La lecture de l'« album-théâtre » : une nouvelle lecture du texte de théâtre ?

The "Theater-Album": A New Way of Reading Theater?

Corinne Frasseti-Pecques

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/791>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.791

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 127-135

ISBN : 978-2-84310-314-8

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Corinne Frasseti-Pecques, « La lecture de l'« album-théâtre » : une nouvelle lecture du texte de théâtre ? », *Recherches & Travaux* [En ligne], 87 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 29 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/791> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.791>

La lecture de l'« album-théâtre » : une nouvelle lecture du texte de théâtre ?

La réflexion qui sera menée ici, fruit d'une recherche en cours, se propose d'interroger la lecture d'une nouvelle forme apparue dans l'édition théâtrale depuis une dizaine d'années : l'album-théâtre¹. Il paraît en effet nécessaire de revisiter les études certes nombreuses sur la lecture de l'album mais trop souvent centrées sur le texte narratif, pour appréhender les particularités du texte dramatique et l'élargir à toute pièce présentant des images en regard du texte.

Si l'on se place du côté de la lecture de l'album, il est d'usage de distinguer deux instances narratives – une iconique, une textuelle – et de s'interroger sur les frôlements, les frottements dans la lecture, sur leur relation dans la construction du sens, sur les modalités de lecture induites.

Si l'on se place du côté de la lecture du texte de théâtre, il est d'usage de s'interroger sur le rapport (désiré, nié, oublié...) du texte à une mise en jeu (possible, effective, rêvée...), de tendre vers une lecture dramaturgique qui permettrait d'examiner « ce qui serait du côté du texte, ce qui serait du côté du "passage"² » selon l'expression de Joseph Danan. Et, au-delà de « l'imaginaire de la scène³ », cette lecture, jugée ardue pour beaucoup, a d'autres spécificités qu'il convient d'examiner à l'aune de ces changements.

1. Nom donné par Marie Bernanoce, la première à se pencher sur cette nouvelle forme du texte dramatique.

2. J. Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2008, p. 8.

3. Notion qui permet de « définir en termes de pragmatique, le travail actif de réception du texte de théâtre par son lecteur dans l'optique d'une mise en scène, réelle ou virtuelle », dans M. Bernanoce, *À la découverte de cent et une pièces. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006, p. 502.

La capacité de l'album à aller vers le théâtre est évoquée par beaucoup, dont certains illustrateurs eux-mêmes, tels Philippe Dumas ou Sophie Curtil qui assimilent leur démarche à un travail de « metteur en scène ou de comédien⁴ ». Sylvia Lulin confie que, pour elle :

[...] faire un album de théâtre, c'est comme si on montait soi-même la pièce en exerçant tous les métiers, jeu, mise en scène, technique, écriture... tout ça sans bouger de son tabouret ! Il faut, avec crayons et pinceaux, choisir les acteurs, les habiller, les faire répéter et évoluer dans l'espace ; sélectionner une suite de scènes et, sur chaque page, peindre une nouvelle organisation du lieu scénique, du décor, de la lumière⁵.

La vision de l'illustrateur qui en ressort est celle d'un dramaturge.

Questionner le fonctionnement de l'album-théâtre, ses effets du côté de la théâtralité, conduit à se demander en quoi la présence de l'image et le support album modifieraient la posture du lecteur de théâtre et quel genre de théâtralité s'instaurerait. À travers l'étude de quelques pièces particulières⁶, le propos tentera, si ce n'est de préciser tous les enjeux de cette lecture, du moins d'en poser quelques jalons.

L'image au service de la théâtralité

Une première étape, quelque peu réductrice si l'on ne s'en tenait qu'à elle mais qui s'avère nécessaire, consiste à examiner en quoi l'image, dans son effet concrétisant, à la fois facilite la lecture et affiche une théâtralité, rappelant de manière visible le lien avec le théâtre.

Anick Brillant-Annequin au travers d'une enquête menée auprès d'étudiants⁷ éclaire pourquoi la lecture du théâtre rebute tant. Ne sont relevés que les critères qui nous intéressent ici, qu'ils soient justes ou erronés : le

4. I. Nières-Chevrel, *Littérature de Jeunesse. Incertaines frontières* (colloque de Cerisy-la-Salle), Paris, Gallimard Jeunesse, 2005, p. 130-131.

5. Entretien du février 2008 [en ligne]. Disponible sur <<http://www.saintpierre-express.fr/coup-de-coeur-un-album-pour-initier-les-enfants-au-jeu-theatral>> [consulté le 07/04/2014].

6. R. Dautremier, *La Tortue géante des Galapagos*, Paris, Gautier-Languereau, 2006 ; C. Goldoni, S. Lulin, *Arlequin, serviteur de deux maîtres*, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Giboulées », hors série, 2007 ; C. Anne, M. Thiry, *Crocus et Fracas*, Comps, Éditions du Bonhomme Vert, 2010 ; O. Py, *La Vraie Fiancée*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2009 ; E. Pallaro, *Cent vingt-trois*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2008 ; D. Richard, *Le Journal de Grosse Patate*, Paris, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2002.

7. A. Brillant-Annequin, « Lire des pièces de théâtre : le pari de l'impossible ? », dans G. Langlade, A. Rouxel, *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses universitaires, coll. « Didact Français », 2005, p. 273.

théâtre serait « fait pour être joué ou vu », donc il subsisterait « un manque » à la lecture. Il y aurait trop de « libre-champ laissé à l'imaginaire ». Surtout, la difficulté majeure posée au lecteur est que, tour à tour émetteur et récepteur, il doit « expériment[er] à la fois l'énonciation d'un discours et les effets qu'il produit ». On comprend alors que le lecteur soit rapidement déstabilisé par ce texte qui l'empêche de se projeter totalement.

L'image vient de manière intrinsèque compenser ces manques et ce « décentrement perpétuel ». Le choix, dans l'album *Arlequin, serviteur de deux maîtres* d'accompagner la liste initiale des personnages par les images peut relever de cette intention. Les personnages sont incarnés dès le début de la pièce et donc directement identifiés-identifiables pour le lecteur. De plus, ils sont disposés de façon signifiante sur la page : parents et enfants côte à côte, couples rapprochés (Clarice-Silvio, Florindo-Béatrice, Sméraldine-Arlequin).

Le travail sur l'espace de la page peut venir également au secours du lecteur pris dans un réseau d'adresses complexe. Lors de la scène de Carnaval de *La Tortue géante des Galapagos*, tous les personnages sont réunis et de multiples conversations s'entremêlent. Au soudain envahissement de l'espace illustré par tous les personnages fait écho l'envahissement des répliques sur l'espace de la page texte. Les répliques groupées et placées comme naturellement entre Coccinelle et ses amis rendent perceptibles tant l'échange que sa densité. L'important est alors moins de suivre linéairement, chronologiquement cet échange que de rendre compte du fait que tout le monde parle en même temps. Le jeu sur la typographie (taille de la police et caractère gras) pour rendre la modulation de l'intensité de la voix remplace les didascalies, n'alourdissant pas ainsi le texte.

L'image permet de même l'éclaircissement d'une situation que les didascalies seules auraient parfois du mal à porter pour un lecteur moins à l'aise avec le texte dramatique : les manœuvres d'Arlequin pour servir deux maîtres à la fois sans que ceux-ci s'en rendent compte se manifestent plus nettement dans l'image. Pour la scène du restaurant, Florindo et Béatrice sont représentés de dos, Arlequin est au centre, flouté, les deux bras chargés de plats ; lors de la scène de reconnaissance, où Arlequin va de l'un à l'autre en tentant de les tenir à l'écart, les deux personnages sont séparés par un paravent ; pour ces deux scènes, chacun est sur une page, la pliure accentuant la séparation, la symétrie dans l'image soulignant la symétrie de la situation.

En rendant ainsi certains éléments plus explicites, l'image accompagne la compréhension de l'histoire comme nous pouvons le constater par trois fois dans *La Vraie Fiancée*. L'effacement du père derrière sa nouvelle femme, la marâtre, est rendu visible dans l'illustration où les deux personnages se confondent. Puis, lorsque la jeune fille pressent que le non-retour du prince cache quelque chose, le remplacement de la vraie fiancée – la jeune fille – par sa fausse sœur – la

poupée – se manifeste sur le dessin du personnage féminin par la conjonction d'attributs des deux personnages (le papillon pour la première et les yeux ronds fixes pour la seconde). Enfin, l'ellipse textuelle relative au moment où le prince reconnaît la vraie fiancée est assumée pleinement par l'image.

L'image comme figuration de la scène

En parallèle à la prise en charge de certaines inférences, l'image, ou plus largement l'album, a également comme effet de rappeler, de souligner la théâtralité.

Ainsi, bien souvent l'image figure de manière très directe une scène virtuelle. On relève de nombreuses références au caractère concret du plateau : rideaux, halo de lumière des spots, paravents, faux cadre de fenêtre ou de porte, trappe... Les premières pages de *La Tortue géante des Galapagos*, avant la première scène, nous dévoilent les acteurs comme surpris en train de se préparer dans les loges et un décor minimal et amovible dans des caisses sur roulettes prêt à être installé accompagne la didascalie initiale.

Sur un autre plan, ce rappel du théâtre peut provenir du choix de la technique d'illustration. Pour *Crocus et Fracas* le découpage des silhouettes sur un fond coloré se réfère au théâtre d'ombres. Le recours aux ombres chinoises s'accorde avec les thèmes de cet album évoquant une nuit d'hiver de deux enfants, le frère et la sœur, qui se réveillent et se rendent compte qu'ils sont seuls car leurs parents sont partis à la maternité pour la naissance du petit frère. L'universalité de la situation est également servi par ce choix. À l'inverse, dans *Arlequin, serviteur de deux maîtres* la saturation des couleurs très vives, les rouges, les ors, évoquent le rideau rouge de scène, les fauteuils de la salle, et la technique utilisée confère une texture, une épaisseur proche du tissu. L'opulence obtenue convoque chez le lecteur tout un imaginaire de costumes et de représentations théâtrales.

La Tortue géante des Galapagos affiche sa théâtralité dès le format géant de l'album qui le rapproche d'un castelet et assigne à la lecture une dimension spectaculaire. Le texte de quatrième de couverture s'apparente au discours d'un Monsieur Loyal invitant les lecteurs spectateurs à entrer dans le livre/spectacle. Suivent une préface biographique de l'auteur, les noms de l'équipe créatrice du spectacle et la distribution lors de la première. Le pacte de lecture se joue dès les seuils du livre et l'entrée dans la lecture de la pièce se trouve nettement marquée et théâtralisée. La référence au théâtre est encore renforcée par la reproduction de documents censés avoir accompagné le spectacle, ce que confirme leur aspect jauni et taché : des affiches – dont l'une reprend l'illustration de la première de couverture, des articles de presse, des témoignages de spectateurs, un plan de salle.

Texte, image, théâtralité : des liens complexes

Éclaircir le propos, rappeler le lien avec le théâtre, l'intérêt de l'album-théâtre serait toutefois bien pauvre et l'analyse faussée si l'on ne s'en tenait qu'à cela et que l'on ne tentait pas d'examiner les questions qui se posent à la lecture et les fonctionnements plus profonds en jeu.

Le premier problème survient quand l'image ne se situe pas dans une perspective d'ouverture mais enferme le sens ou résout une ambiguïté. Ainsi les protagonistes de *Cent vingt-trois* d'Eddy Pallaro – nommés simplement Un, Deux, Trois – ont perdu la mémoire et s'interrogent tout au long de la pièce sur leur identité, la mémoire et plus largement sur la vie, le temps. Ces personnages, davantage figures que personnes, l'illustratrice les différencie en une fille et deux garçons, gommant la neutralité des personnages et l'universalité du texte. De même, les images tendent vers un univers onirique plutôt paisible ; mais si le texte peut nous situer dans l'univers urbain et/ou naturel des tours/arbres des illustrations, il peut convoquer également un lieu proche de la mort, de la folie, ou encore un grand vide à la Beckett, tout ceci dans un hors-temps qui mêle passé-présent-futur. L'invitation au questionnement de la pièce, qui reste ouverte sur tous les possibles et auquel l'auteur n'a pas apporté de réponse, n'est pas assez préservée par l'image. Cette réduction du sens, dommageable pour la richesse de la pièce, court également le risque de perdre le lecteur adulte.

La réussite de *La Tortue géante des Galapagos* tient également au maintien de cette double adresse de bout en bout comme le font beaucoup d'albums aujourd'hui. On apprend en effet que le texte serait la simple adaptation par Rebecca Dautremer d'un auteur moldave de 1892. Cette fausse supercherie littéraire (clin d'œil au XVIII^e siècle) n'est qu'une des très nombreuses pointes d'humour qui émaillent l'œuvre, dont certaines ne seront sensibles qu'à l'adulte, et qui sont portées tant par le texte que par l'image :

- Une affiche est le détournement d'affiches célèbres de films américains⁸.
- Tous les noms sont à revisiter : ils font écho à du connu (tels « Gary Goupeur, Sarah Renardt, Clothilde Du Petiot, Arthur Malheur, *Le chasseur ne tire qu'une fois*») ; ils jouent sur l'orthographe (avec « Rebecka D'autremaire, Philippe Le Chermeilleur⁹») ; ils jouent sur les sonorités (ainsi lors de la première distribution le rôle du chien était tenu par un certain « Wolf Apoilraz »,

8. Reprise des affiches de *Le général est mort à Dawn* (1936) et *Casablanca* (1942).

9. P. Lechermeier est l'auteur de l'album *Princesses oubliées ou inconnues* illustré par R. Dautremer.

le mouton par « Sraphin Lavajafroy », le moineau par « Pavel Mizenkaz »...); ils sont imprononables (« Dragoljub Zlahtrkjrswnvkke »).

– Dans les documents d’accompagnement, on trouve la lettre d’un machiniste l’expression maladroite, qui se plaint du poids de l’actrice qu’il doit soulever tous les soirs, des articles de presse parodiant les envoles lyriques ou le langage parfois verbeux des critiques de spectacles, ou encore un documentaire saugrenu sur la vie des tortues de Galapagos.

– Un clin d’il cocasse sur le thme du lapin est fil dans tous les textes : un article prcise que le metteur en scne aurait « mieux fait de poser un lapin l’auteur car il a fait une daube » ; une note l’acte II scne VIII rappelle que l’on retrouve sur le programme la recette du civet de lapin ; dans une didascalie, l’auteur prcise que « le lapin s’est dguis en lapin, et oui, en lapin » ; la prface explique que l’auteur prsum est mort dans un accident de chasse : dguis en lapin il s’est fait tuer et manger en civet par le propre grand-pre de Rebecca Dautremer ; le « pan, pan, pan » qui clt le texte de quatrime de couverture se comprend alors non pas comme l’onomatope des coups du brigadier mais comme celle de coups de fusil.

En examinant cela plus en dtail, on remarque que les diffrents niveaux de lecture s’entremlent joyeusement : le texte des personnages contamine le texte didascalique, tel ce « heing commeng » de la chvre repris par l’auteur. Le dcalage entre texte et illustration, procd classique de l’album, est convoqu : par exemple, l o le texte voque une plume, l’image montre une plante plumet. Plus subtilement, l’image de la volaille plume et suspendue est certes en regard de la scne de dguisement en chapon de la chvre mais elle est surtout une rponse implicite au soudain silence de cette dinde qui ne cessait de glousser et d’agacer l’auteur. D’ailleurs, il prvient un peu plus loin : « une poule glousse son tour, elle ferait mieux de se taire » ! Cette fantaisie jubilatoire, dont les deux sous-titres de la pice *Tragdie en 5 actes pour 1 coccinelle, 1 moustique et 8 animaux de ferme, Galapagossian mega carapatia*¹⁰ taient programmatifs, installe une connivence entre l’auteur et son lecteur jamais dmentie. De fait, ces carts volontairement entretenus dans une mise en scne de l’ironie¹¹, laissent entendre l’auteur et dnudent le procd thtral. Et l’on retrouve cette mise nu de la thtralit dans les images : les personnages sont parfois actionns par des fils telles des marionnettes, l’artificialit des costumes est souligne (le mouton en fils de laine prend des rteaux pour devenir crocodile, le canard

10. Le deuxime sous-titre n’apparat que dans la reproduction de l’affiche de spectacle en troisime de couverture.

11. Voir l’analyse de F. Gaotti propos des dcalages textes/images, « L’ironie des albums, regard et discours obliques », dans *Texte et images dans l’album et la bande dessine pour enfants*, Grenoble, CRDP, coll. « Les Cahiers de lire crire l’cole », 2007, p. 70.

s'obtient avec une tête-bec et des palmes de plongée, le hérisson symbolisé par des branches hérissées devient boa en nouant une traîne de draps) et l'effet poupées gigognes reste toujours apparent ; ce qui n'empêche pas l'auteure de complexifier encore les strates quand, à la fin de la pièce, dans le texte didascalique les personnages sont désignés sous leur nouveau nom d'animal.

Un autre élément inévitable à questionner dans le fonctionnement de l'album et son rapport à la théâtralité est la mise en page. Celle adoptée dans *Crocus et Fracas*, un travail sur la double page à fonds perdus, est typique de beaucoup d'albums aujourd'hui. La place dévolue au texte est ici à interroger. Repoussé vers les bords tel un cadre, il semble en retrait par rapport à l'image qui, du coup, porte la narration, comme si la voix des personnages venait en arrière-plan, toute l'histoire nous étant directement contée par les illustrations et la pantomime des personnages.

Le traitement de l'espace de cet album est donc à interroger sur ce qu'il développerait comme imaginaire de la scène. Il se fonde sur tout un jeu dedans/dehors. Cet oiseau qui s'envole hors du cadre, où disparaît-il ? Certes hors de la chambre, mais dehors ou en coulisse ? Les enfants de leur côté observent la nuit de leur chambre, imaginent et s'imaginent dehors mais les illustrations font voler en éclat les frontières : la maison s'envole et il neige à l'intérieur, les bruits du ventre sont extériorisés dans un mini-palais, l'igloo – que l'on construit normalement dehors pour aller dedans – est fait dans la chambre et cet espace intérieur est redoublé dans l'image par l'association avec le ventre de la mère.

Le texte reprend toutefois toute sa force dès sa profération tant il joue sur les sonorités, le sens des mots, les répétitions et oppositions, les ellipses : à « chut » répond « zut », « brute » ou « chute de neige », au « tais-toi » de Crocus, Franck enchaîne malicieusement par « j' suis moi ». Ping-pong verbal et étonnante poésie, ce texte tient à la fois de la stichomythie et du haïku. Et cette musicalité des mots est accompagnée par les sons, perceptibles jusque dans l'illustration : Les « plic ploc » du soleil¹² du texte sont des gouttes de neige dessinées ; les images nous font voir et entendre les instruments de musique, la danse, les paroles échangées¹³, le verre de lait bu.

Force est de constater que les illustrations des albums-théâtre ne se contentent pas de figurer une scène mais nous emportent également dans un monde totalement imaginaire¹⁴, tout comme les didascalies participent à la fois de

12. Les « plic ploc » renvoient aux bruits du matin.

13. On voit l'échange de paroles par le dessin des personnages bouche ouverte.

14. Il est intéressant de noter que C. Anne avait déjà monté une première fois son texte *Crocus et Fracas*. À la suite de la parution aux Éditions du Bonhomme Vert, elle a été touchée par la justesse des illustrations de M. Thiry à qui elle a proposé de recréer le spectacle.

la régie et de la fiction. D'ailleurs, les images peuvent même être totalement tournées vers la fiction, tels les lavis du *Journal de Grosse Patate*. Ponctuant le texte, elles sont données comme réalisées par le personnage, en lien avec ses émotions et ses rêveries, voire se substituant aux mots. Les images de Rébecca Dautremer qui se déploient sur la double page entrent en écho avec certaines didascalies plus poétiques et créent un univers de tiges esseulées, de cailloux, de sable balayé par le vent. Toute la réussite et la beauté de cet album réside dans cette alliance particulièrement réussie du théâtral et de l'imaginaire, ce « dosage subtil entre des moments où [l'écriture] est connectée au plateau et des moments où elle se désincarne¹⁵ » qui constitue pour Catherine Ailloud-Nicolas une caractéristique de l'écriture théâtrale.

Un autre élément, plus délicat et déjà sous-jacent dans les analyses précédentes, amène à se demander quel point de vue on fait adopter au lecteur. En effet, l'image montre certes de manière factuelle ce qui se produit mais elle révèle également la manière dont les faits sont perçus par les protagonistes. Par les jeux de cadrage, plongée/contre-plongée, grossissement, perspectives... le point de vue varie. Le lecteur peut être assigné à une simple posture de spectateur assistant à un spectacle se déroulant sur scène, comme l'illustre bien le cadrage de la couverture d'*Arlequin, serviteur de deux maîtres* qui montre les têtes d'un public regardant, comme le lecteur, la scène. Le jeu constant dans cet album sur les couleurs complémentaires (rouge et vert, bleu et jaune) donne par contraste un effet de profondeur à la scène dessinée. Autre possibilité, le lecteur entre dans la subjectivité d'un personnage, comme le permettent les lavis de *Grosse Patate*, ou de plusieurs personnages. Et il peut être ballotté bien sûr d'une posture à une autre. On passe sans cesse dans *La Tortue géante des Galapagos* du regard de Coccinelle (l'image nous montre en flou un détail de son costume, des personnages sont représentés seuls alors qu'ils dialoguent avec Coccinelle) au regard sur Coccinelle, jusqu'à se glisser juste derrière elle comme pour surprendre indiscrètement son dernier échange avec Moustique. Cependant, analyser la focalisation interne n'est pas simplement examiner d'où l'on voit (« la place de la caméra ») car le personnage peut être présent sur l'image et malgré tout elle adopte son point de vue : l'image va traduire ce qu'il a choisi de regarder et comment il le perçoit, le ressent¹⁶. N'est-ce pas

15. C. Ailloud-Nicolas, « Le répertoire en question : entre spectacularité et littérarité », dans *Écritures théâtrales et jeunes publics*, coll. « Savoirs en pratiques : autour d'une œuvre contemporaine », Lyon, CRDP - IUFM, 2008, p. 22.

16. J'emprunte cette idée d'analyse (examiner le point de vue de l'image selon le cadrage) à l'article de Cécile Boulaire, « Les deux narrateurs à l'œuvre dans l'album : tentatives théoriques », dans *L'ALBUM le parti pris des images*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2012, p. 22-24.

le regard d'envie de Coccinelle qui donne une dimension si spectaculaire aux costumes de certains personnages ? Et la transformation de Franck en énorme chat blanc s'effectue par le regard de Crocus, prise dans le jeu avec son frère. Les illustrations de cet album semblent ainsi davantage orientées vers un imaginaire de la fiction qui se dédouble : le propre imaginaire des enfants se déployant également sous nos yeux, nous nous retrouvons à la fois spectateurs de leurs gestes et emportés dans leur univers intérieur, ce qui n'est pas sans rappeler le monodrame.

Enfin, le dernier point abordé tient au changement apporté à la temporalité de la lecture par le support album ou l'insertion d'images. Le rapport à la double page constitutif de l'album crée un rythme et une temporalité différents. Chaque double page ponctue la rencontre de Coccinelle avec un ami et son refus successif, et constitue une scène d'*Arlequin, serviteur de deux maîtres*. Dans *Crocus et Fracas* les nombreuses didascalies indiquant « temps », « silence » sont autant de temps de silence pour contempler les images. Il convient également de relever la pause du milieu de la pièce : la seule double page sans texte suit l'effroyable question des enfants « leurs parents les ont-ils abandonnés ? »... La réponse est ainsi suspendue un temps. De même, dans *La Vraie Fiancée*, une double page d'illustration vient stopper l'avancée du texte mais elle annonce la suite, et par ce qu'elle figure, et par le changement de technique et de coloris. Le prince n'écouterà pas la jeune fille et laissera la marâtre l'emprisonner. Tous les lavis de *Grosse Patate* sont des invitations à la pause. Et à côté de la structuration de la pièce déjà très marquée, ils construisent un trajet parallèle de lecture à la fois en écho au texte et entre eux. Surtout, le lecteur de théâtre est un lecteur sensible aux blancs, blanc du temps qui passe, de l'ellipse, blanc du silence, ce travail sur le blanc pouvant être constitutif de l'écriture de l'auteur, comme chez Sylvain Levey. Or, ce blanc disparaît quand le texte s'inscrit sur l'image. La différence apparaît nettement dans *La Tortue géante des Galapagos* quand le texte se trouve sur une page blanche ou sur une double page illustrée.

D'autres éléments de la lecture de l'album-théâtre et de son rapport à la théâtralité resteraient à interroger. Il semble cependant que se dégage une première conclusion : si certains procédés sont propres à l'album et à l'image, à la relation entre texte et image, on constate que l'analyse a porté sur des processus finalement toujours à l'œuvre dans la réception d'une pièce, le support album les rendant parfois plus sensibles. Ainsi, pour répondre à l'interrogation de départ, la lecture de l'album-théâtre n'apparaît pas fondamentalement spécifique, ni son rapport à la théâtralité. Reste que si les règles du jeu sont inchangées, il faut désormais compter avec de nouveaux partenaires et leurs particularités, l'album et l'image.