

Fabula, Atelier littéraire : Fiction théâtrale

La fiction théâtrale : entre transmédiabilité et transfictionnalité

par **Romain Bionda**
(Université de Lausanne)

Inédit, ce texte est reproduit dans l'*Atelier de théorie littéraire* de Fabula avec l'aimable autorisation de son auteur.

Dossiers [Théâtre](#).

La fiction théâtrale : entre transmédiabilité et transfictionnalité.

Dans sa leçon inaugurale au Collège de France (2006), le célèbre théoricien de la fiction qu'est Thomas Pavel entend notamment « réfléchir à la situation de quiconque d'entre nous, vous ou moi, qui lisons *Britannicus* ou allons voir cette pièce au théâtre et qui [...] nous laissons aller, afin qu'une certaine détente, qu'une certaine intimité s'établisse entre nous et l'œuvre ». Il explique : « Ayant franchi la frontière de la fiction, nous sommes étonnés de ne plus être chez nous, et pourtant nous nous adaptons volontiers au paysage qui nous entoure. » Que nous lisions ou que nous soyons au théâtre, Pavel a l'air de considérer que le « paysage qui nous entoure » est le même : nous voilà « plong[és] dans

l'univers de la Rome impériale imaginée par Racine[1] ». Il n'est en tout cas pas précisé si nous appréhendons cet univers en tant que spectateur ou en tant que lecteur :

Aucun de nous n'est un familier des antichambres impériales et encore moins de celles d'un empereur romain ; aucun de nous n'a jamais rencontré des êtres en chair et os qui parlent sur un ton si solennel, en vers pourvus de rimes. Pourtant, nous entrons d'emblée dans le jeu : la force cérémonielle de la tragédie nous séduit, elle nous transporte[2].

Étonnamment, Pavel ne mentionne pas les comédiens ici, « êtres en chair et os » qui, le temps d'une représentation de *Britannicus*, « parlent en vers pourvus de rimes » tout en nous faisant « entrer dans le jeu »[3].

Voilà un exemple de « confusion[4] » ou plutôt de brouillage entre la fiction telle qu'elle se présente dans le livre et telle qu'elle se présente sur la scène, chez un « spectateur/lecteur[5] » (Pavel) partant en quelque sorte du principe que la fiction ne doit rien aux modalités de sa représentation. Fort de ce constat, nous proposons dans les lignes qui viennent une réflexion sur la fiction théâtrale : de quoi parle-t-on lorsque nous commentons telle pièce ou telle autre, qu'on la trouve sur scène et dans des livres (*Britannicus*, *La vida es sueño*, *La locandiera*, *Peer Gynt*, *Die Präsidentinnen*, etc.), ou seulement sur scène (mais en tant qu'on pourrait la mettre en livre), ou encore seulement dans un livre (mais en tant qu'on pourrait la mettre en scène) ? Pour répondre à cette question, nous considérerons l'œuvre théâtrale en tant qu'elle peut être pensée soit comme manifestant sur la scène et dans le livre une même fiction *transmédiiale*, soit comme manifestant deux fictions scénique et livresque distinctes, mais entretenant entre elles une relation *transfictionnelle*. Ces deux manières de considérer la fiction théâtrale coexistent de nos jours.

Percevoir vs se représenter

Tout se passe comme si, pour Pavel, l'action était la même sur la page et sur la scène :

J'assiste à une représentation de *Britannicus* ou je lis le texte de la pièce, j'en suis l'action et je tente d'écouter ce que la pièce indique « au travers d'elle-même ». Je vois l'empereur Néron hésiter entre ses désirs et son devoir, je constate que la soif de pouvoir et la passion pour la belle Junie convergent pour exiger le meurtre de son rival Britannicus, un meurtre que seule la maîtrise pourrait empêcher [...]. J'observe les deux conseillers, Burrhus et Narcisse, se disputer la conscience de l'empereur, et, à chaque étape de ce suspense moral, je ne peux pas m'empêcher d'espérer que le pire sera évité. Je plains et j'admire Junie, qui refuse une tête couronnée pour aimer un être « banni du rang de [s]es aïeux » (V, 1, v. 1489). Le but de mon attention est-il de déchiffrer le « message » de la pièce ? Suis-je, au contraire, en train de m'identifier silencieusement aux personnages[6] ?

Les verbes de perception sont à relever : « je tente d'écouter », « je vois », « j'observe ». Que perçoit-il ? Les « personnages », directement et sans médiation ; et les personnages de « la pièce », une et indivisible, égale à elle-même sur la page et sur la scène.

Rappelons la distinction entre *perception* et *représentation* — distinction reprise par Vincent Jouve dans *L'Effet-personnage dans le roman* (1992) à *Der Akt des Lesens* (1976) de Wolfgang Iser, selon laquelle « *wir zwischen Wahrnehmen und Vorstellen als zwei verschiedenen Weltzugängen unterscheiden müssen*[7] », elle-même explicitement reprise à *L'Imaginaire* (1940) de Jean-Paul Sartre[8]. Voici ce qu'en dit Jouve :

En raison de leur nature linguistique, les contours du personnage [d'un roman] ne peuvent se prêter à une perception directe : ils exigent de la part du lecteur une véritable « création » imaginaire. Le personnage romanesque, autrement dit, n'est jamais le produit d'une *perception* mais d'une *représentation*[9].

La distinction est assurément valable pour les personnages théâtraux, du moins tels qu'ils se présentent sur le papier. Qu'en est-il des personnages tels qu'ils se présentent sur scène ? Peut-on se risquer à dire que nous

les « percevons » ? Cela n'est pas si sûr.

Pour Jean-Marie Schaeffer (*Pourquoi la fiction ?*, 1999) — auquel se réfère Pavel, et dont la pensée sera exposée dans les pages qui suivent (il est l'un des rares théoriciens de la fiction à aborder de front le théâtre) —, c'est bien « à travers des actes perceptifs que je prends connaissance d[es] actions et événements » se déroulant sur la scène :

[...] le spectateur perçoit réellement les événements physiques réels et néanmoins fictionnels qui se passent dans l'espace tridimensionnel réel et néanmoins fictionnel, et il les perçoit à travers l'aspectualité de ses propres actes perceptifs réels et non pas à travers un mimème quasi perceptif (mis au service d'une feintise ludique partagée).

Contrairement au cinéma, donc, où la « partie du spectateur [...] qui “voit l'histoire” [...] est collée à la rétine artificielle de la caméra, son regard étant focalisé par et à travers la focalisation quasi perceptive du champ filmique », « ce ne sont pas ces actes [perceptifs] qui constituent le vecteur d'immersion mimétique : ils sont tout ce qu'il y a de plus réel. » Au théâtre en effet, l'« univers fictionnel occupe l'espace physique » : « les deux univers qui se superposent (celui de la réalité et celui de la fiction) occupent tous deux le même espace, à savoir l'espace réel. » « La situation qui prévaut au théâtre » serait par conséquent celle d'un « dispositif fictionnel [qui] se sert de la simulation d'événements intramondains comme vecteur d'immersion. Il investit donc un espace réel qu'il peuple de personnes physiques réelles, mais en dotant cet espace réel et ces personnes réelles d'une fonction mimétique. » Dès lors, on ne pourrait pas exactement dire que nous « percevons » l'univers fictionnel dans une salle de théâtre :

Il n'existe pas de transferts perceptifs au théâtre (et pour cause, puisqu'il n'y a pas de simulation perceptive), et le point de passage mental qui nous fait passer du contexte réel à l'univers fictionnel se situe en quelque sorte à un niveau cognitif plus « élevé » que celui des actes perceptifs (puisque, contrairement à ce qui se passe au cinéma, le traitement perceptif ne fait pas partie de l'univers

fictionnel)[10].

Remarquons en effet, pour notre part, que les personnages ne sont pas, *stricto sensu*, sur la scène, mais y sont « représentés ». Or la « représentation » a besoin d'un récepteur pour fonctionner : c'est le spectateur qui, parce qu'il reconnaît les signes de la représentation et parce qu'il en maîtrise les codes, active la représentation et, au sens fort, la réalise, le fait fonctionner. Dès lors, on peut dire que la fiction est « imaginée » par les spectateurs à partir du spectacle qu'ils appréhendent. Pour autant, il est difficile de prétendre que la fiction imaginée puisse être complètement détachée des actes perceptifs, comme un lecteur peut le faire à partir d'un livre, où la fiction se présente comme indépendante de toute perception — bien que d'éventuelles interférences mnésiques soient possibles, par exemple, lorsqu'un lecteur lit ce qu'il a auparavant vu représenté, totalement ou partiellement, dans un film, dans une bande dessinée, etc., ou sur une scène de théâtre (nous y reviendrons).

Référentialité des trois « dispositifs fictionnels » du théâtre

Sauf erreur, Schaeffer ne se prononce pas sur la manière dont les actes perceptifs agissent (ou non) sur la fiction imaginée. Ce qui l'intéresse est plutôt de faire remarquer que la « fiction théâtrale [...] correspond en fait à trois dispositifs fictionnels différents, selon qu'on l'aborde par le biais du texte, de la représentation scénique ou du jeu. On n'a pas toujours pris assez en compte cette diversité[11]. » Malgré cela, Schaeffer suppose que les trois dispositifs fictionnels utilisent peu ou prou les mêmes « dispositifs d'immersion ».

En ce qui concerne le jeu, il pose que « le vecteur d'immersion est celui de la substitution d'identité actantielle et la posture d'immersion celle d'une identification allosubjective », autrement dit « les acteurs de théâtre [...] feignent (ludiquement) une substitution d'identité actantielle[12] ». En ce qui concerne le texte, « le lecteur peut aussi activer le vecteur qu'utilise l'acteur, celui de la substitution d'identité actantielle (singulière ou multiple), avec cette différence que, dans son cas, elle est virtuelle et non pas actuelle (physiquement incarnée). » Il

reste que si « je peux m'identifier à Bérénice et construire l'univers fictionnel "à travers ses yeux" » lors d'une lecture [13], selon Schaeffer « la posture d'immersion canonique d'un texte de théâtre » consisterait dans celle « d'observateur ou de témoin » qui « imagine directement l'univers événementiel dont les personnes représentées ne sont que des éléments ». Bien sûr, ce témoin serait également virtuel : « La spécificité du dispositif théâtral *textuel* réside dans le fait que l'univers événementiel est activé sous une *forme virtuelle*, c'est-à-dire au niveau purement mental [14]. » En effet, « la représentation scénique [...] mobilise [quant à elle] le même dispositif d'immersion [*i.e.* une « simulation d'événement »] que la lecture du texte dramatique. La différence entre les deux est simplement celle entre le virtuel et l'actuel [15]. »

Cette différence « entre le virtuel et l'actuel » a-t-elle une incidence sur la fiction ? Celle-ci peut-elle être la même, comme semble le présupposer Pavel, selon que « l'univers événementiel » (Schaeffer) est actualisé sur scène ou activé virtuellement dans une lecture ? Dix ans avant *Pourquoi la fiction ?*, Schaeffer posait dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (1989) qu'un texte de théâtre peut être lu de deux manières : « comme texte théâtral » et « comme texte littéraire ». Ces deux manières de lire auraient « deux référents tout à fait distincts » :

[L]e texte [dramatique] peut [...], *lorsqu'on le lit*, avoir deux référents tout à fait distincts : si on le lit comme *texte littéraire* son référent est, comme celui d'une narration, une réalité historique ou imaginaire ; en revanche, si on le lit comme *texte théâtral*, donc comme notation graphique d'une performance, son référent est la représentation théâtrale (bien entendu, lorsqu'il est représenté son référent est identique à celui qui est posé dans sa lecture comme texte littéraire) [16].

Deux problèmes devraient nous apparaître. Le premier tient au fait que le « texte théâtral » n'a pas un seul référent mais, en droit, une infinité de référents ; le second au fait que « la réalité historique ou imaginaire » à laquelle réfère le « texte littéraire » n'est pas forcément « identique » à

celle à laquelle réfère le spectacle.

Le premier problème a déjà été traité par Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre I* (1977, 1996) et *Lire le théâtre II* (1981, 1996). Si « le diadème dans une tragédie de Corneille renvoie » bien à « la royauté telle que la voit Corneille », « le référent R du texte T est à la fois : a) un système dans le monde (par exemple la royauté au temps de Corneille) ; b) les signes concrets qui "représentent" T sur la scène[17]. » Autrement formulé : T comme texte *de théâtre* (Ubersfeld exclut la lecture littéraire de sa réflexion) réfère à R qui est le système (le diadème et plus largement la royauté) et le signe de ce système (tel objet faisant office de diadème sur la scène). Le référent est donc « la représentation théâtrale », en tant qu'elle est « à la fois la présence de signes physiques, d'activités auxquelles le spectateur assiste directement, et le *valant-pour* une absence, un imaginaire[18]. » Or sauf à restreindre l'analyse à la création scénique de telle tragédie de Corneille au xvii^e siècle, il n'existe pas « un » spectacle, mais plusieurs :

Chaque moment de l'histoire, chaque représentation nouvelle reconstruit P [le spectacle] comme un référent nouveau à T [le texte], comme un nouveau "réel" référentiel (nécessairement quelque peu décalé) [...] [19].

Si ces nouveaux référents sont « nécessairement décalés », ce que vérifie d'ailleurs la pratique, on peut se demander dans quelle mesure le référent d'un texte de théâtre n'est pas, en droit et en pratique, « décalable » à l'infini. Ubersfeld n'exploite pas cette piste. Et malgré ce « décalage », elle postule que « l'ensemble des signes P » du spectacle a, « par ricochet, le référent R de T [20] ».

Au vu de ce qui précède (le référent du texte se « décalerait » au gré des mises en scène qui, toutes, partageraient pourtant un référent commun), la situation gagne sans doute à être décrite en partie sous l'angle de ce que Richard Saint-Gelais a appelé la « transfictionnalité » dans *Fictions transfuges* (2011) [21]. De fait (nous voici arrivés à notre second problème), il n'est pas assuré que toutes les mises en scène de telle

tragédie de Corneille réfèrent effectivement à la « la royauté telle que la voit Corneille ». Rien n'est moins sûr que de supposer avec Schaeffer que « la réalité historique ou imaginaire » à laquelle réfère le texte « est identique » à celle à laquelle réfère le spectacle. Ou plutôt : la chose n'est sûre qu'en vertu d'un principe voulant que le texte et le spectacle présenteraient la même fiction, principe lui-même non assuré.

Les mondes possibles de la fiction théâtrale

Pavel et Schaeffer semblent partir du principe que le monde de telle œuvre (par exemple *Phèdre*) est le même dans le livre et sur la scène. Deux postulats en sont probablement à l'origine, qui en l'occurrence se renforcent l'un et l'autre : l'approche « ontologique » de la fiction et la conception du théâtre comme un « art à deux temps ».

Dans les livres cités ici, ces deux chercheurs considèrent qu'une fiction peut dans une certaine mesure exister indépendamment de ses supports ou du moins, pour le dire avec Françoise Lavocat (*Fait et Fiction*, 2016), témoignent une certaine « bienveillance [...] à l'égard des personnages » par « la reconnaissance de leur propension à prolonger leur vie bien au-delà de leur *medium* originel et de leurs fonctions dans une intrigue[22] ». Dans les pages consacrées aux « êtres de fiction », Pavel se penche à la suite de Saul Kripke (*Naming and Necessity*, 1972) sur la « théorie causale des noms » et propose en effet de comprendre les noms propres comme « fonctionn[a]nt [...] comme des *désignateurs rigides* attachés à des individus. Un nom imposé à un être continue d'y référer, même si les propriétés de cet être sont inconnues, variables, ou différentes de celles que nous croyons connaître. » Il explique :

L'image que nous avons du personnage peut bien changer, sans que le nom en change pour autant. Aussi, peut-on dire sans crainte de se contredire : Si Hamlet avait épousé Ophélie, ils auraient eu beaucoup d'enfants. Dans le monde où Hamlet épouse Ophélie et engendre beaucoup de princes danois, il reste toujours Hamlet, et sa femme reste bien Ophélie[23].

Mais est-il satisfaisant de poser ces deux mondes comme formant une « alternative possible[24] » (Hamlet est célibataire ou marié), alors qu'en vertu de cette « désignation rigide » Hamlet est célibataire et marié ? Quoi qu'il en soit, à moins de considérer Hamlet comme un objet quantique, Hamlet célibataire ne peut pas être exactement Hamlet marié : il y a soit deux Hamlet différents (nommés identiquement), soit deux *versions* du « même » Hamlet.

Pavel considère ces dernières possibilités auxquelles « [c]ertains critiques esthètes se rallieraient certainement », mais les rejette en convoquant « l'intuition commune » selon laquelle la Cordélia de l'adaptation par Nahum Tate du *Roi Lear* est « celle de Shakespeare », et non « un personnage différent ». Ces « critiques esthètes » deviennent plus loin les « critiques les moins sophistiqués » : « ne peut-on dire [...] que [...] Cordélia se conduit autrement qu'elle ne le fait chez Shakespeare[25] ? » Nous pouvons certes le dire. Mais quoi que pense Pavel de sa « sophistication », cette seconde option consistant à considérer que la Cordélia chez Shakespeare n'est pas la même que chez Tate, que la Cordélia de Shakespeare n'est pas la même que celle de Tate, ne peut être écartée — tout simplement parce que de l'aveu même du théoricien, elle est possible, et plus encore elle existe[26].

Or cette existence possible est non seulement avérée dans le cas des dérivations hypertextuelles (Shakespeare et Tate ; *Phèdre* de Sénèque et *Phaedra's love* de Sarah Kane[27]), mais encore dans le cas d'un texte et « sa » mise en scène : Phèdre n'est pas toujours posée sur scène comme étant celle que nous pouvons lire, même s'il s'agit dans les deux cas de la même pièce[28]. Cela est d'autant plus manifeste aujourd'hui que le théâtre est en partie (res)sorti du modèle de « l'art à deux temps » (Henri Gouhier) ou à « deux phases » (Nelson Goodman), modèle postulant que nous avons sur la page et sur la scène une seule et même œuvre existant deux fois, voire une œuvre disponible en deux *versions* censées représenter la même chose.

Une question d'esthétique générale (entre autres)

Il est symptomatique que Schaeffer prenne le temps de se positionner, dans son chapitre sur la « fiction théâtrale » de *Pourquoi la fiction ?*, entre ce qu'il appelle les « textocentristes » français et allemands et les « scénocentristes » des « pays anglophones » :

La compréhension équitable des deux autres [outre le jeu] dispositifs fictionnels qui concourent à la fiction théâtrale, à savoir le texte et la représentation, a beaucoup souffert de l'opposition stérile entre ceux qui prétendent réduire le théâtre au texte et ceux qui, à l'inverse, veulent le réduire à sa réalité scénique[29].

Schaeffer renvoie alors à son article « Énonciation théâtrale » du *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1995), dans lequel il commence par rappeler que par « œuvre dramatique, nous désignons selon les contextes, soit une *réalité scénique*, soit un *objet littéraire*. »

Les deux types d'existence de l'œuvre semblent être irréductibles l'un à l'autre, bien qu'en général le support de l'œuvre littéraire, à savoir le texte, soit en même temps un des éléments de l'œuvre scénique. Cette dualité a rarement été acceptée [...].

Schaeffer a raison de remarquer (et il est l'un des seuls à le faire) que « le débat [...] gagnerait sans doute à être vu, soit comme une distinction entre deux états, scénique et littéraire, d'une même œuvre, soit comme une distinction entre deux œuvres — l'œuvre scénique et l'œuvre littéraire — partageant un élément commun, le texte dramatique[30]. »

Sans approfondir ce point, notons pour le moment que Schaeffer, bien loin de garder une position neutre dans ce second débat (une œuvre vs deux œuvres), plaide clairement pour une approche voyant dans le texte et le spectacle « deux états d'une même œuvre ». En maintenant le singulier d'une « œuvre » existant selon « deux types », Schaeffer entend tenir le milieu entre « l'œuvre littéraire » et « l'œuvre scénique »

— et il dit le faire pour des questions de « rigueur » :

menée avec rigueur, l'analyse, qu'elle parte du texte ou de la représentation, ne peut pas ne pas reconnaître l'existence d'une structure d'ordre mimétique, qui est commune aux deux réalités de l'œuvre[31].

Or outre qu'il n'est pas acquis que tous les textes de théâtre soient bien dramatiques en termes modaux et, de l'aveu de Schaeffer lui-même dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, outre que les textes dramatiques peuvent de toute façon faire l'objet d'une « transmodalisation[32] » lors de leur lecture, il faut rappeler qu'une telle « communauté » opérable a précisément été défendue par les deux camps identifiés par le chercheur — camps qui (s'ils existent) se disputent en réalité non pas au sujet de l'existence ou non d'une « dualité », mais sur la prééminence opérable, au sein de cette dualité, de l'un ou de l'autre des objets qui la composent. Qu'un spectacle puisse être (bien ou mal) noté sur une page, qu'un texte puisse être (bien ou mal) représenté sur scène, les deux camps semblent en convenir.

Cette dualité du théâtre est ainsi promue dans la France « textocentriste » (Schaeffer) : par exemple par Gouhier qui a proposé dès les années 1930 le modèle du théâtre comme « art à deux temps », dont on retrouve des échos très forts chez de nombreux chercheurs de premier plan, telle Ubersfeld, et qui selon Jean-Pierre Sarrazac en 2004 exprimerait même le consensus général auquel « nous nous rallions tous aujourd'hui[33] ». Outre-Atlantique, où règnerait le « scénocentrisme » selon Schaeffer, Goodman propose dans *Languages of Art* (1968) un modèle analogue, dans lequel le théâtre relèverait d'un art « à deux phases », où une même œuvre pourrait donc se trouver « inscrite » par un texte et « exécutée » par un spectacle. Dans ces deux cas, l'œuvre (au singulier) transcende d'une certaine manière les deux « dispositifs fictionnels ». C'est autre chose de suivre *L'Œuvre de l'art* (1994, 1997, 2010) de Gérard Genette où l'on peut lire que le théâtre est « susceptibl[e] de deux modes de manifestation[34] » ; formulation proche

des deux précédentes, mais accueillant la possibilité que chacun des deux « modes de manifestation » fonctionne indépendamment de l'autre sur le plan artistique : d'une part comme littérature, d'autre part comme mise en scène — deux « arts » souvent liés, certes, mais à « une phase » chacun.

Ce que l'on pourrait appeler le *cadre opéral* de la fiction — l'œuvre est-elle commune à deux objets (livre et scène) ou propre à un seul objet ? — est (re)négocié par chaque récepteur (lecteur ou spectateur) de l'objet reçu en fonction de nombreux facteurs difficiles à lister ici. Ce cadre opéral a un effet sur la réception : le théâtre posé comme un « art à deux temps » (Gouhier) ou à « deux phases » (Goodman) fait fonctionner le texte et le spectacle dans un dispositif transesthétique ou *transmédial*. Or un tel fonctionnement transmédial affaiblit sans doute la distinction proposée tour à tour par Sartre, Iser et Jouve entre « perception » et « représentation » de la fiction théâtrale, dans la mesure où il favorise une appréhension des spectateurs(-lecteurs) qui outrepassé en partie la perception, et donne un rôle à la perception, ou plutôt à son manque, dans l'appréhension des lecteurs(-spectateurs) [35].

Transmédialité et transfictionnalité du théâtre

Peut-on en déduire que selon cette perspective les deux « dispositifs fictionnels » (Schaeffer) du théâtre fonctionnent à la manière d'un dispositif « *transfictionnel* [36] », au sens où l'univers fictionnel serait commun aux deux dispositifs ? Marie-Laure Ryan ne serait sans doute pas d'accord, dans la mesure où elle invite dans un article (2007) à distinguer la « transfictionnalité », qui présupposerait notamment deux « mondes distincts, mais apparentés », et la « transposition » (parfois nommée « adaptation [37] »), qui présupposerait deux mondes « semblables [38] ». Nous pourrions radicaliser cette distinction afin de poser que la fiction théâtrale, dans le cadre du théâtre comme art à deux temps, n'est pas posée comme *transfictionnelle* — on ne présuppose pas exactement un monde « commun » entre *Britannicus* tel que nous pouvons le lire et tel que nous pouvons le voir —, mais comme

transmédiale, dans la mesure où il y aurait là un monde *identique* à lui-même : « l'univers de la Rome impériale imaginée par Racine » (Pavel). Ce monde apparaît comme identique à lui-même parce qu'il semble présenter une « même » histoire sur scène et dans le livre, là où les mondes apparentés semblent présenter plusieurs histoires. Nous distinguerons donc la *fiction théâtrale transmédiale* (fiction posée comme identique malgré les différences médiales) de la *transfiction théâtrale* (fictions apparentées, que celles-ci soient présentées ou non par des média différents) comme deux modalités de la fiction théâtrale.

Cette distinction aide sans doute à comprendre certains enjeux de la mise en scène au xx^e siècle, en particulier en France, où le théâtre questionne la relation opérable entre texte et mise en scène et, du même coup, la prétention transmédiale de ses fictions. La fiction théâtrale est en effet (notamment) liée à la manière dont est posé le *cadre opérable* des objets qui la manifestent, c'est-à-dire à la manière dont le(s) texte(s) et le(s) spectacle(s) font œuvre ensemble ou séparément — cadre opérable faisant l'objet d'une constante (re)négociation entre les créateurs et les récepteurs desdits objets, si bien que des désaccords quant à la nature *transmédiale* ou *transfictionnelle* de telle « fiction théâtrale » sont à prévoir. De nos jours, les mises en scène sont autorisées à faire œuvre non pas en tant que mise en scène d'un texte (p.ex. *Britannicus*), mais à la suite d'un texte : par exemple en prenant un parti-pris interprétatif fort (suggérer que le fantôme de Britannicus hante son meurtrier), en ajoutant des jeux de scène (montrer Néron pendu lors d'un dernier tableau muet), en réagençant l'intrigue (Britannicus n'est pas mort : il a feint l'empoisonnement ; il faut réécrire), etc., sans compter qu'un spectacle peut même faire œuvre sans le texte qu'il « met en scène », par exemple en utilisant des parties du texte de *Britannicus* pour raconter une autre histoire que *Britannicus* (ce ne sera donc pas *Britannicus*, même si le texte est utilisé dans le spectacle) ou en racontant l'histoire de *Britannicus* sans le texte de Racine, parfois avec d'autres personnages et dans un autre univers, même si *Britannicus* est le texte à partir duquel le spectacle a été élaboré et qu'il est explicitement présenté comme une référence... voire comme un hypotexte — et nous voilà sortis non

seulement de la transmédialité, mais encore de la transfiction.

Romain Bionda (Université de Lausanne). Janvier 2020.

Mis en ligne dans l'*Atelier de théorie littéraire* de Fabula en février 2020.

[1] Thomas Pavel, *Comment écouter la littérature ?*, Paris, Collège de France et Fayard, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », 2006, p. 16-17 : « Jean-Marie Schaeffer, admirable théoricien de la fiction, dirait : "Mes amis, vous êtes sujets à *l'immersion*. Vous plongez dans l'univers de la Rome impériale imaginée par Racine. Vous traversez l'immense distance qui vous sépare de cette fiction, vous vous y retrouvez, telle Agrippine, 'sans suite et sans escorte', et vous en acceptez sans broncher toutes les caractéristiques : les alexandrins, la sourdine du style, l'horreur des événements représentés, la sinistre grandeur des personnages." C'est tout à fait juste. »

[2] *Ibid.*, p. 19.

[3] Pavel sollicite *Britannicus* à plusieurs endroits, notamment lorsqu'il explique ce qu'est un « monde saillant » : il existerait « des mondes abritant deux niveaux de réalité, dont l'un serait littéralement réel, alors que l'autre, que j'appelais *saillant*, se dégagerait du premier, un peu comme l'acteur qui joue le rôle de Britannicus demeure lui-même tout en incarnant, à un autre niveau, le malheureux prince. » (*Id.*, « Postface. Mondes possibles, mondes lisibles » [2017], *Univers de la fiction* [1986], trad. *id.* [1988], Paris, Seuil, coll. « Points », 2017, p. 243-254, ici p. 249.)

[4] Le terme est d'Anne Ubersfeld, qui préconise de s'en prémunir : « refuser la distinction texte-représentation conduit à toutes les confusions » (*Lire le théâtre I* [1977], 2^{nde} éd., Paris, Belin, coll. « Sup Lettres »,

1996, p. 13).

[5] Le terme est de Pavel lui-même dans *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 213.

[6] *Id.*, *Comment écouter la littérature ?*, *op. cit.*, p. 31-32.

[7] Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, Wilhelm Fink, coll. « Uni-Taschenbücher (UTB) », 1976, p. 222.

[8] On y lit notamment que « l'image et la perception, loin d'être deux facteurs psychiques élémentaires de qualité semblable et qui entreraient simplement dans des combinaisons différentes, représentent les deux grandes attitudes irréductibles de la conscience. Il s'ensuit qu'elles s'excluent l'une l'autre. » (Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* [1940], 2nde éd. revue par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986, p. 231.)

[9] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman* (1992), 2nde éd., Paris, PUF, coll. « Écritures », 1998, p. 40 ; l'auteur souligne. Il cite Iser.

[10] Pour toutes les citations précédentes : Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 249 à 250, et 252..

[11] *Ibid.*, p. 271.

[12] ... car « qui dit substitution d'identité *physique* dit extériorisation : elle ne peut donc qu'être actantielle (même si la majorité de ces actes sont éventuellement des actes de langage). » (*Ibid.*, p. 282, 254 et 253 ; l'auteur souligne.) Les sept « vecteurs d'immersion » sont les suivants (les « postures d'immersion » sont données entre parenthèses) : 1. simulation d'actes mentaux verbaux (intérieurité subjective verbale) ; 2. simulation d'actes illocutoires (narration naturelle) ; 3. substitution d'identité narrative (narration naturelle) ; 4. simulation de représentations mimétiques homologues (perception visuelle) ; 5. Simulation de mimèmes quasi perceptifs (expérience pluriperceptive) ; 6. simulation

d'événements (position d'observateur) ; 7. substitution d'identité physique (identification allo-subjectrice actantielle). Pour une vue synoptique, voir le tableau dans *ibid.*, p. 255.

[13] C'est-à-dire recourir à la variante virtuelle de la « substitution d'identité physique ».

[14] *Ibid.*, p. 281 à 282, et 276 ; l'auteur souligne. Dans un souci de ne pas donner la préséance à l'un ou l'autre des « dispositifs théâtraux » que sont le livre et le spectacle, J.-M. Schaeffer ajoute plus loin : « Dès lors qu'on admet qu'aucun des deux dispositifs fictionnels n'a la priorité logique sur l'autre, on peut dire indifféremment soit que la réalisation scénique est l'actualisation de la fiction textuelle, soit que le texte théâtral est la virtualisation de l'actualité scénique. » (*Ibid.*, p. 283)

[15] *Ibid.*, p. 282-283.

[16] *Id.*, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 91-92 ; l'auteur souligne.

[17] Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 28 et 29 ; l'autrice souligne.

[18] *Id.*, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* (1981), 2nde éd., Paris, Belin, coll. « Sup Lettres », 1996, p. 37 ; l'autrice souligne.

[19] *Id.*, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 29. Quant à elle, « la représentation construit au texte et si l'on peut dire se construit à soi-même son propre référent », la « situation » est « sémiotiquement monstrueuse ; un signe P (de la représentation) se retrouverait avec trois référents : a) le référent R du texte dramatique ; b) lui-même (P=R) comme son propre référent ; c) son référent r dans le monde », car, « comme tout signe, il a son propre référent actuel, r » (*ibid.*, p. 28 et 29).

[20] *Idem.*

[21] Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

[22] Françoise Lavocat, *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016, p. 16. Elle qualifie *Univers de la fiction* de Pavel et *Pourquoi la fiction ?* de Schaeffer de « hérauts d[u] renversement » consistant dans « la résurrection du personnage » dans la critique des années 1990. Lavocat est d'avis que « la perspective ontologique est [...] consubstantielle à toute réflexion sur la fictionnalité [...]. L'idée de fiction est en effet indissociable d'une intuition ontologique. » (*Ibid.*, p. 346 et 374.)

[23] Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 59 et 60 ; l'auteur souligne.

[24] *Ibid.*, p. 76.

[25] *Ibid.*, p. 61 et 64 ; l'auteur souligne.

[26] Le doute existant à cet égard est significatif. Comme le résume Saint-Gelais à la faveur de la définition de la notion de « transfictionnalité » (*i.e.* « lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte ») que nous retrouverons plus loin, « la transfictionnalité travaille l'identité de l'intérieur, en proposant des entités qui ne sont ni tout à fait autres, ni tout à fait mêmes » (Saint-Gelais, « Contours de la transfictionnalité », dans *id.* et René Audet [dir.], *La Fiction, suites et variations*, Montréal et Rennes, Nota bene et PUR, 2007, p. 5-25, ici p. 7.)

[27] À cet égard, voir la distinction opérée entre « adaptation », « transfiction » et « hypertextualité » par Jean-Louis Jeannelle, « Réadaptation », dans *Critique*, n° 795-796, *Cinélittérature*, dir. Marc Cerisuelo et Patrizia Lombardo, 2013, p. 613-623.

[28] Y compris, pourquoi pas, lorsque l'auteur du texte et de la mise en scène est le même.

[29] Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 273.

[30] *Id.*, « Énonciation théâtrale », dans *id.* et Oswald Ducrot (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 612-621, ici p. 612 et 613 ; l'auteur souligne.

[31] *Ibid.*, p. 613. « Lorsque Aristote dit que la structure verbale est plus importante que l'ensemble des facteurs scéniques, parce que la première peut se passer des seconds, ce jugement n'est donc peut-être pas uniquement l'expression d'un textocentrisme : c'est qu'il a en vue la structure mimétique et que celle-ci est accessible pareillement à travers le texte et à travers la mise en scène. » (*Ibid.*, p. 613-614.) On pourra se demander si la « structure d'ordre mimétique » est effectivement accessible pareillement depuis une salle de théâtre et depuis un fauteuil de lecture.

[32] « Si on aborde le texte comme notation pour une représentation théâtrale, il est purement représentationnel, les didascalies ayant une fonction prescriptive. Par contre, lorsqu'on le lit comme œuvre littéraire, les didascalies, qui se réfèrent alors à des circonstances du monde fictionnel dans lesquelles se situent les dialogues, prennent une coloration narrative. » (*Id.*, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 94.)

[33] Jean-Pierre Sarrazac, « Le théâtre : table ronde. Intervention de Jean-Pierre Sarrazac », dans Didier Alexandre, Michel Collot, Jeanyves Guérin et Michel Murat (dir.), *La Traversée des thèses. Bilan de la recherche doctorale en littérature française du xx^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 107-113, ici p. 107.

[34] Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance* (1994), *La Relation esthétique* (1997), 2^{nde} éd., Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2010, p. 119. Voir également p. 145 *sq.*

[35] Voir à ce sujet un article précédent intitulé « Le rôle de la valeur opérable dans l'appréhension des récits au théâtre, entre scène et texte. À propos des spectateurs-lecteurs et des lecteurs-spectateurs », dans *Cahiers de Narratologie*, n° 34, en ligne, 2018 : <https://journals.openedition.org/narratologie/9122>.

[36] La transfictionnalité désigne « le phénomène par lequel au moins deux textes [au sens large], du même auteur ou non, se rapportent

conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel. » (Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 7.)

[37] Marie-Laure Ryan, « Le transmedia storytelling comme pratique narrative », dans *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 10, *Design et Transmédia : le croisement des disciplines de SHS*, dir. Mélanie Bourdaa et Stéphanie Cardoso, en ligne, 2017 : <https://journals.openedition.org/rfsic/2548>, § 3. La transposition est ici considérée comme la troisième « opération fondamentale » de la transfictionnalité.

[38] « [...] l'adaptation transmédiatique n'est pas intrinsèquement transfictionnelle, mais elle peut le devenir si le monde fictionnel du texte adapté diffère du monde originel d'une manière qui ne peut pas être attribuée au médium, et si l'adaptation fait appel à la familiarité du lecteur avec le texte originel. » (*Id.*, « La transfictionnalité dans les médias », dans Audet et Saint-Gelais [dir.], *La Fiction, suites et variations*, *op. cit.*, p. 131-153, ici p. 138.) Ryan se réfère notamment à Lubomír Doležal, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1998.

Romain Bionda

Résumé :

De quoi parle-t-on lorsque nous commentons telle pièce ou telle autre, qu'on la trouve sur scène et dans des livres (*Britannicus*, *La vida es sueño*, *La locandiera*, *Peer Gynt*, *Die Präsidentinnen*, etc.), ou seulement sur scène (mais en tant qu'on pourrait la mettre en livre), ou encore seulement dans un livre (mais en tant qu'on pourrait la mettre en scène) ? Pour répondre à cette question, cet article considère deux manières de penser l'œuvre théâtrale, qui coexistent de nos jours : l'œuvre en tant qu'elle manifesterait sur la scène et dans le livre une même fiction *transmédiale*, ou en tant qu'elle manifesterait deux fictions scénique et livresque distinctes, mais entretenant entre elles une relation *transfictionnelle*. Cette distinction aide sans doute à comprendre certains enjeux de la mise en scène au XX^e siècle, où le théâtre questionne la relation opérable entre texte et mise en scène et, du même coup, le contour de ses fictions.

Pour citer cet article :

Romain Bionda, « La fiction théâtrale : entre transmédiatité et transfictionnalité », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2020 :
https://www.fabula.org/atelier.php?Fiction_theatrale.