

Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique

Hélène Laliberté

Numéro 23, printemps 1998

Québec, 1930-1950 : aspects d'une sortie de crise

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041350ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041350ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laliberté, H. (1998). Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique. *L'Annuaire théâtral*, (23), 133–145. <https://doi.org/10.7202/041350ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Hélène Laliberté
CRELIQ, Université Laval

Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique¹

Le théâtre est d'abord et avant tout une représentation dans l'espace. C'est pourquoi, au théâtre, l'espace constitue un domaine de recherche et d'étude privilégié. Il intéresse non seulement les théoriciens mais surtout, et peut-être davantage, les praticiens qui, souvent, ont à conceptualiser une mise en espace d'une œuvre écrite. Même si la méthode d'analyse que je propose ici prend appui sur le texte dramatique qui, dans sa complexité et sa spécificité, pose d'emblée, à mon avis, la problématique de l'espace en tant qu'élément central de son organisation interne, l'approche que je préconise n'est pas uniquement littéraire. Elle est aussi proprement théâtrale parce qu'elle regarde de près la pratique scénique. D'une part, elle vise à cerner la spatialité d'un texte à travers différents paliers de manifestation et, d'autre part, elle cherche à dégager d'une œuvre des particularités utiles et tangibles pour une mise en scène. Dans l'optique où je le considère, l'*espace dramaturgique*, expression que j'utilise pour désigner l'espace qui émane du texte dramatique, se présente comme une

1. Cet article est le résultat d'une communication présentée à Québec, en juin 1997, lors du congrès mondial de l'Association internationale du théâtre à l'université (AITU). Par ailleurs, la recherche qui le sous-tend est rendue possible grâce à l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada.

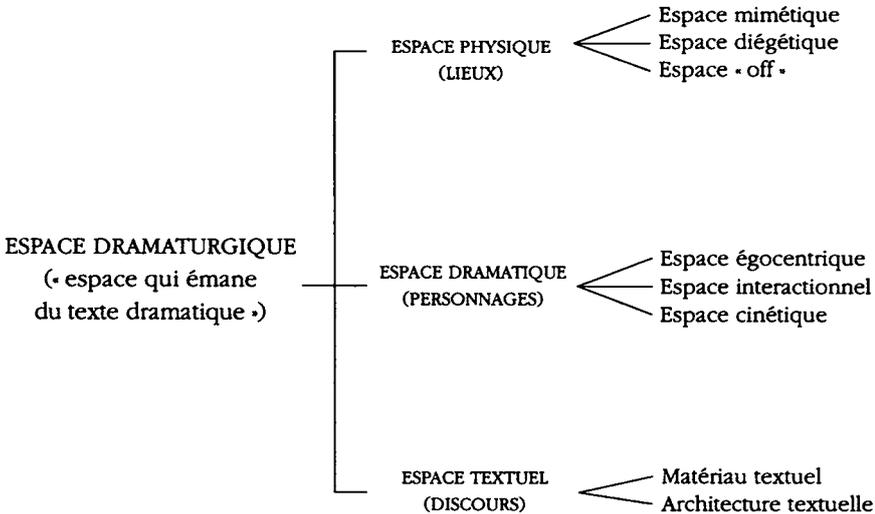
architecture sur laquelle chaque composante d'une œuvre donnée vient se greffer et ainsi participe à sa fondation. Pour examiner cette architecture, j'emploie des concepts empruntés à la sémiotique et aux théories de la « nouvelle communication ». Cette dernière discipline, somme toute assez récente, du moins dans ses applications au théâtre, fournit à l'analyste des outils encore peu employés à ce jour² qui permettent d'éclairer, de façon significative, une large part de la nappe spatiale, particulièrement sur le plan des rapports entre les personnages et leur milieu. Finalement, afin d'illustrer le fonctionnement de certaines notions, je puiserai à l'occasion des exemples dans la dramaturgie de l'auteur québécois René-Daniel Dubois.

Alors que, pour Michael Issacharoff, la spatialité est « la dimension irréductible de tout texte destiné à la mise en scène » (1985 : 69), pour Anne Ubersfeld, « c'est dans le domaine de l'espace que le travail préalable sur le texte est le plus important » (1981 : 105). En effet, les données spatiales d'un texte renseignent sur le cadre de l'action, c'est-à-dire les lieux scéniques et extrascéniques, et la dynamique même de l'action. Elles se manifestent à travers le comportement des personnages et le type de relations qui caractérisent leurs échanges. Elles tendent à imposer un rythme, à créer une atmosphère. Elles participent à la thématique de l'œuvre et contribuent à la mise en relief de son esthétique. En fait, ces données touchent autant les décors, les accessoires, les éclairages et l'environnement sonore que les traits distinctifs des personnages et la façon dont ils perçoivent et interprètent, par leur gestuelle et leur discours, l'ensemble de l'univers fictionnel. L'analyse de l'organisation spatiale d'un texte permet donc d'esquisser une vision globale de l'œuvre et de saisir les récurrences, les oppositions et les analogies qui peuvent servir à assurer la cohésion d'une éventuelle représentation scénique.

« La tâche du sémiologue (et du "dramaturge") dans le domaine du théâtre est de trouver à l'intérieur du texte les éléments spatialisés ou spatialisables qui vont pouvoir assurer la médiation texte-représentation » (Ubersfeld, 1982 : 152). D'autre part, à partir de « l'inventaire des éléments

2. À l'Université Laval, une équipe de recherche dirigée par Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos s'intéresse aux théories de la « nouvelle communication » dans une perspective spécifiquement théâtrale.

de l'espace [...] des lectures plurielles peuvent et doivent être tentées » (Helbo, Johansen, Pavis, Ubersfeld, 1987 : 176). Ma méthode d'analyse, en permettant de scruter l'*espace dramaturgique* à fond, est conçue pour ouvrir la voie à des possibilités de constructions multiples en fonction du point de vue ou des signes retenus par les concepteurs de la représentation. Mais cet *espace dramaturgique*, en quoi consiste-t-il ? Sur quels critères se baser pour en effectuer une étude pratique ? Afin de mettre en évidence ses nombreuses facettes, je l'ai divisé en trois sous-groupes ou sous-systèmes : l'*espace physique*, l'*espace dramatique* et l'*espace textuel*. Je parle ici de sous-systèmes pour bien faire comprendre que chaque sous-système est dépendant du système qui l'englobe et que les éléments d'un sous-système donné peuvent également être en relation avec un autre sous-système. Ces divisions ne sont donc pas étanches, puisqu'une communication entre les signes des différents sous-systèmes peut s'établir et s'établit vraiment, souvent sous une forme métaphorique. Par contre, ces divisions ont l'avantage de délimiter et de structurer l'univers spatial pour en faciliter le décodage.



L'espace physique

J'entends par *espace physique* toute portion d'espace, qu'elle soit décrite dans les didascalies ou tout simplement mentionnée dans le dialogue, désignant le ou les lieux fictifs privilégiés par le dramaturge. La première étape d'une analyse spatiale consiste à dresser une liste des différents lieux et de leurs attributs qui sous-tendent l'action et la narration en prenant soin de spécifier ce qui appartient en propre, selon la terminologie d'Issacharoff, à l'« *espace mimétique* », c'est-à-dire l'espace choisi par l'auteur pour être « représenté sur scène [et] perçu par le public », et à l'« *espace diégétique* », c'est-à-dire l'*espace physique* qui est repérable « dans le discours des personnages [et qui] se limite à une existence verbale » (1985 : 72). La nécessité d'opposer *espace mimétique* et *espace diégétique* découle du fait que cette division est une des spécificités du texte dramatique. Fréquemment, la dialectique « en scène »/« hors scène », outre le rôle qu'elle joue dans l'esthétique de l'œuvre, procure une piste d'interprétation significative sur la manière dont l'auteur organise l'action, sur l'effet de distance ou de proximité qu'il cherche à établir entre les éléments de la fiction. Même s'il est loisible à un éventuel metteur en scène de ne pas respecter les indications de l'auteur concernant la localisation et la configuration des lieux (et la pratique est de plus en plus courante), l'analyse de l'*espace physique* permet de faire ressortir certaines caractéristiques formelles ou fonctionnelles qui se répercutent sur la structure de l'action dramatique. Ainsi, dans *Being at home with Claude* (Dubois, 1986), la présence de deux portes qui donnent accès au lieu scénique, contrôlées l'une par l'inspecteur, l'autre par le meurtrier, fait écho au rapport de force symétrique qui s'instaure dès le début de la pièce entre les protagonistes.

À ces deux catégories d'espace j'ajoute l'*espace « off »*, terme emprunté à Richard Monod et qu'il définit de cette façon : « Sont "off", les actions qui se déroulent dans le temps du fragment, mais non dans son espace : actions perçues par les personnages en scène comme se passant là, tout près, mais hors de la vue *du spectateur* » (1977 : 142). L'*espace « off »*, qui est en rapport de contiguïté avec l'*espace mimétique*, peut se manifester sur scène par le biais, par exemple, d'une répercussion auditive ou, au contraire, n'exister que par l'intermédiaire de la narration. À l'instar de l'*espace diégétique*, il est un « ailleurs », mais un ailleurs connexe à l'*espace mimétique* et dont une des principales caractéristiques est d'être, en écho au « en scène », un « maintenant » assurant une « extension de l'effet dramatique »

(p. 142). La façon dont un auteur traite l'*espace « off »* s'avère généralement significative d'une esthétique particulière de l'œuvre. Dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, Dubois joue sur les limites de l'*espace « off »* en abolissant et en rétablissant au besoin la frontière qui sépare la scène de la salle. Tout en s'adressant directement à son public, Madame dresse un mur entre elle et les spectateurs, en scrutant l'impasse qui mène à sa demeure à travers une fenêtre imaginaire pour constater qu'elle n'est peuplée que de « marionnettes » (1982 : 51). Le public est alors comparé à des pantins articulés qui, si nous extrapolons, font figure de personnages dans le théâtre de la vie. Dubois amalgame la réalité et la fiction qui, ainsi fusionnées, transcendent l'illusion pour introduire un univers où le concept de métathéâtre bouleverse la perception que le lecteur ou le spectateur se fabrique de l'espace fictionnel.

Une étude de l'*espace physique*, conforme à celle proposée par Ubersfeld entre autres, s'intéressera aux objets, à leur aspect « utilitaire », « référentiel » ou « symbolique » (1982 : 180), l'un n'excluant pas nécessairement l'autre, à la géographie et à la géométrie des lieux, mais également à l'usage qui en est fait par les personnages. À cet égard, des notions telles que « territoire fixe » ou « situationnel », « région antérieure » ou « postérieure », décrites par le psychosociologue Erving Goffman, fournissent des indices importants sur le caractère fonctionnel des lieux. Les territoires fixes sont des lieux qui « sont géographiquement jalonnés et [qui] dépendent d'un seul ayant droit » (1973b : 43), l'ayant droit étant, toujours selon Goffman, « la partie au nom de laquelle le droit est revendiqué » (p. 43). À l'inverse, les territoires situationnels sont des lieux qui « sont mis à la disposition de la foule en tant que biens d'usage » (p. 44). L'analyse de *Being at home with Claude* à l'aide de ces concepts est éloquent, notamment parce qu'elle jette un éclairage particulier sur une des grandes dichotomies de l'œuvre, celle qui oppose le rêve à la réalité (Laliberté, 1997). Par ailleurs, qui dit territoire, dit violation possible. Il s'agit dès lors de voir si les territoires de l'univers fictionnel sont soumis à des offenses territoriales et, si oui, quelles sont les modalités des violations enregistrées. Il convient également d'examiner les lieux en fonction du comportement régional des personnages. Régions antérieure et postérieure, que Goffman compare respectivement à la scène et aux coulisses, s'opposent : dans la première région, les personnages adoptent un type de comportement en vue de présenter, à un public choisi, une image idéalisée d'eux-mêmes ; dans la seconde région, ces mêmes personnages peuvent, une fois à l'abri des

regards indiscrets, « contredire sciemment l'impression produite » en public (1973a : 110). Un lieu donné se pose-t-il en région antérieure ou postérieure ? Se transforme-t-il en cours d'action ? Si oui, quels événements sont à la source de la modification ? En dernier lieu, on peut se demander si c'est le lieu qui conditionne le comportement des personnages ou le comportement des personnages qui conditionne le lieu.

L'espace dramatique

Parallèlement à l'*espace physique* se profile un espace plus abstrait que les dernières considérations sur les concepts territoriaux et régionaux introduisent et qui s'attache principalement à des idées de mécanisme mental, d'ambiance relationnelle et de dynamique des échanges. Ce second sous-système spatial, l'*espace dramatique*, se construit, explique Patrice Pavis, « lorsque nous nous faisons une image de la structure dramatique de l'univers de la pièce : cette image est constituée par les personnages, par leurs actions et par les relations de ces personnages dans le déroulement de l'action » (1987 : 147). Le principal sujet d'investigation de l'*espace dramatique* est donc le personnage que j'aborde sous trois angles : l'*espace égocentrique*, l'*espace interactionnel* et l'*espace cinématique*.

L'appellation « *espace égocentrique* » fait référence à ce que Goffman nomme les « réserves égocentriques », c'est-à-dire, ici, à ce qui est lié intrinsèquement à l'objet personnage. Cet espace peut être analysé à partir des souvenirs des personnages, de leurs rêves, de leurs illusions ; il peut prendre la forme d'un schéma de pensée qui détermine leur discours. Toujours dans *Being at home with Claude*, le système de pensée contradictoire qui caractérise le meurtrier et l'inspecteur entrave la communication entre ces deux personnages. Pour l'inspecteur les réactions d'Yves après le crime sont incompréhensibles et, tant qu'il s'acharne à prendre le jeune homme en défaut par la logique, ses tentatives restent vaines. L'*espace égocentrique* peut aussi être abordé par le biais, selon la terminologie de Goffman, de certains « territoires du moi » comme « l'espace personnel », cette « portion d'espace qui entoure un individu et où toute pénétration est ressentie par lui comme un empiétement » (1973b : 44) ; « l'enveloppe », le corps proprement dit et, « à peu de distance, les habits qui recouvrent la peau » (p. 52) ; « le territoire de la possession » qui inclut « tout ensemble d'objets identifiables au moi et disposés autour du corps » (p. 52) ; ou encore « les réserves d'information » qui regardent « l'ensemble

de faits qui le concernent dont l'individu entend contrôler l'accès lorsqu'il se trouve en présence d'autrui » (p. 52).

Outre l'espace relatif à l'objet personnage pris comme unité signifiante, la spatialité d'un texte dramatique se manifeste également à travers le mode de communication que les personnages établissent entre eux. À cet égard, je qualifie d'« interactionnelle » la seconde classe d'*espace dramatique* parce qu'elle témoigne d'un ensemble organisé d'éléments jouant un rôle prépondérant dans le processus tridimensionnel des rapports entre les individus fictifs. Quelques principes issus des théories de la « nouvelle communication » s'avèrent efficaces pour cerner les particularités de l'*espace interactionnel*. Par l'intermédiaire de l'imitation, de la caricature ou de la symbolisation, le théâtre cherche à rendre compte de situations dans lesquelles nous pouvons être placés dans la réalité. Pour construire ces situations, l'auteur utilise le plus souvent des personnages en interaction, dont les échanges répondent à certains critères inhérents à la dynamique de la communication humaine. C'est ainsi que ces échanges entre les protagonistes peuvent être analysés, entre autres, en fonction de l'aspect que revêt la relation les unissant (principe de « règles »), de la position adoptée par chaque interactant (principe de « symétrie » et de « complémentarité »), d'une recherche d'équilibre (principe d'« homéostasie ») ou de l'expression d'un ordre relationnel (principe de « métacommunication »).

Les règles tendent à régir le comportement des personnages en interaction et à se manifester, de façon redondante, chaque fois que les partenaires en question se retrouvent en situation de communication, « même si le contenu de la communication concerne des domaines très divers » (Watzlawick, Helmick Beavin et Jackson, 1972 : 134). Symétrie et complémentarité renvoient à des types de comportement que les partenaires en présence adoptent dans le cadre de leurs échanges. Alors qu'une interaction symétrique appelle un équilibre des forces et « se caractérise donc par l'égalité » (p. 67), une interaction complémentaire génère un contraste où « [l]un des partenaires occupe une position qui a été diversement désignée comme supérieure, première ou "haute" [...], et l'autre la position correspondante dite inférieure, seconde ou "basse" [...] » (p. 67). Le terme « homéostasie » recouvre deux interprétations possibles. D'une part, il se rapporte à « l'existence d'une certaine constance en dépit des changements (externes) » et, d'autre part, il désigne le mécanisme servant « à atténuer les répercussions d'un changement » (p. 144). Quant à la métacommunication,

elle permet de mettre au jour les règles qui dictent les échanges ainsi que la relation qui a cours entre les interactants. Il convient de noter que ces multiples notions doivent obligatoirement être observées sous l'angle du contexte où elles se reproduisent et peuvent trouver un point d'ancrage dans le cadre de l'*espace physique*. À cet effet, *Le printemps, monsieur Deslauriers* de Dubois (1987) présente un haut niveau de cohérence entre les différents éléments de l'*espace dramaturgique*. Donnons-en une illustration : la surface glacée de la patinoire sur laquelle évoluent les personnages, en éveillant l'image paradoxale de l'équilibre et du déséquilibre, répond, entre autres, à l'opération menée par monsieur Deslauriers qui, en déstabilisant le système familial, cherche à lui redonner une harmonie.

Il se dégage de la perspective spatiale relative à la communication une idée de mouvement qui se répercute autant sur le plan physique que sur le plan dramatique. En fait, l'*espace dramaturgique* est caractérisé par le mouvement qui non seulement marque l'évolution de l'action et indique un changement dans la structure de la situation initiale, mais se fait sentir extérieurement par le trajet parcouru par les personnages. Ce mouvement essentiellement concret des protagonistes, qui se rapporte à l'*espace cinématique*, peut cependant être relié aux composantes abstraites qui découlent des rapports de force entre les individus fictifs. Cet *espace cinématique*, je le définis en partie en fonction de préceptes émanant de la théorie de la « proxémique » dont une des propriétés concerne, selon l'anthropologue Edward T. Hall, « les distances que nous observons dans nos contacts avec autrui » (1971 : 142). A. J. Greimas et Joseph Courtés disent à propos de cette discipline sémiotique :

La proxémique ne saurait se satisfaire de la seule description des dispositifs spatiaux, formulés en termes d'énoncés d'état ; elle doit envisager également les mouvements des sujets et les « déplacements » d'objets, qui ne sont pas moins significatifs, car ils sont des représentations spatio-temporelles des transformations (entre les états) (1979 : 300).

J'englobe donc, dans la catégorie de l'*espace cinématique*, les notions de distances respectées par les personnages dans le déroulement de leurs échanges, ainsi que l'action reliée au fait de se placer et de se déplacer dans l'espace. Dans *Le printemps, monsieur Deslauriers*, l'*espace cinématique* reflète fondamentalement la dynamique de l'interaction et se concrétise,

entre autres, par le mouvement rotatoire des personnages qui semblent tourner en rond entre des moments d'immobilité traduisant à la fois la rigidité impassible de monsieur Deslauriers et l'impuissance de ses enfants. Le mouvement peut aussi apparaître comme une composante essentielle du discours des personnages, sans nécessairement appartenir à la catégorie des indications spatiotemporelles proprement dites. Il en est ainsi, dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, de toutes les images en rapport avec la mobilité de l'eau qui court par opposition à la fixité de l'eau qui gèle.

L'espace textuel

« Tout texte de théâtre contient des marques spatiales qui ne sont pas explicitement liées au projet de représentation », constate Jean-Pierre Ryn-gaert, en ajoutant que ces multiples marques mettent toutefois en évidence « un système révélateur, parfois plus riche que ne l'étaient les seules informations techniques » (1991 : 79). Dans un premier temps, une étude de l'*espace textuel*, que je définis *grosso modo*, à la suite de Pavis, comme étant « l'espace considéré dans sa matérialité graphique, phonique ou rhétorique » (1987 : 146), s'intéressera au matériau textuel comme tel, au vocabulaire, aux images que l'on peut regrouper en isotopies autour d'un point précis de la thématique. Le discours des protagonistes comporte généralement un lexique orienté vers un aspect quelconque de la spatialité. C'est ainsi que des données ayant trait aux couleurs, aux formes géométriques ou aux parties du corps humain, pour n'en nommer que quelques-unes, peuvent devenir suffisamment prégnantes pour instaurer une dimension spatiale représentative des préoccupations des personnages, du regard qu'ils posent sur eux-mêmes, sur les autres, sur leur environnement. Plus encore, remarque Louise Vigeant, « [p]arfois, un seul mot dans un texte sert d'indice pour la création d'un décor » (1992 : 36). À ce lexique distinctif se juxtaposent les figures de style (comparaisons, métaphores, métonymies, etc.) qui contribuent à instaurer une poétique de l'espace. « Ainsi, souligne Ubersfeld, l'espace scénique peut-il être la transposition d'une poétique textuelle » (1982 : 161). Dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, Madame, emportée par son lyrisme, dans un long poème qui prend la forme d'une plainte, s'assimile aux caractéristiques de son château :

Mon vœu était trop grand.
Et ma colline balayée
Me laissant au cœur du vent
Investie, visitée,

Dira aux paysans
 Le vide de mes salles
 Et les âtres désertés.
 Mes chambres saccagées
 Bâilleront au soleil couchant
 Les derniers lambeaux
 Des draperies de mes espoirs
 Des refus de mon miroir (1982 : 53).

Madame devient, par le fait même, cette « Citadelle oubliée de la vie » qui l'abrite. L'image porte à conclure, comme Diane Pavlovic le remarque à propos de la façon dont ce personnage contrôle ses mouvements et ses déplacements dans l'*espace physique*, que « Madame se conçoit elle-même comme un décor » (1984 : 90). Cet exemple, qui prend appui sur des éléments relatifs à l'*espace textuel* et à l'*espace cinématique*, démontre la nécessité de repérer à l'intérieur du texte dramatique, sur les plans abstrait et concret, les récurrences de termes et les redondances d'idées qui, par leur emphase, leur omniprésence ou leur omnipotence, tendent à se constituer en système mettant en relief, directement ou indirectement, un domaine précis de l'*espace dramaturgique*.

Dans un second temps, l'investigation de l'*espace textuel* prendra en considération l'architecture de la « partition », c'est-à-dire la configuration et la succession des phrases, des répliques, des discours et des scènes, le rythme imposé par leur enchaînement, la corrélation existant entre le dialogue et les didascalies, enfin, toute particularité formelle qui concourt à l'esthétique d'une œuvre et peut trouver à se concrétiser sur scène. Toujours dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, l'usage généralisé du monologue, mis en parallèle avec l'absence prétendue de coupures temporelles ou narratologiques – puisqu'il s'agit d'une pièce en un acte –, confère au texte un aspect continu, aspect qui, d'un autre côté, est fortement ébranlé par le caractère souvent fragmenté du discours. On saute d'une idée à l'autre et, par le truchement de l'utilisation fréquente d'un langage télégraphique qui en apparente la lecture à celle du découpage technique d'un vidéoclip, les mots se transforment en images. Lorsque Madame dit : « Ah ! Théâtre ! Que tu sais nourrir l'esprit, et quels flots impétueux d'impressions ne pouvons-nous pas nous relancer en toute fugacité, esquivant les lourdes paraphrases, en deux mots : en utilisant le langage moderne » (1982 : 64), elle dénie, par sa grandiloquence, le contenu même de son discours. On se retrouve dans cet univers textuel face à une dualité qui juxtapose

écriture lyrique et écriture télégraphique, les deux ayant toutefois pour effet de brouiller les pistes entre le signifiant et le référent du discours.

* * *

Parce qu'il devient un « principe formel structurant » (Jansen, 1984 : 261), l'espace au théâtre se situe au cœur des préoccupations dramaturgiques. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à observer l'importance que des théoriciens tels Issacharoff, Ubersfeld ou Vigeant lui accordent dans leurs écrits ou l'influence qu'il exerce, que ce soit sur le plan de la technique, de l'esthétique ou de l'interprétation, sur la recherche et l'expérimentation des praticiens. Considérant, à l'instar de Ryngaert, que « [l]e travail sur l'espace débusque des réseaux de sens [...] qui font avancer dans la compréhension du texte » (1991 : 81), je favorise l'étude du texte dramatique dans la méthode d'analyse de l'*espace dramaturgique* que je viens d'exposer dans ses grandes lignes. Mais, dans une large mesure, cette méthode d'analyse est également conçue pour aider et orienter les concepteurs de la représentation (metteur en scène, scénographe, acteur) en faisant ressortir de façon tangible l'univers ou les univers spatiaux contenus dans une œuvre dite. Par conséquent, elle s'attache nécessairement à l'espace scénique qui est le lieu de concrétisation de l'univers fictionnel. Par ailleurs, la classification – *espace physique*, *espace dramatique* et *espace textuel* – a pour objet non pas de compartimenter les diverses composantes spatiales, mais de faciliter leur repérage dans le texte. L'intérêt de cette méthode d'analyse et de classification, qui comporte en soi un aspect novateur en plaçant l'espace au centre de l'investigation textuelle, se situe donc dans l'élaboration d'un schéma de travail regroupant des concepts reliés à l'espace qui, autrement, seraient disséminés, en offrant la possibilité de traiter une œuvre dans l'optique de sa globalité. De plus, les divers outils théoriques utilisés ont pour fonction de dégager des éléments essentiels qui échapperaient à une analyse ne privilégiant qu'un aspect de l'espace, permettant ainsi d'appréhender l'ensemble des données spatiales quelle que soit la forme qu'elles empruntent, de les comparer ou de les confronter, enfin de multiplier de façon significative les perspectives sous lesquelles elles se présentent au regard ou à l'entendement. Là où, particulièrement dans le théâtre contemporain comme le remarque Ryngaert, « les actions et les faits sont plutôt rares ou difficiles à repérer, la construction du substrat narratif aussi bien que l'élaboration du point de vue sur le récit font problème » (1993 : 176), il m'apparaît qu'une étude de l'espace pris au sens large de système de signes s'impose.

Bibliographie

- CORVIN, Michel (dir.) (1991), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.
- DORT, Bernard, et Anne UBERSFELD (dir.) (1978), *Le texte et la scène. Études sur l'espace et l'acteur*, Paris, Imprimerie F. Paillart.
- DUBOIS, René-Daniel (1982), *26^{bis}, impasse du Colonel Foisys*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre Leméac », n° 122.)
- DUBOIS, René-Daniel (1986), *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre Leméac », n° 150.)
- DUBOIS, René-Daniel (1987), *Le printemps, monsieur Deslauriers*, Montréal, Guérin littérature.
- GOFFMAN, Erving (1973a), *La mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 1 : *La présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit.
- GOFFMAN, Erving (1973b), *La mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 2 : *Les relations en public*, Paris, Éditions de Minuit.
- GREIMAS, A. J., et Joseph COURTÈS (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette. (Coll. « Langue. Linguistique. Communication », n° 12.)
- HALL, Edward T. (1971), *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points », n° 89.)
- HALL, Edward T. (1984), *Le langage silencieux*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points », n° 160.)
- HELBO, André, J. Dines JOHANSEN, Patrice PAVIS et Anne UBERSFELD (dir.) (1987), *Théâtre, modes d'approche*, Bruxelles, Éditions Labor.
- ISSACHAROFF, Michael (1985), *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti.
- JANSEN, Steen (1984), « Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique », dans Herta SCHMID et Aloysius VAN KESTEREN (dir.), *Semiotics of Drama and Theatre*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 254-289.
- KOWZAN, Tadeusz (1992), *Sémiologie du théâtre*, Paris, Éditions Nathan. (Coll. « Littérature ».)
- LALIBERTÉ, Hélène (1997), « Espaces et territoires dans *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois », *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (printemps), p. 119-131.
- MONOD, Richard (1977), *Les textes de théâtre*, Lyon, Cécid.

- PAVIS, Patrice (1987), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- PAVLOVIC, Diane (1984), « Le déploiement d'un cri. Sur deux œuvres de René-Daniel Dubois », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 32, p. 87-97.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod. (Coll. « Lettres supérieures ».)
- UBERSFELD, Anne (1981), *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales.
- UBERSFELD, Anne (1982), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- VIGEANT, Louise (1989), *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeurs.
- VIGEANT, Louise (1992), « De la métonymie à la métaphore : la didascalie comme piste », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 62, p. 33-40.
- WATZLAWICK, Paul, Janet HELMICK BEAVIN et Don. D. JACKSON (1972), *Une logique de la communication*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points », n° 102.)