

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

Romain Bionda



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/9122>

DOI: 10.4000/narratologie.9122

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Electronic reference

Romain Bionda, « 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 », *Cahiers de Narratologie* [Online],

34 | 2018, Online since 03 January 2019, connection on 13 March 2019. URL : [http://](http://journals.openedition.org/narratologie/9122)

journals.openedition.org/narratologie/9122 ; DOI : 10.4000/narratologie.9122

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

Romain Bionda

Une pièce de théâtre raconte-t-elle la même histoire sur la scène et sur la page ? *A priori* non : le récit scénique (dont participent les jeux de scène) et le récit textuel étant forcément différents, l’histoire racontée ne peut pas être exactement la même. Mais que se passe-t-il lorsqu’un lecteur lit un texte qu’il considère être la trace ou le programme d’un *spectacle* (c’est un lecteur-spectateur), ou quand un spectateur regarde et écoute ce qu’il considère être la mise en scène d’un *texte* (c’est un spectateur-lecteur) ? Il est possible qu’aux yeux de ce lecteur ou de ce spectateur, l’histoire racontée soit « la même » sur la page et sur la scène : elle peut être perçue comme « identique » (indépendamment de la manière dont elle est présentée), ou comme disponible en deux versions (ou variantes) textuelle et scénique. L’hypothèse est la suivante : la manière dont le spectacle et le texte font œuvre (aux yeux des créateurs et des récepteurs) a une incidence sur la manière dont les récits pris en charge sont perçus, et affecte *in fine* l’histoire racontée. Plus précisément : la représentation qu’un individu se fait d’une histoire est (notamment) tributaire de la « valeur opérable » que cet individu accorde à chacun des objets qu’il reconnaît participer à la constitution de l’œuvre considérée. Après avoir introduit le concept de « valeur opérable » (pleine, partagée ou nulle), cet article présente le rôle que celle-ci joue dans l’appréhension des récits au théâtre, et plus largement dans les récits pris en charge par des œuvres prises dans des logiques d’adaptation.

Dans un grand classique des études théâtrales, Anne Ubersfeld insiste : il faut distinguer le texte écrit de la représentation scénique, car « refuser la distinction texte-représentation conduit à toutes les confusions¹ ». Cette distinction implique d’une part d’être au clair sur les spécificités sémiotiques propres au texte et au spectacle, d’autre part de reconnaître que ces spécificités ont des conséquences sur l’appréhension des lecteurs ou des spectateurs : voilà qui paraît ressortir à des évidences.

Il est toutefois commun, au théâtre, qu’un texte soit lu par des spectateurs qui le considèrent comme la trace ou le programme d’un *spectacle*, et qu’un spectacle soit regardé et écouté par des lecteurs qui le considèrent comme une mise en scène d’un *texte*. En amont de l’impératif théorique d’une « distinction texte-représentation », se pourrait-il alors que l’indistinction s’avère régulière en pratique ? À titre d’hypothèse de travail, posons au moins qu’une manière de « confusion » menace les spectateurs et les lecteurs. Nous tenterons de comprendre à quel niveau celle-ci est susceptible d’opérer, et quelles conséquences elle peut avoir sur le fonctionnement des « récits » au théâtre – c’est-à-dire, plus particulièrement, sur la façon dont les histoires racontées au théâtre sont appréhendées. Au gré de ce parcours, nous introduirons la notion, centrale à nos yeux, de *valeur opérable*.

Les deux présentations

Le théâtre, dans son sens ordinaire, existe de deux manières : sur la scène et sur la page. Étant donné les différences, évidentes, entre l’événement scénique et l’objet livre, le spectacle et le texte se laissent *a priori* difficilement confondre.

¹ UBERSFELD [1977] 1996a : 13.

Les différences sont toutefois perçues moins nettement au sujet des contenus pris en charge, bien qu'ils apparaissent différemment sur la scène et sur la page : une même image est ainsi la même, et n'est pas la même ; un même texte est le même, et n'est pas le même ; *etc.* On dira qu'un « même » contenu peut faire l'objet de plusieurs *présentations*, distinctes d'un point de vue sémiotique. Au théâtre, celles-ci sont traditionnellement au nombre de deux² : une présentation scénique lorsqu'il s'agit d'une performance, et une présentation textuelle lorsqu'il s'agit d'écriture³. Dans les cas où ces deux présentations prendraient en charge un « récit »⁴, on distinguera donc, par principe, le récit *scénique* du récit *textuel*, et l'histoire *scénique* de l'histoire *textuelle*⁵. Voici un tableau – provisoire – résumant ce qui vient d'être dit.

	Présentation	Histoire	Récit
Spectacle	scénique	scénique	scénique
Texte	textuelle	textuelle	textuel

Ces deux dernières distinctions entre les histoires scénique et textuelle, et entre les récits scénique et textuel, se justifient dans les cas où le spectacle et le texte ne racontent pas la même chose – cas sans doute moins rares qu'on ne le pense. Selon plusieurs chercheurs, une stricte correspondance sur le plan de l'histoire serait de l'ordre du « fantasme » (Danielle Chaperon), « pratiquement » difficile à obtenir (Raphaël Baroni) :

(a) La fable, l'histoire racontée sur scène, malgré les fantasmes de fidélité qui ont pu être entretenus par certains metteurs en scène, ne peut pas être tout à fait la même que l'action suggérée par le texte⁶.

(b) [...] les altérations de la *fabula* sont pratiquement inévitables dans le cadre des adaptations, ce qui s'explique par l'interdépendance inévitable de la forme et du contenu⁷.

² Nous laissons de côté les autres manières de présenter les contenus : lectures à voix haute, livres audio, captations vidéo, *etc.*

³ Pour des raisons de clarté, il importe de signaler dès à présent par des guillemets l'usage étendu et en partie métaphorique des termes *texte* et *écriture* : un spectacle peut ainsi relever de « l'écriture de plateau » (quelles que soient les activités dans lesquelles consiste cette « écriture ») mais jamais de l'écriture ; un spectacle donne accès au « texte » (quoi que désigne alors ce dernier terme) mais pas au texte (qui se donne à lire). Nous avons tenté de faire la part du texte et du « texte » dans un précédent article (BIONDA 2016).

⁴ Nous utilisons ce terme en dépit du refus de certains théoriciens de la narratologie dite « classique » d'intégrer le théâtre à leur corpus. Pour une mise au point sur la question du « dialogue possible » entre narratologie et études théâtrales, voir notamment l'article de Benoît Hennaut (HENNAUT 2013). Matthias Brütsch propose dans un article paru la même année en allemand et traduit depuis en anglais (BRÜTSCH 2017) des tableaux ambitionnant de résumer les positions des principaux narratologues (Seymour Chatman, André Gaudreault, Gérard Genette, Christian Metz, Ansgar et Vera Nünning, Manfred Pfister, Gerald Prince, Irina Rajewsky, Marie-Laure Ryan, Wolf Schmid, Werner Wolf, *etc.*) quant au degré de narrativité qu'ils concèdent à la littérature, au cinéma et au « théâtre » – théâtre entre guillemets, car M. Brütsch utilise alternativement les termes *play* et *drama* pour, semble-t-il, parler du spectacle. Il faut aller voir la version originale pour lire dans une note disparue avec la traduction que « "Drama" steht im ganzen Text für die Theateraufführung (auch von Komödien) und nicht für den gedruckten Text des Bühnenstückes. » Or que disent tous ces narratologues du texte dramatique ? Dans quoi consiste le « théâtre » pour eux : dans une présentation (le spectacle), ou dans deux (texte compris) ? Et les récits tels qu'ils peuvent être appréhendés par des spectateurs-lecteurs sont-ils pris en compte ? Merci à Raphaël Baroni d'avoir attiré mon attention sur ce dernier article.

⁵ Danielle Chaperon propose d'appeler l'histoire scénique « fable », l'histoire textuelle « action », le récit scénique « performance » et le récit textuel « drame » (CHAPERON [2015] 2017). À ce stade, ces distinctions ne sont pas nécessaires à notre schéma, appelé à se complexifier sur un autre plan dans la suite de l'article.

⁶ CHAPERON 2007 : 143.

⁷ BARONI 2017 : 157. Nous considérons que la mise en scène est une adaptation.

On pourrait multiplier les citations qui vont dans ce sens. Aux yeux toutefois d'autres chercheurs, les histoires ne sont pas impactées d'une manière décisive par les différences de présentation. Voici ce qu'en dit par exemple Claude Bremond :

La structure de celle-ci [l'histoire] est indépendante des techniques qui la prennent en charge. Elle se laisse transposer de l'une à l'autre sans rien perdre de ses propriétés essentielles : le sujet d'un conte peut servir d'argument pour un ballet, celui d'un roman peut être porté à la scène ou à l'écran, on peut raconter un film à ceux qui ne l'ont pas vu. Ce sont des mots qu'on lit, ce sont des images qu'on voit, ce sont des gestes qu'on déchiffre, mais à travers eux, c'est une histoire qu'on suit ; et ce peut être la même histoire⁸.

Que penser de ces positions apparemment opposées ?

Nous pouvons formuler deux hypothèses en nous aidant du passage suivant, situé dans un article très récent de Marie-Laure Ryan :

Nous ne croyons plus que tous les média offrent les mêmes ressources narratives, ni que toutes les histoires peuvent être représentées dans des média aussi différents que la littérature, le ballet, la peinture et la musique. Nous ne croyons pas non plus qu'une histoire peut émigrer d'un médium à un autre sans que cela entraîne d'importantes conséquences cognitives⁹.

« Nous ne croyons plus ». Voici les deux hypothèses (la portée de la première est historique, celle de la seconde est théorique) :

(1) Il est possible que « nous » ne croyions « plus » aujourd'hui que la scène raconte la même histoire que le texte, ou qu'on y croie moins qu'hier. Parce que le théâtre a évolué à la fois dans les formes proposées par les créateurs et dans les discours artistiques et critiques, « nous » prêtons peut-être plus volontiers attention aux différences entre les histoires scénique et textuelle, même lorsqu'elles ne sont pas explicites. Quoique stimulante, cette piste ne sera pas explorée ici.
(2) Il s'avère par ailleurs manifeste que certains aient « cru » et continuent à « croire » à la possibilité pour une histoire de migrer d'un médium à l'autre (sous certaines conditions¹⁰), tandis que certains autres n'y « croient » pas. Dans notre cas, cela revient à dire que certains spectateurs s'attendent en toute bonne foi (car ils croient la chose possible) à voir et à entendre l'histoire *textuelle* dans le *spectacle*, et que certains lecteurs s'attendent à lire l'histoire *scénique* dans le *texte* – tandis que d'autres s'attendent à voir et à entendre une autre histoire que celle qu'ils lisent ou pourraient lire. Cette différence d'attente est tout à fait ordinaire. Nous proposons de l'expliquer en mobilisant un concept souvent jugé comme un encombrement inutile : celui d'*œuvre*.

⁸ BREMOND 1964 : 12.

⁹ RYAN 2018 : 147. Le « nous » marque une rupture, car l'article est écrit à la première personne du singulier.

¹⁰ Le cas de Bremond est intéressant. Reprenant la définition de Vladimir Propp (BREMOND 1964 : 15), il entend dégager les « unités de sens », c'est-à-dire « les fonctions » (47). L'opération consiste à « isoler » le « message narratif » du « procédé d'expression qu'il emploie » (12) ; c'est ce message ainsi considéré qui « peut être le même » une fois « transposé ». Dans un second temps, il est possible de « mettre en relation [...] la couche narrative d'un message avec les autres couches de signification. [...] le récit, bien qu'existant comme structure signifiante autonome, n'est communicable que sous condition d'être relayé par une technique de récit, celle-ci utilisant le système de signe qui lui est propre. C'est dire que les éléments signifiants du récit (les racontants) deviennent les signifiés de la technique qui les prend en charge. » Il a alors cette idée : « [...] la sémiologie du récit devrait précéder, et non pas suivre, celle des techniques narratives : des deux, en effet, celle qui conditionne l'autre n'est pas, malgré certaines apparences, celle qui sert de relai pour la transmission de l'autre. Si le récit se visualise en devenant film, s'il se verbalise en devenant roman, s'il se gestualise en devenant mime, *etc.*, ces transpositions n'affectent pas la structure du récit, dont les signifiants demeurent identiques dans chaque cas (des situations, des comportements, *etc.*). En revanche, si le langage verbal, l'image mobile ou immobile, le geste se « narrativisent », s'ils servent à raconter une histoire, ils doivent plier leur système d'expression à une structure temporelle, se donner un jeu d'articulations qui reproduise, phase après phase, une *chronologie*. » (46 et 47 ; l'auteur souligne)

Les études théâtrales françaises se focalisent beaucoup sur la question du texte – soit sur son état de préséance ou de subordination symbolique vis-à-vis de la mise en scène¹¹, soit sur les modalités de sa présence et/ou de son absence dans le spectacle¹². Elles ne prêtent sans doute pas assez attention à ce qui *fait œuvre* au théâtre, et comment. Or la question de l'œuvre joue un grand rôle dans la manière dont fonctionne non seulement la production, mais encore la réception du théâtre : on l'a compris, c'est ce dernier point qui nous intéresse. En effet, c'est notamment parce que tous les spectateurs d'un même spectacle ne considèrent pas la même œuvre, qu'ils ne voient et n'entendent pas la même histoire ; *idem* des lecteurs lors de la lecture d'un texte.

Les trois œuvres du théâtre

Notre thèse, appelée à être précisée par la suite, est la suivante : la manière dont *les deux présentations font œuvre* aux yeux des créateurs et des récepteurs a une incidence directe sur la manière dont les récits pris en charge sont perçus, et affecte *in fine* l'histoire racontée. Prenons donc le temps de comprendre les modalités de ce « faire œuvre » au théâtre.

Dans la préface à *L'Art de la mise en scène* (1884), Louis Becq de Fouquières distingue « l'œuvre commune de tous ceux qui, à un degré quelconque, concourent à la représentation » (« l'art théâtral »), de « l'œuvre du poète » (« l'art dramatique »). Selon Becq de Fouquières, la « ligne de partage [est] assez nettement tracée » – ce qui justifie à ses yeux de pouvoir « commence[r] » son « étude [...] au moment où le poète a terminé son œuvre », même si cela ne doit pas empêcher de voir que « ces deux arts se pénètrent réciproquement¹³ ». Au siècle suivant, Henri Gouhier insiste : le poète peut bien terminer son œuvre, mais il reste que celle-ci atteint sa « *per-fection* » ou son « achèvement » sur la scène. L'« œuvre théâtrale » est ce que « crée le dramaturge, que recréent le metteur en scène et le comédien avec la participation du spectateur¹⁴ ». Elle est « ce monde étrange qui est l'œuvre commune de l'auteur, de l'acteur et du spectateur¹⁵ ». Gouhier propose alors de comprendre les deux « œuvres » que sont le texte et le spectacle comme les « deux temps » de l'œuvre théâtrale « commune » – où la « re-création » (le spectacle) est pris dans une tension entre « devoir de fidélité » et « droit à l'originalité » vis-à-vis de la « création » (le texte) :

La fidélité au texte peut, *à la limite*, éliminer le droit du metteur en scène à l'originalité.
Le droit du metteur en scène peut, *à la limite*, éliminer la fidélité au texte. Dans les deux cas, l'existence de l'œuvre théâtrale n'a plus qu'un seul temps. Or [...] la substitution d'une existence en un seul temps à une existence en deux temps [...] ouvre un autre chapitre dans la philosophie du théâtre¹⁶.

L'idée contre laquelle se bat Gouhier durant plusieurs décennies, à un moment « où la division du travail coupe la création littéraire de la recreation scénique en même temps qu'elle multiplie les métiers sur le plateau¹⁷ », c'est que le théâtre puisse exister sans aucun texte ou sans mise en scène¹⁸. De là, il n'y a qu'un pas à affirmer que le théâtre ne doit pas être réduit à de la littérature

¹¹ Pour un résumé bref de ces longs débats entre « scénocentristes » et « textocentristes », voir PAVIS 2016 : 212 *sq.*

¹² Voir dernièrement DANAN 2018.

¹³ BECQ DE FOUQUIERES 1884 : II et III ; nous soulignons.

¹⁴ GOUHIER 1958 : 7.

¹⁵ GOUHIER [1943] 2002 : 10.

¹⁶ GOUHIER 1989 : 68 et 69 ; l'auteur souligne.

¹⁷ GOUHIER 1958 : 99.

¹⁸ « Un théâtre où la représentation s'affranchit du texte a la même origine qu'un théâtre où le texte s'affranchit de la représentation : le privilège naît d'une situation privilégiée. L'homme de lettres oublie volontiers que le texte est fait pour la représentation ; le metteur en scène oublie que la finalité est réciproque et que la

ou à un art de la scène – ces deux réductions, contraires à « l'essence du théâtre », ressortiraient d'ailleurs, toujours selon Gouhier, à une vue de l'esprit¹⁹.

Si l'on entre toutefois plus dans le détail de l'argumentation, la position de Gouhier s'avère ambiguë. Le philosophe déplore qu'« [o]n admet difficilement que l'œuvre théâtrale ait besoin d'être représentée pour exister complètement ». Mais il affirme aussi que « ce qui se passe dans le second temps n'altère pas ce qui a été acquis dans le premier » : les « inventions [de la mise en scène] n'ajoutent rien et n'enlèvent rien à la "tragédie" [*Faust*] telle que le poète l'a conçue et voulue ; elle reste après ce qu'elle était avant : un texte [...] lisible et jouable²⁰. » Dans sa tentative de penser « l'œuvre théâtrale prise avec les deux temps de son existence », il bute sur ce constat : « Les mises en scène passent ; l'œuvre écrite demeure²¹. » Ici n'est pas le lieu d'entrer en discussion sur ces derniers points, mais de voir que la question se trouve en fait posée de savoir ce qui *fait œuvre* au théâtre²². La réponse nous paraît relative à des situations particulières : « l'œuvre [...] commence là où le texte se met à *fonctionner*, c'est-à-dire à faire l'objet d'une lecture et à porter un sens²³ », écrit Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art* (1994, 2010) – et l'on peut ici remplacer sans problème « texte » par « spectacle ».

Dans le cas du théâtre, il nous semble que les deux présentations scénique et textuelle, selon qu'on considère leur existence commune ou leur existence individuelle, peuvent fonctionner : soit ensemble en tant qu'œuvre *théâtrale*, soit séparément en tant qu'œuvre *spectaculaire* et qu'œuvre *littéraire*. Les productions orientent leur réception sur le plan opéréal : en annonçant par exemple un événement comme une lecture publique ou une mise en scène *de* ou *d'après* tel texte, en maintenant ou non le nom de l'écrivain à côté de celui du metteur en scène, en changeant ou conservant le titre, *etc.* Mais une œuvre n'est pas seulement le fait de la production : elle est aussi celui de la réception. Parce qu'une production ne parvient qu'imparfaitement à imposer la manière dont elle fonctionne sur le plan opéréal, rien n'empêche qu'une même production puisse être considérée d'une façon différente par diverses personnes.

Nous proposons de comprendre ainsi les modalités du fonctionnement opéréal : à chacune des deux présentations scénique et textuelle est accordée par les uns et les autres (créateurs, récepteurs, critiques, *etc.*) une *valeur opéréal* – valeur opéréal qui peut d'ailleurs nourrir des discussions animées en cas de désaccord à son sujet²⁴. La valeur peut être considérée *nulle* (inexistence opéréal de l'objet) ou *pleine* (autonomie opéréal de l'objet). Entre ces deux pôles, il est également possible de la poser comme étant *partielle* ou *partagée* (insuffisance opéréal de l'objet, ou suffisance opéréal corrélative à l'autre objet) ; valeurs que nous considérerons par la suite sous la

représentation est faite pour le texte : il agit comme si le texte était moyen et la représentation, fin. » (GOUHIER 1958 : 98)

¹⁹ « [...] dans un théâtre essentiellement littéraire, l'existence de l'œuvre dramatique n'impliquerait qu'un seul temps, celui de la création d'un texte écrit, le temps de la re-création étant, si l'on peut dire, facultatif, voire, dans le cas de certains chefs-d'œuvre, plutôt superflu. Dans le théâtre tel que l'eût souhaité Antonin Artaud, là encore, l'œuvre théâtrale n'eût plus eu qu'un seul temps, puisque la possibilité d'une re-création se trouverait éliminée. Les expériences théâtrales d'un Jerzy Grotowski nous invitent à penser que les passages à la limite sont des opérations spéculatives qui sont satisfaisantes pour l'esprit mais qui entrent mal dans la réalité. Ces passages à la limite définissent, ici et là, un idéal ; or il est normal qu'un idéal reste toujours au-delà de la réalité. » (GOUHIER 1989 : 103-104) Gouhier écarte de ce qu'il appelle « le théâtre » les textes écrits « pour être lus » (quoi que cela signifie), mais aussi les spectacles ressortissant aux autres « arts du spectacle » et les formes trop pleinement liées à l'improvisation comme le happening – happening auquel il dénie d'ailleurs l'aptitude à être une œuvre théâtrale, « simplement parce que ce n'est pas une œuvre, pas plus qu'une fête foraine n'est une œuvre, pas plus qu'une manifestation très lointainement ordonnée n'est une œuvre » (GOUHIER 1989 : 162).

²⁰ GOUHIER 1989 : 23, 86 et 87.

²¹ GOUHIER 1989 : 116 et 86.

²² Gouhier n'entre pas en discussion avec Nelson Goodman, qui a pourtant pensé les « arts à deux phases » dont le théâtre dans *Langages de l'art* (GOODMAN [1968, 1976] 2011). Gérard Genette a longuement discuté ce dernier travail dans *L'Œuvre de l'art* (GENETTE [1994, 1997] 2010). À leur suite, Bernard Vouilloux a réfléchi sur les « relations transesthétiques », qui peuvent être « prescrites » (VOUILLOUX 1997).

²³ GENETTE [1994, 1997] 2010 : 375.

²⁴ Même si à notre connaissance le syntagme « valeur opéréal » est inusité.

seule étiquette de valeur *partagée*, même si on gagne peut-être à les distinguer – en s’aidant par exemple de Genette²⁵. Bien qu’en rapport direct avec notre sujet, un tel *excursus* s’avère néanmoins superflu : il suffit de considérer que le théâtre s’apparente en pratique à un système à deux présentations (scénique et textuelle) et trois œuvres (spectaculaire, littéraire et théâtrale).

Plus concrètement, nous posons qu’un lecteur donné peut considérer tel texte : (1) comme une étape intermédiaire dans la création d’une œuvre spectaculaire et, dès lors, que le texte ne mérite pas d’être lu autrement que dans une optique génétique (*valeur opérable nulle* du texte²⁶ : c’est le spectacle qui fait œuvre) ; (2) comme un texte en partie émancipé du spectacle, mais continuant d’entretenir un rapport avec lui (*valeur opérable partagée* du texte : le texte fait œuvre avec le spectacle) ; (3) comme une œuvre à part entière, indépendamment de tout spectacle (*valeur opérable pleine* du texte, qui est ce qui fait œuvre). De son côté, un spectateur donné peut également regarder et écouter une performance qu’il considère : (1) comme une illustration scénique de l’œuvre littéraire (*valeur opérable nulle* du spectacle : c’est le texte qui fait œuvre) ; (2) comme la re-création scénique d’un texte (*valeur opérable partagée* du spectacle : le spectacle fait œuvre avec le texte) ; (3) comme une œuvre à part entière, indépendamment de l’œuvre écrite éventuelle (*valeur opérable pleine* du spectacle, qui est ce qui fait œuvre).

²⁵ Dans *L’Œuvre de l’art*, on lit qu’« une œuvre peut brouiller ou déborder la relation qu’elle entretient avec l’objet matériel ou idéal en lequel, fondamentalement, elle “consiste” ». Genette propose alors de disjoindre les plans de « l’immanence » et de « la manifestation physique », et d’admettre un second « mode d’existence » des œuvres qu’il nomme « transcendance », auquel « aucune » œuvre ne saurait « échappe[r] entièrement. » Il distingue la « transcendance par pluralité d’immanence » (où l’œuvre « immane non en un objet [...] mais en plusieurs, non identiques et concurrents »), la « transcendance par partialité d’immanence », (où l’œuvre « se manifeste de manière fragmentaire ou indirecte ») et la « transcendance » par « pluralité opérable » (où « un seul objet d’immanence [...] détermine ou supporte plusieurs œuvres ») (GENETTE [1994, 1997] 2010 : 251 et 252). Si cette proposition théorique séduit, son application directe au théâtre est empêchée par la position de Genette vis-à-vis du théâtre, qui s’avère ambiguë à plusieurs égards, dans la mesure où elle semble admettre l’existence d’un objet d’immanence pour l’œuvre spectaculaire (la « mise en scène »), d’un autre pour l’œuvre littéraire (le « texte littéraire »), mais – au contraire de Goodman qui récuserait d’ailleurs sans doute ce vocabulaire – aucun objet d’immanence commun au spectacle et au texte. Genette remarque que « trop d’aspects de l’art de la performance [...] échappent à la notation, même verbale, pour qu’une véritable “émancipation” allographique y soit envisageable » : ses traits ne peuvent être que « partiellement consignés, sinon par une notation au sens strict, au moins par une sorte de script renchérisant sur les indications du texte, par exemple les didascalies de *L’Avaro* » – script qui fonctionne comme « un texte à exécuter » ne garantissant pas « l’identité itérative » (111, 110 et 112) de la performance. Par ailleurs, ce script « peut aussi fonctionner comme un texte, et se constituer en œuvre littéraire » (201), c’est-à-dire sans doute donner lieu à une œuvre (littéraire) distincte de la première (spectaculaire). Comment comprendre alors des déclarations parlant du théâtre comme d’un art à deux temps, telles que celles-ci : « il existe [...] des situations où la littérature fonctionne plutôt en deux phases (par exemple au théâtre) » (118) ; « Un grand nombre de ces arts [de “performance”] sont des pratiques d’exécution chargées de donner une manifestation perceptible (visuelle et/ou auditive) à des œuvres préexistantes de régime allographique : textes verbaux, compositions musicales, chorégraphies, mimodrames, etc. » (90). Cette seconde phase et cette « manifestation » d’une « œuvre préexistante » ressortissent-elles à une même œuvre commune, dont l’objet d’immanence idéal est manifesté par le spectacle *et* le texte (un équivalent idéal de la « partition » de Goodman) ? Ce n’est pas le lieu d’approfondir cette difficulté tenant au fait, remarqué par B. Vouilloux, que chez Genette les « œuvres dramatiques se voient [...] pourvues, à la différence de toutes les autres, de deux plans d’immanence, ceux du texte littéraire (pour les dialogues) et de la mise en scène (pour les spécifications) » (VOUILLOUX 1997 : 52). On l’aura compris : il ne s’agit pas d’enlever un de ces deux objets d’immanence, mais plutôt d’en ajouter un troisième (que nous appelons la *pièce*). L’œuvre spectaculaire aurait pour objet d’immanence le spectacle, c’est-à-dire transcenderait l’ensemble des versions et variantes scéniques ; l’œuvre littéraire aurait pour objet d’immanence le texte, c’est-à-dire transcenderait l’ensemble des versions et variantes textuelles ; l’œuvre théâtrale aurait pour objet d’immanence la pièce, c’est-à-dire transcenderait ces deux derniers ensembles.

²⁶ Le cas du cinéma est parlant, quoique différent. Eu égard à leur réception, Jean-Louis Jeannelle qualifie par exemple certains objets de « quasi-œuvres » : « Bien qu’indissociablement littéraires et cinématographiques, les scénarios d’adaptation n’ont jusqu’ici été reçus ni comme une œuvre à lire ni comme l’équivalent du film envisagé en cas de non-réalisation » (JEANNELLE 2014 : 32 et 31).

Avant d'aller plus loin, complétons notre tableau (toujours provisoire). Dans la mesure où la valeur opérable est un cadre qui oriente la réception, une colonne lui est ajoutée au centre :

	Présentation	Valeur opérable	Histoire	Récit
Spectacle	scénique	pleine, partagée ou nulle	scénique	scénique
Texte	textuelle	pleine, partagée ou nulle	textuelle	textuel

Il est ici temps de revenir sur le fait que les amateurs de théâtre sont fréquemment des spectateurs *et* des lecteurs. Pour cette raison, ils sont susceptibles de voir un spectacle en tant que lecteurs²⁷ et de lire un texte en tant que spectateurs – bref, de se comporter en « spectateurs-lecteurs » ou en « lecteurs-spectateurs ». Certains d'entre eux ne regardent et n'écourent pas toujours une œuvre spectaculaire, ou ne lisent pas toujours une œuvre textuelle, mais appréhendent : dans une optique opérable nulle, l'œuvre spectaculaire sur la base du texte et l'œuvre littéraire sur la base du spectacle ; dans une optique opérable partagée, l'œuvre théâtrale sur la base du spectacle, du texte ou des deux. Ils prêtent alors attention à la dimension textuelle du spectacle, ou à la dimension spectaculaire du texte, ou encore (ce ne sont pas forcément les mêmes) s'attachent à ce que le spectacle et le texte ont plus généralement en commun. Dans ces cas-là, des interférences sont à envisager dans l'esprit des spectateurs et des lecteurs, notamment entre ce que raconte le spectacle (l'histoire scénique) et ce que raconte le texte (l'histoire textuelle).

Nous pouvons préciser notre thèse : la représentation qu'un individu se fait d'une histoire est (notamment) tributaire de la *valeur opérable* que cet individu accorde à *chacune des présentations* qu'il reconnaît participer à la *constitution de l'œuvre considérée*.

Représentations mentales

Nous venons d'employer le terme « représentation », que nous avons soigneusement évité jusqu'ici. Ce terme est malcommode : en raison de la multiplicité d'usages qu'il connaît, on doit s'attarder sur lui. Dans les études théâtrales, la « représentation » désigne tantôt l'événement théâtral dans son ensemble, tantôt une partie de celui-ci : ce que produit la « présentation » ou « performance », qu'on assimile souvent hâtivement à de la « fiction ». Pour Christian Biet et Christophe Triau, la « représentation » suppose *a minima* qu'on « joue » « le rôle d'un autre » et « que le décor » « figure un univers autre » que celui de l'événement théâtral. Cet « univers autre » de la représentation est qualifié de « dramatique », par opposition au lieu dit « scénique » accueillant la performance : la représentation n'est dès lors que l'une des « possibilités » de la « performance », c'est-à-dire de l'acte de « faire » et de « montrer qu'on fait²⁸ ».

Cela engage de grands questionnements, à la fois sur la nature d'une représentation et sur la nature de ce qu'on fait sur une scène de théâtre²⁹. Ce n'est pas le lieu de les développer. Il

²⁷ Au sujet des communautés de lecteurs dans les salles de théâtre, voir CHAPERON [2017] 2018.

²⁸ BIET et TRIAU 2006 : 69, 68, 67 et 70.

²⁹ Qu'en dit par exemple Nelson Goodman ? « Dire d'une image qu'elle représente telle ou telle chose est [...] hautement ambigu : ou bien on dit ce que l'image dénote, ou bien on dit de quelle sorte d'image il s'agit. » Dans le cas d'une image représentant une licorne, ou bien on doit dire « licorne » (ce que l'image dénote), ou bien « image-de-licorne » (la sorte d'image dont il s'agit). Or une licorne n'existe pas : il est alors incorrect de dire que l'image dénote une licorne. Une telle « image-de-licorne » « ne représent[e] rien », et alors est une « représentatio[n] à dénotation nulle » : « De ce que *I* est l'image d'une licorne ou la représente, nous ne pouvons pas inférer qu'il existe quelque chose dont *I* est l'image ou qu'elle représente. » Bref : « Une image doit dénoter un homme pour le représenter, mais elle n'a pas besoin de dénoter quoi que ce soit pour être une

importe plutôt de signaler que les spectateurs, à partir de la présentation scénique et de ses signes³⁰, sont ceux qui activent en définitive la « représentation » : le représenté doit être reconnu comme tel par les spectateurs pour exister³¹. Le corollaire est que la représentation n'est pas produite (uniquement) sur scène, mais (aussi) dans l'esprit des spectateurs qui écoutent et regardent³², voire participent³³. Rien n'empêche même, théoriquement, qu'un représenté existe dans l'esprit d'un spectateur sans avoir été encodé par la présentation. De fait, une présentation ne parvient pas à imposer dans tous les esprits une représentation strictement identique : l'univers dramatique est produit différemment pour chacun. En vertu de ce phénomène, est-il possible que la représentation produite sur la base d'un spectacle et la représentation produite sur la base d'un texte apparaissent, malgré les inévitables différences de présentation, identiques aux yeux d'un individu donné ?

Pour Jean-Marie Schaeffer, il est « bien entendu » que « lorsqu[e le texte dramatique] est représenté son référent est identique à celui qui est posé dans sa lecture comme texte littéraire » : le spectacle et le texte réfèreraient à la même « réalité historique ou imaginaire³⁴ ». Or si l'univers

représentation-d'homme. » (GOODMAN 2011 : 48 et 51.) Nous en déduisons que si des présentations scéniques peuvent être des « représentations-de-fiction », elles ne représentent jamais une fiction : elles en présentent une « image ». Mais comme le dit Denis Guénoun, la scène n'est pas seulement « le lieu d'un phénomène », « d'un apparaître ». Elle est aussi le lieu « d'un acte », « d'une praxis » : « Scène-image, et scène-faire. ». En d'autres mots : « Sur toute scène, vit une double fonction de phénoménalité (régime de l'apparaître, de la manifestation) et d'agir (ordre du faire, de la praticabilité) » (GUÉNOUN 2005 : 22). Que se passe-t-il quand l'image est agie sur une scène de théâtre ? Nous en resterons là.

³⁰ Pour Ubersfeld, un même signe donne lieu à deux perceptions distinctes : « l'aspect *performance* du signe et son aspect *mimétique* ne sont pas vraiment perçus simultanément, mais par une sorte de va-et-vient rapide ». Elle met d'ailleurs en garde contre la « confusion » (encore une) qui consisterait à « prêter au comédien ce qui appartient au personnage, et surtout [à] ne pas comprendre ce qui est l'originalité propre du signe théâtral, son double statut ». « Le comédien est à la fois la présence de signes physiques, d'activités auxquelles le spectateur assiste directement, et le *valant-pour* une absence, un imaginaire. » Il s'agit là d'une « distinction fondamentale ». Pourtant les raccourcis ne manquent pas sous sa plume, par exemple : « Ainsi le comédien est à la fois le comédien X [...] et Jules César. » (UBERSFELD [1981] 1996b : 37 ; l'autrice souligne.) Que le comédien soit le comédien X, il n'y a là aucun doute. Mais est-il vraiment Jules César ? S'il est clair que l'on « perçoit » le « valant-pour un imaginaire » et les signes manifestés (le comédien X), il est moins sûr que l'imaginaire (Jules César) soit « perçu » de la même manière, sauf à « prêter au [personnage] ce qui appartient au [comédien] » : l'existence physique – bref, sauf « confusion » ?

³¹ Selon Chr. Biet et Chr. Triau, les spectateurs jouent un rôle déterminant dans l'élaboration d'un « espace » distinct du « lieu scénique » (a), ressortissant éventuellement à l'univers dramatique de la « représentation » (b) : (a) « dès le premier contact avec le lieu scénique, le spectateur est en mesure d'imaginer un autre lieu que celui qu'il voit, autrement dit un espace, parce qu'il note – quand on lui en donne l'occasion, ce qui n'est pas toujours le cas – les *signes* de ce déplacement (objets, décors, lumières, costumes, par exemple) » ; (b) « pour qu'il y ait transformation, transition et donc *représentation*, il faut qu'il y ait une technique, le passage par un code sémiologique, et un accord des instances de réception qui sont là pour valider ou non que ce qui est joué sur scène est bien la *représentation (idéale)* d'une fiction [...] ». (BIET et TRIAU 2006 : 80 et 474 ; les auteurs soulignent.)

³² En ce qui concerne l'histoire, M. Brütsch est radical : « [...] I would argue that the story (and all fictional characters and events comprised in it) merely exist as a mental representation. The story comes to life in the imagination of the readers or spectators, no matter whether the work prompting this imagination is a book, a play or a movie. There are neither fictional characters nor fictional locations on stage, but actors and a stage scenery. » (BRÜTSCH 2017 : 323). Un tel processus étant toutefois engagé sur la base de ce qui est présenté, il est attendu que les différentes représentations ne soient pas générées aléatoirement.

³³ Les cas où les spectateurs-auditeurs participent à la présentation, conçue pour être interactive, comme lors de performances qui prennent partiellement ou totalement la forme d'une fête, proposent une modalité intéressante de lien entre la présentation et la représentation.

³⁴ « [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). » (SCHAEFFER 1989 : 91-92 ; l'auteur souligne). On doit signaler

diégétique est « posé » comme identique, rien n’empêche que l’histoire racontée puisse être « posée » telle également – mais par qui ? Le référent est « posé » par le créateur d’une part, et par le récepteur d’autre part. Il en va de même de l’histoire racontée. Comme l’explique M.-L. Ryan :

Le récit est d’une part le produit d’un acte textuel de représentation, un acte qui encode une forme particulière de signification. Ma définition reste non spécifique quant au type de signes utilisés pour encoder cette signification. D’autre part, le récit est une image mentale construite par le récepteur comme interprétation du texte³⁵.

À la suite d’une telle définition, nous dirons qu’une *présentation* (qu’elle « soit un récit », qu’elle « ait de la narrativité » ou même encore qu’elle n’offre rien de narratif³⁶) donne lieu à une « interprétation » par le récepteur qui s’en fait une « image mentale » ou plutôt une *représentation mentale*, nécessairement distincte de la représentation « encodée » par la présentation – où donc l’histoire présentée (par la présentation) est distincte de l’histoire représentée (dans l’esprit du spectateur). Dès lors, malgré les différences de présentation, il nous semble possible que l’histoire représentée par deux présentations puisse être « posée » et/ou « reconnue » comme identique (cela dépend en outre de ce qu’on retient comme élément déterminant de l’histoire), tout comme elle peut être « posée » et/ou « reconnue » comme différente.

Il est temps de se demander en quoi le fonctionnement opéréal des présentations a un effet décisif sur la manière dont le référent est « posé » et dont les récits sont appréhendés. Mais avant d’aller plus loin, ajoutons au tableau (toujours provisoire) une colonne à droite qui prend en compte la *représentation mentale* des spectateurs. Cela vaut aussi pour les lecteurs :

	Présentation	Valeur opéréal	Histoire	Récit	Représentation mentale
Spectacle	scénique	pleine, partagée ou nulle	scénique	scénique	d’un spectateur(-auditeur)
Texte	textuelle	pleine, partagée ou nulle	textuelle	textuel	d’un lecteur

Que se passe quand un individu voit une mise en scène et lit le texte de, disons, *Les Femmes savantes* ? Des interférences sont à prévoir entre le récit vu/entendu et le récit lu : *a minima*, elles pluralisent les effets de sens du spectacle et du texte, *a maxima* elle provoquent de la « confusion ». On peut raisonnablement supposer que ces interférences sont accentuées si l’individu considère les différentes représentations mentales dont il dispose comme des représentations de la même œuvre. Sauf cas où la valeur opéréal de l’objet appréhendé est pleine,

qu’Ubersfeld approfondit ce point avec un système fort complexe (UBERSFELD [1977] 1996a : 28 et 29 ; UBERSFELD [1981] 1996b : 36-40).

³⁵ RYAN 2018 : 151.

³⁶ La définition du récit de M.-L. Ryan s’accompagne d’une réflexion sur la différence entre « être un récit » et « avoir de la narrativité » : « La propriété d’être un récit peut être attribuée à tout objet sémiotique produit avec l’intention d’évoquer un scénario narratif dans l’esprit du récepteur. Plus précisément, c’est la reconnaissance par le récepteur de cette intention qui conduit au jugement : “ce texte est un récit”, bien que nous ne puissions jamais être sûrs que l’émetteur et le récepteur ont la même histoire en tête. “Avoir de la narrativité” signifie en revanche le pouvoir d’évoquer un tel scénario, quelle que soit l’intention de l’auteur, ou même en l’absence de texte et d’auteur. » (RYAN 2018 : 152). Ainsi « le modèle cognitif constitutif de la narrativité n’a pas besoin d’un texte pour être déclenché : nous pouvons former des scénarios narratifs en réponse aux situations de la vie elle-même. » En effet, « il n’est pas nécessaire que ces relations [causales qui sous-tendent les intrigues] soient explicitement représentées pour qu’une séquence d’événements soit interprétée narrativement. » Toutefois, si « le schéma cognitif constitutif de la narrativité est une réponse facultative et personnelle aux stimuli que nous offre le monde », « l’activation de l’un ou de l’autre de ces processus cognitifs [“en jeu”, “tels que distinguer des états et événements”, “inférer des relations causales entre ces états”, *etc.*] ne suffit pas à produire des récits, car ils peuvent fonctionner indépendamment les uns des autres [...]. Les récits sont des représentations conscientes [...]. » (RYAN 2018 : 152, 151-152, 154, 152 et 153.)

on a en effet vite fait de considérer qu'une présentation se mesure à une autre, qu'elle l'explique ou l'éclaire (valeur partagée), voire qu'elle vaut pour elle (valeur nulle).

Dans le cas où la valeur opérable d'un objet est posée comme nulle, le récit qu'il prend en charge apparaît tout au plus comme une manière de *variante*. L'objet considéré apparaît alors comme déficient : on s'efforce de lire l'histoire spectaculaire dans le texte, ou de regarder et d'écouter l'histoire textuelle dans le spectacle.

Dans le cas où la valeur opérable d'un objet est posée comme partagée, le récit pris en charge apparaît comme une *version* parmi d'autres. Bien que le récit soit présenté deux fois séparément (par le spectacle et par le texte), il fait alors l'objet d'une représentation double : il n'y a pas deux récits, mais un « même » récit dédoublé. Nous marquons ce phénomène en recourant à une terminologie particulière : le récit *théâtral*, qu'on peut appeler « transcendant » en référence à la théorie de Genette³⁷, est désigné sous le nom de *drame*, et l'histoire théâtrale sous celui de *fable*. Ils constituent ce qu'on peut appeler *la pièce de théâtre*, qui transcende le spectacle et le texte.

Il est temps de donner à notre tableau une forme définitive en ajoutant les lignes qui lui manquaient : celles qui concernent le spectateur-lecteur et le lecteur-spectateur d'une part, la *pièce* d'autre part. Alors que tous les degrés de la valeur opérable occupaient auparavant la même case, ils sont désormais répartis sur des lignes distinctes, conformément à ce que nous avons avancé.

	Présentation	Valeur opérable	Histoire	Récit	Représentation mentale
Spectacle	scénique	pleine	scénique	scénique	d'un spectateur(-auditeur)
		partagée	version scénique de la <i>fable</i>	version scénique du <i>drame</i>	d'un spectateur-lecteur
		nulle	variante scénique de l'histoire textuelle	variante scénique du récit textuel	d'un spectateur-lecteur
Texte	textuelle	pleine	textuelle	textuel	d'un lecteur
		partagée	version écrite de la <i>fable</i>	version écrite du <i>drame</i>	d'un lecteur-spectateur
		nulle	variante écrite de l'histoire scénique	variante écrite du récit scénique	d'un lecteur-spectateur
Pièce	—	—	théâtrale ou <i>fable</i>	théâtral ou <i>drame</i>	—*

* La *pièce* n'a pas d'existence physique. Elle ne fait, *stricto sensu*, pas l'objet d'une présentation. Elle n'est pas regardée ni lue.

Ce schéma (qui a le défaut de tout schéma : il est schématique) permet de visualiser les cas où l'on pose que le spectacle et le texte participent de la même œuvre et qu'à ce titre ils racontent une « même » histoire, ou devraient le faire. Des variations sont admises, sans doute de nature différente selon qu'on pense appréhender une *variante* ou une *version* de l'œuvre considérée. Mais dans le cas où quelqu'un s'attend à reconnaître une œuvre *qu'il ne reconnaît pas*, on doit s'attendre à

³⁷ Voir note 25.

ce que certaines de ces variations soient comprises comme autant d'infractions à « l'œuvre ». C'est à notre avis ce qu'exprime notamment un spectateur déclarant que telle mise en scène « n'est pas *L'École des femmes* » ou qu'elle « n'est pas *du Molière* », expliquant trouver un « contresens », voire dénonçant une « infidélité » ou une « trahison ». À l'inverse, quelqu'un peut manifester sa déception s'il trouve l'œuvre trop conforme ou « collant de trop près » à une œuvre qu'il voudrait mieux distincte³⁸. Cela s'entend aussi à propos des textes, le plus souvent contemporains mais pas seulement : on déplore que tel texte donne une mauvaise idée de l'œuvre, qu'on a vue plus pleinement réalisée sur scène, quand on ne part pas du principe ou du sentiment qu'il « appelle la scène » et dès lors qu'il faut, pour bien le comprendre, « le voir ».

Les raccourcis des lecteurs-spectateurs et des spectateurs-lecteurs

En 2016, Michel Corvin, éminent spécialiste du théâtre européen du siècle dernier, écrit que « les statuts de lecteur et de spectateur ne sont pas superposables », notamment parce qu'il existe au théâtre « deux régimes de perception » particuliers – un pour le lecteur, l'autre pour le spectateur – qui tiendraient à la fois à « une différence d'attente et de capacité de perception » :

D'où deux lignes parallèles de réception, en fonction des deux lignes d'écriture : l'écriture textuelle qui appartient à l'auteur et l'écriture scénique qui relève du metteur en scène et de son équipe (scénographie, éclairagiste, costumière...), lignes qui sont rarement assez proches pour agir l'une sur l'autre par imprégnation et osmose³⁹.

Mais à bien y réfléchir, est-on sûr que les « lignes d'écriture » et « de réception » soient toujours « parallèles » ? Lit-on toujours une pièce *en tant que lecteur* ? Regarde-t-on et écoute-t-on toujours une mise en scène *en tant que spectateur* ?

La mystérieuse figure du lecteur-spectateur, très régulièrement convoquée par de nombreux critiques, Corvin compris⁴⁰, à laquelle on peut ajouter celle du spectateur-lecteur, désigne en fait notamment ce que nous sommes (entre autres) toutes et tous, qui menons des recherches en études théâtrales. Dès lors, même si nous ne nous comprenons pas comme de tenaces sectateurs de l'œuvre théâtrale « à deux temps », il n'est pas étonnant de trouver des traces de « confusion » entre scène et texte dans nos travaux – des traces de ce que nous avons nommé plus haut la *fable* et le *drame* – ou des raccourcis. Corvin lui-même croise à plusieurs reprises les « deux lignes » « d'écriture » et de « réception », pourtant censées être protégées de l'« imprégnation » :

La dramaturgie des écrivains de théâtre a beaucoup évolué depuis un siècle, et encore plus durant le dernier demi-siècle ; les spectateurs, tout autant, ont accepté que le genre théâtre ne soit plus enfermé dans le carcan de règles et d'habitudes mais acquière une liberté – encore surveillée – où l'invention l'emporte sur la tradition⁴¹.

Ici, ce sont les *spectateurs* qui sont mis en rapport avec la dramaturgie des *écrivains*. Bien sûr, on comprend spontanément que les spectateurs sont en un sens des destinataires du texte : on

³⁸ Au théâtre, ces phénomènes sont complexifiés par le fait qu'une mise en scène précédente de la « même » œuvre contribue à établir des « traditions de jeu », auxquelles il s'agit aussi d'être « fidèle » ou desquelles on doit au contraire s'émanciper.

³⁹ CORVIN 2016 : 79 et 271-272.

⁴⁰ Avec une barre oblique au lieu du tiret, pour parler de l'attention à déployer face au *spectacle* (l'usage du terme « lecteur » pose alors question) : « Au bout de la chaîne [qui relie “l'émetteur et le récepteur”], l'interprétation par le lecteur/spectateur consiste à voir avec d'autres yeux (les yeux de l'esprit, les yeux du cœur...) et à écouter avec d'autres oreilles (celles qui “entendent” ce qui n'est pas dit ou à peine) le “texte” vu et entendu le soir du spectacle. » (CORVIN 2016 : 28-29) Corvin utilise le tiret à plusieurs reprises dans son livre précédent (CORVIN 2015).

⁴¹ CORVIN 2016 : 37.

suppose généralement que tout texte « de théâtre » est « fait pour être représenté » (mais cela se discute), ou que les lecteurs des textes théâtraux sont avant tout des praticiens du spectacle (encore faut-il s'accorder sur ce qu'est un texte théâtral), qui adresseront par la suite « le texte » (quoi que cela signifie) à des spectateurs. Il reste que ce raccourci doit nous intéresser en tant qu'il informe sur la manière dont on peut appréhender le théâtre, et/ou dont on pense le devoir.

Cela étant dit, si nous entendons nous abstenir d'écarter les commentaires qui témoigneraient d'une indistinction entre le spectacle et le texte (par principe, mais aussi en l'occurrence parce que cette indistinction est en partie justifiée par le fonctionnement opéral du théâtre), il ne s'agit pas non plus de plaider pour la confusion : nous avons d'ailleurs posé une série de distinctions que nous croyons utiles. Nous avons dit qu'il est possible d'appréhender un texte depuis la perspective d'un spectateur, ou un spectacle depuis celle d'un lecteur – c'est-à-dire d'ajuster son appréhension de l'objet considéré, notamment en fonction de la valeur opérable qui lui est conférée. Un tel ajustement a une incidence sur les histoires racontées⁴². Ce phénomène, qui n'est d'ailleurs pas spécifique au théâtre car nous croyons le constater au sujet des adaptations en général (quel que soit l'art de départ et d'arrivée⁴³), doit donc avoir des incidences directes sur l'étude des récits et sur leur théorisation.

BARONI Raphaël, « Pour une narratologie transmédiée », dans *Poétique*, n° 182, 2017, p. 155-175.
BECQ DE FOUQUIERES Louis, « Préface », *L'Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G. Charpentier et cie, 1884.

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

BIONDA Romain, « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », dans *Poétique*, n° 181, 2017, p. 67-82 ; également en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-67.htm>.

Id., « Pierre Ménard, metteur en scène du *Quichotte* ? La mise en scène des classiques, ou l'existence simple des textes dramatiques », dans *Fabula-LbT*, n° 17, *Pierre Ménard, notre ami et ses confrères*, dir. Arnaud Welfringer, en ligne, 2016 : <http://www.fabula.org/lht/17/bionda.html>.

BREMOND Claude, « Le message narratif », *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 11-47, ici p. 12 ; auparavant dans *Communications*, vol. 4, n° 4, 1964, p. 4-32.

BRÜTSCH Matthias, « How to Measure Narrativity ? Notes on Some Problems with Comparing Degrees of Narrativity Across Different Media », dans Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin et Wolf Schmid (dir.), *Emerging Vectors of Narratology*, Berlin, Walter de Gruyter, 2017, p. 315-334. Version originale : « Ist Erzählen graduierbar ? Zur Problematik transmedialer Narrativitätsvergleiche », dans *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*, vol. 2., n° 1, *Erzählen und Medium*, en ligne, 2013 : <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/123>.

CHAPERON Danielle, « Le travail de la lecture dans la mise en scène contemporaine », dans Izabella Pluta (dir.) et Gabrielle Girot (collaboration), *Metteur en scène aujourd'hui. Identité artistique en question ?*, Rennes, PUR, 2017, p. 83-95 ; repris dans *l'Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2018 : http://www.fabula.org/atelier.php?Le_travail_de_la_lecture.

Id., « Dramaturgie du pathos (contribution à une analyse des émotions au théâtre) », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2017 : http://www.fabula.org/atelier.php?Dramaturgie_du_pathos. Il s'agit de la version remaniée d'un

⁴² Nous avons essayé de le montrer dans un précédent article à propos de *Dom Juan* de Molière, lu par un historien qui pense sans doute à l'événement théâtral (Fernand Hallyn) et par un linguiste qui considère le texte écrit pour lui-même (François Rastier). Pour Hallyn, il est possible que Dom Juan ne meure pas. Pour Rastier, la mort de Dom Juan appartient à ce qu'il nomme « la vérité du récit ». Voir BIONDA 2017.

⁴³ Bien qu'elle paraisse particulièrement ordinaire au théâtre, une telle réception croisée des récits peut avoir lieu avec des films, téléfilms, séries, opéras, bandes dessinées.

- article paru dans François Félix (dir.), *Xi Dong / Ouest-Est. Voies esthétiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2015, p. 255-269.
- Id.*, « Éthique de la monstration scénique ou les “monstres” au théâtre », dans Florence Quinche et Antonio Rodriguez (dir.), *Quelle éthique pour la littérature ? Pratiques et déontologies*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 141-153.
- CORVIN Michel, *Le Motif dans le tapis. Ambiguïté et suspension du sens dans le théâtre contemporain*, Montreuil, Théâtrales, 2016.
- Id.*, *La Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*, Montreuil, Théâtrales, 2015.
- DANAN Joseph, *Absence et Présence du texte théâtral*, Paris, Actes Sud, 2018.
- GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art. Immanence et Transcendance* (1994). *La Relation esthétique* (1997), Paris, Seuil, 2010.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* (1968, 1976), trad. Jacques Morizot (1990), Paris, Arthème Fayard, 2011.
- GOUHIER Henri, *L'Essence du théâtre* (1943, 1968), Paris, Vrin, 2002.
- Id.*, *Le Théâtre et les Arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.
- Id.*, *L'Œuvre théâtrale*, Paris, Flammarion, 1958.
- GUENOUN Denis, « La face et le profil », *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005, p. 7-23.
- HENNAUT Benoît, « Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ? », dans *Cahiers de Narratologie*, n° 24, en ligne, 2013 : <https://journals.openedition.org/narratologie/6669>.
- JEANNELLE Jean-Louis, « “Toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits” : modalités de l'inadvenue au cinéma », dans *Fabula-LhT*, n° 13, *La Bibliothèque des textes fantômes*, dir. Laure Depretto et Marc Escola, en ligne, 2014 : www.fabula.org/lht/13/jeannelle.html.
- PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma* (1996), 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2016.
- RYAN Marie-Laure, « Sur les fondements théoriques de la narratologie transmédiée », dans Sylvie Patron (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2018, p. 147-166.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I* (1977), 2nde éd., Paris, Belin, 1996 (a).
- Id.*, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* (1981), 2nde éd., Paris, Belin, 1996 (b).
- VOUILLOUX Bernard, *Langages de l'art et Relations transesthétiques*, Paris, L'éclat, 1997.