

Interfaces et interférences dans la communication théâtrale moderne. De l'espace vide... et son archétype beckettien

Liviu Dospinescu

Number 37, Spring 2005

Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041603ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041603ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dospinescu, L. (2005). Interfaces et interférences dans la communication théâtrale moderne. De l'espace vide... et son archétype beckettien. *L'Annuaire théâtral*, (37), 197–216. <https://doi.org/10.7202/041603ar>

Article abstract

The paper aims to revise the model of the theatrical communication in relation to the artistic changes in the 2nd half of the XXth century when the production and reception processes are proving to be more complex than suggested by the traditional model inherited from linguistics. The concept of *empty space* is presented as a place of negotiation between the meaning the artist (*enunciator*) produces and those of the spectator's response (where the spectator is to be seen as both an *enonciatee* and *auto-enunciator*). It can be described as some kind of interface between theatricality, the symbolic realm, and performativity, the realm of the primary forms, not yet invested with meaning. An analysis of a short play by Samuel Beckett aiming to highlight the strategies of the *mise en scène*, the spectator's response and a very particular game of interferences between the realms of theatricality and performativity, generated by a series of *mise en abyme* of the figure of the presenter, narrator or even director.

Liviu Dospinescu
Université du Québec à Montréal

Interfaces et interférences dans la communication théâtrale moderne. De *l'espace vide*... et son archétype beckettien

À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, il s'est produit une renégociation radicale des contenus artistiques, quelles que soient leurs formes d'expression. Au théâtre, comme pour d'autres arts, le phénomène, souvent lié à un éclatement des formes et à la déconstruction du sens, s'apparente à une (r)évolution de l'expression artistique en réaction à une critique universalisante, esthétisante, qui voudrait imposer des grilles de lecture prédéfinies. Ce n'est que depuis une vingtaine d'années que les chercheurs se sont penchés sur les notions de *théâtralité* et de *performativité* dans la perspective de cet effacement du contenu au profit d'une quête de la forme pure. L'étude de ces phénomènes révèle des interférences inédites et fournit de nouveaux outils et paramètres d'analyse du théâtral moderne. Les notions de théâtralité et de performativité permettent aussi de reconsidérer le modèle de la communication théâtrale dans une approche sémiopragmatique qui met en jeu deux concepts : *l'espace vide* et le processus d'auto-énonciation. Ces deux concepts s'éclairent singulièrement dans l'analyse du cas particulier qu'offre *Quoi où* (1983), une pièce peu connue de Samuel Beckett, qui met au jour un archétype de ce modèle de la communication théâtrale particulièrement dans la mise en scène que l'auteur lui-même présenta, en 1985, à la télévision allemande.

L'énonciation artistique ne saurait se résumer à l'« unicité » de la signification et à l'effet performatif au sens d'Austin (1991), qui impliquent la notion de *félicité* de l'énonciation¹, mais relève bien d'une pluralité de significations dont le message artistique est porteur par nature. Pour Austin, une expression performative serait curieusement « vide » quand elle est énoncée par un acteur sur scène. Selon lui, ce contexte implique un usage *non sérieux*, parasitaire ou encore *pervers* par rapport à l'usage normal, et il l'exclut de son champ d'étude qui est celui des actes de langage issus lors de circonstances ordinaires. Le concept d'*espace vide*, qui est ici défini comme un espace énonciatif virtuel pour tous les codes sémiotiques susceptibles d'occasionner de multiples significations complémentaires, spécifiques à un individu ou à un groupe socioculturel², et comme un lieu de négociation entre le *sens* que porte le message produit par l'artiste (*énonciateur*) et les *significations* produites par la réponse du spectateur (*énonciataire* et *auto-énonciateur*), permet donc justement de couvrir ce domaine des actes de langage que refuse la théorie d'Austin. Seront retenus aux fins du présent article quelques points de vue qui ont ouvert, parmi les théories des sciences du langage, une voie d'exploration du pôle de l'énonciataire : *La structure absente : introduction à la sémiotique* d'Umberto Eco (1972) et *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur* de Jacques Fontanille (1989) qui donnent crédit à l'existence d'une structure *ouverte* du discours artistique et accordent à l'instance de la réception un rôle plus actif que celui que lui accordaient les théories classiques de la communication; *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* de Wolfgang Iser ([1965] 1985) qui traite de la manière dont le texte-guide contrôle la lecture, mais aussi de la manière dont le lecteur est susceptible de pallier les *vides* du texte.

Pour une théorie de l'*espace vide* au théâtre

Peter Brook, dans *L'espace vide* ([1968] 1977), a le mérite d'avoir signalé ce même phénomène au théâtre, voici déjà plus de trente ans. Dans cet essai, à la lumière de l'expérience de praticien Brook définit l'espace vide d'abord comme une aire de jeu épurée des détails du décor dont les fonctions sémiotiques peuvent être assumées par le jeu de l'acteur et par le pouvoir de l'imaginaire du spectateur. Il est donc envisagé, dans une perspective esthétique, comme un concept opératoire du minimalisme au théâtre et, phénoménologiquement, comme le cadre minimal de la théâtralité dont les frontières sont définies par la présence de l'acteur. Repensé dans l'esprit des théories de l'énonciation comme un concept abstrait, l'*espace vide* peut aussi servir à l'élaboration d'un modèle fonctionnel de la réponse du spectateur. L'*espace vide* serait alors à repérer à tous les niveaux du discours théâtral, et non plus seulement au niveau de l'espace de jeu pris dans son sens classique. S'il peut être signe d'absence scénographique, il peut aussi renvoyer à la parole (par exemple, le silence dans le théâtre de Beckett), à la gestuelle, à l'éclairage, etc.

Bien que la réception au théâtre ne soit pas de même nature que celle qui définit la lecture, notre démarche prendra en considération les écrits sur l'acte de lecture. Aux codes linguistiques, qui sont le plus souvent présents sous la forme du *discours* (verbal), et non pas du *récit* (*écrit*, dans le cas de la littérature), le théâtre ajoute 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, des *informations* sur le lieu ou le temps de l'action par exemple, ces formes visuelles et auditives *sont là*, avant tout, pour les *représenter* iconiquement et, le plus souvent, symboliquement. Une représentation s'opère aussi dans le cas de la lecture, mais seulement dans l'imaginaire du lecteur, qui est plus de l'ordre de l'*idée* ou de la *vision* (dans le sens de perception imaginaire d'objets irréels). Au théâtre, dans son acception classique, cette représentation est d'abord matérielle et *réalisée* en scène par l'artiste (metteur en scène, scénographe, etc.) et, implicitement, par les objets *mis* en scène. Wolfgang Iser voit la représentation propre à l'acte de lecture comme un processus de *visualisation* (1985 : 255) des données textuelles dans l'imaginaire du lecteur. Le discours serait constitué de *pleins*, qui orientent la lecture, et de *vides* qui doivent être investis selon la compétence du récepteur. La *fonction d'orientation* s'exerce en déterminant chez le lecteur une opération de sélection, au terme de laquelle s'effectuerait la *représentation* dans l'imaginaire par l'intermédiaire de la production d'*objets inédits* qui comblent les vides de la structure textuelle. On pourrait donc 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* » (1985 : 256).

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 ». Autrement dit, on assisterait à ce qu'on pourrait appeler une *énonciation seconde*, celle de l'énonciataire, qui est en fait une *auto-énonciation* ou une énonciation réflexive, « en boucle », n'impliquant que l'instance de la réception, sans retour dans la communication. Il ne s'agit donc pas d'une réponse adressée à l'énonciateur scénique, en l'occurrence l'acteur, mais de son modèle qui se reproduit de façon virtuelle à l'intérieur de l'instance du spectateur. Cette notion d'*auto-énonciation* sert à mieux articuler une théorie de la réponse du spectateur telle que l'avaient déjà pressentie Iser et bien d'autres chercheurs dans le cas de la littérature.

Dans l'économie globale du spectacle, le spectateur est l'énonciataire, mais il est aussi un *auto-énonciateur* qui construit pour *lui-même* la signification selon *son* univers de

compétences, son savoir « encyclopédique », son état d'esprit. Dans son ouvrage *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur*, Jacques Fontanille (1989) parle d'un « objet de valeur à construire, pris successivement dans des syntagmes de « manipulation », de « construction » (où l'énonciateur à l'initiative), de « reconstruction » et de « reconnaissance » (où l'énonciataire à l'initiative) » (1989 : 15). Il va dans le même sens qu'Eco qui, dans *La structure absente : introduction à la sémiotique* affirme que :

la sémiotique sait que le message grandit mais elle *ne sait pas comment il grandira*. Tout au plus, en comparant le message-signifiant – qui ne change pas – aux messages-signifiés qu'il a engendrés, la sémiotique peut extrapoler un certain *champ de liberté*, au-delà duquel les lectures ne pourront pas aller, et reconnaître dans l'œuvre, comme message-signifiant, un *champ de détermination* qui constitue sa nécessité organique, la force de son diagramme structurale, sa capacité d'offrir, en même temps *qu'une forme vide, les indications pour la remplir* [c'est moi qui souligne] (1972 : 165-166).

Eco reconnaît donc les limites de la sémiotique qui n'offre qu'une grille d'analyse déterminée par le sens commun, centrée sur l'œuvre, en fonction de sa structure, qu'un mode d'appréhension du sens limité à une vision présumée de l'énonciateur. L'exploration de la *signification référentielle* du destinataire a pour avantage de mettre en lumière les mécanismes de la réponse dans ce que nous avons appelé l'*auto-énonciation réflexive* du spectateur, modalité qui intéresse particulièrement le domaine de l'art et qui entretient des liens importants avec les idées de *reconnaissance* (Fontanille, 1989) de *structures déclaratives* (Iser, 1985) et de *reconstruction*³ (Fontanille, 1989) des significations.

Dans *The Theatrical Event*, Willmar Sauter (2000 : 6) regroupe les actions scéniques sous le terme « présentation⁴ », parce qu'elles s'inscrivent dans le mode premier de la *performance* : « les actions sont présentées ». Elles sont présentées aux spectateurs qui, eux, les *perçoivent*. Cela l'amène à dire que la *perception* est étroitement liée à la *présentation* selon trois modes de communication : *sensoriel, artistique et symbolique*. (2000 : 6-7). Dans le contexte de la performativité des signes, on peut donc définir le spectateur, comme *spectateur percevant* et lier à cet état de perception le *mode sensoriel* de communication. Celui-ci est défini par Sauter comme l'interaction entre performeur(s) et spectateur(s) à travers une relation personnelle : *actions exhibitoires*, apparence physique des performeurs, auxquelles le spectateur réagit *émotionnellement et cognitivement* (2000 : 8). Sauter décrit ensuite le *mode artistique* (2000 : 8-9) comme ce qui fait que l'événement théâtral est différent de la vie quotidienne. Il y inclut les actions responsables de l'encodage, généralement représentées par le genre, le style et le talent. C'est à ce niveau que se produisent des réactions comme le plaisir, l'évaluation ou l'appréciation et que s'instaure l'effet esthétique. On peut donc affirmer que le mode artistique de communication⁵ appartient tant à la performativité qu'à la théâtralité. C'est le *niveau symbolique* de

communication, conséquence de l'altérité⁶ artistique de l'événement (*re*)présenté, qui établit définitivement la *théâtralité*. Sauter parle ici d'*incarnation* (« *embodied actions* ») pour désigner les activités du performeur qui ont pour but la *présentation des images fictionnelles* ou la *représentation* (2000 : 9).

Une conclusion provisoire s'impose à la suite des idées de Sauter dans le contexte de la présente étude. Si la performativité appartient au mode sensoriel de communication et la théâtralité au mode symbolique, il reste à préciser la nature du mode artistique de communication de Sauter, propre tant à la performativité qu'à la théâtralité. Cela ne veut pas seulement dire que la performativité et la théâtralité trouvent un champ de manifestation à travers le mode artistique, mais, plus important encore, que ce dernier en est leur interface.

L'espace vide comme interface entre *théâtralité* et *performativité*

En effet l'*espace vide* appartient au *mode artistique* de communication de Sauter, mais avec des extensions dans les modes sensoriel et symbolique permettant de comprendre les processus qui semblent constituer une « échelle » des degrés de performativité et de théâtralité de la performance. Le fait d'avoir situé la performativité sur le mode sensoriel de communication et la théâtralité sur le mode symbolique permet de supposer que le mode artistique *peut* caractériser aussi bien l'un comme l'autre. Par ailleurs, puisque le mode symbolique se définit comme l'incarnation des actions à des fins de *représentation* ou de *présentation d'images fictionnelles*, dès que tout n'est pas incarné ou iconicisé dans une performance, il se produit l'actualisation d'un *espace vide*, un espace de virtualités, de significations potentielles ou latentes. Ce constat permet de faire le lien avec le concept de *semiosis infinie* de Peirce, entendu ici comme un *devenir du signe* marqué par le processus de la *différance* ou encore par la *trace* (Derrida, 1967 : 226). Pour Peirce l'*objet immédiat* (« *Immediate Object* ») est déclencheur de la *semiosis* et il n'est accessible qu'à travers le signe et l'interprétant. Il est possible de dire qu'en tant que *représentamen*, il est toujours un signe. L'idée que le *représentamen* est signifié et qu'on ne peut penser l'objet qu'à travers le signe (le *représentamen*) qui donnera naissance à l'interprétant est à l'origine de cette *semiosis infinie*. La propriété du *représentamen* est d'être *lui-même* (ce qui fait de lui un *icône*) et *un autre*, ce qui suppose une infinité de virtualités, un *espace vide* qui est à même d'accueillir à l'infini des significations et qui construit le côté symbolique du *représentamen*.

Il y a donc dans la notion peircienne de signe *parfait* ou *vivant*, de signe dans son *devenir*, quelque chose qui renvoie à quelque chose d'autre *qui renvoie à quelque chose d'autre*... et ainsi de suite. Le signe arrêtera, pour ainsi dire, de *vivre*, de poursuivre son devenir sémiotique, dès qu'on aura « trouvé » son interprétant « final ». Plus la *semiosis* est récente, plus il y a d'*espace vide*, moins le signe est réalisé plus il présente un *potentiel* de symbolisation, un champ de virtualités (*symboliques*). Dans ce contexte, le *symbole* est entendu comme un signe dont la référence est culturellement fixée et dont la présence peut définir le domaine de la théâtralité. Par contre, le signe qui ne renvoie pas encore à une référence culturellement précisée définit le domaine de la performativité.

L'*espace vide* devient ainsi la frontière entre ce qui est purement *performatif* et ce qui est ou *est en train de devenir théâtral*. Il relève du mode artistique de communication, au croisement des modes *sensoriel* et *symbolique*. Comme le dit Sauter (2000), en ce qui concerne l'interaction entre *présentation* et *perception*, rien n'est symbolique en soi à moins que l'observateur ne le perçoive comme tel. C'est ce qui avait d'ailleurs été signalé comme élément *sine qua non* d'une définition de la théâtralité, notamment chez Josette Féral :

La condition de la théâtralité serait donc l'identification (quand elle a été voulue par [le performeur] ou la création (quand le [spectateur] la projette sur les choses) d'un *espace autre* que celui du quotidien, un espace que crée le regard du spectateur mais en dehors duquel il reste (1988 : 350).

Ce réinvestissement de l'espace renvoie, en fin de compte, à sa *sémiotisation* par le spectateur, ce qui établit un lien organique avec le concept d'*auto-énonciation* en tant que processus de *co-construction* de la signification par le spectateur à partir de ses propres références. Quant à la notion d'*espace*, elle reste quelque peu ambiguë et nécessite une explicitation. L'affirmation de Josette Féral selon laquelle la théâtralité a peu à faire avec la nature de l'objet investi (*acteur, espace, objet* ou *événement*), étant donné qu'on ne peut identifier la présence de la théâtralité dans la vie quotidienne, permet d'établir une distinction entre l'*espace* en tant qu'*objet* et l'*espace-cadre* du jeu. C'est dans cette dernière acception qu'il faut l'entendre dans la définition de la théâtralité citée ci-dessus. Le cadre est établi par le regard du spectateur ou, du moins, accepté par celui-ci lorsqu'« imposé » par la mise en scène; le *jeu* réfère alors à la valeur symbolique que lui assigne le spectateur à la suite du *clivage* qu'il opère entre réalité et fiction. C'est pourquoi, le cadre est aussi établi par le *jeu* qui pourrait être vu comme cette activité qui met en scène le *représentamen* en tant qu'*icône* et encore *autre chose*, autrement dit : l'*acteur* et son rôle, l'*objet scénique* (accessoires, décors, etc.) ou encore l'*éclairage* et les *symboles* auxquels tous ces éléments renvoient respectivement. Mais dans les deux niveaux s'élabore, à travers la présence d'*autre chose* ou de l'*autre*, un processus qui fait que le signe « grandit », pour paraphraser Eco,

qu'il est *plus* que ce qu'il ne représente iconiquement. Ce processus a aussi été suggéré par Josette Féral :

La théâtralité apparaît donc en son point de départ comme une opération cognitive, voire fantasmatique. Elle est un acte performatif de celui qui regarde ou de celui qui fait. Elle crée l'espace virtuel de l'autre; cet espace transitionnel dont parlait Winnicott; ce seuil (*limen*) dont parlait Turner; ce cadrage dont parlait Goffman. Elle permet au sujet qui fait, comme à celui qui regarde, le *passage de ici à ailleurs* (c'est moi qui souligne) (1988 : 351).

Le fait que la théâtralité, en tant que domaine du symbolique (le signe renvoie à autre chose), soit prise comme un *acte performatif* implique que son état antérieur, le domaine de l'icône (et seulement de l'icône), soit caractérisé par la *performativité*, entendue, dans ce contexte, comme un état *potentiellement* théâtral. Par ailleurs, si la performativité caractérise seulement le domaine de l'icône, c'est qu'elle a trait à la *présentation* de *qualités naturelles* en tant que telles, donc de *qualisignes*⁸ ou, à un niveau supérieur, de *sinsignes*⁹ qui représentent des objets ou des événements qui sont des signes à travers leurs qualités (qui présupposent donc des *qualisignes*).

L'analyse du passage de l'*ici* à l'*ailleurs* ne peut faire l'économie des théories de l'énonciation, ni faire oublier qu'il s'accompagne d'un passage du *maintenant* à l'*alors* et surtout du passage du *je* au *non-je* (du *soi* à l'*autre*), donc de l'*identité* de l'acteur ou de celle du temps et du lieu de la représentation à l'*altérité* qu'ils incarnent pour symboliser *le personnage, le temps et le lieu de l'action*. Dans cette même perspective, on peut envisager le passage d'un objet-signe à l'idée symbolique à laquelle il renvoie. Il devient dès lors évident, que ces passages qui impliquent la théâtralité se traduisent par un *débrayage actantiel*, qui projette dans l'énoncé un *non-je*, un *débrayage temporel*, qui postule un *non-maintenant* distinct du temps de l'énonciation, de la représentation, et un *débrayage spatial*, qui oppose un *non-ici* au lieu de l'énonciation scénique. À la suite de cette série de débrayages appelée en sémiotique de l'énonciation la *manipulation énonciative* se produit, du côté du spectateur, une *sanction énonciative*, qui peut être *pragmatique, cognitive*, mais aussi *pathémique*¹⁰ selon les différentes manières dont le spectateur adhère ou non au contenu théâtral énoncé par la production (Courtés, 1998 : 43-60). Dans la performativité, on assiste à un processus de *présentation* ou d'*autoreprésentation* de l'objet : une affirmation du *je* ou du *ici* et du *maintenant*, ou encore de tous ces éléments à la fois, cas extrême dans lequel il s'agirait d'un retour à l'événementiel.

Quoi où de Samuel Beckett, du *dramaticule* à une nouvelle « essence » théâtrale

Ces perspectives théoriques seront appliquées à la pièce *Quoi où* de Samuel Beckett, écrite en 1983 et mise en scène par l'auteur lui-même en 1986, à la télévision allemande¹¹. Le choix de cette œuvre prolonge l'idée d'un archétype de l'*espace vide* tel qu'il a été précédemment défini et trouve son origine dans l'observation du fonctionnement du théâtre de Samuel Beckett en général, et plus particulièrement de ce *dramaticule* qui semble contenir un grand nombre de manifestations de la problématique envisagée dans la présente étude. *Quoi où* est un concentré de significations, un monde de possibles dramatiques contenu dans une structure textuelle et théâtrale épurée des conventions classiques, dans un langage repoussé jusqu'aux frontières de la logique du contenu et de la forme de l'expression.

Quoi où s'inscrit dans le genre du *dramaticule* (une *saynète*, courte comédie, à deux ou trois personnages) inauguré par Beckett avec *Va et vient* qui utilisait le terme dans son sous-titre. Il fait d'ailleurs partie du recueil *Catastrophe et autres dramaticules* (1986) qui regroupe sous la même terminologie de courtes pièces, écrites pour la télévision par Beckett dans la dernière période de sa vie. Le *dramaticule* est sans doute un des genres les plus fascinants du XX^e siècle. C'est une forme brève, propre au théâtre de Beckett, qui se caractérise principalement par l'utilisation de divers modes de réductions et d'absences. Beckett parachève son projet minimaliste dans ce concentré dramatique qui renonce au jeu des différences formelles, donc aux détails par lesquels se dégageraient plus ou moins l'identité des personnages, la spécificité des lieux ou du temps, déjà « affectées » dans les grands œuvres de la première partie de ses écrits. Le résultat est étonnant et il est à même d'offrir un modèle aux réflexions théoriques concernant les mécanismes de l'*espace vide* et ses liens avec la théâtralité et la performativité.

Le *dramaticule* négocie les contenus dramatiques à la limite de la *représentation* (de la théâtralité) et de la *performativité* des éléments scéniques, animés (corps) ou inanimés (objets), donc dans ce domaine de la performance où « prolifère » l'*espace vide*. Le cadrage se réalise, ici, le plus souvent à même le corps (voire à même des parties du corps) des performeurs qui a ainsi la fonction d'un espace de jeu plutôt que celle de représenter des individualités, des destins, des personnages. Ces espaces où se greffe le jeu ne sont plus que les porteurs de formes aussi subtiles qu'évidentes. L'emploi du « masque » vivant ou des « têtes mortes » – cela revient au même dans *Quoi où* du moins, sinon dans la plupart des *dramaticules* de Beckett – est une des formes ultimes d'expression avant la dissolution absolue de la théâtralité au profit de la performativité de l'image ou de la forme.

Dans *Quoi où*, quatre personnages, à peine différenciés, Bam, Bom, Bim et Bem répètent jusqu'à l'épuisement une même *pseudo-action*. Ils ont tous de longs cheveux gris et portent la même longue robe grise. Les trois derniers apparaissent tour à tour devant Bam qui les interroge sur les résultats d'un interrogatoire : « Il n'a rien dit?... Il ne l'a pas dit?... Il n'a pas dit où? » (p. 90). La réponse est invariablement « non », et ce, malgré les supplices infligés à ce « il » aussi mystérieux qu'impersonnel : « Il a pleuré? / Oui. / Crié? / Oui. / Imploré grâce? / Oui. » (p. 91). Mais Bam exige des réponses et appelle le *suiuant* pour qu'il amène le *premier* et qu'il le fasse avouer « qu'on le lui a dit ». Dans une sorte de pseudo-rituel, qu'on ne voit pas, mais qu'on devine, chaque figure interroge l'autre, mais personne n'obtient de réponse. Cette situation qui se répète suivant le même modèle, sans différences apparentes ni dénouement quelconque, constitue la seule substance dramatique. La pseudo-action ainsi créée est « encadrée » par la Voix de Bam, curieusement dédoublée, c'est-à-dire séparée de Bam à certains moments et constitue à elle seule un personnage représenté par la simple présence en scène d'un microphone (comme l'indique une didascalie). La *Voix de Bam raconte* (c'est sa seule action) en interrompant de temps à autre Bam avec des répliques qui ne sont pas loin de l'actualisation d'un discours de metteur en scène : « Ce n'est pas bon. Je recommence » (p. 90), après quoi le simulacre d'action continue avec Bam qui reprend sa dernière réplique légèrement modifiée, ou encore « ainsi de suite » (p. 96) ce qui provoque un saut dans l'action et amène Bam à un moment plus avancé du modèle établi par les séquences antérieures.

Des interrogations *avides*, une machine théâtrale qui tourne à *vide*

L'analyse du titre donne d'emblée la clé d'un jeu des présences et des absences, repérable par ailleurs à tous les niveaux de l'expression du texte et de la performance affectés par un *espace vide* où s'entrecroisent performativité et théâtralité. Déjà le syntagme *quoi où*, apparemment illogique, présente un vide de sens par l'emploi des deux pronoms interrogatifs qui appellent, de par leur fonction grammaticale, une infinité de réponses sans cependant en définir une seule. L'absence du point d'interrogation qui accompagne normalement un pronom interrogatif est elle-même signe d'une négation de toute possibilité de réponse, d'une paradoxale réduction à néant de l'immense soif de réponses de Bam, mais aussi du lecteur/spectateur. Ce jeu est exploité à fond par Samuel Beckett non seulement dans son texte, mais encore dans sa propre mise en scène. On ne sait pas vraiment de *quoi* il s'agit, on n'apprend pas *où*, ni *quand* cela « se passe ». On est donc sous le signe du *rien* et du *nulle part*. Ce vide aigu de réponses ne fait que mieux attirer le spectateur dans une quête des sens possibles, dans ce jeu des absences dont la règle est un *espace vide* flottant autour de tous les codes utilisés. Le spectateur est amené à chercher lui-

même les réponses sans qu'il soit pour autant obligé de les trouver. La voix de Bam est celle qui conclut l'histoire avec un « *Comprendre qui pourra* » (Beckett, 1986 : 98), comme pour rendre encore plus évidente l'impuissance de l'individu dans sa quête de sens, qu'il s'agisse de Bam, de la *Voix de Bam*, des autres B..., bref, de tout un chacun, y compris le spectateur.

Le titre est bien le lieu d'un vide absolu, puisque l'interrogation n'arrive pas à actualiser son objet dans la figure de la réponse, à chercher dans le développement de la pièce. Il ne fait qu'évoquer un monde de possibles du *quoi* ou de la réponse à « *Quoi?* » et une infinité de lieux virtuels qui auraient pu s'actualiser dans la réponse à « *Où?* ». Seulement ici, l'interrogation est une machine qui tourne à vide épuisant le langage jusqu'à dissolution absolue (ou *presque*) d'un sens dont tous sont avides, personnages et spectateurs confondus :

Bam	Alors?
Bom	(<i>tête basse toujours</i>). Rien.
Bam	Il n'a rien dit?
Bom	Rien.
Bam	Tu l'as travaillé?
Bom	Oui.
Bam	Et il n'a rien dit?
Bom	Rien.
Bam	Il a pleuré?
Bom	Oui.
Bam	Crié?
Bom	Oui.
Bam	Imploré grâce?
Bom	Oui.
Bam	Mais ne l'a pas dit?
Bom	Non.
Bam	Alors pourquoi arrêter?
Bom	Il ne réagit plus.
Bam	Et tu ne l'as pas ranimé?
Bom	J'ai essayé.
Bam	Et alors?
Bom	Je n'ai pas pu.
	<i>Un temps.</i>
Bam	Tu mens. (<i>Un temps.</i>) Il te l'a dit. (<i>Un temps.</i>) Avoue qu'il te l'a dit. (<i>Un temps.</i>)
	On va te travailler jusqu'à ce que tu avoues.
V	C'est bon.

Enfin Bim paraît.
Bim entre par E, s'arrête à 2 tête haute.
 Bam (à Bim). Tu es libre?
 Bim Oui.
 Bam Emmène-le et travaille-le jusqu'à ce qu'il avoue.
 Bim Que doit-il avouer?
 Bam Qu'il lui a dit.
 Bim C'est tout? [...]
 Bam Et quoi. [...]
 Bim C'est tout?
 Bam Oui.
 Bim Puis j'arrête?
 Bam Oui.
 Bim Bon. (À Bom.) Viens.
Bim sort par E suivi de Bom (p. 90-93).

Derrière cette dissolution du sens, il est cependant possible de reconstruire un autre sens. Le vide de sens ou plutôt, ici, le vide référentiel ne serait-il donc pas une nouvelle forme d'expression pour un nouveau contenu? Dans ces conditions, la théâtralisation est « en cours », la théâtralité est *en train* de se (re)constituer pour dire qu'elle n'est pas tout à fait réalisée, puisqu'il n'y a encore aucune trace évidente d'une mémoire collective de la symbolique proposée. Le signe est *vivant*¹², le signe est *parfait* dans son *devenir immotivé*, le signe même *performe*. Il n'y a dans le texte de Beckett que question et réponse au niveau formel, car ni la question ni la réponse n'actualisent un objet, ne révèlent la moindre référence. C'est aussi l'absence du contenu que réalise la tension entre le jeu de la question et de la réponse sans références apparentes selon un modèle qui sera répété à plusieurs reprises, d'abord entre Bam et Bom, ensuite entre Bam et Bim et, enfin, entre Bam et Bem.

Quoi où : celui de l'archétype de l'espace vide

Des personnages *aussi semblables que possible*, « exige » la didascalie. *Qui* sont les personnages de *Quoi où?* La référence virtuelle qu'appelle le pronom interrogatif « qui » se trouve elle aussi... *perdue*, puisque celui-ci implique un questionnement sur l'*identité*. Or les personnages de la pièce, qui ne diffèrent que par l'alternance de la seule voyelle à l'intérieur de leur nom, Bam, Bom, Bim, Bem et... V (*Voix de Bam*), sont, comme l'auteur l'indique dans ses didascalies ou comme il nous le montre dans sa mise en scène, « *aussi semblables que possible* », sinon les *mêmes* : « *même* longue robe grise, *mêmes* longs cheveux gris » (p. 85). Ce sont d'ailleurs deux éléments récurrents du théâtre de Beckett. Et la récurrence peut constituer une source de théâtralisation, car elle ne fait d'autre que de situer, de cadrer, c'est-à-dire de construire ou *re-construire* un cadre de jeu, le *même*,

donc une intertextualité à l'intérieur de l'œuvre entière de Beckett, soit une *intratextualité* toujours à la recherche d'une altérité vaine. Or « *aussi semblable que possible* » tend à exclure la moindre chance de créer une *différence*. Dans ces conditions on assiste, au-delà de cette fonction métathéâtrale des structures formelles beckettiennes, à une performativité du *même*, du *semblable*. Le signe théâtral est ainsi mis en scène d'abord pour s'auto-représenter, moins que pour représenter autre chose. Les règles restent les mêmes, le jeu, lui, prisonnier de cet espace, tributaire de ces règles, trouve une nouvelle façon de s'actualiser, ne serait-ce que, sur le plan temporel, dans la figure de la répétition. C'est bien cette figure qui s'actualise dans *Quoi où* où, à tour de rôle, les quatre se *travaillent* continuellement, presque sans fatigue dans ce jeu d'usure et de recyclage de l'esprit, dans cette machine à créer le vide et à le remplir pour le recréer, paradoxalement, avec le même acharnement à l'infini.

Stratégies énonciatives de la mise en scène

La mise en scène de Beckett opère quelques changements importants par rapport au texte qui sont, en partie, dus à la nature du cadrage adapté pour la télévision. C'est ainsi que les quatre personnages *aussi semblables que possible* sont réduits à une multiplication du *même* masque (« tête morte »). Sur un fond noir, on voit apparaître et disparaître seulement les visages de quatre performeurs différents mais dont l'expression est impersonnelle, neutre, figée, comme dans ces formes théâtrales où les personnages sont représentés par des *masques*. Cependant la fonction sémiotique du masque, procédé ou technique de théâtre, serait celle de « cacher » en quelque sorte ou de ne pas laisser voir le visage du performeur pour justement créer un débrayage actantiel, ou encore d'*affirmer* un *non-je*, je étant le sujet de l'énonciation théâtrale (le comédien), et le *non-je*, le sujet de l'énoncé théâtral, (le personnage). Donc, fonctionnellement, dans la mise en scène de *Quoi où* il ne saurait s'agir d'un vrai masque, puisqu'il faudrait alors deviner ou présupposer le *masqué* et voir d'autres parties de son corps pour construire l'image du personnage. Il reste donc à lire, dans cette apparence de *masque* des personnages de *Quoi où*, un acte performatif plutôt que théâtral, parce que le masque est construit à partir des *qualités* (traits physiologiques) de l'acteur. Celui-ci les *met* en scène et en même temps « hors jeu » : ses traits physiologiques sont là pour réduire toute signification du visage (mimique) à zéro ou plutôt pour signifier un *degré zéro* de l'expression du visage. On pourrait objecter à cela que tout acteur joue le plus souvent son rôle sans se couvrir d'un masque, mais ce qui est caractéristique de cette production télévisée est justement l'expression figée des visages, et le caractère impersonnel de l'interprétation, tout comme l'absence de traits d'identité susceptibles de créer cette *altérité* qui est le propre de la théâtralité. Tout cela suggère bien l'idée d'une théâtralité *scéniquement* neutre, qui n'est pas engendrée par l'action du performeur, mais seulement

par le regard du spectateur. Le performeur n'est pas *plus*, au contraire, il est même *moins* que ce qu'il n'est dans sa propre réalité quotidienne, à travers un processus de réduction, sinon de négation de la théâtralité, visible dans l'attitude figée des performeurs. Ceux-ci deviennent un *sinsigne* de l'homme, d'où la performativité de ce type de présence scénique.

Il semble qu'avec cette pièce en particulier, Beckett donne au signe son plein envol, lui rend la *vie* (au sens du « signe vivant » de Peirce). D'ailleurs on peut repérer, dans *Quoi où*, ce modèle de signe au fil d'une série de mises en abyme, qui se manifestent dans la récurrence des scènes, mais surtout dans une sorte d'énonciation de l'énonciation, qu'on pourrait aussi entendre comme une mise en scène de la mise en scène. Il s'agit surtout, dans la production de la télévision allemande, du signe pour V (*Voix de Bam*) qui est le même visage que celui de Bam, mais aux dimensions disproportionnées, donc plus grand que Bam du niveau énonciatif inférieur et que *les autres B...* Beckett choisit cette image de V en ignorant le microphone qui était censé représenter V selon les didascalies du texte dont il est aussi l'auteur. Ce « masque » énorme est omniprésent tout au long de la pièce et doté des « pouvoirs » du Narrateur structurant le discours, le manipulant en tant qu'instance d'énonciation supérieure à celle des quatre autres personnages. C'est bien un *Je* énonciatif qui s'actualise dans cette image : V énonce par sa voix, mais aussi par sa propre présence « omnisciente », l'histoire de Bam, Bem, Bim et Bom qui deviennent les sujets de l'énoncé ainsi réalisé par V, mais encore énonciateurs de troisième niveau.

Il s'agit donc d'un énonciateur extrêmement complexe ou d'un système énonciateur à plusieurs strates. Il y a d'abord Samuel Beckett, *Auteur* et *Metteur en scène* – en tant qu'énonciateur du texte/performance de *Quoi où*, l'objet énoncé. À l'intérieur de celui-ci un deuxième niveau d'énonciation avec V (*Voix de Bam*), narrateur ou metteur en scène symbolique, à un niveau inférieur, d'un double objet énoncé : d'une part, il y a le discours de V du type monologue (lorsque le texte est à la première personne) et d'autre part, un récit (à la troisième personne) qui correspond à une sorte de doublage de la mise en scène par la didascalie – sa forme primaire, linguistique (voir le passage cité plus loin). Ce qui occasionne, à la suite d'un débrayage actantiel, une troisième couche d'énonciations entre Bam et Bim, Bam et Bom, Bam et Bem, sous la forme d'un échange de répliques entre les personnages, sur le modèle question-réponse, antérieurement cité. À l'intérieur de ces « duos », Bam essaie d'apprendre, tour à tour, de Bom, de Bem, puis de Bim le *quoi* et le *où*, en les faisant se *travailler* l'un l'autre *jusqu'à concurrence de pleurs, de cris, d'imploration de grâce*. Ces manifestations (dramatiques) sont absentes de notre champ sensoriel, mais implicites puisque rapportées à la troisième personne comme des faits situés hors du champ scénique. Dans la mise en scène de Beckett, la création de cette fiction absente, de cet univers hors scène (*espace vide*) se fait de façon très subtile : pour suggérer les « sorties » vers ce qui devrait être un espace de torture (et, inversement, de là, les « entrées » en scène),

un *fondu* opéré sur l'image des visages figés suffit! On assiste jusqu'à la fin au même jeu qui ne fournit que des réponses de forme, ignorant le fond du questionnement, qui ne crée que des espaces imaginaires dont les *limites* seules sont perceptibles à travers les *sorties et entrées* ou retours en scène. Le « *Comprenne qui pourra* » de V, à la fin de la pièce, est (s'il en était besoin!) l'indice de cette vaine quête. Malgré l'invitation à trouver lui-même ce que la performance cache avec obstination, le spectateur ne peut que tomber dans le même piège que Bam et, *la tête basse*, reconnaître son impuissance ou alors accepter de jouer le jeu d'une *semiosis infinie*. C'est d'ailleurs ici que se concentre le pouvoir performatif de la pièce entière et de l'acte énonciatif de l'auteur-metteur en scène.

Quoi où présente un cas particulier de théâtre dans le théâtre, une sorte de théâtralisation de la théâtralité même, repérable dans cette structure énonciative stratifiée : auteur-metteur en scène (Samuel Beckett), V (*Voix de Bam*) qui n'est qu'un simulacre de metteur en scène, ou le simulacre de l'instance suprême de l'énonciation théâtrale. Le « masque » de V est plus grand, omniprésent et omniscient dans sa *non-science* (« *Comprenne qui pourra* »). Dans le passage ci-dessous, on peut voir comment il dirige le discours et l'ancre dans *un* ici-et-maintenant (les parties soulignées en gras) qui renvoient à la performance, à un simulacre ou à une négation d'imbrications scéniques; ensuite comment il opère par une série de débrayages vers *un* ailleurs-et-alors inconnus ou indéfinis dans l'esprit du titre. Celui-ci s'avère être *la* règle de récurrence pour cette déréférentialisation et déréalisation (dans le sens de déconstruction) du discours scénique :

- V Nous ne sommes plus que cinq
 Au présent comme si nous y étions.
 C'est le printemps.
 Le temps passe.
 D'abord muet.
 J'allume.
 L'aire s'allume. Bam à 3 tête haute, Bom à 1 tête basse. Un temps.
- V Ce n'est pas bon. J'éteins.
 L'aire s'éteint.
- V Je recommence.
 Nous ne sommes plus que cinq.
 C'est le printemps.
 Le temps passe.
 D'abord muet.
 J'allume.
 L'aire s'allume. Bam seul à 3 tête haute. Un temps.
- V C'est mieux.

Je¹³ suis seul.
 C'est le printemps.
 Le temps passe.
 D'abord muet.
 Enfin Bom paraît.
 Réparaît (p. 86-87).

La théâtralité menacée ne se manifeste plus qu'au niveau de la forme du discours qui met en scène le simulacre de la *mise en scène*, ou le *pseudo-dialogue* des autres personnages. Sur le fond conflictuel d'un secret, lui-même énigmatique à un autre niveau et qui n'arrive pas à être percé quelles que soient les clés théâtrales que le spectateur utiliserait, il se fait que Bam « travaille » un *autre B...* voulant à tout prix apprendre de ce dernier si *il* [un tel] *le* [objet totalement indéterminé sémantiquement] lui a dit. Si on arrive à deviner que *il* semble au moins référer au précédent interrogatoire de Bam, un *autre B*, ce qui ne nous amène pas loin, par contre *le* est référentiellement vide, du point de vue du spectateur du moins, mais pas nul, signifiant que son contenu peut être déterminé (ou le vide comblé) par la lecture personnelle que le spectateur lui donne. Il peut en effet s'agir de toute histoire, « génétiquement » humaine, qui correspond à une catégorie thématique, aussi simple que riche, du type *dominant vs dominé* ou *opresseur vs opprimé*, donc de toute forme de domination, d'un principe de l'Histoire vieux comme le monde.

Enfin, la réponse à cet interrogatoire est chaque fois négative (« *il* ne l'a pas dit ») malgré toutes les tortures auxquelles cet *il* a été soumis. Il y a une théâtralité dans le *conflit* (en tant que concept théâtral) contenu et entretenu dans cet interrogatoire. Mais ce conflit est lui-même formel, c'est-à-dire *vide* de contenu, puisqu'il n'arrive jamais à se préciser. Coexistent deux catégories de manifestations de l'*espace vide* : d'une part, au niveau du discours linguistique à référence \emptyset et, d'autre part, dans l'ouverture de l'univers dramatique *scénique* vers un univers dramatique *extrascénique* défini par la série : *sortie de Bim suivi de Bom* et *réapparition de Bim...* *sortie de Bem suivi de Bim* et *réapparition de Bem* et, enfin, *sortie de Bam suivi de Bem* et *réapparition de Bam*. Entre chaque *sortie* et *réapparition* de la série, il y a un *espace narratif vide* où le spectateur comprend seulement à travers la convention des sorties et des entrées (le *fondue* des masques) qu'il « se passe » des choses, au niveau de la fiction, dans un espace hors de tout champ de perception. Les sorties sont entendues par le spectateur comme des « ouvertures » vers des scènes de torture invisibles. Le spectateur est ainsi incité à remplir lui-même ce vide, à *co-construire* les significations selon ses propres références, à partir d'un minimum d'indices offerts par le texte ou par la mise en scène.

Espace vide et réponse du spectateur

On peut se demander si, dans les conditions d'une déréalisation aussi profonde, le faire interprétatif du spectateur *est* encore capable de récupérer au niveau de l'imaginaire le sens absent. Ou alors se contente-t-il des velléités presque musicales de ce mélange de paroles et d'images, de formes acoustiques et visuelles qui fuient toute symbolique?

En explorant de plus près cette dernière possibilité, on constate que le personnage de Bam se trouve avec les autres *B.*, par rapport à *V.*, à un niveau énonciatif inférieur dans un espace de jeu qui est créé et régi selon toutes les lois de la mise en scène théâtrale par *V.* L'espace de jeu pourrait de ce fait être interprété symboliquement comme l'espace intérieur, psychique de Bam. Le « drame » se situe ainsi dans ce bouleversement des formes de discours, dans ces mises en abyme successives de l'acte de l'énonciation. Ces différents niveaux énonciatifs réaliseraient une série de *débrayages internes* donnant lieu à des simulacres d'énonciation, d'énonciation énoncée ou rapportée (Greimas et Courtés, 1986). La présence de Bam au troisième niveau d'énonciation, sur le même plan que les autres *B...*, et la présence simultanée de *V* (*Voix de Bam*) au niveau d'énonciation immédiatement supérieur suggèrent que Bam se *met en scène* lui-même. Cet espace psychique virtuel justifierait en outre l'absence des ancrages spatiaux et temporels du discours scénique tout entier. L'espace physique de la performance froide et statique des performeurs-masques (seules véritables présences), ainsi que le cadre noir indéfini et indéfinissable constituent un exemple d'*espace vide* engendrant un effet *psycho-physique*¹⁴ chez le spectateur. Celui-ci est attiré dans cette « danse » des énonciations successives en éprouvant des sensations proches de celles du repliement sur soi, dans une expérience à teinte onirique ou proche du délire.

L'*espace vide* semble donc être un concept opérationnel capable de rendre compte des processus complexes de la réception théâtrale et un outil d'analyse efficace dans le repérage des *structures absentes* de la performance responsables du déclenchement de la réponse du spectateur. Ces structures se caractérisent par l'évidence d'une *incomplétude* de la structure du discours scénique qui signale ainsi la *présence* d'une absence, espace énonciatif en devenir capable d'être activé et investi dans la complémentarité de l'auto-énonciation réflexive du spectateur. L'étude de la réponse du spectateur devrait pouvoir se faire sur une base théorique articulée par le concept d'*espace vide* en tant qu'espace potentiel d'énonciation, contrôlable par le spectateur. Cependant ce qui rend ce concept encore plus intéressant c'est qu'il peut être organisé par le metteur en scène, assimilé dans son processus de création, tel que l'illustre le travail de *Beckett-metteur-en-scène* sur le texte de *Beckett-auteur*.

Une conclusion, même *ouverte*, peut enfin être formulée sur le concept d'*espace vide* conçu comme une interface entre théâtralité et performativité, capable d'en donner une mesure qualitative potentielle et de définir le degré de performativité en équation avec le degré de théâtralité. Dans *Quoi où*, texte ou performance, la prolifération du *même* (performativité) attire forcément la réduction de l'*autre*. Ce mécanisme qui tourne à *vide* (les mêmes actions, questions qui se répètent sans aucun résultat) devient ainsi, par l'effet de distanciation qu'il engendre, une marque de théâtralité. Il renforce l'effet de *personnages aussi semblables que possible...* dont les différences sont à chercher dans les récurrences possibles du modèle perpétué et non pas dans les individualités (qui n'existent d'ailleurs pas). Tout est de l'ordre du *même* (donc, du performatif) pour mieux transcender les individualités (le théâtral), c'est-à-dire pour mieux accéder à cette synthèse mythique qui est le propre du théâtre beckettien. La prolifération du même correspond ainsi à une dilation du *vide*. Celui-ci est rempli par l'image de la structure mythique (générale), la seule signification que le spectateur arrive à décoder. Le spectateur ne peut toucher à l'individuel que par un passage obligé, forcé dans le domaine du général. Une fois que la structure mythique est réalisée par le lecteur/spectateur, celui-ci *peut* choisir de se l'approprier en l'associant à une occurrence culturelle (mémoire historique) ou personnelle (mémoire affective) ou encore se limiter à l'appréciation purement esthétique des « sensorialités » performatives de cette structure, un peu comme dans le cas de la musique ou de la danse. Ce sont là des « choix » de la réponse du spectateur qui peuvent suggérer des stratégies précises de la mise en scène. Dans une démarche à la fois rétrospective et *introspective*, le metteur en scène observe ses propres réactions en tant que spectateur virtuel de sa mise en scène, dans l'imaginaire ou pendant les répétitions, pour les intégrer aux effets performatifs du spectacle. On peut aussi envisager une démarche prospective, lorsque le metteur en scène chercherait à donner à ses intentions un effet précis qu'il ne ressent pas en totalité ou qui est de nature à extrapoler des contenus virtuels qui pourraient se réaliser chez certains spectateurs.

Il semble que plus il y a d'*espace vide*, plus la performance se situe dans le domaine de la performativité, de la *présentation* ou, au moins, d'une théâtralité *en devenir*, en train de se réaliser par l'activation des fonctions symboliques du signe. Moins il y a d'*espace vide*, plus on se trouve dans le domaine de la théâtralité, de la *représentation*, d'une signification bâtie sur la fonction symbolique du signe, à partir d'une culture théâtrale précédant l'expérience de la performance en question. Cela dit, alors que pour certains spectateurs, une performance est très théâtrale, parce qu'ils ont une plus large compétence culturelle ou théâtrale, pour d'autres, elle peut être plus performative, s'ils connaissent moins le théâtre en tant qu'événement culturel, ou, tout simplement, si leurs « compétences encyclopédiques » ou leur intelligence « spéculative » fait que la symbolisation n'arrive simplement pas à se réaliser. La performativité ainsi que la théâtralité sont des notions

relatives et dépendent étroitement de la qualité *de* et aussi *du* spectateur, c'est-à-dire, d'une part, de la présence de compétences propres à un spectateur averti, et d'autre part, de sa capacité à repérer des structures *vides, potentiellement symboliques* ou encore *symboliques* dans l'évidence de leur manifestation, comme c'est le cas chez Beckett qui utilise l'absence, le silence, l'attente, l'indétermination... soit des *réductions* à titre symbolique. Que le spectateur aborde le spectacle sous l'angle de la théâtralité ou sous celui de la performativité, c'est dans l'alliance subtile de l'ambiguïté du message et de l'indécision du spectateur que réside dans tous les cas l'essence de l'art.

Notes

1. « Performatifs : énonciations qui, abstraction faite de ce qu'elles sont vraies ou fausses, *font* quelque chose (et ne se contentent pas de la *dire*). Ce qui est ainsi produit est effectué en disant cette chose même (l'énonciation est alors une illocution), ou par le fait de la dire (l'énonciation est alors une perlocution), ou les deux à la fois » (Austin, 1991 : 181).
2. Stanley Fish (1980) propose le concept de *communautés interprétatives* (« *interpretative communities* ») : « *Interpretative communities are made up of those who share interpretative strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way round* ». [Les communautés interprétatives sont constituées par ceux qui partagent des stratégies interprétatives non pas pour la lecture (dans le sens conventionnel) mais pour l'écriture des textes, pour en constituer les propriétés et leur assigner les intentions. En d'autres termes, ces stratégies préexistent à l'acte de lecture et déterminent ainsi la forme de ce qui est lu, et non pas l'inverse tel que l'on pourrait le penser.] (Fish, 1980 : 171), [traduction libre].
3. En ce qui nous concerne, pour dissiper l'équivoque, nous préférons *co-construction* à *reconstruction*.
4. *Présentation* serait à entendre ici, selon nous, dans le même sens que les *structures déclaratives* d'Iser.
5. Pour Sauter (2000), les trois modes de communication théâtrale (*sensoriel, artistique et symbolique*) définissent le champ de la théâtralité, ce que nous trouvons discutabile quant au mode *sensoriel* de communication qui est le mode de communication par excellence dans le domaine de l'*événementiel* ou du *performatif*. De la même façon, le mode artistique appartiendrait tant au théâtral qu'au performatif. Selon nous, ce qui définit essentiellement la théâtralité, c'est le symbolique. Ces remarques sont importantes dans la mesure où l'on conçoit la performativité comme quelque chose de préliminaire à la théâtralité, idée qui est à la base de notre vision sur cette problématique.
6. Dans le sens qu'*une signification peut être attribuée à l'action artistique* (Sauter, 2000 : 9).
7. Voici la définition du signe de Peirce : « *Anything which determines something else (its interpretant)*

to refer to an object to which itself refers (its object) in the same way, the interpretants becoming in turn a sign, and so on ad infinitum... If the series of successive interpretants comes to an end, the sign is thereby rendered imperfect » [Toute chose qui détermine autre chose (*son interprétant*) pour référer à un objet auquel elle réfère elle-même (*son objet*) de la même façon, les interprétants devenant à leur tour des signes et ainsi de suite *ad infinitum*... Dans la série des interprétants successifs, le signe est ainsi rendu imparfait.] (Kanovsky, 1996 : 136), [traduction libre].

8. Dans la sémiotique peircienne, « le qualisigne est une qualité qui est un signe » (Peirce, 2.24).

9. Le *sinsigne* se définit comme « une chose ou un événement existant ici et maintenant, qui est un signe, et qui ne peut l'être que grâce à ses qualités, de sorte que cela implique un qualisigne ou, plutôt, plusieurs qualisignes » [« *An actual existing thing or event which is a sign. It can only be so through its qualities; so that it involves a qualisign, or rather, several qualisigns,* »] (Peirce, 2.24), [traduction libre].

10. « Le domaine esthétique [...] joue sur la dimension cognitive, mais aussi, sinon plus, sur la dimension pathémique, l'objet (alors en position de "destinateur passionnant"), provoquant la sanction passionnelle (et pas seulement cognitive) de l'énonciataire (= "destinataire passionné"), qui aboutit alors à l'adhésion ou au rejet (voire à l'indifférence) – du point de vue des "états d'âme" – de ce qui lui est proposé. À ce propos, on serait peut-être tenté, à vrai dire, de ne voir dans l'énonciation que l'une ou l'autre des deux dimensions cognitive et pathémique. À vrai dire, il ne faut pas exclure l'aspect "pragmatique"... » (Courtés, 1998 : 50-51).

11. *Was Wo* de Samuel Beckett (Allemagne, 1986, 16 min), Süddeutscher Rundfunk (Allemagne), version allemande, mise en scène de S. Beckett, avec Friedhelm Becker, Alfred Querbach, Edwin Dorner et Walter Lagnitz.

12. Peirce utilise le qualificatif « vivant » pour décrire le signe en plein processus ou *devenir*, ainsi que le processus de *semiosis infinie* (voir Peirce, 1.339).

13. Il est à noter que « *Je* » n'est pas simplement autoréférentiel, dans le sens d'une énonciation énoncée, du type [Je dis que] *je suis seul*. C'est V (*Voix de Bam*) qui l'énonce. Mais les deux, V (*Voix de Bam*) et Bam « lui-même », sont présents en scène. À ce moment de l'action, Bam se tait et V parle.

14. Michael Fried parle de *l'opération d'une fiction* par le spectateur en réponse à « l'action » des stimuli de la scène. L'effet de cette réponse est « psycho-physique » (1990 : 130) et le terme est de Diderot. On retrouve le même concept chez Sarah L. Richards : « *What we as readers must imagine, what the director and performers must strive to suggest, is the physical-psychological momentum [...]* » (1995 : 78).

Bibliographie

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, 1991.

- BROOK, Peter, *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, trad. Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, 1977.
- BECKETT, Samuel, « Quoi où », dans *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 82-98.
- COURTÉS, Joseph, « L'énonciation comme acte sémiotique », *L'énonciation comme acte sémiotique : nouveaux actes sémiotiques*, n° 58-59, 1998, p. 7-60.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- ECO, Umberto, *La structure absente : introduction à la sémiotique*, trad. Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, 1972.
- FÉRAL, Josette, « La théâtralité », *Poétique*, n° 75 (septembre), 1988, p. 347-361.
- FISH, Stanley, *Is There a Text in the Class, The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- FONTANILLE, Jacques, *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989.
- FRIED, Michael, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, t. 1, 1986.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1985.
- KANOVSKY, Martin, « Parallels – Peirce and Derrida », *Subject-Author-Audience. The Subject in the Expanse of Art*, International Conference, Bratislava, 1996, p. 126-139.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers*, dans Charles Hartshorne et Paul Weiss (dir.), Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1931-1958, 8 vol. en 5 tomes, t. II, 1960.
- RICHARDS, Sarah L., « Writing the Absent Potential: Drama, Performance, and the Canon of African-American Literature », dans Andrew Parker et Eve Kosofsky Sedgwick (dir.), *Performativity and Performance*, New York, Routledge, 1995, p. 64-88.
- SAUTER, Willmar, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000.