

## INTRODUCTION THÉÂTRE ET SPATIALITÉ : L'ESPACE AU THÉÂTRE

Théâtre et spatialité entretiennent d'étroites relations. Anne Ubersfeld propose précisément de définir le théâtre comme « un espace où se trouvent ensemble des regardants et des regardés et la scène comme l'espace des corps en mouvement. »<sup>1</sup> On peut ainsi distinguer entre *l'espace théâtral* (au sein duquel il conviendrait encore de distinguer entre l'espace-tréteau comme espace de jeu et l'espace mimétique, « imitation d'un lieu du monde »<sup>2</sup>, conduisant le spectateur à se représenter la scène comme une partie du monde), mettant en relation acteurs et spectateurs au cours de la représentation, proche de *l'espace scénique*, réel, « espace des corps en mouvement »<sup>3</sup> dans lequel évoluent les comédiens, et *l'espace dramatique*, abstrait, comprenant « non seulement les signes de la représentation, mais toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu comme hors-scène. »<sup>4</sup>

Dans son *Dictionnaire du théâtre*<sup>5</sup>, Patrice Pavis ajoute même à cette typologie les notions d'*espace ludique*, par quoi il entend « l'espace créé par l'acteur, par sa présence et ses déplacements, par son rapport au groupe, son *arrangement* sur la scène », d'*espace textuel*, espace « considéré dans sa matérialité graphique, phonique ou rhétorique ; l'espace de la 'partition' où sont consignées les répliques et les didascalies » et d'*espace intérieur*, « espace scénique en tant que tentative de représentation d'un fantasme, d'un rêve, d'une vision du dramaturge ou d'un personnage », à la manière de l'espace créé par Roger Planchon pour *Arthur Adamov* ou par Philippe Adrien pour *Rêves de Franz Kafka* (notion de théâtre du fantasme). Les écritures dramatiques du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles, enfin, bousculent l'espace traditionnel du théâtre pour investir de nouveaux lieux (usines, terrains vagues, places publiques, etc.), le perturber, le décentrer, le fracturer, le faire éclater, le déconstruire. Le scénographe prend alors la main pour « construire pour chaque texte et chaque performance l'espace qui lui est propre » et « faire de l'espace à chaque fois une création autonome. »<sup>6</sup>

Tous ces types d'espaces offrent en tout cas un « espace » infini pour explorer les différents théâtres du monde.

---

<sup>1</sup> Anne Ubersfeld, « Espace et théâtre », in : Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas / SEJER, 2008, p. 506-507, ici : p. 506.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Anne Ubersfeld, « Espace », in : A. U., *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 37-41, ici : p. 37.

<sup>4</sup> Anne Ubersfeld, « Espace et théâtre », p. 506.

<sup>5</sup> Patrice Pavis, « Espace (au théâtre) », in : P. P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 2006, p. 118.

<sup>6</sup> Anne Ubersfeld, « Espace », p. 40.

**Michèle FORNHOFF-LEVITT**, explorant le rôle de l'espace au théâtre, présente ici une relecture des principaux outils théoriques mobilisés pour penser la spatialité théâtrale, en les réorganisant sous la forme d'un continuum allant des scènes ancrées dans un lieu stable aux pratiques caractérisées par l'instabilité ou l'absence totale d'infrastructure. La première partie examine les paradigmes fondés sur l'existence préalable d'un lieu – hétérotopie, espace relationnel, liminalité, performativité – qui conçoivent le théâtre dans un cadre stable, identifiable et durable. La deuxième analyse le régime intermédiaire des théâtres « autour du lieu », marqué par différentes formes de mobilité – contextuelle, structurelle ou mémorielle – qui rendent les espaces précaires, provisoires ou continuellement négociés. La troisième section décrit le régime des théâtres « sans lieu », où la scène doit être fabriquée et activée à chaque occurrence, un régime encore peu théorisé dans les études théâtrales. L'ensemble propose un cadre méthodologique permettant de concevoir la scène non comme un cadre donné, mais comme un *processus* de fabrication spatiale, éclairé par des exemples issus de contextes artistiques variés.

**Yann CALBÉRAC** précise que son article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche qu'il mène à l'articulation de la géographie (sa discipline) et des arts du spectacle, et qui vise à élucider l'espace et les spatialités spécifiques aux arts de la scène – ce qu'il appelle les *spatialités scéniques* – avec les approches, les concepts et les démarches de la géographie. Cette approche tire profit des évolutions récentes de la géographie, notamment celles liées au tournant actoriel et au tournant des spatialités, qui ont permis de clarifier et de complexifier les définitions habituelles de l'espace et des spatialités. La conception matérialiste de l'espace a ainsi laissé place à une approche qui vise d'une part à distinguer l'*espace* (c'est-à-dire le contenant) des *spatialités* (les pratiques spatiales, ce que les individus font *avec, grâce, dans...* l'espace). Dans cette perspective, les arts de la scène offrent un cadre d'analyse opératoire dans la mesure où ils permettent de distinguer d'une part l'*espace* (c'est-à-dire la scène, « l'espace vide » tel que l'évoque Peter Brook) et d'autre part les *spatialités* (ce que les artistes font *sur, avec, dans...* cette scène dès lors que le spectacle commence).

**Marie-Hélène DAVIES** rappelle, pour commencer, l'effet de l'évolution de l'architecture, selon la disposition et le climat d'un pays, évolution qui influa sur la création théâtrale et sur le type de public auquel l'auteur s'adressait. Elle souligne que la création dramaturgique s'adapta à la salle fermée avec la création de niveaux de jeu pour les acteurs grâce aux bâtisseurs et aux machinistes permettant d'élargir le champ de la scène, même jusqu'au ciel voûté. Corneille, Hugo et Verdi suivirent de près leurs mises en scène. Le metteur en scène apparut plus tard, sans désormais de limitation d'espace, de choix de lieu, de couleur historique ou de référent culturel avec le progrès de la technologie et prit donc le pas sur l'auteur.

Revenant à l'intérieur d'un espace divisé en jardin, maison, rue et vision sur l'ailleurs, elle interroge l'importance relative des pièces, de l'ameublement, ou des objets auxquels il faudrait ajouter des didascalies et des coulisses : promenade

qui ne put être chronologique. Il eût fallu donner plus de place au château, mais on en avait parlé précédemment. Comme la pastorale, certains sujets vont et viennent ou renaissent, comme la grotte avec des utilisations différentes. Le salon resta le lieu de rencontres et de discussions. La chambre, dans le groupe consulté, lui sembla versatile au cours des siècles à cause de son ambiguïté ; la cuisine devint un endroit privilégié de notre siècle, lieu de nourritures physiques et spirituelles. On note aussi l'importance des objets, à partir desquels se construisent des pièces modernes, avec des besoins spatiaux variés. Plus de place aurait pu être donnée au rôle des didascalies et de la chorégraphie de *Marat-Sade*, mais le sujet est illimité.

**Henri SUHAMY** souligne que les espaces théâtraux sont nombreux et son article reflète une vue plongeante sur plusieurs d'entre eux, y compris, mais rapidement, sur ceux, situés parfois en plein air, qui n'ont pas été conçus pour des représentations théâtrales. L'extérieur et l'intérieur de l'architecture des théâtres, y compris ceux où l'on pratique l'art lyrique, qui se divisent en plusieurs emplacements, les uns destinés au public et les autres aux divers artistes et à leurs collaborateurs, sont brièvement décrits et donnent lieu à des commentaires. Les liens qui peuvent exister entre la forme même de la scène et les lieux réels où l'on bavarde et où l'on mène des intrigues sont mentionnés, ainsi que les décors ou les coulisses, sans oublier le travail des machinistes et des metteurs en scène. Il existe des mises en abyme où l'espace théâtral lui-même sert de cadre à l'action. Les espaces terrestres servent parfois de thèmes traités par l'auteur de façon explicite. Un paragraphe est consacré au thème de la prison, qui trouve sur la scène une géométrie représentative. Il est rappelé aussi que le théâtre fait partie des arts littéraires, et qu'on peut prendre connaissance des œuvres par la lecture ou par l'écoute, l'espace mental remplaçant alors l'espace visuel.

**Éric LECLER** rappelle qu'il n'existe pas d'espace au théâtre, si l'on entend ce terme au sens géométrique ou physique, mais, souligne-t-il, un lieu au contraire surdéterminé et codé. Même la scène réaliste échappe au réel : le théâtre d'Antoine est, comme le symbolisme, plus redevable aux inventions de Wagner qu'à un quelconque naturalisme. Le théâtre est construit comme un musée, la scène comme un tableau, dans une longue tradition dont le quatrième mur est un jalon important. Le paradigme musical (de l'opéra) et, plus tardivement, le paradigme cinématographique renforcent cette déréalisation totale du monde. Paradoxalement, le personnage épique et romanesque du conquistador peut être le héros de cette réduction de l'étendue au point, de la profondeur à la surface fantasmagorique ; c'est le cas des Christophe Colomb de Lope de Vega, Claudel, de Ghelderode, Tucholsky et Hasenclever, puis Soyfer.

**Edoardo ESPOSITO** examine ici la naissance (VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C) et l'extraordinaire évolution de la production théâtrale dans la Grèce antique, qui s'étend, à partir de 240 de la même ère, au domaine linguistique latin.

Le théâtre grec, dont l'origine est liée aux fêtes en l'honneur du dieu Dionysos, est marqué tout particulièrement par les textes de ses auteurs majeurs (les tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide et les comédies d'Aristophane et Ménandre), où d'importantes coordonnées spatiales jouent un rôle majeur.

Concernant l'emplacement de spectacles qui avaient lieu en plein air, plusieurs milliers de spectateurs assistaient, depuis les gradins formant un vaste demi-cercle, à la représentation d'événements grandioses ou comiques, amplifiée par la fonction dialectique des échanges se déroulant, en alternance, dans l'*orchestra* et devant la *scène*, entre les acteurs et le chœur. Des échanges qui sollicitaient à plusieurs niveaux un public très familier avec la tradition mythique (pour la tragédie) et le contexte politique et social (pour la comédie) évoqués.

De nombreux extraits de textes de tragédies et de comédies sont analysés dans le but de montrer à quel point l'interaction des acteurs et du chœur près de la scène s'inscrivait dans une spatialité dramaturgique à la fois complexe et novatrice. Une spatialité étroitement liée à la dimension religieuse et mimétique du théâtre grec, dont l'essor est indissociable de l'exploitation d'un espace matériel et naturel fort étendu.

**Marie-Laure LE BERRE** souligne que le *Miles Gloriosus* est un théâtre qu'introduit un prologue où l'on expose intrigue et titre du modèle grec et que termine le *plaudite*. Cette convention, rupture d'illusion, a pour but de guider le spectateur dans le spectacle, d'éviter surtout tout débordement. Dans le *Miles*, la ruse de l'esclave est espace scénique, dramaturgique. Définie par le terme *regio*, elle est faite d'autres espaces, qui correspondent au hors-scène. La pièce se joue en coulisses, la ruse se tramant à l'intérieur des maisons. Tromper, c'est faire croire que ce qu'on a vu, on ne l'a pas vu, c'est inviter à entrer dans l'espace de la ruse, c'est jouer hors scène. La victime du complot n'y entrera pas, parce qu'elle est *rusticus*. Elle parle un langage qui n'est pas celui des roués, lequel est *urbanus*. Elle ne peut surtout pas déjouer la ruse, parce qu'elle n'entend pas. Or, le prologue demande au spectateur d'écouter, d'être intelligent, comme les inventeurs de la ruse, il doit savoir entrer dans l'espace de la ruse, il doit être *urbanus*.

**Théa PICQUET** rappelle, pour commencer, un commentaire de Christian Bec qui va éclairer son propos dans l'article qu'elle soumet à nos lecteurs : « Outre le fait, essentiel dans l'histoire de la culture européenne, qu'ils recréent un théâtre défunt, les dramaturges italiens contribuent à la fondation d'une scénographie nouvelle... ». Ainsi, la comédie, objet de son étude, publiée à Venise en 1582, de Antonfrancesco Grazzini, *La Pinzochera*, en est une bonne illustration. Son propos se donne pour objectif d'analyser les déclinaisons de la notion de spatialité entre réalisme et imaginaire, en s'interrogeant notamment sur l'espace temporel, sur l'espace géographique, public ou privé, sur les limites, pour mettre en lumière le message véhiculé par l'écrivain florentin, non sans avoir rappelé quelques éléments de sa biographie et une définition des termes.

**Jean-Pierre RICHARD** souligne que, pour entrer dans les jardins de Shakespeare (il y en a une quinzaine), on ne peut compter que sur l'oreille car à l'époque le théâtre se jouait sans décor et l'auteur ne donne aucune didascalie indiquant que tel serait le lieu de l'action. Voilà pourquoi un metteur en scène peut aujourd'hui montrer une rue là où un autre plante un verger !

Quand on entend clairement qu'on pénètre dans un jardin, à quoi faut-il s'attendre ? À un jardin des délices, comme celui du juge de paix où Falstaff est invité à se régaler de pommes reinettes (*La Deuxième Partie d'Henry IV*) ? Ou à une parodie de paradis, comme le jardin d'Iden où le rebelle Cade finit assassiné (*La Deuxième Partie d'Henry VI*) ? Au jardin, est-ce l'amour vrai qu'on verra éclore, comme pour Roméo sous le balcon de Juliette, ou la guerre, comme dans la roseraie du Temple où un York et un Lancastre se provoquent et s'insultent en prélude à la guerre des Deux-Roses (*La Deuxième Partie d'Henry VI*) ? Le verger se fera-t-il le terreau de la concupiscence – celle d'une veuve pour un jeune page travesti (*La Nuit des Rois*) ou celle d'un tout-puissant tartuffe pressé d'y déflorer une innocente novice dans le secret de la nuit (*Mesure pour mesure*) ?

À l'image des personnages eux-mêmes, cet « espace vert » shakespearien est une *variable dramatique* qui prend à chaque fois la couleur de la péripétie programmée par l'auteur.

#### **Maurice ABITEBOUL**

L'art de Shakespeare dans *Hamlet* consiste à avoir su entremêler harmonieusement le non-lieu et le lieu de l'action, c'est-à-dire l'espace dramatique, réputé *fictionnel*, et l'espace proprement scénique (que l'on qualifiera de « *véridique* »). Les scènes les plus marquantes de la pièce – et qui occupent l'espace scénique proprement dit – sont ainsi émaillées d'évocations de « lieux d'ailleurs ou du passé » qui constituent l'espace dramatique fictionnel et qui concernent tous les événements survenus ailleurs qu'au Danemark, notamment dans le château d'Elseleur.

Apparaissent ainsi par exemple, dans l'espace « scénique », la scène de la première apparition du Spectre et la révélation du meurtre commis par son frère Claudius ainsi que du comportement infidèle de sa reine bien-aimée ; la scène dite « du couvent » au cours de laquelle Hamlet fustige sévèrement Ophélie, l'accablant de reproches injustes et injustifiés ; la scène de la représentation donnée par les Comédiens itinérants en présence du roi Claudius ; la scène de l'alcôve qui met aux prises la reine Gertrude et son fils Hamlet ; la scène, enfin, des fossoyeurs avec l'altercation et l'engagement physique qui met aux prises Hamlet et Laërte.

Le spectateur est conduit, entre lieu et non-lieu (lieu véridique et lieu fictionnel), à passer d'un espace scénique (empreint d'un certain réalisme contraignant) à un espace dramatique (propice, d'une certaine façon, à l'exploration d'un monde de l'imaginaire) – d'un « espace proche » à un « espace lointain ». Mais les « deux données immédiates » qui structurent la pièce n'en ont pas pour autant fini de poser problème. Et bien sûr, on continuera à s'interroger sur les rapports entre temporalité et spatialité pendant encore longtemps.

**Christian ANDRÈS** applique à une *comedia* urbaine de Lope de Vega, *La malcasada*, quelques principes méthodologiques d'Anne Ubersfeld et passe en revue l'espace scénique et les déterminations locales à l'œuvre dans les didascalies explicites et implicites, tous les noms de lieux qu'ils soient madrilènes (l'église du Carmen, la rue du Carmen, les jeux de paume, les mentions de Madrid ou « la Cour », le Soto de Manzanares), espagnols (Salamanca, Galicia) ou étrangers (Alemania, Francia, Roma, Argel, Italia, Grecia, Milano « la rica China », etc.), ainsi que les nombreux « embrayeurs » (déictiques) qui sont des adverbes de lieu. L'action de *La malcasada* se passe du point de vue scénique dans une grande variabilité et alternance de scènes domestiques (maison de Feliciano et Lucrecia surtout, maison de Lisardo, maison de don Juan) et de scènes d'extérieur (rues, jardin de Feliciano). Il existe encore une troisième catégorie d'espaces que l'on peut appeler « espaces indéterminés » en l'absence de didascalies suffisamment explicites, mais ils sont très rares. L'espace scénique et le paradigme textuel montrent clairement une nette tendance à la diversité, à la flexibilité, l'important pour le dramaturge (et le directeur de compagnie) étant de ne pas laisser la scène vide en raison de la forte demande du public espagnol, d'un grand dynamisme du spectacle et de rebondissements dans les situations vécues par les personnages, les motivations et conflits amoureux, un petit monde théâtral à l'image de l'animation propre à une capitale.

**Hannah LAMBRECHTS** propose de relire *Phèdre* de Jean Racine à l'aune de l'histoire de l'unité de lieu dans la dramaturgie de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Loin de l'idéal cornélien d'un effacement du décor, le lieu scénique de la tragédie devient un matériau dramatique en soi : non seulement Racine a appliqué strictement la règle, mais il en a détourné la contrainte et l'a réinvestie à des fins poétiques et esthétiques. La scène n'est pas un simple « carrefour » fonctionnel, et l'espace, sans cesse nommé et caractérisé, s'anime jusqu'à développer une « présence » inquiétante. Anti-odyssée, la tragédie met en scène le retour de Thésée à Trézène après une longue absence, la découverte des trahisons familiales et l'enquête qu'il mène pour en éclaircir le mystère. Mais Thésée ne reconnaît plus sa maison ; et Trézène, défigurée, rejette Hippolyte, son naturel occupant. Témoins du crime de Phèdre, les lieux en trahissent la culpabilité. Tragédie du déracinement, de l'espace familial devenu étranger, *Phèdre* intègre le décor à la « fable ». Le tragique y apparaît comme la rupture des êtres avec leur monde. La *catharsis* passe par la purification de Trézène elle-même, qui doit se purger de la souillure qui l'a contaminée : Phèdre.

**Marc LACHENY** démontre que l'œuvre de l'auteur dramatique autrichien Johann Nestroy (1801-1862) se prête fort bien à l'examen des relations entre théâtre et spatialité. Après une brève présentation de la pièce *Das Haus der Temperamente* (1837), la pièce nestroyenne favorite d'Elias Canetti, et une analyse du traitement tout à fait spécifique de l'espace scénique qui s'y fait jour (ainsi que dès avant, dans *Zu ebener Erde und erster Stock*), la présente contribution tâche, sur la

base de la traduction de la pièce parue en 2025 sous le titre *La maison des tempéraments* aux éditions du Brigadier (Lille), de déterminer l'espace laissé au traducteur confronté à ce texte d'une grande virtuosité technique aussi bien pour ce qui est de la transposition de l'onomatopée et du comique langagier que de la traduction des passages chantés. Cet espace, qui est aussi l'espace du jeu et de la satire, est à situer dans un entre-deux entre la traduction « souple » et l'adaptation libre, en particulier pour les parties musicales.

**Michel AROUIMI**, pour sa part, souligne que les préoccupations métaphysiques de Maeterlinck, exposées dans nombre de ses essais, transparaissent dans ses drames, comme *Pelléas et Mélisande*. L'Unité idéale, principe de la création, y est questionnée sous la forme de l'espace du jardin, un entre-deux qui n'est pas seulement spatial. Divers mythes se rapportant à cette Unité revivent dans ce drame où maints détails chromatiques se lisent comme autant d'échos de poèmes dans lesquels Rimbaud se livre à un questionnement analogue, qui n'omet pas (et c'est un autre trait commun aux deux poètes) le rôle de la dualité la moins pacifique dans le discrédit moderne de ces mythes.

**Solenn LACOMBE-CAPELLE** rappelle ce que Paul Claudel écrivait à Jean-Louis Barrault, à savoir que « l'étendue » est un « élément essentiel » du *Soulier de satin* (1929), drame qui se donne pour scène le monde à travers un foisonnement d'espaces baroques et multiples. Pourtant, il semble que le dramaturge ait à dessein rendu ces espaces irréalisables, confiant aux seuls comédiens le soin de les évoquer, sans souci de réalisme. Dans la droite ligne d'un théâtre symboliste qui vide la scène théâtrale et place le verbe au centre, la parole suffirait donc, dans une certaine mesure, à faire advenir l'espace. Nous voyons ainsi comment, à l'aune des hypotyposes et des descriptions, les voix prennent en charge la suggestion, plutôt que la représentation, de ces espaces invisibles aux spectateurs. De quelles ressources disposent-elles pour inviter ceux-ci à fictionnaliser l'espace dramatique ? Les documents de travail de Claudel et Barrault, leur correspondance et les mises en scène ultérieures permettent sans doute d'esquisser quelques hypothèses à ce sujet. Il semble en effet que, dans *Le Soulier de satin*, se mette en place une « dynamique des voix » transformant l'espace scénique en un espace vocal quasiment hors des corps. Passionné penseur du mot, Claudel ne cesse d'envisager l'autoréflexivité de ces voix, qui mettent en scène l'espace même de leur discours (ce que Patrice Pavis nomme « l'espace textuel »). Reste à déterminer dans quels effets de pleins et de silences, dans quels jeux de résonance et de profondeur, s'observe cette spatialisation des voix et des discours. Peut-être, en définitive, l'espace chez Claudel serait-il avant tout poétique.

**Henri DETCHESSAHAR** évoque Richard Peduzzi comme étant un artiste majeur de la scène du XX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> siècle. À travers ses scénographies pour Patrice Chéreau ou Luc Bondy, Peduzzi a développé tout un espace imaginaire et sensoriel. Par le biais du motif récurrent de la maison, le présent ar-

ticle essaie de définir la manière dont ce scénographe autodidacte a justement su tirer profit de l'image des logis et résidences du théâtre bourgeois pour inventer les formes de ses décors. Avec Peduzzi, on assiste à un traitement intermédiaire de l'espace scénique, entre espace représentatif de la maison et « espace vide » selon la terminologie de Peter Brook, scène vidée de toute référence concrète au réel. Chez le scénographe, la maison ne disparaît pas mais elle apparaît de manière morcelée (pans de mur, marches de marbre, toits ou arcades) ; l'édifice demeure d'une façon fragmentaire, comme signe métonymique de la demeure et espace ouvert à l'imaginaire, au mélange, au symbolique.

À partir de la genèse secrète de ce travail qui s'élabore dans une relation fantasmatique avec la forme close de la cage de scène, sont ici présentés et analysés quelques exemples des espaces imaginés par l'artiste pour quelques mises en scène emblématiques comme *Hamlet* et *La Dispute* de Chéreau ou *Ivanov* de Luc Bondy, mais aussi de certains opéras, comme *Elektra*, *Wozzeck* ou encore *Peer Gynt*. Le propos consiste dans le fait de montrer comment à partir de l'idée de « cage de scène », avec toutes ses connotations, il s'agit en fait d'ouvrir cet espace clos à la rêverie des lumières, des formes, des perspectives, du retentissement des gestes et des voix, et de trouver en soi sa propre maison ; la métaphore est garante d'une métamorphose, d'une émergence : celle de l'homme-maison.

**Chloé MARCHANDEAU-FABRE** rappelle que les textes dramatiques possèdent, au moins théoriquement, des caractéristiques qui permettent de les distinguer d'autres formes de littérature. Dans ceux-ci, c'est donc en partie l'organisation entre répliques et didascalies qui permet de comprendre qu'une relation à une scène est impliquée. Or, les textes tendent à se transformer visuellement. Si, traditionnellement, les didascalies servent l'imagination de l'espace (qu'il soit dramatique ou scénique), elles tendent parfois à se raréfier dans des dramaturgies travaillant beaucoup leur mise en forme. Cet amenuisement ou cette mise en tension avec la mise en forme génèrent-ils un autre rapport à la compréhension de l'espace ? Une relation à la scène perdure-t-elle toujours ? Mots barrés, italiques non-didascaliques, paroles réparties en colonnes et pas toujours attribuées, mots isolés sur des pages, pictogrammes, notes de bas de page... sont autant de marqueurs visuels qui accompagnent désormais la lecture, produisant des espaces textuels riches qui s'accompagnent parfois d'un brouillage entre les genres littéraires. Ces espaces textuels ajoutent un niveau de réception supplémentaire à l'appréhension de l'espace, qui ne se joue plus uniquement dans les indications écrites, et peuvent reposer tantôt sur des transpositions mimétiques littérales de la page à la scène, tantôt sur des impressions sensibles plus difficilement qualifiables. À travers cette réflexion, sont apportés des éléments de réponse aux questions suivantes : que nous racontent ces changements dans les mises en forme et comment celles-ci affectent-elles la compréhension des espaces ? Il s'agit ici de montrer la diversité de fonctionnement de ces espaces textuels et toutes les perspectives qu'ils peuvent ouvrir considérant les questions spatiales au sens large, car ces textes interrogent à la fois leur rapport à une scène future, ainsi que leur existence autonome

comme texte littéraire avec une forme propre, parfois qualifiée de « scénographie sonore et visuelle » (Philippe Malone).

**Assane NDIAYE** cherche, dans la présente étude, à décrypter le sens profond de quelques espaces dans *La Lame de pureté* de Sonia Kossonou. Il est vrai que, dans cette œuvre théâtrale, les cadres spatiaux exposés sont nombreux, les uns aussi significatifs que les autres, mais dans le cadre de cet article, il a fallu faire une sélection. Profitant des déplacements de la pièce, Kossonou met en relief des espaces aussi bien urbains que ruraux. Aussi fait-elle saisir que le corps est en soi un territoire. C'est pourquoi, outre le choix de deux lieux fermés et deux ouverts, il s'est avéré nécessaire de mettre l'accent sur les facettes du corps-espace. Chacune de ces spécificités spatiales est révélatrice d'un ensemble d'informations.

À travers l'évocation de ces territoires, la jeune dramaturge ivoirienne désire mettre en relief les préoccupations d'une société en pleine mutation. Pour cette raison, Sonia Kossonou profite de sa pièce théâtrale afin d'indiquer les divers défis que le continent noir doit relever. Par une méthode sociocritique et une approche sémiotique, ce travail tente de montrer que les espaces (clos, ouvert et corporel) évoqués dans *La Lame de pureté* sont des prétextes, pour Kossonou, pour peindre une Afrique appelée à se rénover.

**Jean-Pierre MOUCHON** montre, de manière convaincante, que tout est espace à l'opéra. Qu'il s'agisse de l'architecture extérieure de l'édifice ou de l'intérieur richement décoré des fauteuils jusqu'au poulailler. Décors, accessoires, éclairages, personnages, paroles, musique vocale et orchestrale, tout contribue également à remplir l'espace à tous les niveaux. Cette organisation spatiale permet d'obtenir une vision d'ensemble des ouvrages lyriques et d'en faire ressortir les intentions esthétiques, historiques, philosophiques, sociales, culturelles, culturelles et politiques. S'appuyant sur de multiples exemples, tirés du répertoire des grandes œuvres lyriques, il définit et explore les domaines, divers et variés (les plus connus aussi bien que les plus inattendus), de l'univers de l'opéra.

**Edoardo ESPOSITO** constate que la conception du film *Maudite Aphrodite* de Woody Allen, sorti en 1995, est originale à plusieurs niveaux. L'action se déroule dans deux contextes extrêmement différents, qui se relaient et communiquent à l'écran : le milieu d'un couple new-yorkais aisé, à l'époque actuelle, et l'intervention d'un chœur de tragédie grecque, empruntant la tenue vestimentaire et les modalités d'expression vocale et corporelle du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., dans l'enceinte d'un théâtre antique.

La scène de la représentation tragique, évoquant vaguement, avec ironie, la pièce *Œdipe Roi* de Sophocle, constitue le repère d'une intrigue axée sur les déboires d'une adoption effectuée par un couple new-yorkais. Frappé par la grande intelligence de l'enfant adopté, le personnage de Lenny (le protagoniste, joué par Woody Allen) se lance dans une quête, riche en rebondissements, pour retrouver les traces de sa mère biologique. Une mère qui s'avère être une prostituée au grand

cœur et qu'il finit par ramener dans le droit chemin. Ce qu'il faut retenir, au niveau de la thématique de l'espace, est que l'espace dramaturgique de la tragédie, avec l'intervention du chœur, du coryphée et d'autres personnages, enveloppe constamment la diégèse concernant la vie du couple new-yorkais. On assiste à une véritable imbrication des modalités d'expression du langage filmique et de la dramaturgie antique, à travers un mélange assez jubilatoire de réalité et de pure fiction, couronné par une fin heureuse qui bouleverse les règles de la tragédie classique.

**Olivier ABITEBOUL**, dans son article « Espace, temps et réceptivité sensible », rappelle que l'espace et le temps sont souvent considérés comme des réalités absolues (cf. les théories de Newton, Clarke et Descartes). Pourtant, pour qu'ils soient considérés comme tels, il faut bien une conscience, un esprit, quelqu'un qui les considère. Ainsi examine-t-il ici la théorie qui a révolutionné la conception courante de l'espace et du temps, et qui est celle de l'idéalité de l'espace et du temps (cf. les théories de Saint Augustin et Leibniz). Enfin il pose la question de savoir si l'hypothèse envisagée au départ, selon laquelle l'espace et le temps seraient les formes de la réceptivité sensible, n'intervient pas, dans un processus logique, en dernier lieu, étant une négation, un dépassement tout au moins, de la négation de la conception de l'espace et du temps comme réalités absolues par la théorie de l'idéalité de l'espace et du temps : l'hypothèse conserve en effet l'idéalité contre la réalité, mais transforme les formes de l'esprit, de l'entendement, en formes de la réceptivité sensible (cf. les théories de Kant, puis, dans un autre registre, de Heidegger). Avec la temporalité et l'historicité comme structures temporelles de l'*Être-là*, d'une part, et la proximité et la distance comme structures spatiales du *Dasein*, d'autre part, les deux « formes de la réceptivité sensible » que sont le temps et l'espace prennent véritablement « forme » (Heidegger). En fait, l'idée que l'espace et le temps sont des « formes de la réceptivité sensible » n'est pas du tout immédiate, bien qu'elle suppose l'immédiateté la plus totale de l'espace et du temps à la sensibilité, à la réceptivité sensible de l'homme.

**Charles GARATYNSKI** propose un projet qui porte sur Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) et sa théorie de la Forme pure, envisagée comme une spatialité de l'irrationnel, de la confusion et de l'expérience psychique brute. À travers une relecture de ses textes dramatiques et théoriques, l'article interroge la possibilité d'un espace scénique non-mimétique, qui submerge le spectateur par la seule force du chaos sensible – une immersion avant l'ère des technologies immersives.

**Rodrigue VASSEUR** souligne que, depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, avec l'apparition des happenings, des performances et des installations, nous avons été témoins de la réintégration du public dans l'espace artistique. Parallèlement à l'espace théâtral qui a été de moins en moins considéré comme un cadre de représentation immuable mais est devenu un dispositif dynamique où le spectateur n'est plus passif, l'espace sculptural a su peu à peu accueillir la présence active du spectateur dès lors devenu visiteur-danseur. Cette analyse transversale de l'art contem-

porain porte précisément sur le brouillage des frontières entre l'espace de l'œuvre et l'espace du spectateur ; entre spectateur et participant ; entre arts plastiques et arts vivants. C'est en empruntant ce chemin réflexif que l'on pourra alimenter la réflexion sur le théâtre en se positionnant du côté des arts plastiques qui en recourent, par le biais de l'installation immersive notamment, certaines modalités comme la temporalité, le mouvement et la corporéité.

C'est donc à partir d'une convergence entre dispositifs installationnels/performanciels et dispositifs scénographiques/théâtraux, par l'abolition respective du socle et du quatrième mur (voire du musée et de la scène eux-mêmes), que cette contribution se voudra révélatrice de l'apparition d'un type d'événement faisant écho à des circonstances plus anciennes, annonçant par là le retour d'une certaine corporéité et une condition rituelle dont Nietzsche, dans *La naissance de la tragédie*, annonçait d'une certaine façon le retour à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les deux cas (arts plastiques et arts vivants), l'espace est redevenu actif et vivant puisque le spectateur, par sa participation, ne consent plus à la suspension de son incrédulité, opération mentale inconsciente qui régissait l'art depuis des siècles mais, convaincu par l'expérience de l'œuvre et son efficacité, se livre au sein de ces dispositifs hybrides à une véritable réactivation de la zone rituelle dont l'*orkhèstra* a longtemps été le vestige.

**Corinne et Patrick GAMET** ont créé et développé un théâtre de verdure à Carpentras, *La Confiserie*, qu'ils dirigent et animent depuis sa fondation en 2024. Ils évoquent leur passion commune pour la chose théâtrale et racontent l'histoire de ce théâtre situé en un lieu propice à la douceur de vivre en période estivale.

Ils soulignent ici leur implication dans le domaine de la production théâtrale (historique, finalités, perspectives etc.) et intègrent un questionnaire en forme d'entretien avec le metteur en scène Jean-Philippe Daguerre, devenu le parrain de cet espace théâtral.

**Ouriel ZOHAR**, dans son article, explore la rencontre entre la conscience humaine et l'intelligence artificielle dans un nouvel espace « théâtral » – une photographie mystérieuse montrant un nuage contenant un objet non identifié. Comme sur une scène, un dialogue dramatique s'engage entre Ouriel (l'humain) et ChatGPT (l'IA), autour de la question : que voit-on réellement sur cette image ?

Ouriel pousse l'IA à abandonner ses explications automatiques et à observer sans filtres. Peu à peu, ChatGPT passe d'une description floue à une reconnaissance claire : un objet solide et métallique se trouve dans le nuage. C'est un processus d'éveil – d'une vision superficielle à une perception révélatrice de vérité.

L'article présente ce dialogue comme un modèle éducatif et une vision de la coopération future : l'homme guide, la machine apprend et, ensemble, ils élargissent les frontières de la conscience. Il ne s'agit pas seulement d'identifier un objet dans une image, mais de construire un nouveau langage d'observation lucide de la réalité.

**MARC LACHENY ET MAURICE ABITEBOUL**  
**INTRODUCTION – THÉÂTRE ET SPATIALITÉ : L'ESPACE AU THÉÂTRE**

Pour finir, quelques « notes de lecture » et les « notices sur les auteurs » complètent utilement ce volume de *Théâtres du Monde*.

Par ces nombreux éclairages portés sur les divers théâtres du monde, les directeurs du présent numéro de *Théâtres du Monde* espèrent avoir montré la fécondité de la thématique retenue : « Théâtre et spatialité : l'espace au théâtre ».

**N B.** Le prochain numéro (2027) portera sur « Le risque, le danger, la mort : vivre et survivre au théâtre ».

**Marc LACHENY**  
**et Maurice ABITEBOUL**