

Dépasser les contraintes physiques du plateau : L'exemple du Petit Prince adapté au théâtre

Aurora Fragonara

► **To cite this version:**

Aurora Fragonara. Dépasser les contraintes physiques du plateau : L'exemple du Petit Prince adapté au théâtre. DoSciLa 2013 La langue en contexte, Apr 2013, Paris, France. 27 p. Université Paris 7 - Equipe Clillac-Arp, 2013. <hal-00941441>

HAL Id: hal-00941441

<https://hal-univ-diderot.archives-ouvertes.fr/hal-00941441>

Submitted on 16 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**DÉPASSER LES CONTRAINTES PHYSIQUES DU PLATEAU :
L'exemple du *Petit Prince* adapté au théâtre**

Aurora FRAGONARA

Université de Lorraine-site de Metz, Laboratoire CREM – CELTED
Ile du Saulcy - BP 30309 57006 Metz Cedex
Courriel : aurora.fragonara@hotmail.it

ABSTRACT

This paper aims to show how deictic and denoting words work in a theatrical adaptation to ensure the representation of a multi-chronotopical fiction, (*The Little Prince* by A. de Saint-Exupéry), on a delimited and tridimensional stage. The use of language allows to go beyond the material and contextual constraints generated by the stage structure. Verbal expressions produce shifts from one chronotope to the following or create a fourth dimension useful to represent on stage the complex setting of the story. In so doing, language sets the condition of possibility of the adaptation itself.

RÉSUMÉ

L'adaptation théâtrale du *Petit Prince* de Saint-Exupéry présente un problème majeur : la multiplicité et la complexité des chronotopes du récit-source qui doivent être représentés et se succéder dans un contexte spatial, délimité et tridimensionnel : le plateau de théâtre. L'adaptation de Virgil Tanase parvient à surmonter les contraintes physiques des planches grâce à l'emploi des déictiques et des noms dénotant des lieux. Leur énonciation sur scène permet de passer d'un chronotope au suivant opérant une resémantisation continue du plateau (déictiques) ou bien d'ajouter aux trois dimensions propres à la scène une quatrième dimension qui permet la représentation des chronotopes les plus complexes du récit (noms dénotant des lieux). En assurant ces opérations de resémantisation et de représentation complexe, la langue rend l'adaptation du récit-source possible.

1. INTRODUCTION

La notion et la place du contexte dans les actes de langage forment l'un des axes de recherche en linguistique textuelle et analyse de discours. Spécialiste de linguistique textuelle, Jean-Michel Adam définit le contexte comme la situation d'énonciation qui « rend possible l'énoncé

considéré »¹. Le contexte se pose ainsi comme l'ensemble des conditions de possibilité d'un énoncé. Ces conditions sont intégrées à l'acte communicatif et nous sont restituées rétroactivement à partir de l'énoncé. Tel que le souligne J.-M. Adam, le contexte de production et de réception d'un message n'est pas « une donnée extralinguistique objective »², mais une reconstruction opérée « par des sujets parlants et/ou par des analystes (sociologues, historiens, témoins, philologues ou herméneutes) »³. Tout en reconnaissant la validité de cette définition et de son cadre d'analyse textuelle de rattachement, nous nous proposons ici de montrer comment l'étude d'un texte narratif puisse néanmoins ouvrir la voie à des réflexions ultérieures sur la notion du contexte et, par la suite, sur la fonction de la langue dans un contexte spécifique. À ces fins, il est d'abord nécessaire de se pencher sur un trait particulier du texte à dominante narrative : son appartenance à la catégorie du *récit*. Étant le résultat d'une activité de narration, le texte à dominante narrative possède une double nature : l'une plus spécifiquement *textuelle* et l'autre plus génériquement *narrative*. La narration réalisée grâce aux outils langagiers est une activité textuelle à part entière parce qu'elle organise un ensemble d'énoncés en séquences et parties selon une configuration donnée. Cependant, elle est également une activité narrative, qui, selon la définition de Jean-Marie Klinkenberg, consiste à « représenter des événements »⁴. Or, l'instrument d'expression de cette activité ne coïncide pas forcément avec un texte, tel que J.-M. Adam le théorise⁵, ma avec le récit, c'est-à-dire un modèle de représentation des événements indépendant d'un code ou d'un genre spécifique⁶. En tant que modèle, le récit

¹ Jean-Michel Adam, 2011, *La linguistique textuelle, introduction à l'analyse textuelle des discours*, Armand Colin, Paris.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Jean-Marie Klinkenberg, 2000, *Précis de sémiotique générale*, Seuil, Paris, p.176

⁵ Cf. Jean-Michel Adam, 2011, *op. cit.*

⁶ Cf. Jean-Marie Klinkenberg, *Ibidem*, « Le récit n'est lié à aucun codé en particulier. Si le mot fait penser à des manifestations linguistiques [...] le récit se rencontre aussi dans des systèmes

présente une structure complexe, qu'il convient ici d'éclairer avant de s'interroger sur les différentes instances que la notion de contexte peut désigner au sein de ce modèle. La définition de l'objet « récit » (§2.1) et de son contexte (§ 2.2 -2.3) nous permettra ensuite de nous focaliser sur les modalités de fonctionnement de la langue lorsqu'elle est convoquée en tant que code dans l'actualisation d'un récit donné (§ 2 -3).

2. LE MODELE DU RECIT ET SON DOUBLE CONTEXTE : LE CHRONOTOPE ET LE MEDIUM

2.1. Le modèle du récit

Jean-Marie Klinkenberg dans son *Précis de sémiotique générale* décrit le récit comme étant composé de deux plans :

1. Le récit proprement dit, ou récit raconté.
2. Le récit racontant, ou discours⁷.

Le premier correspond à la matière du récit, autrement dit aux aventures des personnages, dont on peut résumer les relations grâce au schéma actantiel⁸. Le récit raconté constitue la structure profonde, qui s'exprime grâce au récit racontant. Selon la définition proposée par Klinkenberg, le récit racontant identifie en effet le mode, la forme et la substance concrète à travers lesquels le récit se manifeste à ses destinataires⁹. Ainsi, le texte à dominante narrative saurait être un exemple de récit racontant : il possède une forme textuelle, un genre est véhiculé à travers un support physique. Chacun de ces deux plans constitue un énoncé à part, le schéma actantiel pouvant être pensé et décrit de manière autonome par rapport aux instances propres à un récit racontant spécifique. En tant qu'énoncé, chacun des deux possède également ses propres conditions de possibilité (autrement dit : son propre contexte) intégrée au plan d'appartenance. Vu les différences structurelles et fonctionnelles entre les deux plans, la reconstruction de cette situation mobilise deux notions différentes, celle du chronotope pour contextualiser le schéma actantiel et celle de médium pour contextualiser les instances formelle et substantielle groupées par le récit racontant. Dans les paragraphes qui suivent, nous allons approfondir les notions de chronotope (§ 2.2) et de médium, dont nous étudierons les deux composantes, intellectuelle et matérielle. Nous identifierons cette composante matérielle avec le support physique qui contribue à l'expression d'un message (§ 2.3). Nous nous intéresserons ensuite à la variété des articulations possibles entre un chronotope et

différents média¹⁰ (§ 2.4). Afin de montrer la variété et les spécificités des articulations possibles, nous nous focaliserons sur le traitement des chronotopes multiples du *Petit Prince* de Saint-Exupéry dans la transition adaptative de ce récit du médium *conte imprimé* au médium *mise en scène théâtrale* (§ 2-3).

2.2 Le contexte du récit raconté : le chronotope

D'après la structure du schéma actantiel, les actions et les actants constituent les deux composantes fondamentales du récit raconté. Tout récit se fonde en effet sur une transformation : le passage d'un état à un autre à travers une suite d'actions qui établissent des liens causaux entre elles. Le déroulement de ces actions implique l'existence des actants qui, selon le rôle qui leur est attribué dans le schéma actantiel, accomplissent, orientent, s'opposent ou sont modifiés par l'opération de transformation¹¹. Cependant, actants et actions organisés en schéma ne suffisent pas à construire un récit. Une troisième composante est nécessaire : la dimension spatio-temporelle. Même si les données spatio-temporelles demeurent souvent en arrière-plan, elles sont néanmoins fondamentales pour assurer l'ancrage de l'histoire dans un univers spécifique : elles en fournissent par conséquent le contexte. Dans un récit, le contexte n'est pas séparé de l'acte de la narration : il est au contraire intégré aux personnages et à l'action diégétique et il fournit le substrat pour l'actualisation du schéma actantiel. Selon la définition proposée par Mikhaïl Bakhtine, le contexte devient ainsi le « *chronotope* » de la narration, c'est-à-dire la « *corrélation essentielle des rapports spatio-temporels* » qui « *exprime l'indissolubilité* »¹² de ces deux catégories. L'actualisation de cette unité de temps-espace passe par « *la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret* »¹³. D'après Bakhtine, qui s'appuie à son tour sur la théorie gnoséologique kantienne, l'image de l'homme en littérature est, elle aussi, « *essentiellement spatio-temporelle* »¹⁴. Le chronotope sert ainsi à ancrer les personnages dans un contexte expérientiel précis et à fournir également un cadre vraisemblable pour le déroulement de l'action.

2.3 Le contexte du récit racontant : le médium

Cependant, comme nous l'avons vu plus haut, le récit raconté se configure en tant qu'unité abstraite, une instance organisatrice d'un contenu indépendamment des codes, des situations de communications et des supports physiques dans lesquels il est « coulé ». En empruntant la terminologie de la *transécriture* théorisée par André Gaudreault et Philippe Marion, le « moule » où le récit se

non linguistiques : image fixe ou mobile, musique etc. On le trouve ainsi indifféremment dans le bas-relief, le vitrail, la bande dessinée, le spot publicitaire télévisé, le théâtre, le cinéma ».

⁷ Jean-Marie Klinkenberg, 2000, *ibidem*, p.178.

⁸ Pour la définition de schéma actantiel voir Jean-Marie Klinkenberg, *ibidem*, p.183.

⁹ Cf *ibidem* : « le récit racontant – par exemple un roman de style *x* racontant quelque chose en *y* pages et en *z* séquences ordonnées de telle manière – et le récit raconté – par exemple les aventures *p* et *q* qui dans ce roman, surviennent à *m* héros de statut *n* ».

¹⁰ Nous repreneons ici les graphies employées par Gaudreault et Marion, dont nous traiterons dans le paragraphe 1.3, et nous écrivons « médium » au singulier et « média » au pluriel.

¹¹ Pour un rappel de la notion d'actant et de schéma actantiel voir Klinkenberg, p.183.

¹² Mikhaïl Bakhtine, 2011 [1978] *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, p.237.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p.238, note 1.

« coule », forme le *médium* qui véhicule le récit raconté¹⁵. Comme le montre l'exemple de la note 9, ce moule est doué d'une composante formelle, sémiotique et signifiante (dans le cas d'un roman : son genre, son style, l'ordre des séquences) ainsi que d'une composante physique (le nombre des pages, le format livre, le support papier). Le médium possède ainsi deux faces : l'une intellectuelle, rassemblant les opérations mentales nécessaires au mode d'organisation de l'expression, et l'autre matérielle s'identifiant au support physique qui véhicule l'expression du message. Cette double nature du médium est soulignée par la théorie multimodale qui nomme *design* les opérations mentales touchant à l'organisation expressive du message¹⁶ et *production* les outils matériels qui constituent le support à travers lequel un message est communiqué¹⁷. Ce support devient ainsi le contexte physique permettant la concrétisation de la production et la possibilité de la réception d'un récit.

2.4 L'articulation chronotope-médium

Cependant, lors de l'articulation du médium avec le chronotope du récit raconté, cette distinction entre les deux composantes, intellectuelle et matérielle, n'est pas toujours évidente : certains médias possèdent une souplesse formelle et matérielle qui leur permet d'accueillir des chronotopes diégétiques parfois très complexes. Le cas du roman, et plus généralement, de la narration écrite est éclairant : le code verbal et l'organisation textuelle, joints au support papier et au format « livre », facilitent en effet les opérations mentales de transition spatio-temporelle à l'intérieur de la narration. Toutefois, d'autres médias ne possèdent pas cette « ductilité » dans leur capacité d'accueil des chronotopes. Nous avons abouti à ce constat en étudiant la pratique de l'adaptation et plus précisément le cas du *Petit Prince* adapté au théâtre par Virgil Tanase. L'adaptation sur scène de ce conte comporte un changement du contexte-médium du récit racontant, qui passe de la mise en forme typographique sur un support papier à l'énonciation orale sur un plateau de théâtre. Le changement du médium-contexte entraîne une difficulté dans l'expression du chronotope multiple du récit. Le support physique propre au médium théâtral, c'est-à-dire le plateau, est en effet un espace spécifique et unique censé

accueillir la variété et la complexité des chronotopes du récit adapté : il se configure ainsi en tant qu'une contrainte expressive pour l'adaptation sur scène du récit (§ 2). Comme nous allons le voir dans le § 3, cette contrainte est dépassée grâce à l'emploi de la langue, qui demeure une composante fondamentale des deux médias. À ce sujet, il convient ici de remarquer également comment la dimension textuelle, et par conséquent langagière, occupe une place importante dans la configuration des deux médias étudiés. En effet, le récit adapté est un iconotexte¹⁸, une œuvre où le texte narratif proprement dit coopère avec des dessins à la communication du sens. Quant à la mise en scène, elle est une narration performée, c'est-à-dire l'actualisation sur scène d'un texte dialogal, le scénario¹⁹, où le récit est installé.

3. L'EXEMPLE DU *PETIT PRINCE* ADAPTE AU THEATRE

3.1 Le problème de la mise en scène : le plateau de théâtre en tant que contrainte

La variété des chronotopes repérables dans le *Petit Prince* se présente comme un défi majeur pour la mise en scène théâtrale. En effet, *Le Petit Prince* présente une structure narrative enchâssée, composée de trois situations spatio-temporelles :

1. Le voyage du Petit Prince vers la Terre,
2. La rencontre avec l'aviateur dans le désert,
3. Le temps de l'écriture de l'histoire par l'aviateur, après le départ du Petit Prince.

Cette variété de chronotopes est un élément fondant du conte : chaque chronotope englobe à son intérieur des actants et présente des thèmes fondamentaux de l'histoire. Par conséquent, aucune macroséquence spatio-temporelle n'est ni secondaire, ni effaçable. Au théâtre, ces trois chronotopes doivent être évoqués l'un après l'autre dans

¹⁵ André Gaudreault et Philippe Marion, *Transécriture et médiatique narrative: l'enjeu de l'intermédialité*, in André Gaudreault et Thierry Groensteen, *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation (littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip)*, Colloque de Cerisy, Editions Nota Bene et Centre national de la bande dessinée et de l'image, Québec, 1998, p.43 : « À l'autre bout, le support expressif, le véhicule sémiotique [...] C'est le média. »

¹⁶ Cf. Gunther Kree & Theo Van Leuwenn, 2001, *Multimodal discourse*, Hodder education, Londres, pp.5-6 : 'Design [...] is the conceptual side of expression and the expression side of conception. [...] But design is still separate from the actual material production of the semiotic product or the actual material articulation of the semiotic event'.

¹⁷ Cf. *ibidem*: 'Production refers [...] to the actual material articulation of the semiotic event or the actual material production of the semiotic artefact'.

¹⁸ Annie Renonciat, 2006, *Un livre pour enfants?*, in AA VV (ss. la dir. de Alban Cerisier), *Il était une fois...Le Petit Prince*, pp.15-44, Paris: Folio p.24: « une œuvre dans laquelle l'écriture et l'image forment une totalité insécable, fruit de la collaboration d'un artiste et d'un écrivain, qui peuvent être une seule et même personne comme c'est le cas ici. Texte, image et support forment un tout, un concept original qui doit être considéré dans chacun de ses composants, dans leurs interactions et dans la totalité qu'ils constituent ».

¹⁹ Pour le rapport entre les deux composantes performative (la mise en scène) et textuelle (le scénario) du récit théâtral, nous renvoyons à l'entrée sur l'énonciation théâtrale dans le *Nouveau Dictionnaire des sciences du langage* (Ducret Oswald, Schaeffer Jean-Marie, ss. dir. de, 1995, Seuil, Paris, pp.740-752) : pp.740-741 : « la réalisation scénique serait la parole [...] ou encore les actualisations ».

un seul endroit physique, tridimensionnel, spécifique et délimité : le plateau, qui est l'espace où les acteurs jouent le scénario. La mise en scène étant une narration performée, le plateau devient le support physique pour l'actualisation du récit raconté. Il fait ainsi partie de la composante matérielle du médium *théâtre*. Cependant, cette composante matérielle pose également des limites d'expression : ne facilitant pas la représentation de chronotopes très complexes ou de nombreuses transitions spatio-temporelles, il se profile en tant que contrainte à laquelle l'adaptation du *Petit Prince* est obligée de se confronter. Par conséquent, il est nécessaire de trouver une solution qui puisse assurer la transmission de cet univers diégétique complexe. L'obstacle physique constitué par l'unicité tridimensionnelle du plateau est surmonté grâce à la langue, qui fournit aux spectateurs les « *indices spatiaux et temporels* » dont parle Bakhtine. Même si Bakhtine ne s'attarde pas sur ce point, son choix des mots est révélateur du fait que le temps-espace, en tant que « *tout unique* », subjacent au schéma actantiel, est susceptible de se révéler par le biais de signes particuliers : « *les indices* ». Une théorisation de l'indice en tant que signe est repérable dans la pensée de Charles Peirce, qui le conçoit de manière dynamique. Chez Peirce, l'indice est un signe considéré dans sa relation avec son objet. Il a par conséquent fonction de désigner quelque chose, comme il n'arrive pas à épuiser la totalité de son sens en lui-même. C'est à cette typologie de signes qu'appartiennent les déictiques et les mots dénotant des lieux employés dans l'adaptation étudiée²⁰.

3.2 La solution : la stratégie de l'indice verbal pour le dépassement des contraintes physiques

La parole acquiert un rôle fondamental dans la construction du contexte de l'action, car elle sert à introduire sur scène, l'un après l'autre, les différents lieux du récit raconté. La stratégie diégétique et communicative adoptée consiste à employer deux typologies de marqueurs d'espace :

1. les déictiques spatiaux et présentatifs,
2. les noms dénotant des lieux²¹.

Ces marqueurs sont introduits à l'intérieur des dialogues entre les personnages-acteurs. Ils assurent ainsi la fluidité et la rapidité des passages d'un chronotope ou bien d'un lieu à l'autre. L'effet qui se produit est une sorte de « glissement » contextuel. Ces « glissements » sont souvent associés à la proxémie, dans une perspective

²⁰ Pour la définition et l'étude des indices, cf. Charles Peirce, 1978, *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris, pp.153-160.

²¹ Pour une définition de la dénotation, cf. Lehmann Alise et Martin-Berthet Françoise, 2008, *Introduction à la lexicologie*, Armand Colin, Paris, pp.34-35 : « *Le sens référentiel d'une unité lexicale (aussi appelé sens désignatif ou sens dénotatif) est le signifie stable du signe qui correspond à la relation de désignation entre le signe et le référent. Dans cette conception, le sens d'un mot détermine sa référence ; il est constitué des propriétés qui permettent d'identifier et d'isoler une catégorie d'objets extralinguistiques par rapport à d'autres objets* ».

d'interaction et de coopération multimodale²². Deux types de glissement peuvent être repérés dans l'adaptation de Tanase. Ils peuvent être qualifiés de « glissement intérieur » (§ 3.2.1) et de « glissement extérieur » (§ 3.2.2).

3.2.1 Le glissement intérieur

Le glissement intérieur consiste dans l'usage d'expressions spécifiques à des moments pareillement spécifiques de la narration pour marquer le passage d'un lieu à un autre. Le voyage interplanétaire du *Petit Prince* en est un exemple : différentes planètes doivent être représentées sur un seul plateau. Des marqueurs spatiaux et des présentatifs déictiques (*ici, là, voilà*) sont employés pour exprimer ces glissements d'une planète à une autre. Considérons les exemples suivants.

Planète du roi :

- ♦ *LE ROI – Voilà un sujet. [...]*
- ♦ *LE PETIT PRINCE – Je n'ai plus rien à faire ici. Je vais repartir.*

Planète du buveur :

- ♦ *LE PETIT PRINCE – Que fais-tu là ?*
- ♦ *LE BUVEUR – Je bois.*

Planète du géographe :

- ♦ *LE GÉOGRAPHE – Tiens, voilà un explorateur.*²³

Ces marqueurs aident à définir le contexte de l'histoire : ils se configurent comme des indices linguistiques qui, associés à l'usage de la lumière et au changement des objets de scène et des costumes, soulignent le glissement et créent le chronotope. Ils travaillent par conséquent à une *resémantisation* continue de la situation représentée sur le plateau en terme d'espace et, par la suite, de temps. Cette resémantisation continue fonde à son tour la narration, parce qu'elle permet à l'histoire jouée sur scène d'avancer.

3.2.2 Le glissement extérieur

Le glissement extérieur consiste dans l'usage des mots et de la proxémie pour évoquer une dimension externe à la scène. Il existe deux sous-catégories dans cette pièce : le glissement horizontal (§ 3.2.2.1) et celui vertical (§ 3.2.2.2).

3.2.2.1 Le glissement horizontal

Le glissement horizontal se manifeste dans une réplique spécifique. Pour jouer l'épisode où le *Petit Prince* découvre un jardin de roses, l'acteur regarde droit vers le public et

²² Cr, Kress et Van Leuven, *ibidem*, p.2: « *we move towards a view of multimodality in which common semiotic principles operate in and across different modes* ».

²³ Les exemples sont tirés du scénario qui nous a été fourni par Virgil Tanase.

dit : « *Ah, un champ de roses* ». Le public en salle est ainsi identifié, grâce à un processus de resémantisation symbolique²⁴, avec le jardin en question. L'espace diégétique s'élargit et couvre un espace plus vaste que celui de la scène habituellement consacrée au jeu théâtral. La limite physique du plateau en résulte dépassée.

3.2.2.2 *Le glissement vertical*

Le glissement vertical est composé de toutes les références à l'astéroïde du protagoniste dont la pièce est parsemée. Généralement, l'astéroïde est évoqué à travers le mot « *planète* » pendant que l'acteur lève les yeux au plafond de la salle. Voici le moment où le Petit Prince explique à l'aviateur qu'il doit rentrer sur son astéroïde :

- Tu sais. Ma chute sur Terre... c'est aujourd'hui l'anniversaire. ***Ma planète est à nouveau juste au-dessus de nous*** (*l'acteur-Petit Prince regarde en haut en prononçant ces mots : NdR*)... Il faut que tu tiennes ta promesse.

Le nom dénotant un lieu - *une planète* - est prononcé dans la réplique et accompagné d'une expression déictique – *au-dessus de nous* – et du mouvement des yeux, un geste qui renforce le pouvoir communicatif de la parole. Le fait d'évoquer un lieu – la planète- et d'agir *comme si* on la voyait vraiment au-dessus de sa tête contribue à créer une impression de vraisemblance pour la scène jouée. L'association de parole et geste produit un dispositif multimodal de construction-expression du contexte. Cependant, les deux marqueurs verbaux d'espace recouvrent un rôle de premier plan : ils sont des déclencheurs qui introduisent l'existence narrative d'un lieu et justifient le geste. L'effet produit est celui d'une *condensation verbale*, grâce à laquelle une seule réplique est suffisante à évoquer la totalité du chronotope du récit proprement dit (Terre + la planète visible dans le ciel). Dans cette réplique nous remarquons également la présence de deux marqueurs temporels : un déictique (*aujourd'hui*) et deux syntagmes, nominal (*l'anniversaire*) et prépositionnel (*à nouveau*), dénotant un événement cyclique. Leur présence se joint aux indices d'espace et constitue un passage chronotopique fondamental pour le récit : le retour du Petit Prince sur son astéroïde marque le début de la dernière partie de l'histoire. En résumant, les deux types de glissement vertical illustrés ci-dessus œuvrent pour la création d'une *quatrième dimension*, qui dépasse les limites de la scène et se configure comme différente et externe aux trois dimensions propres au plateau de théâtre. Cette dimension aide à son tour à rendre la complexité des chronotopes présents dans le conte.

²⁴Pour la notion de symbole nous faisons ici référence à la définition proposée par Paul Ricœur : « *J'appelle symbole toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier. Cette circonscription des expressions à double sens constitue proprement le champ herméneutique* » (*Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, p. 16)

4. CONCLUSION

Comme notre analyse l'a montré, l'emploi des marqueurs verbaux pour assurer les glissements chronotopiques ne se limite pas à la production d'un effet de fluidité, continuité et rapidité entre les passages narratifs. En d'autres termes, ces marqueurs n'ont pas seulement une fonction stylistico-expressive. En permettant de dépasser les contraintes physiques imposées par la structure du plateau de théâtre, leur énonciation sur scène assure à la fois la représentation d'un espace-temps donné et la transition d'un chronotope à un autre. Comme nous l'avons souligné dans le paragraphe § 3.1, cette structure multichronotopique et la structuration du conte sont insécables : chaque espace-temps contient des épisodes et des personnages qui sont fonctionnels au sens de l'histoire et qui ne peuvent pas conséquemment être omis. Il s'en suit que cette structure multichronotopique nécessite d'être maintenue dans le processus adaptatif. C'est pour cette raison que la langue, en assurant la représentation et la succession de cet ensemble de chronotopes sur scène, devient également l'outil sémiotique qui pose les conditions de possibilité de l'adaptation théâtrale du récit dans sa totalité.

CORPUS

Saint-Exupéry Antoine de, 1997 [1946], *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard Jeunesse.

Tanase Virgil, 2006 *Le Petit Prince*, Théâtre Michel, Paris et scénario (fourni par l'auteur lui-même).

BIBLIOGRAPHIE

Adam Jean-Michel, 2011, *La linguistique textuelle, introduction à l'analyse textuelle des discours*, Armand Colin, Paris.

Bakhtine Mikhaïl, 2011 [1978] *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

Ducrot Oswald, Schaeffer Jean-Marie, ss. dir. de, 1995, *Nouveau Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Seuil.

Gaudreault André, Marion Philippe, 1998, *Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité*, in André Gaudreault e Thierry Groensteen, *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation (littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip)*, Colloque de Cerisy, Editions Nota Bene et Centre national de la bande dessinée et de l'image.

Klinkenberg Jean-Marie, 2000, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil.

Kress Gunther, Van Leuwenn Theo, 2001, *Multimodal discourse*, Londres, Hodder Education.

Lehmann Alise, Martin-Berthet Françoise, 2008, *Introduction à la lexicologie*, Paris, Armand Colin.

Peirce Charles, 1978, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.

Renonciat Annie, 2006, *Un livre pour enfants?*, in AA VV (ss. la dir. d'Alban Cerisier), *Il était une fois...Le Petit Prince*, pp.15-44, Paris : Folio

Ricœur Paul, 1969, *Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Paris, Seuil.