



**HAL**  
open science

# Habiter le théâtre. Pour une géographie des spatialités théâtrales

Yann Calbérac

► **To cite this version:**

Yann Calbérac. Habiter le théâtre. Pour une géographie des spatialités théâtrales. Géopoint 2022 : "Tous habitants?", Jun 2022, Amiens, France. halshs-03821976

**HAL Id: halshs-03821976**

**<https://shs.hal.science/halshs-03821976>**

Submitted on 20 Oct 2022

**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.

## Habiter le théâtre. Pour une géographie des spatialités théâtrales

Yann Calbérac  
Institut universitaire de France  
Université de Reims Champagne-Ardenne  
CRIMEL  
[yann.calberac@ens-lyon.org](mailto:yann.calberac@ens-lyon.org)

« Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé ».

Peter Brook, *L'espace vide*, p. 25.

La géographie connaît aujourd'hui un paradoxe qu'il convient de mettre en lumière puis d'interroger. D'une part, les approches contemporaines nourries par le tournant culturel des SHS et de la géographie (Claval, Staszak, 2008) se caractérisent par un intérêt récent mais intense pour les arts dans leur ensemble et leur diversité (Volvey), qu'il s'agisse des arts plastiques (Staszak, 2003; Volvey, 2003), des performances (Volvey, 2018), du cinéma (Lévy, 2013; Staszak, 2014), de la danse (Perrin, 2006; Raibaud, 2015), de la musique (Guiu, 2006; Canova, 2019) ou de l'opéra (Lamantia, 2005), de la photographie (Piantoni, Kukawka, 2018), de la bande dessinée (Champigny, 2010), de la gastronomie (Fumey, 2007)... au point de faire de l'articulation art / géographie un levier pour un questionnement épistémologique renouvelé de la discipline (Volvey, 2012; Lévy, Sartoretti, 2018). D'autre part, la géographie entretient depuis la fondation vidalienne un commerce fécond avec la littérature (Chevalier, 1992; Tissier, 1995; Rosemberg, 2012) – et plus largement avec la question de l'écriture (Laplace-Treytore, 1998; Orain, 2003) : c'est en effet dans la perspective de l'écriture réaliste et naturaliste que les géographes (encore pétris d'humanités classiques) ont défini les cadres épistémologiques de leur discipline (Robic, 2001, 2003; Orain, 2000). Il est donc paradoxal que, dans ces aller et retour entre les arts (dont la littérature) et la géographie, celle-ci ne se soit pas emparée d'un langage artistique qui met pourtant explicitement l'espace et sa pratique au cœur de ses enjeux et de ses écritures : le théâtre. En effet, loin de se limiter au seul texte écrit, le théâtre a une finalité : la scène et la représentation (Biet, Triau, 2006; Grésillon, 1996; Pavis, 2014). L'écriture théâtrale est donc éminemment spatiale : elle déborde le seul texte – dont le statut reste d'ailleurs problématique surtout dans le cas des écritures contemporaines (Mégevand, Thomasseau, Verrier, 2005) – au profit de la scénographie (François, 2012; Fohr, 2014) et de la mise en scène (qu'on appelle aussi *mise en espace*) (Roger, 2011; Biet, 2011; Losco-Lena, 2016). Malgré tout, le théâtre reste un angle mort de la recherche géographique, même s'il commence à être questionné dans une perspective méthodologique dans l'horizon des démarches d'enquête qualitatives (Calbérac, Lussault, Vet, 2018; Landrin, 2019).

Cette (pro)position entend donc poser les bases d'un programme de recherche sur le théâtre – et plus largement les arts du spectacle à l'heure où l'hybridité des langages artistiques s'impose (Helbo, Bouko, Verlinden, 2011) – qui puisse enrôler non seulement les géographes intéressé·e·s par

le théâtre, mais aussi les artistes enclin·e·s à questionner la dimension spatiale de leurs pratiques artistiques<sup>1</sup>. Ce texte programmatique entend donc poser les prémices d'une géographie capable de se saisir des *spatialités théâtrales*<sup>2</sup> : il ne s'agit en effet pas tant d'étudier le fait théâtral dans l'espace (par exemple la localisation des intrigues représentées sur scène ou encore la répartition des institutions théâtrales dans le territoire) que d'analyser les spatialités propres à l'art théâtral, et donc à comprendre ce qui se joue sur scène quand des comédien·ne·s performant un texte devant un public à un moment donné. De même que l'étude du théâtre a entériné depuis les années 1960 et 1970 un glissement depuis les études littéraires (centrées sur l'étude du texte) au profit des études théâtrales qui ambitionnent de prendre en compte la totalité de l'expérience artistique et la représentation dans son ensemble (Ubersfeld, 1977a; Monod, 1977; Mervant-Roux, 2006; Pavis, 2017b, 2017c; Fondu, 2018), cette géographie entend donc non seulement questionner les spatialités des textes (comme elle le fait déjà pour les textes littéraires), mais surtout analyser les spatialités propres à la représentation, c'est-à-dire à interroger les textes tels qu'ils sont performés au plateau et tels qu'ils sont reçus par le public dans le cadre de dispositifs scéniques qu'il faut également questionner (Chollet, Freydefont, 1996; Freydefont, 2007). C'est donc l'espace tel qu'il est construit par les pratiques théâtrales qui constitue l'horizon de ce projet.

Le point de départ de ce programme est donné par les deux premières phrases d'un ouvrage majeur de Peter Brook<sup>3</sup>, *L'espace vide* (Brook, 1977, p. 25) reproduites en exergue de ce texte. À partir de l'énoncé – les trois instances constitutives du geste théâtral (la scène, le comédien et le spectateur) qui y sont présentées – et le contexte de l'énonciation (la position qu'occupe alors l'auteur dans le champ théâtral et le but qu'il assigne à l'ouvrage), il est possible de dégager les principaux enjeux de ce que pourrait être cette géographie des spatialités théâtrales et d'en dessiner les contours :

- Un **enjeu théorique** : mobiliser l'habiter pour dépasser l'opposition entre espace et spatialité afin d'analyser la complexité des spatialités théâtrales dans leur ensemble.
- Un **enjeu méthodologique** : faire du théâtre un dispositif d'observation de la société (et donc du plateau une situation fictive qui met en jeu la dimension spatiale de la société dans son ensemble), heuristique pour les sciences sociales et la géographie, en interrogeant le tournant actoriel tel qu'il est spécifiquement mis en œuvre par le théâtre.
- Un **enjeu esthétique** : interroger la singularité d'un art dont l'esthétique tient en grande partie à sa dimension spatiale, ce qui permettrait d'instruire plus avant la réflexion sur la « part esthétique de l'habiter » (Lazzarotti, Mercier, Paquet, 2017).

---

<sup>1</sup> Parmi les très nombreuses propositions qui incluent une réflexion forte sur l'espace et les spatialités, on se reportera notamment à la trilogie *Des territoires* de l'auteur dramatique Baptiste Amann (Amann, 2015, 2017, 2020), ou *Espace* (inspiré de *Espèces d'espaces* de Georges Perec) du chorégraphe Aurélien Bory (Blondeau, 2017).

<sup>2</sup> Cette formulation est inspirée du concept de *spatialité littéraire* proposé par Muriel Rosemberg (Rosemberg, 2016).

<sup>3</sup> Peter Brook est un metteur en scène britannique né en 1925. Il appartient à cette génération qui, dès les années 1960 et 1970 a entériné un changement de paradigme : le déclin du seul texte écrit au profit de la représentation. Dans *L'espace vide*, il élabore sa conception du théâtre ; contrairement à ce que ce titre suggère, l'ouvrage ne propose – à l'exception des deux phrases initiales reproduites ici – aucune réflexion sur l'espace comme pourraient l'entendre les géographes.

- Un **enjeu épistémologique** : questionner le théâtre à la lumière du « tournant spatial des arts » (Volvey, Perrin, Pichaud, 2013), et donc à analyser comment faire du théâtre aujourd'hui, c'est en grande partie « faire avec l'espace ».
- Un **enjeu politique** : revenir, via un détour par l'espace et l'assignation à des positions relatives (Lussault, 2009), aux fondements politiques du théâtre et que l'agenda actuel oblige aujourd'hui à redéfinir (Neveux, 2019).

Ces enjeux sont bien sûr enchevêtrés : les déplier comme ce texte programmatique invite à le faire a pour ambition de dégager des axes de recherche. L'intérêt de toute analyse consiste cependant à envisager la complexité de cet entrelacs.

## 1. L'hypothèse de l'habiter théâtral

Peter Brook envisage d'emblée la complexité de la question spatiale au théâtre qu'il clarifie en distinguant, comme le font les géographes, ce qui relève de l'espace (« Je peux prendre n'importe quel espace vide ») et ce qui relève des spatialités, c'est-à-dire ce que l'on fait avec l'espace (« Quelqu'un traverse cet espace vide ») (Lévy, Lussault, 2003; Lussault, 2003). Une des premières tâches pour la géographie est d'étudier cette complexité et d'appliquer ses acquis, ses méthodes et ses outils à la diversité des espaces et des spatialités que le théâtre convoque.

Ainsi l'espace vide évoqué par Peter Brook nécessite-t-il d'être clarifié, tant l'espace est central au théâtre, comme le fait Anne Ubersfeld (Ubersfeld, 1996) au moyen d'une typologie :

- *L'espace théâtral* désigne le bâtiment qui accueille la représentation. Plus que la répartition des institutions sur le territoire ou dans un ordonnancement urbain, cette approche invite à mettre en relation un type de spectacle avec la culture et la société qui l'ont produit à travers l'analyse d'un bâtiment (Chollet, Freydefont, 1996). L'architecture traduit donc spatialement à la fois les principes esthétiques du spectacle et la fonction politique que ce dernier occupe dans la société (Pauly, 2012). Par exemple, le théâtre grec se caractérise par sa grande capacité (pour accueillir tous les citoyens lors des représentations qui sont des célébrations religieuses et politiques dans laquelle la cité se met en scène) et par la parfaite égalité de tous les spectateurs dans le cadre d'une société démocratique qui a érigé l'isonomie en principe constitutif. À l'inverse, le théâtre à l'italienne (qui s'impose en France à l'époque classique) est organisé sur le principe de la hiérarchie aristocratique conforme à la conception de la société monarchique et sur l'idéal esthétique de la *représentation*, ces deux aspects étant liés par la position centrale qu'occupe le roi (dans la loge du balcon de face), à la fois point d'attention du public et seule instance qui occupe le point de vue idoine pour que l'illusion de la représentation opère (Marin, 2005; Freydefont, 2006; Barrès, 2017).
- *L'espace scénique* désigne, dans l'espace théâtral, le lieu dans lequel les comédien·ne·s évoluent à la vue d'un public selon un rapport là encore esthétique et politique qu'il convient d'interroger (Souriau, 1952). C'est donc un espace séparé du public – même si les esthétiques post-brechtiennes invitent à briser ce quatrième mur (Grosset, 2018) – équipé techniquement pour permettre la performance théâtrale. Une partie de la cage de scène est visible du public (l'ouverture de scène) ; les parties invisibles (les cintres ou les dessous) sont destinées à accueillir la machinerie théâtrale (Bataille, 1990).

- *L'espace dramatique* désigne enfin l'espace tel qu'il est produit par le texte théâtral et par l'action des comédien·ne·s : c'est l'espace dans lequel évoluent non plus les comédien·ne·s mais les personnages de l'intrigue représentée<sup>4</sup>. Il est saisi à travers la scénographie (Chollet, 2012), la mise en scène (Roger, 2011) mais aussi le texte dont la sémiotique peut être lue dans sa dimension spatiale (Laliberté, 1998; Chaperon, 2018). L'action se déploie ainsi dans une tension entre un espace visible, la scène, et un espace invisible aux yeux des spectateurs, mais bien réel, le hors scène<sup>5</sup> (Barut, 2012; Coulon, 2016).

L'espace au théâtre, ainsi rendu intelligible, ne peut être dissocié des spatialités<sup>6</sup> (c'est-à-dire les pratiques spatiales mises en œuvre dans ces espaces par les artistes, les technicien·ne·s mais aussi par le public) : c'est par l'analyse des spatialités – comment on fait avec l'espace (Lussault, Stock, 2010) – que l'on peut mettre en évidence la singularité des espaces dans lesquelles elles se déploient (Lussault, 2007). Pour revenir au propos de Peter Brook, c'est par la spatialité (« quelqu'un traverse cet espace ») que l'espace auparavant vide se voit légitimé comme une scène sur laquelle un geste théâtral peut avoir lieu. Les spatialités ont donc une dimension performative (elles créent de l'espace), et c'est par elles que le théâtre peut être interrogé géographiquement. Dès lors, l'habiter – entendu comme la spatialité des acteurs (Lazzarotti, 2006; Frelat-Kahn, Lazzarotti, 2012; Lazzarotti et al., 2017; Stock, 2015) – constitue une entrée pertinente pour étudier non seulement les spatialités théâtrales mais aussi les espaces dans lesquelles elles se déploient. Habiter le théâtre constitue dès lors un champ pertinent pour la géographie, ce qui lui permet d'embrasser toutes les pratiques spatiales mises en œuvre par l'acte théâtral, qu'il s'agisse de celles des artistes, des technicien·ne·s ou du public, mais également tous les espaces – théâtral, scénique et dramatique – qu'il met en jeu et en geste.

## 2. Théâtre d'observation

Après avoir pris en charge l'espace et les spatialités, il faut maintenant s'intéresser à la dernière instance convoquée par Peter Brook : le spectateur (« pendant que quelqu'un d'autre l'observe ») sans lequel aucun théâtre n'est possible. Cela permet de questionner qui est au cœur de la représentation théâtrale (Jakob, Neelsen, 2016; Barrès, 2017), mais qui est aussi centrale dans la démarche scientifique (Sicard, 1998; Foucault, 1963; Calbérac, 2010; Daston, Galison, Latour, 2012; Gleizes, Reynaud, 2017) : le regard. La question de la représentation permet donc de ne pas limiter l'analyse à la seule chose représentée, mais aussi de questionner le dispositif de représentation lui-même. Cela ouvre une réflexion sur les enjeux méthodologiques du théâtre : ce dernier devient ainsi un dispositif réflexif d'enquête qualitative pour la géographie et les sciences sociale. Le théâtre, par le dispositif spéculaire qu'il instaure, donne à voir, mais dans le même temps

---

<sup>4</sup> Cet espace constitue sans doute le champ le plus fécond pour la géographie qui peut alors s'inspirer des travaux déjà menés sur les spatialités littéraires (Rosemberg, 2016) ou cinématographiques (Lévy, 2013; Gardies, 2019).

<sup>5</sup> Dans *Sur Racine*, Roland Barthes commence ainsi par définir le tragique par une structure spatiale singulière, faite d'une tension entre l'antichambre représentée sur scène et contiguë au cœur du pouvoir qui reste le point de fuite de l'intrigue (Barthes, 1963).

<sup>6</sup> Cette nécessité de ne plus forcément disjoindre l'étude de l'espace et celle des spatialités, au profit de la seule approche des spatialités, est l'une des conclusions du colloque « Cartes d'identités. L'espace au singulier » organisé à Cerisy en 2017 (Calbérac, Lazzarotti, Lévy, Lussault, 2019).

questionne le regard en interrogeant la démarche d'observation. Dès lors, le théâtre peut rejoindre l'éventail des démarches qualitatives fondées sur les dispositifs artistiques et de création (Boichot, Debroux, Grésillon, 2014; Boissière, Fabbri, Volvey, 2010; Pluta, Losco-Lena, 2015; Pluta, 2015; Morange, Schmoll, Toureille, 2016; Brevet, 2018) pour mener à bien le projet scientifique que s'assigne la géographie (Calbérac et al., 2018; Landrin, 2019).

L'habiter tel qu'il a été mobilisé ci-dessus s'inscrit dans un renouvellement théorique d'ampleur de la géographie qui offre de nouveaux outils pour l'analyse de la société : le tournant actoriel (Lussault, 2000). Cette dernière est désormais composée d'individus érigés en acteurs spatiaux ; l'habiter désigne alors la spatialité de ces acteurs. Questionner le terme d'acteur, emprunté au vocabulaire théâtral, permet de faire du théâtre un observatoire de la société, heuristique pour la géographie et les sciences sociales. Parler d'acteur relève ici de la syllepse, c'est-à-dire le fait de mobiliser un même terme à la fois au sens propre (celui ou celle qui endosse un rôle) et au sens figuré (celui ou celle qui est agi·e par l'espace et agit sur lui en retour). C'est cette syllepse qui permet de mettre en évidence la spécificité du tournant actoriel tel qu'il est mis en œuvre par le dispositif théâtral, car il permet de régler deux problèmes que soulève toute représentation théâtrale :

- D'un côté, l'équivalence problématique entre le plateau (ce qui est représenté) et la société (qui reçoit la représentation), c'est-à-dire **l'équivalence entre le réel et sa représentation** : est-ce que ce qui est joué sur scène *vaut pour* la société dans son ensemble ? Pour un art qui a été marqué à la fois par son héritage réaliste et naturaliste (Antoine, Sarrazac, Marcerou, 1999) d'une part, et, à l'inverse, par une tradition épique vivifiée par Brecht (Brecht, 1970) d'autre part, la question de l'adéquation du réel et de la chose représentée – en un mot l'adéquation entre les choses et les mots – est centrale (Foucault, 1966; Chauvier, 2014; Bougnoux, 2019). Les conventions théâtrales servent alors à la fois à entériner et à remettre en question cette illusion théâtrale : le quatrième mur que les acteurs peuvent briser en constitue un bon exemple (Grosset, 2018). Pour dépasser cette question de l'illusion, il est possible de convoquer une autre convention théâtrale majeure : la double énonciation (Ubersfeld, 1977b). Le dialogue théâtral a une spécificité : il a à la fois deux émetteurs (le personnage qui parle sur scène, mais aussi l'auteur) et deux destinataires (le personnage à qui le dialogue s'adresse, mais aussi le public qui reçoit le spectacle). Les acteurs jouent ainsi un rôle central dans cette double énonciation : ils endossent à la fois le rôle des personnages qui parlent entre eux, mais sont également les porte-parole de l'auteur qui s'adresse au public, c'est-à-dire à la société. Celle-ci se trouve donc confrontée à ce qui est performé sur scène et le théâtre joue alors le rôle de miroir<sup>7</sup> et lui tend son reflet.
- D'un autre côté, l'équivalence tout aussi problématique entre ce qui se passe au sein d'une fraction de la société (un groupe social représenté sur scène) avec la société dans son ensemble, ce qui pose la question de la **représentativité de la situation** montrée sur scène au regard du travail de la société dans son ensemble. Cette équivalence est au cœur du tournant actoriel des sciences sociales : les acteurs sont des opérateurs spatiaux et sont donc porteurs de l'intégralité des spatialités de la société (Lussault, 2000). Il est donc

---

<sup>7</sup> Si la métaphore du miroir est très utilisée pour analyser le roman (Stendhal parle volontiers du « miroir que l'on promène le long d'un chemin »), elle l'est aussi pour le théâtre : selon Schopenhauer, « ne pas se rendre au théâtre, c'est comme faire sa toilette sans miroir ».

possible d'étudier la société depuis ses deux bouts : la société dans son ensemble – comme on peut le faire quand on s'intéresse au Monde (Durand, Lévy, Retailé, 1992; Lévy, 2008; Lussault, 2013) –, ou bien la société prise depuis de toutes petites configurations mais qui n'en sont pas moins heuristiques pour saisir la complexité de la société dans son ensemble (Lussault, 2007).

La syllepse est donc opératoire et permet de donner un crédit scientifique au théâtre mobilisé comme un dispositif d'observation : le terme *acteur* permet désormais de désigner en même temps le comédien et le personnage qu'il incarne. L'employer systématiquement comme ce texte le suggère permet de déplacer non seulement la fausse question du réel et de la fiction, mais aussi de la validité d'étendre à la société dans son ensemble une analyse faite à partir d'un cas particulier.

### 3. Théâtralité et spatialité

Chez Peter Brook, le texte n'est pas nécessaire pour faire du théâtre : il vient de surcroît. La théâtralité – c'est-à-dire ce qui constitue l'essence du théâtre – tient avant tout à un geste (Pavis, 2017a; Athanassopoulos, 2018), ou plutôt, si l'on accrédite toujours Peter Brook, à l'adéquation d'un geste à un espace particulier (la scène) qui non seulement le rend possible mais lui donne également une signification particulière. Il convient donc de définir la théâtralité avant tout comme une performance (Toro, 2011; Danan, 2013; Féral, 2013; Biet, Roques, 2013; Pavis, 2014; Pradier, 2017) et d'en envisager la dimension spatiale. Si parole il y a (le texte), cette parole doit être (rendue) visible à son tour (Corvin, 1996).

La spécificité esthétique du théâtre réside donc dans une polarité où geste et espace s'enrichissent mutuellement. Cette dualité peut être explorée depuis ces deux perspectives opposées, mais complémentaires :

- Depuis le geste : comment le geste peut-il acquérir une signification particulière dès lors qu'il est performé depuis un lieu bien spécifique et dans une temporalité donnée qui lui assurent un régime de visibilité et de représentation ? Comment un geste aussi anodin qu'entrer sur un plateau ou en sortir permet à la fois de faire de cette entrée un commencement et de ce lieu une scène, ouverte à tous les regards (Diaz, 2013; Rivière, 2013; Pavis, 2017d) ?
- Depuis l'espace : comment l'espace scénique est-il signifié par le geste ? Comment celui-ci confère-t-il un statut particulier à celui-là ? Si la scène est un espace légitime pour le théâtre, qu'en est-il des lieux qui ne sont habituellement pas dévolus au spectacle vivant, ou à des dispositifs de déambulation dans des espaces clos ou ouverts (Granger, 2008; Garot, 2012) ? Peter Brook suggère en effet que « n'importe quel espace vide » peut être « appel[é] une scène » : quelles doivent être dès lors les caractéristiques non seulement techniques mais aussi esthétiques de ces « espaces vides » pour accueillir une représentation et lui donner sa signification ?

Cette approche de la théâtralité interroge donc le regard du spectateur (Fernandez, 2010) et souligne encore davantage la dimension spéculaire du théâtre, qui devient plus que jamais un dispositif d'observation de la société, circonscrit dans le temps et dans l'espace. Mais plus que le

seul regard, c'est désormais l'expérience (Freydefont, 2010; Lussault, 2015) des acteurs comme des spectateurs qui est en jeu. La performance théâtrale ne se limite pas à une seule représentation que le regard suffit à embrasser. C'est le corps entier, des acteurs comme des spectateurs, qui s'engage dans l'acte théâtral<sup>8</sup>. Cela renforce également la réflexion sur l'habiter – qui articule déjà espace et spatialité – qui peut désormais être saisi également sous un angle expérientiel et esthétique (Lazzarotti et al., 2017) : la théâtralité ne réside-t-elle pas *in fine* dans l'habiter ?

#### 4. Un tournant spatial du théâtre et des arts de la scène ?

Il est significatif que cet ouvrage de Peter Brook commence par l'affirmation d'un *je* auparavant problématique au théâtre : à qui appartient le pouvoir au théâtre ? À l'auteur ou au metteur en scène ? La carrière de Peter Brook – et son ouvrage *L'espace vide* en est un jalon théorique – s'inscrit en effet dans une évolution en profondeur du théâtre et plus largement du spectacle vivant. Il appartient en effet à une génération de metteurs en scène qui ont permis de faire du théâtre une performance et non plus la seule représentation d'un texte écrit (Danan, 2013; Pavis, 2014) ce qui se traduit par des formes d'hybridation inédites entre les arts du spectacle, les arts plastiques et visuels, le design, et redéfinit la typologie habituelle des arts, devenue caduque (Helbo et al., 2011). Cette évolution s'accompagne d'une mise en crise, non seulement de la *représentation* (l'un des fondements de la *mimesis* aristotélicienne) mais aussi du texte (Corvin, 1996). En effet, l'avènement de la figure du metteur en scène dans les années 1960 et 1970 – dans le même sillage que l'avènement de la figure du *lecteur* dans la nouvelle critique (Barthes, 1975; Eco, 1985) – met en avant le travail de plateau au détriment du seul texte pré-écrit (Tackels, 2015). Parce qu'il *interprète* le texte, le metteur en scène devient ainsi le co-auteur du texte représenté (Kaisergruber, 1977; Consolini et al., 2007) Dans le même temps, les écritures hybrides entraînent une dissociation forte entre le texte et la dramaturgie (Danan, 2017).

Ces évolutions majeures à la fois esthétiques, techniques mais aussi politiques (parce qu'elles entérinent une prise de pouvoir des metteurs en scène sur les seuls auteurs), s'inscrivent également, à un niveau épistémologique, dans le sillage du *tournant spatial des arts* (Perrin, 2019; Volvey et al., 2013) que ce programme de recherche entend questionner depuis les arts de la scène et de la performance (Pradier, 2017; Toro, 2011). Le tournant spatial désigne une mutation en profondeur des conditions de production des SHS contemporaines (Besse, Clerc, Robic, Feuerhahn, Orain, 2017; Calbérac, 2018; Jacob, 2014) : fortement inscrit dans la postmodernité, ce tournant invite à revaloriser la catégorie de l'espace, au détriment du temps (la catégorie privilégiée de la modernité). C'est la stimulante hypothèse du *tournant postdramatique* formulée par Hans-Thies Lehmann (Lehmann, 2002) : le drame (c'est-à-dire le récit) n'est désormais plus ce qui structure la linéarité de la représentation. L'importance donnée aujourd'hui à la performance (au détriment du texte et de sa linéarité) met au premier plan la question de l'expérience du public au détriment du seul texte<sup>9</sup> : la scène devient désormais un espace (voire un volume) qu'il convient d'explorer dans

---

<sup>8</sup> La création théâtrale contemporaine éprouve de plus en plus les corps des artistes comme du public, qu'il s'agisse des spectacles très longs (comme ceux de Julien Gosselin), ou de ceux qui placent les ressentis du public au cœur du projet (comme ceux de Ivo van Hove ou de Romeo Castellucci).

<sup>9</sup> De grands metteurs en scène contemporains s'inscrivent dans cette perspective, comme Romeo Castellucci, Jan Fabre, Milo Rau, Ivo van Hove...



toutes ses dimensions (scénographie, lumière, mise en scène, jeu, dramaturgie), mais aussi dans les relations entre les artistes et le public (Souriau, 1952). Penser les arts du spectacle avec les outils et les approches du tournant spatial permet non seulement d'articuler finement les enjeux esthétiques et politiques, mais aussi de légitimer le croisement des approches venues de tout le champ des sciences humaines et sociales. Ce qui justifie davantage de faire du théâtre un dispositif spéculaire d'observation et d'analyse de la société.

## 5. Jeux de pouvoir

En assignant comme il le fait des positions spatiales (l'acteur sur scène, le spectateur autour d'elle) ou symboliques (le primat du metteur en scène sur l'auteur), Peter Brook invite à une lecture politique du théâtre qui peut être fondée sur une « lutte des places » (Lussault, 2009). Si la question politique est consubstantielle au théâtre en lien avec ses origines civiques et politiques du théâtre grec (Demont, Lebeau, 1996), elle peut toutefois être pensée en termes spatiaux, en mobilisant la co-présence<sup>10</sup> problématique qui lie les différentes parties prenantes du spectacle vivant, et qui est emblématisée par la dimension spéculaire du théâtre :

- Le dispositif théâtral met ainsi en visibilité sur le plateau toutes les contradictions qui travaillent la société et les inscrit dans leurs temporalités : le théâtre devient ainsi pleinement politique (Neveux, 2013, 2019). Le théâtre rapproche ainsi des éléments divers et ce rapprochement aboutit à une confrontation : parce qu'il met en scène ces contradictions, mais surtout parce qu'il en permet l'analyse, le théâtre permet de penser la société selon différentes modalités (le tableau réaliste voire naturaliste, l'utopie, la dystopie...) qui permettent de définir un régime propre au théâtre qui puisse articuler les dimensions politique et esthétique (Rancière, 2000).
- Le dispositif théâtral permet également la co-présence des artistes et des spectateurs subsumés sous la catégorie du *public*, alors même que l'ouverture des publics et la décentralisation sont au cœur de la politique culturelle (Djakouane, 2014; Gayot, 2019). La co-présence autour d'une même scène des acteurs et du public pose donc la question de l'être ensemble (Beaufils, Morant, Barbéris, 2018), c'est-à-dire la question de la participation et de l'adhésion du public au spectacle performé, ou, pour reformuler ce point selon la perspective spatiale adoptée ici, à réduire la distance entre la scène et la salle, tout en maintenant leurs positions relatives de part et d'autre de la rampe.

## Bibliographie

AMANN B., 2015, *Des territoires. Nous sifflerons la Marseillaise*. Paris, Théâtre ouvert.

AMANN B., 2017, *Des territoires. D'une prison à l'autre*. Paris, Théâtre ouvert.

AMANN B., 2020, *Des territoires. Et tout sera pardonné ?* Paris, Théâtre ouvert.

ANTOINE A., SARRAZAC J.-P. A., MARCEROU P., 1999, *Antoine, l'invention de la mise en scène: anthologie des textes d'André Antoine*. Arles, France, Actes Sud, 265 p .

ATHANASSOPOULOS V. (Éd.), 2018, *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*. 170 p p .

BARRES P., 2017, "Boîte noire, une « scène d'invention totale »", *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, N°13. <http://journals.openedition.org/entrelacs/2082>

---

<sup>10</sup> Sans doute faut-il rappeler ici que le théâtre relève des *arts vivants*, c'est-à-dire des arts qui reposent sur la co-présence entre les artistes et le public, mais aussi sur la concomitance entre le moment de l'exécution de la performance par les artistes et le moment de la réception par le public.

- BARTHES R., 1963, *Sur Racine*. Paris, Le Seuil, 157 p p .
- BARTHES R., 1975, "Texte (théorie du)", in: *Encyclopédia Universalis*. Paris.
- BARUT B., 2012, "Le hors-scène : un horizon fabuleux", *Coulisses. Revue de théâtre*, N°44, 13-30.
- BATAILLE A., 1990, *Lexique de la machinerie théâtrale: à l'intention des praticiens et amateurs*. Paris, Libr. Théâtrale, 115 p .
- BEAUFILS É., MORANT A. DE, BARBERIS I. (Éd.), 2018, *Scènes en partage: l'être-ensemble dans les arts performatifs contemporains*. Montpellier, Éditions Deuxième Époque, 341 p .
- BESSE J.-M., CLERC P., ROBIC M.-C., FEUERHAHN W., ORAIN O., 2017, "Qu'est-ce que le « spatial turn » ?", *Revue d'histoire des sciences humaines*, N°30, 207-238.
- BIET C., 2011, "Naissances de la mise en scène", *Critique*, Vol.n° 774, N°11, 836-845.
- BIET C., ROQUES S. (Éd.), 2013, "Performance - Le corps exposé", *Communications*, Vol.92, N°1. [https://www.persee.fr/issue/comm\\_0588-8018\\_2013\\_num\\_92\\_1](https://www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_2013_num_92_1)
- BIET C., TRIAU C., 2006, *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris, Gallimard, 1050 p .
- BLONDEAU C., 2017, *Aurélien Bory: L'espèce dans l'espace*. Arles, Actes Sud Editions.
- BOICHOT C., DEBROUX T., GRESILLON B., 2014, "éditorial: Art(s) & Espace(s) / Art(s) & Space(s)", *Belgeo. Revue belge de géographie*, N°3. <http://journals.openedition.org/belgeo/13398>
- BOISSIERE A., FABBRI V., VOLVEY A. (Éd.), 2010, *Activité artistique et spatialité*. Paris, L'Harmattan, 270 p .
- BOUGNOUX D., 2019, *La crise de la représentation*.
- BRECHT B., 1970, *Petit organon pour le théâtre: 1948; Additifs au Petit organon: 1954* (J. Tailleur, Trad.). Paris, France, L'Arche, 119 p .
- BREVET N., 2018, "Coming out", *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, Vol.13, N°1, 225-249.
- BROOK P., 1977, *L'espace vide: écrits sur le théâtre* (C. Estienne & F. Fayolle, Trad.). Paris, Éditions du Seuil, 183 p . <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb347052315>
- CALBERAC Y., 2010, *Terrains de géographes, géographes de terrain. Communauté et imaginaire disciplinaires au miroir des pratiques de terrain des géographes français du XX<sup>e</sup> siècle*. Université Lumière Lyon 2, 392 p. et 400 p. p .
- CALBERAC Y., 2018, "L'espace, « la plus obsédante des métaphores ». Enjeux épistémologiques, réflexifs et politiques de la métaphore spatiale à l'heure du tournant", [http://geopoint.space/doc/soumis\\_art/GP2018\\_CalberacY\\_Poster.pdf](http://geopoint.space/doc/soumis_art/GP2018_CalberacY_Poster.pdf)
- CALBERAC Y., LAZZAROTTI O., LEVY J., LUSSAULT M. (Éd.), 2019, *Carte d'identités. L'espace au singulier*. Paris, Hermann, 364 p .
- CALBERAC Y., LUSSAULT M., VET L., 2018, "Faire Monde commun ?", <https://www.lacomediedereims.fr/page-spectacle/848-faire-monde-commun-%3F>
- CANOVA N., 2019, "Musique et inertie disciplinaire en géographie", 53-71 in: P. Bourdeau & O. Soubeyran (Éd.), *La petite musique des territoires: Arts, espaces et sociétés*. Art. Paris, CNRS Éditions. <http://books.openedition.org/editions-cnrs/24859>
- CHAMPIGNY J., 2010, *L'espace dans la bande dessinée. 1970-2019*, France, Université Paris Diderot - Paris 7, 570 p .
- CHAPERON D., 2018, "Penser l'espace dramatique (tout contre Gérard Genette)", *Études de lettres*, N°1, 47-62.
- CHAUVIER É., 2014, *Les mots sans les choses*. Paris, Éd. Allia, 122 p . <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb438731419>
- CHEVALIER M., 1992, *La littérature dans tous ses espaces*. Paris, CNRS Editions, 140 p p .
- CHOLLET J., 2012, "Du décor à la scénographie", *Études théâtrales*, N°54-55, 156-162.
- CHOLLET J., FREYDEFONT M., 1996, *Les lieux scéniques en France, 1980-1995: 15 ans d'architecture et de scénographie*. Paris, AS, 383 p .
- CLAVAL P., STASZAK J.-F., 2008, "Où en est la géographie culturelle ? Introduction", *Annales de géographie*, Vol.n° 660-661, 3 à 7.
- CONSOLINI M., CHATEL J., FOLCO A., MARTINEZ A., NAUGRETTE C., SARRAZAC J.-P., ET AL., 2007, "Le metteur en scène comme auteur du théâtre", *Études théâtrales*, Vol.N° 38-39, N°1, 31-41.
- CORVIN M., 1996, "La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ?", *Cahiers de praxématique*, N°26, 95-109.
- COULON A., 2016, *Mises en jeu du hors-scène dans le théâtre de Marguerite Duras, Bernard-Marie Koltès et Jean-Luc Lagarce : approche dramaturgique et scénographique*. Grenoble, Communauté Universitaire Grenoble Alpes, 418 p .
- DANAN J., 2013, "Écriture dramatique et performance", *Communications*, Vol.92, N°1, 183-191.
- DANAN J., 2017, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*
- DASTON L., GALISON P., LATOUR B., 2012, *Objectivité* (H. Quiniou & S. Renaut, Trad.). Dijon, Les Presses du réel, 581 p .
- DEMONT P., LEBEAU A., 1996, *Introduction au théâtre grec antique*. Paris, Libr. Générale Française, 253 p .
- DIAZ S., 2013, "Introduction", *Agôn. Revue des arts de la scène*, N°5. <http://journals.openedition.org/agon/2459>
- DJAKOUANE A., 2014, "Le territoire du spectateur. Changement d'échelle et décentralisation théâtrale", *Pole Sud*, Vol.n° 41, N°2, 101-115.
- DURAND M.-F., LEVY J., RETAILLE D., 1992, *Le monde, espaces et systèmes*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 565 p p .

- Eco U., 1985, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs* (M. Bouzaher, Trad.). Paris, B. Grasset, 315 p .
- FERAL J., 2013, "De la performance à la performativité", *Communications*, Vol.n° 92, N°1, 205-218.
- FERNANDEZ L., 2010, "Théâtralité et arts visuels : le paradoxe du spectateur. Autour « The World as a Stage » et « Un teatro sense teatro »", *Marges. Revue d'art contemporain*, N°10, 25-36.
- FOHR R. (Éd.), 2014, *Du décor à la scénographie anthologie commentée de textes sur l'espace scénique*. Montpellier, L'Entretemps.
- FONDU Q., 2018, "L'invention d'une discipline hybride. Les études théâtrales en France et en Allemagne", *Thaître*. <https://www.thaetre.com/2018/06/16/les-etudes-theatrales-en-france-et-en-allemande/>
- FOUCAULT M., 1963, *Naissance de la clinique*. Paris, PUF, 216 p. p .
- FOUCAULT M., 1966, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, 400 p p .
- FRANÇOIS G.-C., 2012, "Le langage commun de la scénographie", *Études théâtrales*, N°54-55, 73-77.
- FRELAT-KAHN B., LAZZAROTTI O. (Éd.), 2012, *Habiter. Vers un nouveau concept ?* Paris, Armand Colin, 332 p p .
- FREYDEFONT M., 2006, "Salles à l'europeenne", *Études théâtrales*, N°37, 69-77.
- FREYDEFONT M. (Éd.), 2007, *Petit traité de scénographie: représentation de lieu, lieu de représentation*. Nantes, Maison de la culture de Loire-Atlantique : Joca seria, 151 p .
- FREYDEFONT M., 2010, "Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)", *Agôn. Revue des arts de la scène*, N°3.
- FUMEY G., 2007, "La mondialisation de l'alimentation", *L'Information géographique*, Vol.Vol. 71, N°2, 71-82.
- GARDIES A., 2019, *L'espace au cinéma*. S.l., KLINCKSIECK.
- GAROT M., 2012, *Chapitre 2 - Le théâtre de (la) rue*. Dunod. <https://www.cairn.info/la-part-bebe-du-soi--9782100574766-page-53.htm>
- GAYOT J., 2019, *Centres dramatiques nationaux: Maisons de l'art, du peuple et de la pensée*.
- GLEIZES D., REYNAUD D., 2017, *Machines à voir: pour une histoire du regard instrumenté (XVIIe-XIXe siècles)*. Lyon.
- GRANGER C., 2008, "L'éternel retour du théâtre de rue", *Etudes theatrales*, Vol.N° 41-42, N°1, 24-34.
- GRESILLON A., 1996, "De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène", *Cahiers de praxématique*, N°26, 71-93.
- GROSSET S., 2018, "Le théâtre est-il habitable ?", *Études de lettres*, N°1, 63-80.
- GUIU C., 2006, "Géographie et musiques : état des lieux. Une proposition de synthèse", *Géographie et cultures*, N°59, 7-26.
- HELBO A., BOUKO C., VERLINDEN É., 2011, "Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines", *Revue internationale de philosophie*, Vol.n° 255, N°1, 85-101.
- JACKOB A., NEELSEN S., 2016, "L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg et l'héritage du regard du spectateur de théâtre", *Études théâtrales*, N°65, 227-239.
- JACOB C., 2014, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?* Marseille, OpenEdition Press, 122 p p . <http://books.openedition.org/oepe/423>
- KAISERGRUBER D., 1977, "Lecture/mise en scène/théâtre", *Pratiques*, Vol.15, N°1, 20-32.
- LALIBERTE H., 1998, "Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique", *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, N°23, 133.
- LAMANTIA F., 2005, *L'opéra dans l'espace français*. Paris, France, Connaissances et savoirs, 484 p .
- LANDRIN L., 2019, "Déclencher, représenter, restituer : le théâtre comme méthode géographique", *Cybergeo : European Journal of Geography*. <http://journals.openedition.org/cybergeo/33530>
- LAPLACE-TREYTURE D., 1998, *Le genre régional. Écriture et transmission du savoir géographique*. Université de Pau et des Pays de l'Adour, 446 p .
- LAZZAROTTI O., 2006, *Habiter: la condition géographique*. Paris, Belin, 287 p .
- LAZZAROTTI O., MERCIER G., PAQUET S. (Éd.), 2017, *La part artistique de l'habiter: perspectives contemporaines*. Paris, L'Harmattan, 250 p .
- LEHMANN H.-T., 2002, *Le théâtre postdramatique*. Paris, Arche.
- LEVY J. (Éd.), 2008, *L'invention du Monde. Une géographie de la mondialisation*. Paris, Sciences Po, 403 p p .
- LEVY J., 2013, "De l'espace au cinéma", *Annales de géographie*, N°694, 689 à 711.
- LEVY J., LUSSAULT M., 2003, "Espace", 1034 p in: J. Lévy & M. Lussault (Éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris, Belin.
- LEVY J., SARTORETTI I., 2018, "Arts, sciences. Le temps de l'hybridation", *EspacesTemps.net*.
- LOSCO-LENA M., 2016, "L'œil clinique de la mise en scène moderne", *Études théâtrales*, N°65, 147-158.
- LUSSAULT M., 2000, "Actions !", in: J. Lévy & M. Lussault (Éd.), *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*. Paris, Belin.
- LUSSAULT M., 2003, "Spatialité", 1034 p in: J. Lévy & M. Lussault (Éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris, Belin.
- LUSSAULT M., 2007, *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*. Paris, Le Seuil, 363 p p .

- LUSSAULT M., 2009, *De la lutte des classes à la lutte des places*. Paris, Grasset, 220 p p .
- LUSSAULT M., 2013, *L'avènement du monde. Essai sur l'habitation humaine de la Terre*. Paris, Seuil, 304 p p .
- LUSSAULT M., 2015, "L'expérience de l'habitation", *Annales de géographie*, Vol.704, N°4, 406.
- LUSSAULT M., STOCK M., 2010, "« Doing with space »: towards a pragmatics of space", *Social Geography*, Vol.5, N°1, 11-19.
- MARIN L., 2005, *Politiques de la représentation*. Paris, Kimé, 344 p .
- MEGEVAND M., THOMASSEAU J.-M., VERRIER J., 2005, "Théâtre : le retour du texte?", *Littérature*, Vol.138, N°2, 3-6.
- MERVANT-ROUX M.-M., 2006, "Les études théâtrales : objet ou discipline", in: *Unité des recherches en sciences humaines et sociales. Fractures et recompositions*. Paris, ENS Ulm/CNRS, 9-10 juin 2006. Paris, France. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00446029>
- MONOD R., 1977, "Article en trois actes sur l'Institut d'Etudes Théâtrales : Analyse critique de son programme et de ses fonctions", *Pratiques*, Vol.15, N°1, 128-144.
- MORANGE M., SCHMOLL C., TOUREILLE É., 2016, *Les outils qualitatifs en géographie: méthodes et applications*. Malakoff, Armand Colin.
- NEVEUX O., 2013, *Politiques du spectateur: les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris, La Découverte, 280 p .
- NEVEUX O., 2019, *Contre le théâtre politique*. Paris, La Fabrique éditions, 314 p .
- ORAIN O., 2000, "Les « postvidaliens » et le plain-pied du monde. Pour une histoire de la géo-graphie", in: J. Lévy & M. Lussault (Éd.), *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*. Paris, Belin.
- ORAIN O., 2003, *Le plain-pied du monde. Postures épistémologiques et pratiques d'écriture dans la géographie française au XX<sup>e</sup> siècle*. Université Paris 1, 405 p p .
- PAULY D., 2012, "Scénographie - Lieu de représentation - Architecture", *Études théâtrales*, N°54-55, 174-178.
- PAVIS P., 2014, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris, Armand Colin, 293 p .
- PAVIS P., 2017a, "Chapitre V. Problèmes d'une sémiologie du geste théâtral", 81-112 in: *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène. 4e édition revue et augmentée*. Perspectives. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion. <http://books.openedition.org/septentrion/13727>
- PAVIS P. (Éd.), 2017b, "Avant-propos. Les études théâtrales et l'interdisciplinarité", 9-16 in: *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène. 4e édition revue et augmentée*. Perspectives. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion. <http://books.openedition.org/septentrion/13720>
- PAVIS P., 2017c, "Chapitre XXII. Etudes théâtrales", 441-454 in: *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène. 4e édition revue et augmentée*. Perspectives. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion. <http://books.openedition.org/septentrion/13747>
- PAVIS P., 2017d, "Chapitre II. Réflexions liminaires sur la fin au théâtre", 37-49 in: *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène. 4e édition revue et augmentée*. Perspectives. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion. <http://books.openedition.org/septentrion/13723>
- PERRIN J., 2006, "L'espace en question", *Repères, cahier de danse*, N°18, 3-6.
- PERRIN J., 2019, *Questions pour une étude de la chorégraphie située*. <https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/tel-02208299>
- PIANTONI F., KUKAWKA K., 2018, "Photographier l'immigration : entre formalisme sémiologique et engagement social", *Hommes Migrations*, Vol.n° 1322, N°3, 101-111.
- PLUTA I., 2015, "L'espace du laboratoire entre création technologique et recherche scientifique : prémices d'une méthodologie", *Ligeia*, Vol.N° 137-140, N°1, 47-58.
- PLUTA I., LOSCO-LENA M., 2015, "Pour une topographie de la recherche-crédation", *Ligeia*, Vol.N° 137-140, N°1, 39-46.
- PRADIER J.-M., 2017, "De la performance theory aux performance studies", *Journal des anthropologues*, N°148-149, 287-300.
- RAIBAUD Y., 2015, "Jalons pour une géographie de la danse", *Géographie et cultures*, N°96, 5-24.
- RANCIERE J., 2000, *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris, Fabrique : Diffusion Les Belles Lettres, 74 p .
- RIVIERE J.-L., 2013, "Entrée libre", *Agôn. Revue des arts de la scène*, N°5. <http://journals.openedition.org/agon/2458>
- ROBIC M.-C. (Éd.), 2001, *Le Tableau de la géographie de la France de Paul Vidal de La Blache. Dans le labyrinthe des formes*. Paris, Editions du CTHS, 299 p p .
- ROBIC M.-C., 2003, "L'exemplarité du « Tableau géographique de la France » de Paul Vidal de La Blache", 320 p in: J.-M. Berthelot (Éd.), *Figures du texte scientifique*. Paris, PUF.
- ROGER P., 2011, "Présentation. La mise en scène : mort ou mutation ?", *Critique*, Vol.n° 774, N°11, 835-835.
- ROSEMBERG M., 2012, *Le géographique et le littéraire. Contribution de la littérature aux savoirs de la géographie*. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 175 p p .
- ROSEMBERG M., 2016, "La spatialité littéraire au prisme de la géographie", *L'Espace géographique*, Vol.Tome 45, N°4, 289-294.
- SICARD M., 1998, *La fabrique du regard. Images de science et appareils de vision (XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Editions Odile Jacob,

275 p p .

SOURIAU E., 1952, "The Cube and the Sphere", *Educational Theatre Journal*, Vol.4, N°1, 11-18.

STASZAK J.-F., 2003, *Géographies de Gauguin*. Rosny-sous-Bois, Bréal, 256 p p .

STASZAK J.-F., 2014, "Géographie et cinéma : modes d'emploi", *Annales de géographie*, Vol.2014/1, N°N° 695-696, 595 à 604.

STOCK M., 2015, "Habiter comme « faire avec l'espace ». Réflexions à partir des théories de la pratique", *Annales de géographie*, Vol.2015/4, N°n°704, 424 à 441.

TACKELS B., 2015, *Les écritures de plateau: état des lieux*. Besançon, les Solitaires intempestifs, 120 p .  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb443544506>

TISSIER J.-L., 1995, "Géographie et littérature", 1 167 p in: A. Bailly, R. Ferras, & D. Pumain (Éd.), *Encyclopédie de la géographie*. Paris, Economica.

TORO F. DE., 2011, *Chapitre 4. Performance : quelle performance ?* De Boeck Supérieur. <https://www.cairn.info/performance-et-savoirs--9782804163990-page-65.htm>

UBERSFELD A., 1977a, "Le lieu du discours", *Pratiques*, Vol.15, N°1, 10-19.

UBERSFELD A., 1977b, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris, Editions sociales, 1 p .

UBERSFELD A., 1996, *Lire le théâtre*. Paris, Belin, 2 p .

VOLVEY A., 2003, *Art et spatialités d'après l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude. Objet textile, objet d'art et œuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique*. Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

VOLVEY A., 2012, *Transitionnelles géographies : sur le terrain de la créativité artistique et scientifique*. Université Lumière Lyon 2.

VOLVEY A., 2018, "À quoi oeuvre l'esthétique relationnelle? Une approche transitionnelle du paradigme relationnel en sciences humaines et sociales fondée sur les propositions artistiques de Lygia Clark et Marina Abramović", *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, Vol.14, N°1, 229-267.

VOLVEY A. "Géographies de l'art, géographies par l'art, perspectives théoriques et épistémologiques", in: V. Clément, M. Stock, & A. Volvey (Éd.), *Mouvements de géographie*. Rennes, PUR.

VOLVEY A., PERRIN J., PICHAUD L., 2013, "Faire avec l'espace ou faire jouer le « tournant spatial » en art", *Les cahiers skéné*, Vol.Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné, 7 à 27.