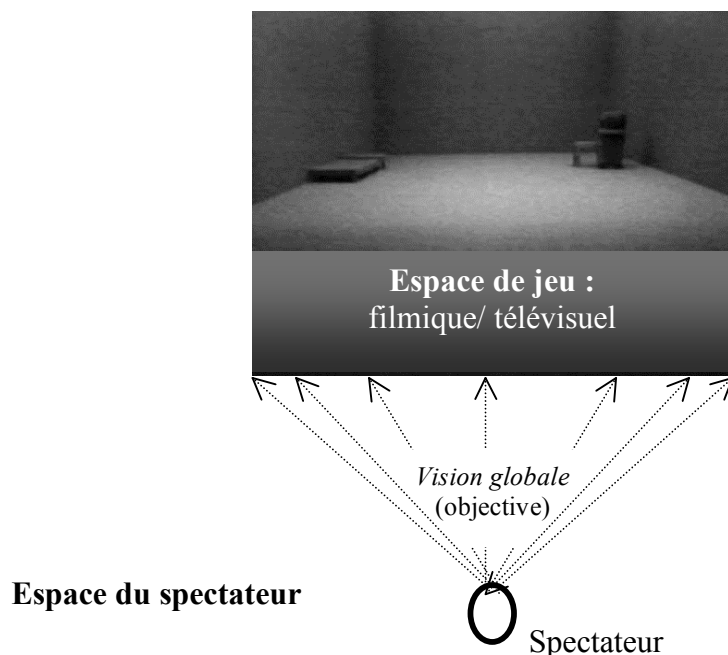


Figure 2 : Mode de visionnement objectif.

Dans *Trio du fantôme*, le spectateur passe très vite d'un mode de visionnement objectif (englobant), à un mode de visionnement subjectif (englobé). Dès le début, la Voix s'impose et joue de façon auto-analytique (c'est-à-dire elle est sa propre didascalie). Le paradoxe consiste en ceci que la Voix qui fait partie de l'univers scénique agit comme un élément extra scénique, sur le même plan que l'auteur ou le metteur en scène (les géniteurs de l'œuvre), mais aussi, implicitement, le spectateur auquel elle s'adresse directement :

V. – Bonsoir. Ma voix doit être un murmure à peine audible. Veuillez régler votre récepteur en conséquence. (Pause.) Bonsoir. Ma voix doit être un murmure à peine audible. Veuillez régler votre récepteur en conséquence. (Pause.) Quoi qu'il arrive, elle ne sera ni amplifiée, ni atténuée. (Pause.) Regardez ! [...](Beckett, 1992, p. 21)

Interfaces instables

La Voix est dès le début l'interface des espaces *scénique* et *du spectateur*. Elle personnalise l'interface visuelle (l'écran de télévision ou la caméra), elle en est donc la « voix ». Par ailleurs, l'absence de corps du personnage de la Voix rend encore plus sensible la ligne de séparation entre les deux espaces. Pour aller plus loin dans la compréhension de l'hyperespace en train de s'actualiser, la Voix arrive à opérer une extension encore plus complexe de l'interface dont elle est la marque et ce, jusqu'à identification avec « l'écran biologique » qu'est la rétine du spectateur puisqu'elle traduit en paroles ce que le spectateur est en train de voir (je donnerais un exemple plus loin).

Il n'est pas sans importance de signaler que dans une production de la pièce, le metteur en scène, Sidney Homan (1992, p. 88) a décidé de tourner en couleurs (alors que le scénario de Beckett prévoit le noir et blanc) pour introduire une réplique dans laquelle la Voix prie le spectateur de régler aussi l'image de la télévision au noir et blanc. À travers cette stratégie par laquelle la Voix d'abord *auto-prescrit* son mode d'audition, ensuite *prescrit* le mode de visionnement, une communication directe s'instaure entre le spectateur et la Voix qui « lui » demande d'ajuster la réception. La représentation peut donc enfin être... *présentée* : V prend le contrôle et se fait didascalie parlante en présentant l'univers discret de la représentation, en choisissant *pour et à la place* du spectateur les détails à regarder en se substituant tout simplement à sa conscience :

Regardez ! (Longue pause.) Le logis habituel. (Pause.) Au fond, une fenêtre. (Pause.) À droite, la porte indispensable. (Pause.) À gauche, le long du mur, une sorte de grabat. (Pause.) Lumière : faible, omniprésente. Pas de source visible. Luminosité globale, dirait-on. Faible luminosité. Pas d'ombre (Pause.) Couleur : gris, si vous préférez, nuances de la couleur nommée gris. (Pause.) Pardonnez-moi de spécifier l'évidence. (Pause.) Non, n'augmentez pas le volume du son. (Pause.) Maintenant regardez de plus près. (Beckett, 1992, p. 22)

La communication directe que la Voix établit avec le spectateur correspond à une absorption ou à un englobement de celui-ci dans l'espace de jeu. Dès lors, le spectateur passe d'une vision objective (englobante), à une vision subjective, englobée (voir figure 3). Si le mode de visionnement *englobant* met le spectateur *face* à l'espace de jeu (l'écran), le mode *englobé* (subjectif) inscrit le spectateur *dans* le jeu, dans un face à face, non pas avec l'oeuvre, mais avec ses figures mêmes.

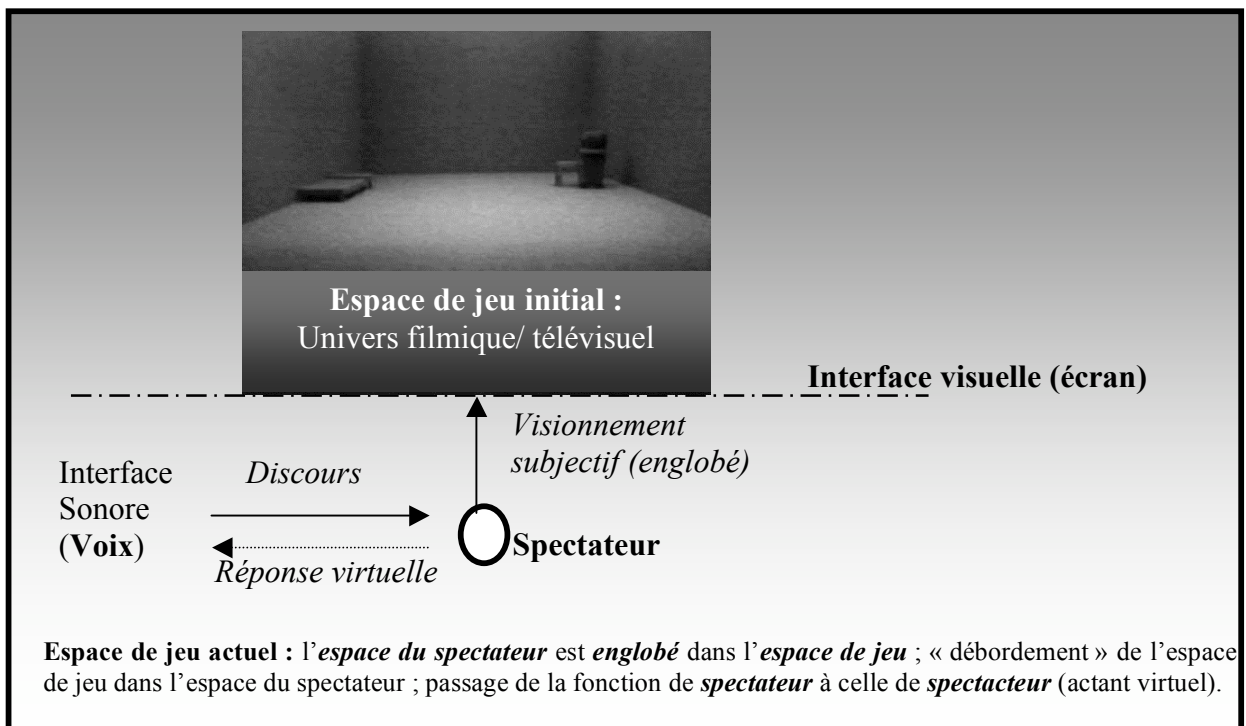


Figure 3 : Mode de visionnement subjectif.

À remarquer aussi ce que j'appelle un travail d'*indéfinition* à travers la *simulation*, par le système sonore (la Voix) d'une objectivité pure et d'une absence totale de subjectivité. C'est-à-dire que les objets sont bien nommés, situés, donc *déterminés* sur le plan de la forme, mais restent toujours *indéfinis* sur le plan du contenu. Exception faite du passage où l'interprétation du gris est « négociée » avec le spectateur et où la Voix suggère même la possibilité d'une intersubjectivité. Seulement l'objet de cette intersubjectivité, la couleur grise, est ininterprétable parce que trop « évident » dans son indéfinition (quelle « interprétation » pour des nuances de gris ?!). La Voix tient d'ailleurs à s'excuser pour son expression tautologique : « Pardonnez-moi de spécifier l'évidence ». Loin de constituer seulement une figure humoristique subtile, cette *re-marque* ne fait que mieux marquer le caractère indéfini de l'œuvre à l'écran, la perte des références et, de ce fait, transférer le théâtre sur le plan des relations que l'œuvre, devenue elle-même sujet, entretient avec le spectateur devenu, lui aussi, sujet (acteur sans le savoir) à l'intérieur de l'œuvre en expansion. C'est là aussi que réside l'idée d'un transfert phénoménologique dont on parlait au début. La réduction opérée sur les figures scéniques par l'effacement du sens opère aussi une réduction de la fonction du spectateur par l'effacement des processus interprétatifs qui lui sont spécifiques. En fait, il se peut bien qu'il n'y ait rien à comprendre, rien à interpréter et que le spectateur ait part d'une expérience aussi « riche » que celle d'un théâtre de représentation. Dans cette éventualité⁶, le symbolique s'efface au profit du *performatif*, de l'expérimentation visuelle des qualités pures des figures scéniques (la *spectation* même). Ceci devient synonyme du *fait de jouer* en quelque sorte le rôle du spectateur et d'en vivre la présence. Le spectateur devient le *performeur* de sa propre qualité de spectateur dans cet hyperspace théâtral nouvellement créé, un *spectacteur*, si l'on veut.

En ce qui a trait à l'expérimentation visuelle des qualités pures, cela est dû à l'indéfinition qui réside, chez Beckett, en une réduction qui n'est pas seulement dans le minimalisme de l'univers scénique, mais aussi dans cette *présentation tautologique* que fait la Voix puisque ses « précisions » n'apportent pas d'information nouvelle et que leur seule fonction est d'empêcher la sémiotique d'adhérer aux figures scéniques. Remarquons, au niveau des « précisions » qu'apporte la Voix, le degré d'indéfinition dans : *logis habituel, une sorte de grabat, luminosité globale*. Ce jeu « naturellement » tautologique, puisqu'on décrit en paroles ce qui est déjà là (visible), constitue, chez Beckett, un mode d'épuiser la substance sémantique des mots et des figures qu'ils nomment. L'effet réside dans l'impression paradoxale que l'écriture scénique est véritablement *performée* au moment même de la représentation, alors qu'on s'attendrait à une représentation, postérieure à l'écriture. L'effet

⁶ C'est l'expérience que j'ai eu personnellement en visionnant les « pièces pour la télévision » dans la mise en scène de Beckett lui-même. Elle dépend, évidemment, de la qualité de la mise en scène, mais aussi de celle du spectateur (i.e. sa disposition à entrer dans ce jeu quelque peu déconcertant, à accepter cette réception plutôt « déceptive », en quelque sorte). Par ailleurs, être « devant la télévision » est une expérience différente sous bien des aspects par rapport à celle que l'on peut avoir dans une salle de théâtre. Sur le plan de la réception, la télévision est un médium beaucoup plus intime et moins social(isant) que le théâtre ; elle peut dissoudre beaucoup plus facilement les tendances interprétatives chez le spectateur. Seul devant l'écran, ce dernier adopte plus aisément un mode de réception a-sémiotique, voire phénoménologique.

n'est pas le même que dans le cas des improvisations théâtrales. Sa nature s'expliquerait plutôt à travers l'impression paradoxale d'un retour à l'énonciation, accompagné d'un effet de présence de l'énonciateur-*auteur* ou *metteur en scène*, ainsi que de son *impossible* énonciation (normalement, elle n'a jamais lieu *sur scène*) au moment même de la représentation de la pièce. En surface, le phénomène est vu comme une théâtralisation de l'écriture en attribuant aux didascalies une voix à laquelle elles n'auraient pas droit traditionnellement, c'est-à-dire en leur faisant une place dans le spectacle et en les laissant *performer* leur fonction informative dans l'actualité de la représentation et dans un espace autre que celui du paratexte (auquel elles appartiennent par définition). Cette écriture est performative par l'imitation de la phénoménalité même de l'écriture ; celle-ci est mise en scène *hors scène* (hors de l'espace de jeu traditionnel). D'ailleurs, selon Peggy Phelan (2002) :

L'écriture performative est différente de la critique personnelle ou de l'essai autobiographique, mais elle en tient beaucoup des deux. L'écriture performative est une tentative de trouver une forme pour « ce que la philosophie voudrait dire ». Plutôt que de décrire la performance en « signification directe », une tâche que je crois être impossible et pas très intéressante, cette écriture joue à nouveau la force affective de la performance, comme si elle se jouait toute seule dans une temporalité rendue vivante par le processus psychique de distorsion [...]7 (traduit par l'auteur).

Au bout du compte, nous assistons à une théâtralisation du vécu subjectif de la création. Le spectateur vit lui-même cette expérience dans l'intersubjectivité comme dans un transfert : il a l'impression d'assister en temps réel à la création du spectacle. Il a le sentiment de la priméité et de l'unicité du moment de création qu'il vit comme un événement qui advient. Il ne peut plus s'agir pour le spectateur d'une représentation à laquelle il assiste, mais d'une présence immédiate, événement au sens phénoménologique du terme, c'est-à-dire qu'il ne peut ni prévoir, ni expliquer. L'événement est ainsi une intrusion phénoménologique dans le quotidien du spectateur, un bouleversement de son schéma de réception initial puisqu'il était préparé à assister à une représentation théâtrale. Or la représentation théâtrale se transforme en événement qui déborde de l'espace scénique (de l'écran) pour muter la réception et se constituer en univers du spectateur.

En revenant à la Voix, celle-ci présente (*performs*) une analyse discrète de l'espace scénique. Après avoir annoncé le cadrage opéré par la caméra comme une véritable didascalie parlante, elle décrit le cadre de façon à déterminer les formes tout en laissant s'installer cette indéfinition sémiotique:

V – [...] Sol.

Coupe franche sur très gros plan du sol. Rectangle gris, lisse, 0,70 m x 1,59 m. 5 secondes.

⁷ « *Performative writing is different from personal criticism or autobiographical essay, although it owes a lot to both genres. Performative writing is an attempt to find a form for “what philosophy wishes to say.” Rather than describing the performance event in “direct signification,” a task I believe to be impossible and not terrifically interesting, I want this writing to enact the affective force of the performance event again, as it plays itself out in an ongoing temporality made vivid by the psychic process of distortion [...]* » (Phelan in Schechner, 2002, p. 110).

V – Poussière. (Pause.) Un coup d'œil à cet échantillon du sol et vous avez vu l'ensemble. (1992, p. 22)

L'objet « poussière » ne nous mène pas plus loin dans notre tentative d'établir un lien sémiotique avec l'œuvre en train de se faire. L'« analyse » semble se complexifier davantage puisque la poussière devient à présent un élément de la description « objective » (détermination formelle) des autres figures scéniques :

V. – [...] Mur.

Coupe franche sur très gros plan du mur. Rectangle gris, lisse, 0,70 m x 1,50 m. 5 secondes.

V. – Poussière. (Pause.) Connaissant cela, le genre de mur –
Maintient du très gros plan du mur. 5 secondes.

V. – le genre de sol –

Coupe franche sur très grand plan du sol. 5 secondes.

V. regardez encore (1992, p. 22)

Le regard du spectateur est orienté par les spécifications de la Voix dans une analyse comparative de la forme et de la matière, enfin du genre « poussiéreux » des figures du « sol » et du « mur ». Et le « genre » est, plus qu'une tentative de *définition* stylistique de l'œuvre, une détermination « supérieure », c'est-à-dire un paradigme *performé* sur la diversité des formes: « le genre » [poussiéreux] de *porte*, de *fenêtre*, de *grabat* (Beckett, 1992, pp. 23-24). La série se termine avec la Voix qui demande au spectateur de « regarder encore » et, dans la « coupe franche sur plan général » (Beckett, 1992, p. 24) qui suit, à la Voix de signaler à nouveau : « Seul signe de vie une silhouette assise » (Beckett, 1992, p. 24). L'énoncé ouvre enfin le paradigme « objets animés »⁸ par opposition au paradigme des objets inanimés décrits jusqu'à ce moment-là.

Interfaces et interférences

L'interface visuelle est, plus que la ligne de démarcation entre les deux espaces de l'événement⁹ théâtral télévisuel, un mode de communication à double sens: d'une part, le mode-écran dans l'espace du regardant et, d'autre part, le mode objectif de la caméra, dans l'espace du regardé. Cela rend compte aussi des deux facettes de la subjectivité dont traite l'œuvre phénoménologique de Beckett. Les deux sont responsables du cadrage de ce que nous appelons l'*Image-qualité*, l'image de l'image réelle, une image qui a perdu ses rapports avec l'espace-temps originel. Beckett, sujet de la production de l'œuvre, discontinue l'image originelle dans un travail discret de déconstruction en réduisant, comme on vient de le voir, l'axe syntagmatique de l'image en mouvement à de simples paradigmes visuels statiques, une sorte de dématérialisation (abstraction) et de déterritorialisation (perte des rapports temporels et spatiaux) de l'image du monde. Cela se

⁸ Il s'agit d'un « pseudo-paradigme » puisqu'il ne s'agit que d'un *seul* signe de vie.

⁹ W. Sauter (2001, pp. 19-35) définit l'*événement théâtral* dans une vision communicationnelle comme l'interaction entre le spectateur (sujet de la *perception*) et les différents niveaux de la performance, vue comme une *présentation*.

traduit, côté réception, par le transfert de cette réduction dans le mode de réception du spectateur : *spectation* et effacement des capacités interprétatives.

L'interface sonore est représentée par la Voix qui, plus sensible pour le spectateur, s'imbrique dans une sorte de « complémentarité » avec celle de l'Image. L'interférence des deux systèmes consiste en l'irradiation de la fonction de l'un sur le terrain de manifestation de l'autre. Une tautologie fonctionnelle autrement dit, mais, comme on l'a vu dans le cas de la Voix qui présente en paroles le déjà représenté de l'Image, la composition des vecteurs sonores linguistiques et de ceux visuels filmiques produit un effet supplémentaire, une sorte de déformation de l'espace-temps. L'énonciation de la Voix avec les énoncés constatifs sur l'Image et l'énonciation de la caméra avec les images énoncées convergent vers l'évidence prégnante des formes à l'écran et l'effacement de toute mise en situation temporelle ou spatiale. Tout rapport de l'Image avec le monde (référentialité) est court-circuité et l'articulation des figures sur la dimension espace-temps (narrativité) se dissout au profit d'un éclatement paradigmatique. Cela traduit justement ce « retour aux choses mêmes » ayant conduit Maurice Merleau-Ponty à développer, lui, sa *Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty, 1945).

Enfin, sur la dimension narrative, un véritable ancrage temporel est impossible parce que la Voix, hypersubjective par son action « constative », prend le dessus sur le spectateur en bloquant le processus d'interprétation par la réduction des signes à des qualités à l'état pur. La Voix introduit aussi un *effet de distanciation* (cf. Brecht, 1978, p. 42), mais qui n'est pas, comme dans le théâtre épique de Brecht, une façon d'objectiver l'objet scénique afin de stimuler le « regard critique » chez le spectateur. Beckett n'est pas épique et sa narration est plutôt un simulacre.

En conclusion, l'*œuvre en train de se faire* au moment même de sa représentation est peut-être l'expression la plus accomplie et la plus authentique du concept d'*œuvre ouverte* de Eco (1965). En même temps, il est évident que cette ouverture de l'œuvre est une prémisses à la subjectivité phénoménologique par l'immersion de l'observateur (spectateur) dans l'objet même de son regard, la scène théâtrale. En réalité, comme on a pu le constater, il s'agit d'un englobement du spectateur dans l'espace de jeu plutôt que d'une immersion. En ce sens, c'est l'œuvre qui vient chercher le spectateur et qui l'intègre au jeu. Par ailleurs, l'œuvre véritable dans le théâtre court de Beckett réside bien dans cette interaction entre l'*œuvre à l'écran* et le spectateur. Son dénouement, loin de se réaliser dramatiquement, est plutôt dramatiquement phénoménologique. Si l'on peut encore parler d'un dénouement dans le théâtre de Beckett, il est à découvrir précisément dans cette expérience phénoménologique des formes vides, lorsque l'on arrive à se sentir partie intégrante de l'œuvre ou lorsque l'œuvre cache sa substance sémiotique pour ainsi absorber le spectateur, à la fois intrigué et disponible, dans une expérience sensorielle, purement phénoménologique. Cela s'avère encore plus intéressant pour le théâtre, par le fait que c'est l'œuvre à l'écran qui a l'initiative et que le spectateur est pris dans ce jeu presque sans s'en rendre compte. C'est ce qui permet en même temps au spectateur de se trouver de façon authentique en pleine phénoménalité de l'œuvre en train de se faire. Après cette autodissolution de la substance symbolique du langage en faveur des formes premières,

asémantiques, qualités à l'état pur, le sujet spectateur vit une expérience presque chimique devant ces formes vides pouvant re-générer à même leurs « corps » une symbolique nouvelle. Tout cela est possible grâce à cette élasticité qu'a le discours, visible dans les mutations du sujet et de ses rapports à l'espace et au temps. Lorsque le langage « consume » sa substance sémantique, seuls les rapports du sujet avec l'hyperespace créé suite à ce retour à l'énonciation peuvent coaguler à nouveau les structures langagières et catalyser le renouveau du sens et renégocier une subjectivité selon le sens.

Références bibliographiques

- Beckett, Samuel. (1992) *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris : Minit.
- Brecht, Bertolt. (1999). *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche.
- Cooke, Virginia. (1985). *Beckett on file*. London : Methuen.
- Courtés, Joseph (1998). « L'énonciation comme acte sémiotique » in Courtés, J. (Éd.), *L'énonciation comme acte sémiotique, Nouveaux actes sémiotiques 58-59*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, pp. 7-60.
- Eco, Umberto. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil.
- Eco, Umberto. (1972). *La structure absente*. Paris : Mercure de France.
- Homan, Sidney. (1992). *Filming Beckett Television Plays*. Lewisburg : Bucknell University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Sauter, Wilmar. (2000). *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City : University of Iowa Press.
- Schechner, Richard. (2002). *Performance Studies an Introduction*. London & New York : Routledge.
- Whitmore, Jon. (1997). *Directing Postmodern Theater : Shaping Signification in Performance*. Ann Arbor : University of Michigan Press.

Notice biographique

Liviu Dospinescu est spécialiste de l'énonciation théâtrale. Il termine actuellement une thèse sur l'espace vide et les stratégies énonciatives de la mise en scène dans les pièces pour la télévision de Samuel Beckett, à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Ses recherches actuelles étudient les stratégies de production et de réception de l'expérience *immersive* dans l'espace de jeu, ainsi que le concept de « théâtre phénoménologique ». Outre son intérêt pour les études théâtrales et les sciences du langage (pragmatique, sémiotique, psycholinguistique), il a été metteur en scène, acteur et auteur de la Cie Macadam Théâtre (Roumanie). Il est membre du Groupe de recherche *Performativité et effets de présence* (UQAM), du Cercle interdisciplinaire de recherches phénoménologiques (UQAM), ainsi que du Centre interuniversitaire des arts médiatiques (Montréal). Il enseigne actuellement à l'Université d'Ottawa.

liviu_dospinescu@yahoo.ca