

Théâtralités dans l'album pour enfants

Vinicius Pereira Coelho¹

L'ALBUM POUR ENFANTS est un genre littéraire multiple dans sa matérialité, son langage poétique et ses techniques de composition esthétiques². Parfois désigné comme livre d'images, c'est sous le nom d'album que ce genre est plus connu dans le milieu universitaire, éditorial et de la librairie, en opposition aux livres illustrés, imagiers et bandes dessinées³. Au Brésil, l'album est surtout connu sous l'appellation « *livro ilustrado* » ou « *livro-imagem* » (pour les albums sans texte), en opposition à « *livro com ilustração* » [livre avec illustrations] où le texte occupe une place plus importante que l'image, au niveau de la narration et du sens du récit.

Les albums sont également source d'inspiration à la création de spectacles théâtraux pour enfants⁴, même si l'écriture théâtrale pour la jeunesse n'est ni minime ni balbutiante⁵. À la fois genre littéraire et objet artistique, nombre d'albums semblent présenter une relation iconotextuelle qui permet un espace poétique fécond à l'imagination du lecteur, faisant peut-être penser à l'action à laquelle les textes de théâtre invitent. La problématique de cette étude se construit à partir d'une réflexion qui essaye de comprendre le fonctionnement de la théâtralité dans un album n'ayant pas été conçu pour être mis en scène.

Cette méthode hypothético-déductive nous permet de soulever quelques questionnements : existe-t-il des éléments dans la composition de ces albums qui nous permettent de confirmer un appel à la théâtralité ? L'aspect théâtral de ces productions est-il inconsciemment sous-jacent à leur construction, puisque les auteurs-illustrateurs se conçoivent fréquemment en tant que metteurs en scène vis-à-vis de leurs propres personnages ?

En prenant appui sur la définition d'album d'après Sophie Van der Linden et sur le concept d'album-théâtre tel que le présente Marie Bernanoce, il sera possible de décrire la théâtralité dans l'album pour enfants. Dans ce type de production, qu'en est-il, entre autres, de l'agencement des dialogues dans un rapport iconotextuel visant une forme de théâtralité ? La théorie d'Euriell Gobbé-Mévellec, à propos de l'interface entre le dispositif de l'album et celui du théâtre, guidera également notre analyse autour de la visibilité et le symbolique de la théâtralité dans le corpus d'étude.

¹ Diplômé par l'Université de Lille – France, Master 2 Lettres parcours Littérature de jeunesse. Contato: prviniicius@gmail.com

² En France, l'évolution historique de cet objet artistique a été étudiée par des chercheurs comme Michel Defourny, Ségolène Le Men, Michel Manson, Isabelle Nières-Chevrel, Claude-Anne Parmegiani, Anne Renonciat et Sophie Van der Linden, entre autres.

³ VAN DER LINDEN, S. *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay : l'Atelier du poisson soluble, 2006.

⁴ À titre d'exemple, voici quelques adaptations d'albums de Kitty Crowther : *Alors ?*, 2014, d'après l'album homonyme (école des loisirs, 2006), *Scratch scratch dip clapote* (école des loisirs, 2002) et *Mon ami Jim* (école des loisirs, 1996), mise en scène de Jean-Philippe Naas, Compagnie En attendant... ; *Les Géants d'ocres pâles*, 2013, d'après *Annie du lac* (école des loisirs, 2009), mise en scène de Christelle Mélen, Cie. Hélice Théâtre ; et *Il y a tant et tant de temps que je t'attends*, 2013, d'après *L'Enfant Racine* (école des loisirs, 2003) et *Le Grand Désordre* (Seuil, 2005), mise en scène de Juliette Pouchet et Ludivine Moullé, Cie. T.A.L.C.

⁵ Pour avoir un aperçu de la vastitude et richesse du répertoire théâtral contemporain pour la jeunesse, voir BERNANOCE, M. *À la découverte de cent et une pièces*. Montreuil-sous-Bois : éd. Théâtrales, 2006 ; IDEM, *Vers un théâtre contagieux*, Montreuil, éd. Théâtrales, 2012.

Parcourir les plusieurs définitions de la théâtralité impliquerait une étude exhaustive. Différentes approches ont permis la mutabilité de la signification de ce terme selon des courants théoriques et esthétiques variés, jusqu'à des notions qui débordent du champ du théâtre lui-même. D'emblée un néologisme proposé par Nicolas Evreinov, la théâtralité fut aussi traitée par Roland Barthes, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Michel Corvin, Josette Féral, et nombre d'autres.

Pour cette étude, nous partirons des recherches ayant une perspective de la théâtralité dans le contexte de l'écriture théâtrale, notamment d'après Barthes et Corvin. Ces choix permettront une analyse théorique des aspects de la théâtralité concernant le rapport iconotextuel dans les albums, en tant qu'objet-livre et non dans leur mise en scène. Il s'agira donc d'une tentative d'y repérer les points de contact avec les caractéristiques de la théâtralité qui relèvent des textes dramatiques et du dispositif théâtral.

1. En quête de théâtralité

1.1. Théâtre- Texte = Théâtralité

En tant que concept, la théâtralité est alors un terme moderne qui apparaît dans la critique littéraire francophone après la deuxième moitié du XX^e siècle. La théâtralité est présente dans plusieurs phases des recherches de Roland Barthes, même s'il ne faisait pas de ce concept le pivot de l'ensemble de ses théories⁶. Plus précisément, dans un article à propos du théâtre chez Baudelaire, l'homme de lettres affirme que si l'on soustrait le texte du théâtre on trouve la théâtralité, la grandeur qui compléterait le texte pour arriver au théâtre.

Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.⁷

Néanmoins, il ne faut pas considérer cette opération d'une façon simpliste, car sa formule indique plutôt une différence entre les deux termes et non une véritable suppression, comme on pourrait le croire. Sa définition part alors de l'opposition entre la polyphonie de l'art théâtral et la monodie de la littérature⁸. La théâtralité ne serait donc pas le théâtre, mais une sorte de contradiction, voire une suspension⁹ de ces deux termes. Si la théâtralité est le résultat de cette opération qui sépare la matière textuelle de la mise en scène, cela ne signifie pas que le texte ne soit pas doté de théâtralité mais que celle-ci se fait présente dans son élan vers la création scénique. Voyons ce que Barthes dit de la théâtralité par rapport à l'écriture théâtrale :

Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est donnée de création, non de réalisation. Il n'y a pas de grand théâtre sans théâtralité dévorante, chez Eschyle, chez Shakespeare, chez Brecht, le texte écrit est d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets, des situations ; la

⁶ BIDENT, C. *Le geste théâtral de Roland Barthes*. Paris : Hermann, 2012.

⁷ BARTHES, R. Le théâtre de Baudelaire. In : _____. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964, p. 41-42.

⁸ Ibidem, p. 257.

⁹ BIDENT, C. *Le geste théâtral de Roland Barthes*. Op. cit., 2012.

parole fuse aussitôt en substances.¹⁰

De ce point de vue, c'est dans une sorte de continuité substantielle entre l'écriture théâtrale et le théâtre joué qu'opère la théâtralité. Barthes considère ainsi la théâtralité comme l'acte de produire un signe et de le dénoncer, favorisant la désaliénation de la représentation¹¹. Cette notion s'incarne à la fois dans l'interprétation du personnage par l'acteur, et dans la performance même de l'acteur en scène (à laquelle participent la gestuelle, le mouvement, le son, la musique, la lumière, les interactions, etc.).

Or, l'album rejoint d'une certaine manière cette idée d'épaisseur de signes du théâtre. En effet, le caractère imbriqué entre texte et image le dote d'un potentiel iconotextuel et d'une force visuelle bien plus considérable que celle d'un livre illustré, par exemple. Voyons pourtant une autre perspective de relation entre le texte et la théâtralité, avant d'en venir aux spécificités de l'album et ses liens avec ce concept kaléidoscopique.

1.2. Théâtralité et textisme

Depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, la production théâtrale s'est détachée des courants texto-centristes. Cette tendance a également influencé des théoriciens du théâtre, comme Anne Ubersfeld et Patrice Pavis, à considérer le texte comme une composante de la mise en scène voire une matrice de représentativité. De leur point de vue, la matière textuelle relève ainsi d'une sorte d'incomplétude, dont le sens final ne serait accompli que par le jeu théâtral mis en scène. En opposition à cette vision représentationnaliste, Michel Corvin se proclame comme faisant partie du cercle des textistes. De leur côté, ceux-ci situent « la théâtralité dans le texte, le visible dans le dicible¹² ».

Selon Corvin, « la théâtralité se définit par trois faits : elle est présence (l'adresse) ; elle ne vit que d'absence (ce qu'elle figure n'existe pas) ; et pourtant elle fait en sorte que cette absence soit présence ; elle est à la fois une marque, un manque et un masque¹³. » Autrement dit, la théâtralité est entre la présence et l'absence, comme un intermédiaire qui établit un rapport entre ces deux instances et se place à la fois sur l'une ou l'autre.

Par le prisme du textisme défendu par Corvin, « l'interprétation dramaturgique, c'est-à-dire la perception globale d'un texte conçu à la fois comme un corps (une matière) et une pensée résulte de l'ensemble des propositions didascaliques et stylistiques que certaines œuvres [...] offrent de façon à la fois patente et latente, fonctionnelle et symbolique¹⁴. » Il propose d'analyser la théâtralité textuelle en tant qu'une opération rhétorique et stylistique, dont la spécificité est la conjugaison tant *in praesentia* comme *in absentia* du « discours théâtral avec le temps et l'espace, de telle sorte qu'ils soient, tous les trois, en constante interaction¹⁵. » Ce qui est indispensable pour un texte théâtral, selon l'universitaire, est cette interaction discursive (donc verbale) en tant que trace de théâtralité.

Dans la même ligne de pensée, Jean-Marie Piemme affirme ceci : « Au sens plus large, la

¹⁰BARTHES, R. Littérature et signification. In : _____. *Essais critiques*. Op. cit., p. 257.

¹¹BIDENT, C. *Le geste théâtral de Roland Barthes*. Op. cit., 2012.

¹²CORVIN, M. La parole visible ou La théâtralité est-elle dans le texte ? In : *Cahiers de praxématique*, n° 26, 1996, document 5 [en ligne], mis en ligne le 1^{er} janvier 2015, consulté le 16 mars 2017. URL : <http://praxématique.revues.org/2983>.

¹³Idem. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1995, t. L-Z, p. 884.

¹⁴Idem. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1995, t. A-K, p. 2.

¹⁵Ibidem, p. 3.

théâtralité se localise dans toutes les composantes de l'activité théâtrale et, en premier lieu, le texte. On dira par exemple d'un texte dramatique qu'il contient une certaine théâtralité parce qu'il se présente sous une forme dialoguée ¹⁶. » À première vue, le texte de théâtre se distinguerait ainsi de la poésie ou du roman, par exemple. Cependant, nous avons conscience que cette différence n'est pas simplement formelle, compte tenu du brisement des frontières littéraires entre les genres.

Il y a présence d'une théâtralité forte dans un dialogue lorsque celui-ci se constitue à partir d'un certain nombre d'enjeux qui, par lui, devient visibles sur nos yeux. Pourtant, on n'aurait aucune peine à trouver des textes dialogués qui, bien que possédant des enjeux, soient dépourvus de théâtralité. La présence de l'enjeu ne suffit pas à épuiser l'idée d'une théâtralité du texte. Il faut y ajouter l'existence d'une manière spécifique de travailler la langue. Il existe de nombreux textes non dialogués qui recèlent cette théâtralité langagière ¹⁷.

Ce qui surpasserait la présence de l'enjeu pour configurer une théâtralité textuelle, selon Corvin, serait « le noyau imageant, sorte de nébuleuse de signes ¹⁸ », où interagissent différents éléments concernant la structure de la fable, le décor, la psychologie des personnages, leurs relations entre eux et leurs manières d'agir, leurs costumes, etc. Corvin est également d'accord sur le fait que la théâtralité du texte fait partie du processus d'actualisation exécuté par le récepteur, dont la lecture tâchera de trouver des enchaînements logiques entre les constituantes de cette nébuleuse de signes. Ceux-ci « traversent et articulent l'ensemble de ses signifiants verbaux (dialogues et didascalies) et aboutissent à l'isotopie surplombante d'une lecture où, par extension et compréhension à la fois, trouveraient leur place les éléments apparemment les plus disparates du texte en question ¹⁹. »

D'après Eliane Lisbôa, même un lecteur qui n'envisage pas la création d'un spectacle peut tirer profit de l'expérience de lecture d'un texte théâtral sans pour autant l'imaginer dans la voix des comédiennes et comédiens entourés d'un décor sur le plateau. « Le texte dramatique en soi permet au lecteur, absent du processus de création scénique, un autre aspect concret, qui peut ou non s'approcher du sens exprimé par une mise en scène, et qui sera surtout le résultat de sa propre lecture ²⁰. » Ce lecteur créera ainsi ce monde fictionnel à l'aide du support textuel en relation avec les éléments de théâtralités qui y sont présents.

Lisbôa défend aussi que « le texte dramatique se propose de construire des images scéniques, situations théâtrales, ce qui signifie que dans l'esprit du lecteur se dessinent (ou il est possible de se dessiner) deux univers : celui de la scène, ou directement celui de l'espace fictionnel proposé pour la scène ²¹. » Le lecteur est évidemment libre d'imaginer l'un ou l'autre univers, cela dépend de sa performance en tant que lecteur et de son expérience par rapport au théâtre. De toute manière, « en tant que pièce de théâtre, le texte est un ensemble de signifiants d'ordre linguistique, ce sont ces éléments qui orienteront le flux imaginatif du lecteur ²². »

À partir d'une démarche linguistique/sémiologique, le texte de théâtre peut ainsi être

¹⁶PIEMME, J.-M. Théâtralité. In : CORVIN, M. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre. Op. cit.*, t. L-Z, p. 883.

¹⁷Ibidem, p. 884.

¹⁸CORVIN, M. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre. Op. cit.*, t. A-K, p. 8.

¹⁹Ibidem, p. 5.

²⁰LISBÔA, E. A teatralidade do texto dramático. In: *Urdimento* : revista de estudos sobre teatro na América Latina. Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, vol. 1, n° 2, août 1998, p. 35, notre traduction.

²¹Ibidem, p. 36, notre traduction.

²²Ibidem, *loc. cit.*, notre traduction.

considéré comme un système autonome par rapport à la mise en scène, en ce qui concerne la performativité de lecture. La spécificité de ce genre littéraire demeure dans sa capacité d'ouverture, dans les espaces laissés à la mise en action exécutée soit par l'imagination du lecteur (voire du spectateur), soit par le jeu des actrices, acteurs, marionnettistes, scénographes, etc. Si, d'un côté, ce processus d'activation de l'imagination peut opérer de manière similaire chez le lecteur et le spectateur, ces destinataires ne sont certainement pas dans le même contexte et, par conséquent, ne peuvent se confondre. C'est pourquoi cette étude est plus centrée sur le lecteur et les points de liaison entre l'écriture théâtrale et l'album.

Étant donné l'effacement des frontières avec les autres genres littéraires dans la production du texte de théâtre durant les dernières décennies, il n'est pas étonnant que celui-ci se rapproche aussi des potentialités de l'album. « Historiquement, on peut même se demander s'il ne s'agit pas, dans un ordre inverse, d'une contamination de l'album par la théâtralité contemporaine²³ », car ce genre est par définition assez ouvert à l'exploitation de différentes formes de narrativité, de spatialité picturale et de rapport iconotextuel pour offrir une riche expérience imaginative aux lecteurs. Nous verrons dans les parties suivantes de cette étude quelques-unes des spécificités de ce genre littéraire en intersection avec la théâtralité.

2. *L'album pour enfant : spécificités dans le croisement de genres littéraires*

L'album pour enfant est un objet littéraire dont l'expression artistique est assurée par une sorte de tissage qui unit langage iconique et verbal, ces deux composantes assurant la progression du récit. « Les deux instances demeurent dissociées quand, sur le modèle du livre illustré d'antan, page de texte (souvent à gauche, en "fausse page") et page d'image (plutôt à droite, en "belle page") alternent²⁴. » Pour analyser l'album, il est donc nécessaire de partir du postulat que le texte et l'image forment un seul et même énoncé, dit « l'iconotexte », et portent à eux deux du sens dans une relation de « redondance », de « collaboration » ou de « disjonction », d'après la typologie de Van der Linden²⁵. C'est-à-dire que ces deux composantes interagissent entre elles selon des codes sémantiques particuliers, qui permettront à l'énonciataire²⁶ d'interpréter et comprendre le message de l'énonciateur dans un pacte de lecture déterminé.

De tous les objets littéraires, l'album est celui qui exploite le plus sa morphologie sous plusieurs aspects : rien que le choix du format établit déjà une spatialité de création à l'auteur-illustrateur en même temps qu'il joue sur l'expérience de lecture. Un grand format permet des illustrations en taille géante, par exemple, « plongeant » un petit lecteur dans cet univers. Selon Groensteen, « sur le plan éditorial, le secteur de l'album pour la jeunesse est, dans de nombreux pays (de la France à la Corée du Sud), largement aussi dynamique que celui de la bande dessinée,

²³BERNANOCE, M. L'album-théâtre ? Un genre en cours de constitution. In : GONDRAND, H. ; MASSOL, J.-F. *et al.* *Texte et images dans l'album et la bande dessinée pour enfants*. Grenoble : CRDP de l'Académie de Grenoble, 2007, p. 131.

²⁴GROENSTEEN, T. *Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée*, t. 2. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2011, p. 57 (désormais : *Bande dessinée et narration*).

²⁵VAN DER LINDEN, S. *Lire l'album*. *Op. cit.*, 2006, p. 120-121.

²⁶Le couplet énonciataire/énonciateur a été choisi pour cette étude, faisant référence aux sujets de l'énonciation, deux instances implicites à celle-ci de manière logique, selon la théorie d'Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés *et al.* (*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette supérieur, 1993).

même s'il retient moins l'attention des théoriciens et du monde académique²⁷. » Alors que la bande dessinée est parfois également appelée album, partageant avec lui une frontière perméable de classification puisque les deux genres mobilisent texte écrit et image fixe pour raconter une histoire, elle s'en éloigne de manière généralement évidente sur le plan de la mise en page, de la longueur narrative, des agencements séquentiels et du rapport iconotextuel.

Dans un sens large, Van der Linden propose une analyse de l'image chez l'album à partir de trois statuts : les « images isolées » se présentent comme un héritage de l'organisation interne du livre illustré, où les illustrations ne sont pas reliées dans leurs compositions plastiques et sémantiques, souvent intercalées par des pages entières de narration verbale – expression dominante du récit ; les « images séquentielles » relèvent de l'agencement plus courant dans les bandes dessinées, où la juxtaposition des vignettes engendre une articulation sémantique et iconique importante dans le discours diégétique ; les « images associées » sont alors plus fréquentes dans l'album, ayant un fonctionnement intermédiaire entre les deux statuts précédemment évoqués, à la fois autonomes par leur cohérence interne mais sémantique et plastiquement assemblées, permettant une grande perméabilité entre narration verbale et visuelle²⁸.

La spécialiste définit, à propos du texte écrit, quatre fonctions différentes vis-à-vis de l'image : « limitation », lorsque que le texte délimite l'image pour construire un sens commun ; « ordonnancement », quand le texte indique la suite des images, imposant une mise en ordre de la lecture picturale ; par « régie », le texte comble les lacunes temporelles entre les images ; et en tant qu'élément de « liaison » entre les images, le texte permet une lecture linéaire du récit²⁹.

Van der Linden observe également que « chaque ouvrage propose une entrée en lecture par le texte ou par l'image et l'un ou l'autre peut majoritairement porter la narration³⁰ ». En ce qui concerne l'ordre de lecture, placer l'un après l'autre ou inversement peut indiquer une priorité narrative *a priori*. Dans ce sens, Van der Linden considère qu'il est possible dans l'articulation iconotextuelle de repérer une « instance prioritaire » et une « instance secondaire » de la narration. L'instance secondaire peut opérer sous trois fonctions relatives à l'instance dominante : de répétition, de sélection, de révélation, complétive, de contrepoint, d'amplification³¹.

Groensteen est d'accord avec Van der Linden lorsque la spécialiste affirme que « l'album constitue effectivement une forme d'expression spécifique³² ». L'album fonctionne dans une articulation entre texte et image, mais surtout dans un rapport particulier avec la spatialité de l'objet-livre. Sa mise en page plurielle, qui dynamise l'iconotexte et l'enchaînement d'une page à l'autre, favorise, dans l'album, une morphologie mouvante et impressionnante en tant qu'objet artistique. L'aspect fortement visuel de l'album permet également son rapprochement à l'écriture théâtrale, ce qu'il sera approfondi dans la suite de cette étude.

2.1. La lecture de l'album pour enfants comme création d'un théâtre mental

En tant qu'objet-livre, l'album a une potentialité matérielle exceptionnellement

²⁷ GROENSTEEN, T. *Bande dessinée et narration*. *Op. cit.*, p. 54.

²⁸ VAN DER LINDEN, S. *Lire l'album*. *Op. cit.*, p. 29.

²⁹ *Ibidem*, p. 110-111.

³⁰ *Ibidem*, p. 122.

³¹ *Ibidem*, p. 123.

³² *Ibidem*, p. 29.

importante. Le format et le type de papier de la première à la quatrième de couverture réclament du lecteur une ergonomie particulière intégrant aussi l'expérience esthétique de la lecture elle-même : « sans doute parce que l'album est un objet énigmatique, qui échappe ou résiste à toute tentative de définition claire, il appelle les approches par l'analogie ou la métaphore³³. » Les auteurs-illustrateurs eux-mêmes se réclament fréquemment de ces deux figures de style pour caractériser leurs travaux de création : « Ne peut-on pas comparer les pages blanches d'un livre à un plateau de théâtre désert³⁴ ? » Tout comme Kitty Crowther, autrice-illustratrice qui adopte elle-même aussi un point de vue similaire : « Je n'aime pas beaucoup le mot illustratrice. Réalisatrice de livres me convient mieux parce que j'ai l'impression, lorsque je crée un album, de choisir des acteurs, des scènes, des plans ainsi que le fil d'une histoire³⁵. » Que révèle-t-elle cette vision métaphorique ? Est-ce que ce rapprochement du geste de création d'un album à celui d'une création théâtrale n'y laisse pas des traits de théâtralité ? Lesquels seraient-ils alors ? Comment les identifier ?

Il n'est même pas nécessaire de rappeler l'étymologie du mot « théâtre³⁶ » pour constater le lien évident entre l'image et la scène : « la vue constitue en effet un des sens essentiels de la réception théâtrale³⁷ », tout comme la narration visuelle est une composante fondamentale dans le fonctionnement de l'album. Euriell Gobbé-Mévellec considère même que « l'enfant est aussi *spectateur* de l'album », car cet objet « appelle une lecture à haute voix de son texte, le commentaire à haute voix de ses images. Le contenu du message qui est adressé aux lecteurs est linguistique mais il obéit surtout à une logique iconique³⁸. »

Selon Bernanoce, « les relations entre théâtre et image, de prime abord, semblent aller de soi. On pense naturellement à la place de l'image comme constituant de la mise en scène et de sa lecture³⁹. » La démarche visuelle joue certainement un rôle important au sein de ces deux genres artistiques et littéraires, car il existe une liaison très marquée par cette monstration⁴⁰, « rejoignant des questions que les albums partagent avec l'ensemble de l'écriture théâtrale, que l'image soit de fiction ou de régie et parfois plus quand elle est de fiction⁴¹. »

³³ GOBBE-MEVELLEC, E. La théâtralité à la page : mise en espace, mise en images et mise en scène du récit dans l'album jeunesse contemporain en Espagne. In : ALARY, V. ; CHABROL-GAGNE N. (dir.). *L'Album, le parti pris des images*. Clermont-Ferrand : PU Blaise-Pascal, 2012, p. 149 (désormais : « La théâtralité à la page »).

³⁴ MAYMAT, N. *Ipoméé*. Paris : L'Art à la page, « Images Images », 2008, p. 110.

³⁵ CROWTHER, K. ; ANTOINE-ANDERSEN V. (int.). *Conversation avec Kitty Crowther*. Paris : Pyramyd éditions, 2016, p. 91.

³⁶ « Emprunt au lat. class. *theatrum* “théâtre, lieu de représentations ; les spectateurs, le public” et au fig. “lieu où se produit quelque chose d'important”, empr. au gr. *θέατρον* “id.”, dér. de *θέαομαι*, -επωμαι “regarder, contempler” ». DENDIEN, J. Théâtre. In : CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, [en ligne]. URL : <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/th%C3%A9%C3%A2tre>>. Consulté le 16/04/2018.

³⁷ BERNANOCE, M. L'album-théâtre ? Un genre en cours de constitution. *Op. cit.*, p. 132.

³⁸ GOBBE-MEVELLEC, E. La théâtralité à la page. *Op. cit.*, p. 152.

³⁹ BERNANOCE, M. L'album-théâtre ? Un genre en cours de constitution. *Op. cit.*, p. 121.

⁴⁰ Terme utilisé par Bernanoce, s'approchant de l'hypotypose sous le regard de la rhétorique et l'ostension de la pragmatique. André Gaudreault s'en sert également « pour caractériser et identifier ce monde de communication d'une histoire qui consiste à *montrer* des personnages qui *agissent* plutôt qu'à dire les péripéties qu'ils *subissent* ». Voir : GAUDREULT, A. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1988, p. 91.

⁴¹ BERNANOCE, M. L'album-théâtre : typologie et questions posées à sa lecture. In : CONNAN-PINTADO, C. ; GAIOTTI, F. ; POULOU B. *Modernités : L'album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs ?* Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, n° 28, 2008, p. 51.

La fiction désigne ce qui, dans une pièce de théâtre, concerne les personnages dans la figuration fictive, tandis que la régie les fait vivre explicitement dans ce qui serait la mise en scène de cette fiction. Le texte didascalique peut être à dominante de fiction ou à dominante de régie, ou bien mêler les deux selon des dosages et des relations qui peuvent se révéler assez complexes, y compris par la présence d'une régie implicite que porte tout texte classé dans la catégorie éditoriale "théâtre" et donc reçu ainsi ⁴².

Par ailleurs, Euriell Gobbe-Mévellec considère que c'est la construction d'une « image mentale » qui fait le pont entre l'album et le théâtre, et non seulement l'image représentative en elle-même. C'est-à-dire que l'image « peut être du côté du souvenir comme de la construction imaginaire ⁴³. » Il s'agit d'une représentation qui fait rêver son interlocuteur. Ainsi, « le théâtre et l'album seraient deux modes d'interprétation de traduction d'images assez semblables dans le rapport qu'ils entretiennent avec le texte ⁴⁴. » Dans la matérialité du livre, les deux médias construisent un imaginaire diégétique tout en laissant de la place au lecteur, des espaces dans la fiction à compléter par l'imagination. En outre, il est vrai aussi que le « texte d'album se définit par sa concision, mais celle-ci s'accompagne souvent d'un surcroît d'expressivité propice au jeu d'acteur, à des prolongements du récit ⁴⁵. »

Selon Van Der Linden, l'incomplétude est une des caractéristiques du texte verbal dans l'album. Il s'agit d'un « texte troué », dépendant et qui ne peut exister sans l'image avec laquelle il entretient un lien dans le récit ⁴⁶. À nouveau, il est possible d'affirmer que le fonctionnement du texte théâtral n'est pas très éloigné, étant donné que « chaque texte de théâtre porte à l'état virtuel, de façon plus ou moins explicite, des images de sa mise en scène, ce qui fonde pour partie sa dramaturgie ⁴⁷. » Cet imaginaire de la mise en scène se compose certes des indications présentes dans le texte didascalique et dialogué, mais également de l'espace que le texte écrit laisse et demande d'être résolu en scène.

« L'album pour enfants demande à être lu à haute voix, conté, d'une certaine façon, théâtralisé, par l'adulte pour l'enfant, puis par l'enfant lui-même ⁴⁸. » Cette relation de lecture accompagnée favorise une Zone Proximale de Développement ⁴⁹, permettant à l'enfant d'améliorer ses capacités cognitives d'interprétation, de prononciation et d'analyse, par exemple. « C'est pourquoi, quand un adulte lit un album à un enfant, qui écoute l'histoire et regarde les images, cet adulte demandera fréquemment l'accord de l'enfant avant de tourner la page, s'assurant ainsi que celui-ci en a épuisé la lecture et s'en est suffisamment imprégné ⁵⁰. » Dans ce sens, Groensteen insiste sur l'effet spectaculaire de l'album, qui paraît se servir de son langage iconotextuel pour surprendre le lecteur, le plonger dans son monde pictural particulier et lui proposer une expérience de lecture différente lorsque la page est tournée.

« À l'image du théâtre, qui les a précédés, le cinéma et la bande dessinée peuvent être

⁴²BERNANOCE, M. *À la découverte de cent et une pièces*. *Op. cit.*, p. 508.

⁴³GOBBE-MEVELLEC, E. *La théâtralité à la page*. *Op. cit.*, p. 149.

⁴⁴Ibidem, p. 149-150.

⁴⁵Ibidem, p. 152.

⁴⁶VAN DER LINDEN, S. *Lire l'album*. *Op. cit.*, p. 48

⁴⁷BERNANOCE, M. *À la découverte de cent et une pièces*. *Op. cit.*, p. 502.

⁴⁸GOBBE-MEVELLEC, E. *La théâtralité à la page*. *Op. cit.*, p. 152.

⁴⁹VYGOSTSKY, L. S. *Mind in Society : development of higher psychological processes*. Cambridge : Harvard University Press, 1996.

⁵⁰GROENSTEEN, T. *Bande dessinée et narration*. *Op. cit.*, p. 56.

qualifiés d'arts mimétiques, ou dramatiques, au sens où ils présentent des personnages en action⁵¹. » De son côté, l'album n'échappe pas à cette définition. Même quand il cherche à mettre en évidence l'effet de contemplation, l'album présente des personnages qui agissent dans le *hic et nunc* du processus de lecture. Alors que tout autre texte littéraire mobilise également l'imagination du lecteur, l'énonciation visuelle que l'on trouve au théâtre, au cinéma, à la bande dessinée et à l'album implique l'effet de monstration, figurant à l'énonciataire comment évolue l'action.

2.2. La perspective de l'album-théâtre

Au début des années 2000, Marie Bernanoce repère un nouveau sous-genre littéraire représenté par certains titres d'une composition poétique hybride. Spécialiste française du théâtre contemporain pour la jeunesse, elle propose ainsi la catégorie de l'album-théâtre selon ses spécificités esthétiques et son rapport iconotextuel avec la théâtralité. Bernanoce remarque que « l'image apparaît beaucoup plus fréquemment de fiction que de régie⁵² » chez l'album-théâtre, tout en le distinguant du théâtre illustré, de l'album narratif figurant la scène, de la BD-théâtre, de l'album-théâtre-récit et de l'album-théâtre-cinéma, selon sa terminologie⁵³ – ces deux dernières classifications étant ultérieurement remises en question par la chercheuse elle-même⁵⁴.

Dans un but scientifique d'analyse des spécificités de l'album-théâtre, la classification proposée par Bernanoce permet d'identifier comment ce sous-genre se constitue et se diffère des autres publications qui combinent l'écriture théâtrale à l'image fixe : « beaucoup de pièces contemporaines offrent ainsi un mélange générique dans lequel le recours à l'image arrêtée intervient comme une sorte de représentation en creux de la scène⁵⁵. » Les différents types d'ouvrage présentent chacun un langage iconique propre par rapport à la lecture théâtrale.

Mise à part les spectacles sensoriels qui explorent davantage d'autres *stimuli* que la vision, le théâtre (déjà par son étymologie grecque, « lieu d'où on voit ») est un art où l'aspect visuel est très important. Ce qui interroge la raison pour laquelle les liens entre l'image et l'écriture théâtrale ne commencent à se renforcer qu'au début du XXI^e siècle. Selon Bernanoce, « la prééminence du narratif en notre siècle semble avoir pour conséquence manifeste d'associer l'album à une forme de narrativité inspirée de la narrativité romanesque⁵⁶. » Pourtant, la chercheuse constate une forte « contamination de l'album par la théâtralité contemporaine⁵⁷ », ce qui établit une interface entre ces deux médias artistiques.

En tant qu'objet littéraire, l'album-théâtre opère de manière essentiellement analogue à un album, « l'image et le texte s'y trouvent en effet indissociablement liés, du début à la fin de l'ouvrage⁵⁸ », sous des rapports multiples. Les exemples décrits par Bernanoce ont comme caractéristique une essence narrative mélangée à plusieurs éléments issus de l'écriture théâtrale, disons, classique (découpage en actes et scènes, distribution des personnages, voix didascaliques, indications de régie, etc.), ainsi qu'une approche visuelle à des langages théâtraux divers (théâtre

⁵¹Ibidem, p. 91.

⁵²BERNANOCE, M. L'album-théâtre : typologie et questions posées à sa lecture. *Op. cit.*, p. 48.

⁵³Idem. L'album-théâtre ? Un genre en cours de constitution. *Op. cit.*, p. 121-135.

⁵⁴Idem. L'album-théâtre : typologie et questions posées à sa lecture. *Op. cit.*, p. 39-52.

⁵⁵Idem. L'album-théâtre ? Un genre en cours de constitution. *Op. cit.*, p. 122.

⁵⁶Ibidem, p. 122.

⁵⁷Ibidem, p. 131.

⁵⁸Idem. L'album-théâtre : typologie et questions posées à sa lecture. *Op. cit.*, p. 44.

d'ombres, d'objet et d'animation, par exemple) et à certaines esthétiques scéniques (comme le décor et les costumes propres au théâtre élisabéthain ou à la *commedia dell'arte*).

Bernanoce cite *Le Théâtre de Motordu*⁵⁹ de Pef pour exemplifier un album de cette catégorie, « penchant plus du côté de l'album-théâtre que du côté du théâtre illustré, tant la part des images y est importante, sans redondance avec le texte, et figurant la scène⁶⁰. » Il est possible d'y observer, par exemple, qu'une partie de l'action scénique est transmise par les images, comme les réactions de Motordu depuis le hors-scène (dans une hybridation avec les codes de la bande dessinée, d'ailleurs).

Tout comme nombre de textes théâtraux contemporains, l'album-théâtre peut aussi se valoir de sa mise en page comme moyen de transmission des éléments polyphoniques de l'art de la scène. « Le travail sur l'espace de la page peut venir également au secours du lecteur pris dans un réseau d'adresses complexe⁶¹. » Ainsi, l'auteur jouit d'une liberté de possibilités pour représenter la simultanéité des répliques ou la densité des déplacements des personnages dans l'album qu'il ne l'aurait pas sur le support traditionnel du livre de théâtre. L'album *Le Petit Théâtre de Rebecca*⁶² illustre ce procédé, à travers la technique de découpage des feuilles qui permet d'entrevoir les images superposées de l'album, dans une sorte d'empilement des actions, des personnages et du décor sur scène.

Bernanoce considère que, bien sûr, « l'image visuelle n'est pas le seul vecteur de théâtralité⁶³ ». La majorité de la production du théâtre écrit en fait preuve, de l'Antiquité jusqu'à nos jours. Il est pourtant intéressant d'analyser ce que l'image apporte à la poétique de l'album-théâtre :

La présence de l'image, à des degrés divers, aide le lecteur à se construire des images mentales, le guide sur ce chemin. On peut alors, dans le cadre du rapport texte/représentation, considérer les illustrations et images présentes dans un album-théâtre comme un espace de transition, un lieu de passage entre texte et scène. L'image aurait ainsi pour statut de faire avancer le texte vers la scène.⁶⁴

Les modes de lecture sont un facteur important dans l'album-théâtre en ce qui concerne les liens entre l'image, le texte et la théâtralité. Au sens large, le texte de théâtre opère sur une double lecture (parfois en tension, parfois en collaboration) entre la « fiction » et la « régie ». Bernanoce précise que « la régie englobe la fiction et que derrière le texte didascalique de fiction se cache en sous-texte un point de vue de régie qui subsume⁶⁵ ». Si, dans une première lecture, il est possible de constater que l'image dans l'album-théâtre se présente généralement comme une composante de la fiction, il n'est pas négligeable que celle-ci révèle la régie de façon complémentaire. Le rapport iconotextuel « semble destiné à aider le lecteur à se représenter l'univers de la fiction, les lieux, les personnages, les actions. [...] Le lecteur se construira seul, ou non, une relation à la mise en scène virtuelle, celle-ci n'ayant d'autre présence que dans les

⁵⁹ PEF. *Le Théâtre de Motordu*. Paris : Gallimard Jeunesse, 2005, p. 30.

⁶⁰ BERNANOCE, M. L'album-théâtre ? Un genre en cours de constitution. *Op. cit.*, p. 128.

⁶¹ FRASSETTI-PECQUES, C. La lecture de l'*album-théâtre* : une nouvelle lecture du texte de théâtre ? In : BERNANOCE, M. ; LE PORS, S. (dir.). *Recherches & Travaux* : Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement. Grenoble : Université Stendhal, n° 87, oct. 2015, p. 129.

⁶² DAUTREMER, R. *Le Petit Théâtre de Rebecca*. Vanves : Gautier-Languereau, 2011, p. 17.

⁶³ BERNANOCE, M. L'album-théâtre ? Un genre en cours de constitution. *Op. cit.*, p. 132.

⁶⁴ *Ibidem*, loc. cit.

⁶⁵ BERNANOCE, M. L'album-théâtre : typologie et questions posées à sa lecture. *Op. cit.*, p. 48.

conventions de l'écriture théâtrale⁶⁶ ». Bernanoce observe que la dimension iconique peut ainsi articuler l'imaginaire de la fiction et de la régie, sinon elle peut fonctionner comme un support qui met l'une plus en évidence que l'autre.

Lorsque l'image ne fait qu'évoquer la scène par les éléments physiques de l'espace de représentation (ouverture et fermeture des rideaux rouges, les personnages qui agissent sur un plateau, etc.), il est clairement dans un registre de régie qui fait appel à une théâtralité soi-disant évidente, celle qui évoque le lieu théâtral.

Cela étant, la fonction visuelle de l'album-théâtre peut être plus profonde quand « l'image, non contente de connoter [ce type de] théâtralité, contribue à ouvrir l'imaginaire en l'orientant vers de formes de théâtralité, sans figurer totalement la scène⁶⁷. » Cela dépend d'une seconde couche, où la représentation des outils de l'espace théâtral est au service d'une fonction poétique, et non simplement une figuration du théâtre dans l'album pour signifier qu'il s'agit d'une pièce théâtrale. Bernanoce illustre cette idée citant *Cabaretto*, album-théâtre de Stéphanie Tesson et Frédéric Saurel⁶⁸ :

La fiction [s'y] déroule dans une zone intermédiaire entre coulisses et scène. [...] Ici c'est moins la régie que la création de la régie que construit la relation texte/image, avec un second niveau visuel qui est celui des ombres, connotant alors la mise en abyme. Nous sommes donc, en fin de compte, dans un système articulant ostensiblement régie et fiction.⁶⁹

C'est ainsi que l'imbrication entre texte et image permet la construction poétique de l'album-théâtre, car les deux instances participent à la double lecture entre fiction et régie. Bernanoce remarque que l'image est souvent plus explicite en relation à la matérialité du théâtre que le texte⁷⁰. Cette démarche ostensible est aussi très présente dans l'écriture théâtrale par l'usage du métalangage et de l'effet de monstration, dans « un geste de présentation de la fiction, plus ou moins mise en régie. [...] Cela s'accompagne dans le texte didascalique de faits de langue précis comme la phrase nominale ou l'énonciation au "on", au "nous" figurant le geste de regarder ce qui serait sur scène »⁷¹.

Traditionnellement, les didascalies se prêtent à renforcer la position de spectateur qu'occuperait le lecteur, de le faire visualiser ce qui se passerait sur le plateau. Le texte didascalique semble être dilué dans l'image, dans le texte voire dans la mise en page, de la même façon que les pièces contemporaines jouent avec les codes de l'écriture théâtrale (dont la voix didascalique peut assumer le rôle de vraie voix de l'auteur qui commente son propre geste artistique, par exemple).

L'album-théâtre « emprunte pour partie ou totalement les fonctionnements de l'album, en conservant certaines formes de la narrativité habituelle à celui-ci. Certains albums se construisent aussi comme de l'album/cinéma/théâtre, dans un genre mixte des plus intéressants⁷². » Il s'agit donc d'un sous-genre hybride, dans une catégorie littéraire ayant déjà par définition des frontières assez larges et perméables. Cet aperçu du fonctionnement de l'album-théâtre donne à cette étude des outils de comparaison pour analyser des albums qui n'appartiennent pas totalement à cette

⁶⁶Ibidem, *loc. cit.*

⁶⁷Ibidem, p. 49.

⁶⁸ TESSON, S. ; SAUREL, F. *Cabaretto*. Comps : Éditions du Bonhomme Vert, 2006.

⁶⁹BERNANOCE, M. L'album-théâtre : typologie et questions posées à sa lecture. *Op. cit.*, p. 49-50.

⁷⁰Ibidem, p. 50.

⁷¹BERNANOCE, M. *À la découverte de cent et une pièces*. *Op. cit.*, p. 505.

⁷²Ibidem, p. 498.

catégorie, mais relève des traits de théâtralité importants.

2.3. Les modalités de théâtralité dans l'album

« Par définition, la théâtralité désigne tout ce qui est réputé être théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre. Jamais métaphore n'aura soufflé à ce point la vedette à son référent. Théâtre hors du théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait⁷³. » La notion de théâtralité est ainsi fondée sur une équivocité. C'est-à-dire qu'elle révèle à la fois des caractéristiques propres au théâtre dans sa réalisation et d'une potentialité de mise en scène. La complexité de la composition théâtrale (texte, mise en scène, jeu des interprètes, décor, lumière, musique, etc.) contribue donc aussi à la complexité de la théâtralité.

Nous avons constaté jusqu'ici quelques points qui relient l'univers de l'album et celui du théâtre. Euriell Gobbé-Mévellec fait une étude très approfondie à propos de ce sujet dans sa thèse de doctorat, publiée sous le titre *L'Album contemporain et le théâtre de l'image*⁷⁴. Dans ce travail, la chercheuse affirme que la théâtralité peut apparaître dans l'album sous quatre types de modalités : tout d'abord, des ouvrages qui s'approprient certaines spécificités de l'écriture théâtrale (notamment dans le rapport entre texte dialogué et texte didascalique, par exemple) ; deuxièmement, ceux qui relèvent d'une transposition d'esthétiques, de styles, techniques et traditions propres à l'art théâtral (comme le théâtre d'ombre ou la *commedia dell'arte*) ; ensuite, des albums qui exploitent des enjeux psychologiques par le « motif du dédoublement entre acteur et personnage, par le biais de jeux de rôles, de travestissements des personnages⁷⁵ » ; et finalement, ceux où le lieu théâtral est particulièrement présent. Ces catégories sont, bien sûr, perméables dans le but d'analyser comment l'album peut mobiliser un fonctionnement analogue à celui d'un « dispositif théâtral ».

Gobbé-Mévellec part du principe qu'il faut « comparer le fonctionnement du texte de théâtre, et précisément son aspiration à la mise en scène, avec celui du texte d'album qui, lui aussi, doit s'articuler avec cette autre forme de matérialisation ou de représentation que constitue l'image d'illustration⁷⁶. » Dans ce sens, la chercheuse rapproche deux considérations : celle d'Anne Ubersfeld, qui affirme le caractère « troué » du texte théâtral⁷⁷ ; ainsi que celle de Sophie Van der Linden à propos de la composition linguistique « elliptique et incomplète » du texte d'album⁷⁸. Selon Gobbé-Mévellec, « tout comme le texte théâtral, le texte d'album ne se suffit pas à lui-même, n'a pas prétention de tout dire ; il est au contraire un texte fait de béances et de failles, laissant à d'autres formes d'expression le soin de combler ses silences »⁷⁹.

Cette ouverture textuelle du théâtre et de l'album semble alors favoriser la constitution « d'une véritable partition pour la mise en scène⁸⁰ », d'après le point de vue de Gobbé-Mévellec. Cela permet non seulement l'imagination de la scène lors de la lecture, mais aussi la collaboration

⁷³ LARUE, A. *Théâtralité et Genres Littéraires*. Poitiers : La licorne, 1996, p. 3.

⁷⁴ GOBBE-MEVELLEC, E. *L'Album contemporain et le théâtre de l'image. Espagne, France*. Paris : Classiques Garnier, 2014 (désormais : *L'Album contemporain*).

⁷⁵ Ibidem, p. 187.

⁷⁶ Ibidem, p. 189.

⁷⁷ UBERSFELD, A. *Lire le théâtre I*. Paris : Belin, 1996, p. 40.

⁷⁸ VAN DER LINDEN, S. *Lire l'album*. Op. cit., p. 48.

⁷⁹ GOBBE-MEVELLEC, E. *L'Album contemporain*. Op. cit., p. 189.

⁸⁰ Ibidem, p. 191.

entre plusieurs langages dans la conception d'une création théâtrale. « Un des traits fondamentaux de la théâtralité en effet, c'est de chercher à éviter la redondance entre les différents moyens d'expression⁸¹. » Nous avons vu précédemment plusieurs possibilités de relations de l'iconotexte de l'album qui permettent cet appel à « compléter » et favorisent l'interface avec plusieurs moyens d'expression, mobilisés également par l'art théâtral. Par ailleurs, Gobbé-Mévellec défend que la nature sémiotique de l'album, intégrant narration linguistique et visuelle, instaure à son texte écrit « une étape de plus vers la matérialisation de la représentation dans la mesure où, déjà, il possède une valeur iconique »⁸².

Dans un texte de théâtre, cet appel à la matérialisation est réalisé souvent et de manière plus évidente au moyen des didascalies, qui distribuent les personnages, ses actions, donnent une organisation structurelle et guident la lecture. « Dans l'album, c'est le visuel qui structure et organise la lecture. Cela ne signifie pas toujours que l'album calque son mode de fonctionnement sur celui des didascalies mais plutôt que l'on peut remarquer des fonctionnements communs »⁸³.

En ce qui concerne le fonctionnement didascalique dans l'album, plusieurs possibilités similaires au système théâtral ont été repérées par Gobbé-Mévellec, parmi les fonctions comme : « indiquer qui parle, où et quand se situe l'action, comme [*sic.*] elle se structure, quels gestes accompagnent telle ou telle réplique, etc.⁸⁴ ». Dans le premier cas, par exemple, au lieu de marquer le nom du personnage avant sa réplique, il est fréquent que cela soit indiqué dans les albums par des moyens typographiques présents davantage dans les narratives en prose : usage des guillemets encadrant le discours direct, ainsi que des tirets, voire des incises pour préciser le changement de locuteur. Plus spécifiquement, l'album peut se valoir de sa liberté de mise en page pour organiser la locution de manière « géographique » : les répliques sont distribuées de manière séquentielle et par proximité de la représentation visuelle du locuteur, « dans un usage proche, mais sans être exactement le même, de celui des phylactères de la bande dessinée⁸⁵ », dispensant donc tout signe typographique pour l'indication locutoire.

En outre, la différenciation des voix des personnages peut être exprimée par l'usage de polices clairement distinctes. À cela s'ajoute également des variations dans les caractères (taille, couleurs, gras, italique, soulignage, espacement, entre autres) pour marquer des nuances dans la façon de s'adresser verbalement. Gobbé-Mévellec qualifie cet exploit visuel du texte comme une « spectacularisation » de celui-ci. De cette manière, l'acte de langage se manifeste par moyen analogue à l'effet des didascalies sur les répliques des personnages, « en précisant à la fois la couleur et le ton de leur voix, mais aussi les sentiments qui les animent et qui influencent leur façon de parler. Elles renseignent aussi sur la nature des échanges (poser une question, donner un ordre...)⁸⁶. »

Considérons donc que l'album s'approprie des techniques d'autres genres et crée son propre langage artistique, laissant en filigrane quelques traits de ce brisement de frontières littéraires. Pour analyser ce qui reste perceptible de la théâtralité dans l'album, Gobbé-Mévellec prend comme base la théorie sémiologique de Charles Sanders Peirce⁸⁷. La chercheuse définit ainsi trois modalités de théâtralité dans l'album : « indicielle », « iconique » et « symbolique ».

Dans un premier point de son échelle, « la théâtralité indicielle fonctionnerait par

⁸¹Ibidem, *loc. cit.*

⁸²Ibidem, p. 194.

⁸³Ibidem, p. 196.

⁸⁴Ibidem, p. 202.

⁸⁵Ibidem, *loc. cit.*

⁸⁶Ibidem, p. 206.

⁸⁷Voir PEIRCE, C. S. *Écrits sur le signe*. Gérard Deledalle (trad.). Paris : Seuil, 1978.

détachement métonymique [...]. À ce niveau, la manifestation de la théâtralité dans l'album est ponctuelle mais identifiable immédiatement car extrêmement visible⁸⁸. » De cette façon, un costume, un masque ou le maquillage porté par un personnage est par exemple un indice de théâtralité, ayant trait au dédoublement fictionnel des interprètes en action.

Deuxièmement, la « théâtralité iconique » serait manifeste dans la « représentation d'une scène ou d'un spectacle, par un jeu de mise en abyme dans le récit-cadre, par l'illustration ou par le texte [...]. Un même signe peut relever à la fois d'une théâtralité indicielle et iconique⁸⁹. » Dans ce cas, la figuration d'un espace délibérément scénique relève de la théâtralité, tout comme l'utilisation d'une technique propre à l'art théâtral, par exemple. La théâtralité se rend donc visible à ce niveau par un rapport de similarité.

En ce qui concerne le troisième degré d'analyse, la « théâtralité symbolique », il s'agit d'une manifestation plus abstraite, « c'est-à-dire de l'utilisation de l'idée de théâtralité comme code qui mènerait vers une autre signification. Dans le symbole en effet, d'après la définition qu'en donne Peirce, le lien est arbitraire entre le signe et son référent, et non plus analogique⁹⁰. » Ainsi, c'est en interprétant les valeurs iconique et indicielle de la théâtralité dans un même dispositif que l'on peut embrasser sa signification symbolique. « Il n'est pas anodin de trouver dans l'album un indice évident de théâtralité : la manifestation visible sert à guider le regard vers la présence diffuse de la théâtralité. [...] L'indice de théâtralité conduit donc vers l'appréhension d'une théâtralité symbolique⁹¹. » Cela favorise la création d'un espace de jeu ancré dans la fiction, où les personnages interagissent et la scène imaginaire prend corps dans l'esprit du lecteur.

La coexistence des différents niveaux de manifestation de la théâtralité est donc d'une grande cohérence : si la métaphore théâtrale est choisie par les auteurs pour exprimer le sens symbolique, ou une partie du sens symbolique de l'album, elle contaminera l'organisation matérielle de l'album aussi bien que son contenu thématique⁹².

Dans ce cas, ce n'est pas tant de repérer les signes visibles de la théâtralité qui est intéressant, que d'observer comment elle s'articule, à divers niveaux de l'album, avec le message que celui-ci véhicule. Cette démarche peut être donc fortement utile pour analyser les possibles manifestations de la théâtralité à partir d'observations descriptives d'un album. Les outils d'analyse mentionnés ci-dessus permettent de repérer des titres qui s'emparent des éléments de l'écriture théâtrale pour composer l'album et vice-versa. Si l'album peut s'approcher de ce qui serait une mise en scène notamment par son aspect visuel, de présentation d'images séquentielles, il peut aussi se servir de son propre langage et fonctionnement pour exprimer une écriture dramaturgique particulière.

Conclusion

Cette étude est une analyse des traces de théâtralité dans la composition d'albums. Cela dit, l'objectif théorique cible l'objet-livre et non l'efficacité des albums en tant que matériel pour la création d'un spectacle. D'autant plus que le brisement des frontières de l'écriture théâtrale nous

⁸⁸ GOBBE-MEVELLEC, E. *L'Album contemporain*. Op. cit., p. 226.

⁸⁹ Ibidem, loc. cit.

⁹⁰ Ibidem, loc. cit.

⁹¹ Ibidem, p. 227.

⁹² Ibidem, p. 228.

permet d'affirmer que tout texte est un matériel potentiel de mise en scène.

Dans ce sens, différentes couches de théâtralité pourraient être évoquées, ce qui nous permettrait de constater son déploiement subjectif et malléable dans le vaste domaine des pratiques artistiques, ainsi que dans la vie quotidienne. C'est-à-dire, la théâtralité fait référence à la fois aux traits de représentation (identification d'une mise en scène, voire une façon d'agir irréaliste ou exagérée, par exemple) et aux possibilités de création d'un espace de jeu (comme les indications d'une scène, ou l'ambiance sonore d'une musique qui favorise des actions sur le plateau).

Contrastant les plans littéraires de l'album et de l'écriture théâtrale, abordés plus précisément au long de cette étude, Gobbé-Mévellec défend que le fonctionnement d'interaction entre le texte verbal et l'image se rapproche de la zone entre le texte de théâtre et sa virtualité scénique. Ces deux modalités semblent opérer de manière similaire dans le but d'impliquer le lecteur dans l'imagination du récit. De surcroît, les images de l'album établissent une liaison préalable avec l'aspect visuel du théâtre, comme si celles-ci étaient un pas en avant vers le prolongement du texte de théâtre sur la scène. Ainsi, d'après Bernanoce, les images de l'album ont normalement une valeur didascalique en comparaison avec le fonctionnement théâtral, tant sur le plan de la fiction (elles s'impliquent dans l'évolution du récit) que sur le plan de la régie (elles fournissent des informations de gestualité, de déplacement ou de composition, par exemple).

Si, d'un côté l'album-théâtre regroupe des œuvres ayant un lien direct avec l'écriture théâtrale, selon la classification de Bernanoce ; d'un autre côté, il est possible d'identifier des traits de théâtralité dans le fonctionnement iconotextuel de nombre d'albums classés hors du champ du théâtre par un choix éditorial. Nous avons vu, par exemple, des titres qui se rapprochent de l'écriture dramatique par l'exclusivité du discours direct condensé des personnages, avec leurs actions et leurs expressions exprimées par les dessins. Cela confirme le point de vue de Gobbé-Mévellec, qui considère l'image de l'album comme une possible partition pour la scène.

Il s'ajoute également à notre échantillon d'analyse une notion de théâtralité un peu plus diffuse, une modalité symbolique présente dans la façon métaphorique que possèdent certains auteurs-illustrateurs dans leur processus de création. Ces artistes affirment donc se considérer comme des metteurs en scène face à leurs personnages, voire comme des réalisateurs d'albums. Nous avons vu que cette vision est partagée par nombre d'auteurs et qu'elle a une influence sur la composition de l'album, selon Gobbé-Mévellec.

Cette étude en est bien entendu un point de départ, dont les considérations finales montrent que la théâtralité d'un album pour enfant est à la fois liée aux techniques d'écriture théâtrale et à la scène, repérée par le regard motivé du lecteur, ainsi qu'à l'attitude métaphoriquement théâtrale des auteurs-illustrateurs en tant que créateurs. Un déploiement plus approfondi de cette recherche pourrait prendre compte, par exemple, de comment le texte écrit gère sa représentation d'image et comment l'image de l'album crée de la matière textuelle vers la scène.

Bibliographie

BERNANOCE, Marie. *À la découverte de cent et une pièces*. Montreuil-sous-Bois : éd. Théâtrales, 2006.

BERNANOCE, Marie. L'album-théâtre ? Un genre en cours de constitution. In : GONDRAND, Hélène ; MASSOL, Jean-François *et al.* *Texte et images dans l'album et la bande dessinée pour enfants*. Grenoble : CRDP de l'Académie de Grenoble, 2007, p. 121-135.

BERNANOCE, Marie. L'album-théâtre : typologie et questions posées à sa lecture. In : CONNAN-PINTADO, Christian ; GAIOTTI, Florence ; POULOU, Bernardette. *Modernités : L'album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs ?* Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, n° 28, 2008, p. 39-52.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964.

BIDENT, Christophe. *Le geste théâtral de Roland Barthes*. Paris, Hermann, 2012.

CORVIN, Michel. La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ? In : *Cahiers de praxématique*, n° 26, 1996, document 5 [en ligne], mis en ligne le 1^{er} janvier 2015, consulté le 16 mars 2017. URL : <http://praxematique.revues.org/2983>.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1995, t. A-K

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1995, t. L-Z.

CROWTHER, Kitty ; ANTOINE-ANDERSEN, Véronique (int.). *Conversation avec Kitty Crowther*. Paris, Pyramyd éditions, 2016.

DAUTREMER, Rébecca. *Le Petit Théâtre de Rébecca*. Vanves : Gautier-Languereau, 2011.

DENDIEN, Jacques. Théâtre. In : CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/th%C3%A9%C3%A2tre>. Consulté le 16 avril 2018.

FRASSETTI-PECQUES, Corinne. La lecture de l'album-théâtre : une nouvelle lecture du texte de théâtre ? In : BERNANOCE, Marie ; LE PORS, Sandrine (dir.). *Recherches & Travaux : Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement*. Grenoble : Université Stendhal, n° 87, oct. 2015, p. 127-135.

GOBBE-MEVELLEC, Euriell. La théâtralité à la page : mise en espace, mise en images et mise en scène du récit dans l'album jeunesse contemporain en Espagne. In : ALARY, Viviane ; CHABROL-GAGNE, Nelly (dir.). *L'Album, le parti pris des images*. Clermont-Ferrand : PU Blaise-Pascal, 2012, p. 149-156.

GOBBE-MEVELLEC, Euriell. *L'Album contemporain et le théâtre de l'image. Espagne, France*. Paris : Classiques Garnier, 2014.

GROENSTEEN, Thierry. *Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2011, t. 2.

LARUE, Anne. *Théâtralité et Genres Littéraires*. Poitiers : La licorne, 1996.

LISBÔA, Eliane. A teatralidade do texto dramático. In: *Urdimento* : revista de estudos sobre teatro na América Latina. Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, vol. 1, nº 2, août 1998, p. 22-40.

MAYMAT, Nicole. *Ipoméé*. Paris : L'Art à la page, coll. « Images Images », 2008

PEF. *Le Théâtre de Motordu*. Paris : Gallimard Jeunesse, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Gérard Deledalle (trad.). Paris : Seuil, 1978.

TESSON, Stéphanie ; SAUREL, Frédéric. *Cabaretto*. Comps : Éditions du Bonhomme Vert, 2006.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris : Belin, 1996.

VAN DER LINDEN, Sophie. *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay : L'Atelier du poisson soluble, 2006.

VYGOSTSKY, Lev Semionovitch. *Mind in Society : development of higher psychological processes*. Cambridge : Harvard University Press, 1996.

Recebido em: 25 de fevereiro de 2019

Aceito em: 11 de abril de 2019