

***Persona, skènè, drama* : la grande transformation du théâtre et de la sociologie**

***Persona, skènè, drama*: the great transformation of theatre and sociology**

***Persona, skènè, drama*: la gran transformación del teatro y de la sociología**

Jean-François Côté

Number 51, Fall 2011

Théâtralité et société : positions de la sociologie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014999ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014999ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (print)

1923-5771 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Côté, J.-F. (2011). *Persona, skènè, drama* : la grande transformation du théâtre et de la sociologie. *Cahiers de recherche sociologique*, (51), 97–114.

<https://doi.org/10.7202/1014999ar>

Article abstract

This article presents the relations between three schools of sociology and three figures of contemporary avant-garde theatre (Gertrude Stein and the Chicago School, Antonin Artaud and the Collège de sociologie, and Bertolt Brecht and the Frankfurt School). These relations are presented with respect to the transformations affecting the categories of « persona », « skéné » and « drama », that belong to the tradition of theatre, but that have been radically redefined through the experimentation of theatre, and through sociological analysis. In pragmatism, psychoanalysis and Marxism, each of these categories have been respectively redefined according to specific domains of practices and (re)presentations, that have focussed on the person, the body and the action, with respect to new dispositions. These transformations occurred through the revision of the categorical divisions between the soul, consciousness and mind that belong to the Hegelian philosophy, and through the passage from modern bourgeois society to postmodern mass society.

# ***Persona, skènè, drama :*** **la grande transformation du théâtre** **et de la sociologie**

JEAN-FRANÇOIS CÔTÉ

Les rapports qui unissent la sociologie et le théâtre n'ont jamais été aussi rapprochés que dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Je voudrais en effet montrer ici que des liens « intimes », pour ainsi dire, se sont tissés entre trois entreprises sociologiques, visant à redéfinir le projet de la sociologie, et trois figures de l'expérimentation théâtrale parmi les plus radicales que l'on trouve au sein de l'avant-garde artistique contemporaine, visant à redéfinir le projet théâtral ; je vais donc entreprendre l'analyse des rapports entre Gertrude Stein et l'École de Chicago, Antonin Artaud et le Collège de sociologie, et Bertolt Brecht et l'École de Francfort. Ces rapports se tissent à partir des efforts pour redéfinir la « (re)présentation », ou l'accent de la (re)présentation, théâtrale et sociologique, dans un contexte de transformation des conditions à partir desquelles elle peut correspondre aux exigences de la société contemporaine. Le point principal de mon argumentation tient à la réinterprétation de catégories centrales du théâtre, soit celles de *persona* (personne, masque ou personnage), de *skènè* (scène) et de *drama* (action), telles qu'elles ont été redéfinies respectivement par Stein, Artaud et Brecht, et telles qu'elles ont parallèlement fait l'objet de reconsidérations sociologiques similaires dans les analyses de la vie sociale dans l'École de Chicago

(chez George Herbert Mead, Robert E. Park et Herbert Blumer), dans le Collège de sociologie (chez Georges Bataille, Roger Caillois et Michel Leiris), dans l'École de Francfort (chez Max Horkheimer, Theodor W. Adorno et Walter Benjamin).

Ces entreprises, distinctes sinon opposées en apparence les unes aux autres, sont en fait davantage plutôt complémentaires, et cela si l'on considère l'au-delà des limites qu'elles se donnent, puisqu'elles se départagent en fait des aires spécifiques de (re)présentation qui, une fois regroupées, permettent de montrer qu'elles participent toutes d'un effort de réfléchir les nouvelles conditions de la vie sociale au sein de la société contemporaine. Théâtre et sociologie se rejoignent donc ici en mettant en scène des reconsidérations sur la transformation affectant la définition de la *théâtralité* contemporaine dans ses principaux repères structurant les possibilités de la (re)présentation<sup>1</sup>.

L'explication pouvant situer les rapports entre théâtre et sociologie dans la transformation des possibilités de la (re)présentation tient en fait à un nouveau régime épistémique, centré sur les conditions de la subjectivité contemporaine, et qui délimite trois aires liées aux catégories en cause : il s'agit en l'occurrence des aires de la *conscience*, de l'*âme* et de l'*esprit*, qui deviennent des lieux (topos) d'exploration, approfondis chacun en et pour eux-mêmes, selon des possibilités qui les maintiennent dans une relative indépendance l'un par rapport à l'autre – ce qui cause bien entendu des difficultés pour la compréhension de leurs liens réciproques sur le plan de la (re)présentation, ou de la synthèse de la subjectivité mise en cause. Je dirai de manière provisoire – pour y revenir en conclusion – que cette distinction et cette difficile synthèse tiennent à l'exercice de « communication » qui est mis en scène sur le plan épistémique (et donc dans un abandon du régime épistémique de la « raison » moderne)<sup>2</sup>.

1. J'emploie ici le terme « théâtralité » dans l'acception que lui donne Elizabeth Burns, *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Londres, Longman, 1972, soit en tant qu'il désigne une virtualité de la vie sociale, que le théâtre porte au niveau de la *représentation* – et c'est donc ainsi au niveau de la *représentation de la vie sociale* que la sociologie peut elle aussi s'en saisir, en faisant intervenir (ou non) des catégories développées par le théâtre (telles que « rôle », « acteur », etc.). Mais comme il s'agit véritablement d'une virtualité de la vie sociale, la théâtralité est aussi inhérente à cette dernière, et si le théâtre trouve sa source dans cette virtualité, il n'est pas moins vrai que la théâtralité est à situer directement dans la présentation de la vie sociale elle-même, telle qu'elle se donne dans son « immédiateté ». Voir à ce sujet Josette Féral, « Theatricality: the Specificity of Theatrical Language », *SubStance*, vol. 31, n° 2-3, 1998-1999, p. 94-108. C'est dans cet esprit que j'emploie ici (re)présentation, pour souligner le double caractère de la vie sociale dans sa virtualité théâtrale, ainsi que le double travail du théâtre à son endroit (qui n'est jamais seulement une « imitation », mais produit à son tour des expressions originales et inédites au sein de la vie sociale).

2. La répartition des aires proposées ici, soit celles d'*âme*, de *conscience* et d'*esprit* est celle que l'on trouve dans la définition de l'« esprit subjectif » au sein de la philosophie hégélienne, exposée dans Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, t. III, *Philosophie de l'esprit*, trad. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1988, p. 183-279. On constate que dans la philosophie hégélienne, le concept de « raison » dans sa version typiquement moderne est à la fois « supprimé et conservé », au sein d'une conception plus élargie – celle de l'*esprit*,

J'entre ainsi sans plus tarder dans l'examen des trois figures de l'avant-garde théâtrale et des « écoles » de sociologie leur correspondant, conscient toutefois que le caractère assez (sinon abusivement) schématique de ce que je vais présenter, de même que les généralisations nécessairement présentes sur ce plan, devront trouver éventuellement une forme de développement plus complète visant à une démonstration sachant étayer et justifier avec beaucoup plus de détails les éléments de l'analyse présentée ici. Ce texte est donc dans l'ensemble, si l'on veut, à caractère largement exploratoire et programmatique – mais je crois néanmoins que les indications données ici restent suffisamment précises et claires pour donner une idée adéquate de ce qui est en jeu.

### **Gertrude Stein et l'École de Chicago : *persona* et théâtralité des états de conscience**

Ce qui unit le théâtre de Gertrude Stein (1874-1946) et les analyses de l'École de Chicago tient essentiellement à leur volonté respective de « faire entendre des voix », ou même de « mettre en scène des voix anonymes ». Gertrude Stein, cette figure centrale de l'avant-garde et du modernisme, a en effet développé un vaste corpus théâtral qui, par sa profonde originalité, continue de susciter des interrogations liées notamment à la forme de ses pièces, plutôt déroutante ; sans personnages identifiés, sans « action » autre que des « dialogues », sans « genre » défini (ni comédie ni tragédie), sans intrigue (nouement, péripéties, dénouement, etc.), ce théâtre apparaîtrait comme étant relativement énigmatique, si l'on oubliait le fait qu'il est centré justement sur la redéfinition de la *persona*.

La *persona*, terme latin issu du théâtre et transposé dans l'univers du droit au fil de l'Antiquité romaine, est bien le « personnage », mais aussi la « personne », cette catégorie juridique centrale agissant dans l'ordre des démocraties de masse, comme masque anonyme que porte tout individu pour entrer

---

justement, sous ses trois déclinaisons (esprit subjectif, esprit objectif, esprit absolu), qui correspond pour Hegel à la nouvelle exigence de la philosophie (ou de la science). L'idée de considérer ici le régime épistémique de la « communication » (et non de l'« esprit ») qui se substitue au régime épistémique de la raison tient à des considérations sociologiques, puisqu'on voit que c'est au travers des manifestations de la communication que la société contemporaine trouve une nouvelle définition de ses principales instances de médiation. *Grosso modo*, on peut donc avancer que ce qui est en cause ici, c'est le passage de la société moderne bourgeoise à la société postmoderne de masse. Comment, dans de telles conditions, justifier le recours à la philosophie hégélienne, qui paraît être justement l'incarnation par excellence de la société moderne bourgeoise (selon l'acception que donne Hegel de l'« esprit objectif ») ? La réponse est que Hegel a anticipé, dans sa conception de l'« esprit subjectif », des développements qui accompagnent le dépassement de la subjectivité moderne bourgeoise (telle qu'elle était définie, de Descartes à Kant, à travers l'appréhension de l'autoréflexivité de la subjectivité individuelle – ce qui, chez Hegel, n'apparaît pas comme une condition suffisante pour son appréhension – et c'est la raison pour laquelle ce dépassement s'accompagne de la redéfinition de la raison dans l'« esprit absolu »), et qu'il a donc fourni des éléments fondamentaux pour la compréhension de la subjectivité contemporaine.

en scène dans l'ordre de la vie sociale en tant qu'acteur<sup>3</sup>. Dans le théâtre de Stein, c'est ainsi la « personne » qui entre en scène, mais de manière justement anonyme, sans qu'il y ait d'identification individuelle forte, et de cette manière, l'identité de la personne demeure soumise aux discours, aux dialogues et fragments discursifs à travers lesquels se révèle la formation de sa « conscience » et l'assise de son individualité. L'École de Chicago se développe également à travers des prémisses semblables, si ce n'est qu'elle ne fait que se diriger empiriquement vers les individus anonymes de la démocratie de masse, sans s'interroger sur leur statut de « personne », mais en tenant néanmoins à les définir *immédiatement* comme acteurs au sens plein du terme en inscrivant leur « voix » (anonyme) au sein de la (re)présentation sociologique<sup>4</sup>.

Si une telle convergence est possible entre l'entreprise théâtrale de Stein et l'entreprise sociologique de l'École de Chicago, c'est que ces dernières trouvent toutes deux leur ancrage philosophique dans le pragmatisme. C'est en effet dans la filiation pragmatiste que s'opère cette possibilité de considérer la théâtralité à partir du rapport établi entre les « états de conscience » de la subjectivité individuelle et l'action de la vie sociale. Stein a été l'étudiante de William James à l'Université Harvard (à Radcliffe College) dans les années 1893-1894, et elle a participé à son laboratoire de psychologie, en menant entre autres des recherches sur une forme d'« écriture automatique » à travers laquelle était censé se manifester le développement des liens entre la situation immédiate du système nerveux et les expressions discursives – appréhendant les déterminations sensorimotrices à l'origine de la conscience (dans le phénomène de l'*attention*). Chez James en effet, la conscience (qu'il définit

.....  
3. J'ai examiné plus en détail le théâtre de Stein dans Jean-François Côté, « Gertrude Stein dramaturge: un théâtre pour personne », dans Jean-François Chassay, Éric Giraud (dir.), *Contemporanéités de Gertrude Stein*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2011, p. 101-112. Comprenant plus de 100 pièces, l'ensemble du théâtre de Stein est regroupé dans Gertrude Stein, *Geography and Plays*, Madison, University of Wisconsin Press, 1993; Gertrude Stein, *Operas and Plays*, New York, Barrytown, 1998; Gertrude Stein, *Last Operas and Plays*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.

4. Par « École de Chicago », il faut bien entendre ici une orientation générale de la pratique sociologique qui comporte des variantes, et qui, sans être complètement homogène du point de vue des auteurs qui la constituent, « offre cependant plusieurs caractéristiques qui lui donnent incontestablement une grande unité et lui assignent une place particulière et distincte dans la sociologie américaine », comme le souligne Alain Coulon, *L'École de Chicago*, Paris, PUF, 2004 [1992], p. 3. Le fait que l'École de Chicago préconise des analyses empiriques à partir d'un point de vue « naturaliste » l'empêche de considérer *a priori* des médiations symboliques (comme celle de « personne ») sur lesquelles porte ses enquêtes; l'École de Chicago tient ainsi pour acquis que les individus sont « naturellement » (ou « immédiatement ») des acteurs sociaux qui agissent dans la vie sociale, mais l'extension universelle accordée au statut d'acteur pour tout individu coïncide alors avec la reconnaissance politique universelle des démocraties de masse obtenue au fil d'un cheminement historique par la reconnaissance institutionnelle de l'universalité juridique de la citoyenneté – ce qui demeure en général « masqué » dans les analyses produites dans la tradition de l'École de Chicago. Cette tradition substitue en quelque sorte à l'arrière-plan historique une perspective « écologique » à tendance naturaliste – voir à ce sujet Yves Grafmeyer, Isaac Joseph, « La ville-laboratoire et le milieu urbain », dans *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1984.

plutôt comme *stream of consciousness*) est le produit d'un « courant continu » qui s'établit dans les rapports entre un organisme et son environnement (et les objets qui s'y trouvent). Stein va trouver là l'inspiration pour une écriture utilisant le « présent continu » (*continuous present*), comme base de représentation de l'expérience du monde, une expérience saturée par l'existence des individus faisant eux-mêmes l'expérience de leur propre conscience de la même manière<sup>5</sup>.

L'École de Chicago va, de son côté, développer des principes d'analyse sociologique en poursuivant la filiation du pragmatisme de James à l'Université de Chicago, où enseignent John Dewey (de 1894 à 1904) et George Herbert Mead (de 1894 à 1930). La psychologie sociale et l'instrumentalisme deviennent ici les références de base pour étudier le comportement des individus dans les rapports à leur milieu social ; les individus agissent à travers des interactions qui les forment, c'est-à-dire qu'ils sont déterminés dans leur « personne » (leur « soi », comme le théoriserait Mead) par les activités sociales dans lesquelles ils sont engagés, et vis-à-vis desquelles ils agissent et réagissent. La sociologie doit étudier ces rapports, en développant des méthodologies d'enquête permettant « d'élucider les significations que les acteurs eux-mêmes mettent en œuvre pour construire leur monde social<sup>6</sup> ». La sociologie qualitative, qui en est entre autres issue, table ainsi sur la capacité de reconnaissance des liens unissant les significations et les activités de la vie sociale, et porte à la (re)présentation toutes sortes de situations au sein desquelles les individus « définissent la situation » (chez William I. Thomas), dans un exercice de « reportage » de la vie sociale qui n'est pas sans lien avec une forme spécialisée de journalisme (Robert E. Park), du fait de l'intérêt porté immédiatement aux situations sociales les plus diverses à travers lesquelles la vie sociale trouve ses formes d'organisation (et de désorganisation)<sup>7</sup>. La communication, et les instruments de communication, jouent ici un rôle prépondérant.

La théâtralité de la vie sociale ainsi conçue peut alors donner lieu à des formes inédites de (re)présentation, qui prendront une figure typique en fonction des exigences spécifiques, théâtrales ou sociologiques, permettant la mise en scène de ces voix anonymes. Chez Stein, c'est le cubisme littéraire, qu'elle cultive notamment pendant son exil parisien (de 1903 à 1946),

5. William James, *The Principles of Psychology*, vol. 2, New York, Cosimo Classics, 2007, p. 619-620. Sur les rapports de Stein avec le pragmatisme de James, voir notamment Joan Richardson, *A Natural History of Pragmatism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 232-252.

6. Alain Coulon, *L'École de Chicago*, op. cit., p. 16.

7. Voir notamment à ce sujet Jean-Michel Chapoulie, *La tradition sociologique de Chicago, 1892-1961*, Paris, Seuil, 2001, p. 123, ainsi que Rolf Lindner, *The Reportage of Urban Culture. Robert Park and the Chicago School*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 [1996].

et initialement en particulier à travers son amitié avec Picasso, qui lui permet d'introduire des conceptions d'une perception simultanée de différents moments réunis au sein d'une figuration d'apparence atypique; ici, ce sont soit différents moments de la conscience individuelle qui accèdent à une (re)présentation « immédiate », soit les moments de différentes consciences individuelles qui sont (ex)posés dans leur rapport « immédiat » par le biais de ce qu'on pourrait appeler des « pièces de langage ». Stein compose ainsi pour le théâtre des « pièces paysages » (*landscape plays*) où ne se retrouvent que des éléments divers liés entre eux par la ou les conscience(s) selon la perception individuelle s'exprimant par le biais de voix souvent anonymes<sup>8</sup>.

Dans l'École de Chicago, on trouve également un principe de figuration faisant accéder à la (re)présentation des voix anonymes. Il s'agit ici de produire des enquêtes empiriques à partir de l'expérience vécue des individus au sein de différentes situations sociales, en tenant compte du fait que toutes ces situations sont en réalité légitimes du point de vue de leur inscription dans la (re)présentation sociologique. Si l'on cherche alors une (re)présentation complète de la société, on se retrouve avec une vision en mosaïque, ou mieux encore une vision *kaléidoscopique*, composée par de multiples fragments de la réalité sociale en mouvements réfléchis d'innombrables façons à travers leurs liens relativement aléatoires, produisant des effets combinés d'images aux couleurs multiples. Les « personnes » qui sont à la source de ces (re)présentations sociologiques témoignent ainsi d'une expérience de la société en mouvement, éclairée par des perceptions et des états de conscience issus de toutes sortes de situations de vie ne donnant pas d'autres points de repère que leur expression fugace (sur les plans par exemple de l'intériorité subjective individuelle – qui ne réfléchit ici que l'extériorité immédiate des situations sociales – ou de l'extériorité sociétale historique – ces deux points sont capitaux pour saisir la différence avec les deux autres entreprises de figuration que nous examinerons plus bas).

L'expérimentation théâtrale qui est ici à l'œuvre, chez Gertrude Stein, et l'expérimentation sociologique qui se déploie, dans l'École de Chicago, sont ainsi à situer dans l'appréhension d'une composante essentielle de la théâtralité contemporaine, soit celle qui place au centre de la vie sociale la formation et les transformations de la conscience individuelle, telles qu'elles se réfléchissent dans la *personne* comme acteur universel des démocraties de

8. Voir à ce sujet Dana Cairns Watson, *Gertrude Stein and the Essence of What Happens*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2005, p. 57-88; Jane Palatini Bowers, « *They Watch Me as They Watch This* », *Gertrude Stein's Metadrama*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1991, p. 25-71; Betsy Alayne Ryan, *Gertrude Stein's Theater of the Absolute*, Ann Harbor, UMI Research Press, 1984, p. 11-32; Sarah Bay-Cheng, *Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-Garde Theatre*, New York, Routledge, 2005, p. 46-70.

masse<sup>9</sup>. L'anonymat des voix apparaît alors comme l'expression typique de la démocratie de masse, car il structure ses institutions de pouvoir (par le droit de vote universel – qui reste avant tout un « droit de parole » singulier, mais d'une singularité noyée dans la parité avec toutes les autres) et sa légitimité (puisqu'il est censé garantir par là que « tous » y sont (re)présentés – et cela même si l'artifice de la communication, et particulièrement de la communication de masse, finit par filtrer de toutes sortes de manières la (re)présentation). Mais ce qui est laissé de côté dans cette théâtralité de la personne, c'est précisément ce qui en assure le support « scénique », soit ce qui permet l'apparition de l'individualité dans ses manifestations significatives, et ce qui permet ensuite la compréhension de son déploiement « dramatique », soit son inscription dans une toile historique d'action. Tournons-nous vers la suite de ces développements dans les deux autres entreprises de figuration permettant de situer ces éléments tout aussi essentiels de la théâtralité contemporaine au sein du théâtre et de la sociologie.

### **Antonin Artaud et le Collège de sociologie: *skènè et théâtralité des états d'âme***

Les liens qui unissent le théâtre d'Antonin Artaud (1896-1948) et le Collège de sociologie sont à la fois plus directs et plus diffus que dans le cas que nous venons d'examiner. Cela tient entre autres au destin de chacun (l'expérimentation théâtrale d'Artaud étant largement le fruit d'une expérience individuelle exacerbée, et le Collège de sociologie ne possédant pas non plus de consistance institutionnelle allant au-delà de la réunion circonstancielle de quelques individus – surtout Georges Bataille, Roger Caillois et Michel Leiris – dans des études sociologiques, ethnologiques et esthétiques relativement disparates). On trouve cependant des liens explicites – à travers le surréalisme, comme nous le verrons plus bas – qui tablent sur la capacité de situer des « états d'âme » en rapport avec les fondements inconscients de la subjectivité; c'est à travers ceux-ci que va rejaillir la « scène du corps », comme lieu primordial des manifestations du support somatique de l'existence, dès lors qu'il est considéré, en tant que siège de la sensibilité, comme lieu de formation psychique des émotions.

La *skènè*, pour Artaud, terme hérité de la tradition occidentale pour laquelle il signifie « tente », qui permet entre autres à l'origine aux comédiens de se tenir à l'abri des regards pour préparer leur entrée (formant éventuel-

9. Pour des points de vue complémentaires, voir Louis Quéré, « La structure de l'expérience publique d'un point de vue pragmatiste », ainsi que Isaac Joseph, « Pluralisme et contiguïté », dans Daniel Cefai, Isaac Joseph (dir.), *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, Paris, Éditions de l'Aube, 2002, p. 131-160, p. 83-105.



lement le « mur de scène » comme *seuil* de la (re)présentation), c'est donc le corps. Mais c'est le corps tel qu'il est le siège de l'âme, de la psyché, de l'inconscient, là où tout est mis en mouvement, là où les émotions se forment et se transforment, à travers des déterminations passionnelles trouvant leur exutoire dans l'expression corporelle symbolisant le rapport anthropologique au monde<sup>10</sup>. Le Collège de sociologie va aussi saisir cette dimension fondamentale de l'existence pour en faire un « programme de recherche » orienté directement vers la saisie des déterminants qui unissent, au plus profond des expressions symboliques, les éléments de l'âme et du sacré<sup>11</sup>. Ce sont donc ici les ressources les plus profondes de la subjectivité, en tant que celles-ci se mettent en scène dans le corps par les liens de l'âme et du monde, qui font l'objet de la (re)présentation.

La convergence entre les entreprises théâtrales d'Artaud et les entreprises sociologiques du Collège de sociologie s'établit ainsi à travers ce qu'on pourrait définir comme un horizon psychanalytique, bien que ce ne soit pas en rapport direct avec la psychanalyse théorique ou clinique (d'allégeance freudienne ou autre), par exemple, que cette convergence puisse être explicitement reconnue. Artaud fera en effet de son côté l'expérience pour ainsi dire « thaumaturgique » (et « traumatique ») de la psychanalyse au sein de son expérimentation théâtrale, incluant l'expérience d'internement asilaire auquel il sera soumis (à travers les traitements psychiatriques qu'il subit de 1937 à 1946, poursuivant toujours et malgré tout ses expérimentations esthétiques), alors que les membres du Collège de sociologie s'attelleront eux à déterminer selon des perspectives « originales » ce qu'ils entendent par ce retour vers les fondements anthropologiques de la vie sociale au sein de la composante animique du corps. L'attention analytique est ainsi dirigée vers les « soubassements » de l'existence, car ceux-ci mettent en cause la production et la reproduction de la vie humaine, particulièrement dans la sexualité et dans tout ce qui lui est inhérent culturellement (en termes de pulsions érotiques, bien sûr, mais aussi de tout ce qui en découle en termes de tabous,

10. Évelyne Grossman, *Antonin Artaud. Un insurgé du corps*, Paris, Gallimard, 2006; Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Vrin, 1974, p. 11-18.

11. Dans un des textes fondateurs du Collège de sociologie, publié dans la *Nouvelle Revue Française* en 1938, Roger Caillois écrit: « Il semble que les circonstances actuelles se prêtent très particulièrement à un *travail critique* ayant pour objet les rapports mutuels de l'être de l'homme et de l'être de la société: ce qu'il attend d'elle, ce qu'elle exige de lui. [...] L'objet précis de l'activité envisagée peut recevoir le nom de *sociologie sacrée*, en tant qu'il implique l'étude de l'existence sociale dans toutes celles de ses manifestations où se fait jour la présence active du sacré. Elle se propose ainsi d'établir les points de coïncidence entre les tendances obsédantes de la psychologie individuelle et les structures directrices qui président à l'organisation sociale et commandent ses révolutions. [...] [et] donne à l'entreprise tout son sens: l'ambition que la communauté ainsi formée déborde son plan initial, glisse de la volonté de connaissance à la volonté de puissance, devienne le noyau d'une plus vaste conjuration – le calcul délibéré que ce corps trouve une âme. » Roger Caillois, « Pour un collège de sociologie », dans Denis Hollier (dir.), *Le collège de sociologie*, Paris, Gallimard, 1979, p. 32, 34-35. Italiques dans l'original.

de prescriptions, de filiation, d'institutions, de symboles, de rêves, de sublimations et de répressions, etc.)<sup>12</sup>.

Ce sont donc ces couches d'ombre de l'inconscient, trouvant leur racine dans l'expérience de l'âme dans le monde à travers le corps, qu'Artaud veut situer comme scène théâtrale. L'inconscient se manifeste sur la *skènè*, c'est-à-dire à partir du *seuil corporel* où tous les signes mis à contribution sur le plan théâtral peuvent apparaître, mais dans un théâtre alors complètement réinventé, et fait aussi pour rejoindre les tréfonds de l'organisme (*i.e.* le siège des émotions, l'âme, des acteurs comme des spectateurs)<sup>13</sup>. La fascination qu'éprouve Artaud pour les cultures non occidentales ayant conservé le sens de la magie et du sacré, particulièrement au sein des rituels mais également dans leurs expressions esthétiques, le convainc que le sens véritable de la culture doit être inscrit dans la chair, comme quelque chose d'«organique».

Le Collège de sociologie va exactement dans le même sens lorsqu'il se propose de considérer comment la culture fait appel au corps, et comment les individus s'unissent dans des mouvements d'attraction et de répulsion jouant sur l'inconscient. La scène de la vie sociale se révèle dans l'expérience de la corporalité, mais particulièrement celle de la chair, telle que celle-ci est définie par l'expérience érotique ; dans l'érotisme se croisent l'âme et le sacré, parce que là se trouvent réunies les conditions pour les limites de l'expérience humaine et leur dépassement – dans une communion extatique structurant le fondement de l'ordre social. Le corps incarne la relation animique dont toutes les sociétés humaines (des plus primitives aux plus actuelles) font l'expérience en déterminant les sanctions selon lesquelles se délimite l'interdit (indiquant la limite et le seuil liminal de la transgression). Montrer la transgression et son sens, point de jonction entre le conscient et l'inconscient, tel apparaît être le rôle de la sociologie dans sa (re)présentation du monde social, afin de parvenir à comprendre réellement sur quels fondements s'édi-

12. Elizabeth Roudinesco, « Bataille entre Freud et Lacan : une expérience cachée », dans Denis Hollier (dir.), *Georges Bataille après tout*, Paris, Belin, 1995, p. 191-212; Paule Thévenin, *Antonin Artaud. Fin de l'ère chrétienne*, Fécamp, Éditions Lignes, 2006, p. 115-129.

13. Artaud écrit en 1936: « Je propose d'en revenir au théâtre à cette idée élémentaire magique, reprise par la psychanalyse moderne, qui consiste pour obtenir la guérison d'un malade à lui faire prendre l'attitude extérieure de l'état auquel on voudrait le ramener. [...] [P]our qui a oublié le pouvoir communicatif et le mimétisme magique d'un geste, le théâtre peut le lui réapprendre, parce qu'un geste porte avec lui sa force, et qu'il a tout de même des êtres humains au théâtre pour manifester la force du geste que l'on fait. Faire de l'art, c'est priver un geste de son retentissement dans l'organisme, si le geste est fait dans les conditions et avec la force requises, invite l'organisme et, par lui, l'individualité entière, à prendre des attitudes conformes au geste qui est fait. Le théâtre est le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble qui nous reste d'atteindre directement l'organisme, et, dans les périodes de névrose et de sensualité basse comme celle où nous plongeons, d'attaquer cette sensualité basse par des moyens physiques auxquels elle ne résistera pas. » Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », dans *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1972, p. 124, 125-126.

fie le monde de la culture dès lors qu'il s'affranchit, ou plutôt qu'il croit s'affranchir, de la « nature » (en se leurrant par le fait même)<sup>14</sup>.

Les possibilités de figuration du rapport entre les forces inconscientes et la conscience apparaissent en termes esthétiques au sein de l'expérimentation surréaliste. La filiation entre l'expérimentation théâtrale d'Artaud et les analyses du Collège de sociologie se rapporte donc au surréalisme, dont Artaud a été un des fondateurs avec André Breton, et auquel Bataille, Leiris et Caillois se sont également intéressés (à tout le moins à ses débuts) ; comme on le sait toutefois, la rupture catégorique intervenant entre Artaud et le mouvement surréaliste a aussi un équivalent du côté de Bataille et de Leiris, et tous retiendront finalement de l'esthétique du surréalisme des principes relativement différents, mais s'ouvrant toutefois fondamentalement sur la reconnaissance de la puissance créatrice de figuration de l'inconscient, telle qu'elle est déterminée par les figures du rêve, de la communion extatique, de l'érotisme de la chair, et jusque dans ses excès allant vers l'expérience du sacrifice et de la cruauté, qui mettent en scène le dépassement de la chair, des interdits dans le principe de transgression<sup>15</sup>.

La nature psychique du lien social structure essentiellement la vie en société, et la société contemporaine, en méconnaissant ce « fait » mais en l'utilisant néanmoins plus ou moins consciemment, se refuse à envisager de front ce qui lui est le plus fondamental. C'est dans ce sens que le théâtre d'Artaud veut intervenir : en suscitant de nouveau ces forces animiques, sinon en les ressuscitant de l'endroit où elles gisent, l'expérimentation théâtrale en permettrait une reconnaissance capable de redonner un sens à une société qui s'abîme dans l'ignorance d'elle-même, et qui persévère à exprimer des contenus culturels vidés de leur substance – ou pire, trompeurs sur leurs sources véritables. Le théâtre veut faire accéder à la (re)présentation ces états d'âme dans ce qu'ils recèlent l'expérience des limites, et ainsi permettre à la communication sociale d'exister selon les structures fondamentales de l'expression liant l'âme au sacré ; la scène de l'expression, soit le corps humain, la chair, qui agit comme seuil entre l'inconscient et ses manifestations, laisse ainsi apparaître les données initiales de la signification – et Artaud s'exerce, entre autres pendant sa période d'internement, aux *glossolalies*, paroles sans signification ni sens apparent, tels des « (in)signifiants » susceptibles cependant de nouer dans une forme énigmatique ce qu'il y a de plus profond dans l'intériorité de l'âme, du système nerveux, et de ce qu'il y a de plus élevé dans l'ordre du sacré, de cette transcendance sachant élever l'âme en l'arrachant

14. Georges Bataille, « Le Collège de sociologie », dans D. Hollier (dir.), *Le Collège de sociologie*, op. cit., p. 522-536.

15. Michel Surya, « Préface », dans P. Thévenin, *Antonin Artaud. Fin de l'ère chrétienne*, op. cit., p. 9-17.

littéralement au corps pour la libérer dans le corps d'une expression symbolique structurant la présence au monde<sup>16</sup>.

Bataille voit dans un sens similaire l'expérience de la communication comme étant associée toujours très étroitement à ce seuil de la corporalité, à cette liminalité de la chair, lorsqu'elle est littéralement arrachée à elle-même dans une déchirure de l'animalité humaine cherchant à dépasser sa condition individuelle d'être fini. L'ordre social des sociétés impose ses limites à ce qui apparaît comme un ensemble chaotique de significations en tablant sur une capacité de captation du pouvoir basé sur la réunion des éléments d'attraction et de répulsion constitutifs de l'existence humaine des individus, à la fois réunis et tenus à distance sur les plans corporel et psychique dans les formes de l'organisation sociale où sont mises en scène ces forces inconscientes que le symbolique finit par canaliser. Cela apparaît dans les rituels, mais tout autant dans les religions structurées sur la base des rapports entre les limites de la vie et de la mort que le pouvoir institue en se donnant la capacité d'exercer envers les individus la violence sous forme d'interdits et ou de sacrifices. Cela est patent dans le phénomène de la guerre, mais tout aussi présent dans la forme du jeu – comme le précise Caillois, selon des termes qui le rapprochent, mais le distinguent aussi, de Bataille. Michel Leiris va également dans cette direction, en indiquant les rapports unissant les questions et pratiques relatives à la possession au sein d'une société toujours en partie animiste et la « théâtralisation » à laquelle ces pratiques donnent lieu (suivant en cela non seulement le Nietzsche éclairant les origines de la tragédie en Grèce antique en lui redonnant son sens de rituel et de fête sacrée, mais tout autant les enseignements que veut livrer Artaud dans le programme de son « théâtre de la cruauté »)<sup>17</sup>.

On perçoit aisément ici comment la théâtralité de la vie sociale se dévoile à travers des phénomènes assez différents de ceux identifiés par l'École de Chicago, bien sûr, mais on voit tout autant comment les questionnements sociologiques de ces deux entreprises sont en quelque sorte parallèles, en ce qu'ils mettent en scène une interrogation au sujet des formes de l'existence sociale et de la société contemporaines – si ce n'est que sur des plans différents. Ici, ce n'est plus la conscience mais bien le corps qui permet la mise en forme de la théâtralité ; on voit tout aussi clairement toutefois que conscience et corps, même en étant distingués, apparaissent comme des catégories non

.....  
16. Antonin Artaud, « Le théâtre et les dieux », dans *Messages révolutionnaires*, Paris, Gallimard, 1971, p. 36-47.

17. Georges Bataille, Roger Caillois, « La sociologie sacrée et les rapports entre "société", "organisme", "être" », dans D. Hollier (dir), *Le collège de sociologie, op. cit.*, p. 139-163; Roger Caillois, « Le sacré de transgression: théorie de la fête », dans *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 127-168; Michel Leiris, « La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar », dans *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 947-1070.

pas tant opposées que complémentaires sur le plan de la théâtralité, en se posant comme redéfinition de la *persona* et de la *skènè*, soit de la scène sur laquelle peut apparaître la personne. Voyons maintenant comment se redéfinit l'action (« *drama* ») dans ce contexte.

### **Bertolt Brecht et l'École de Francfort : *drama* et théâtralité des états d'esprit**

Les liens qui unissent Bertolt Brecht (1898-1956) et l'École de Francfort sont sans aucun doute les plus directs que nous ayons à examiner, puisqu'ils s'établissent en particulier à travers la relation d'amitié unissant Brecht et Walter Benjamin – et dont témoignent les essais sur la poétique et la dramaturgie brechtienne écrits par Benjamin dans les années 1930, et publiés beaucoup plus tardivement. Mais ils ne sont pas pour autant sans équivoques, et même, pourrait-on ajouter, ouvertement contestés du fait de la très grande distance établie, à l'inverse, entre Brecht et Adorno ou Horkheimer<sup>18</sup>. Comme je voudrais toutefois le montrer ici, cette distance apparente peut tout aussi bien tenir aux visées respectives (théâtrales et sociologiques) des entreprises en cause, qu'aux circonstances personnelles et politiques diverses qu'ont rencontrées chacune des personnalités en présence, et cette distance me paraît en tout cas grandement atténuée par les rapports plus profonds établis par le théâtre critique de Brecht et la théorie critique de l'École de Francfort sur la base de leur relecture du marxisme, d'abord, et ensuite de leur révision du réalisme. En tout état de cause, c'est à partir de la catégorie de *drama*, ou d'« action », que nous pouvons saisir ce que sont ici les « états d'esprit » qui sont interrogés par rapport à leur théâtralité, c'est-à-dire à leur capacité de saisir l'essentiel de la socialité et des grands mouvements de société.

Brecht mène en effet une expérimentation théâtrale complète et complexe, centrée sur une capacité de redéfinir ce qu'il appelle le « *gestus* » au théâtre, et menant vers un renouvellement du caractère « épique » de l'action. Prenant à rebours la tradition occidentale qui a thématisé la capacité d'identification du théâtre, à travers la conception aristotélicienne de la *mimesis* comme « imitation de l'action », il tient plutôt à montrer la capacité du théâtre d'exercer un « effet de distanciation » susceptible d'amener une remise en question de l'action au sein de la (re)présentation – en ayant un effet en retour de critique sur les conditions sociales dont serait issue l'« action » pré-

18. Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, Paris, Éditions La Fabrique, 2003. Sur les rapports entre Brecht, Adorno et Horkheimer, voir Martin Jay, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*, Berkeley, University of California Press, 1996 [1973], p. 201-218. Voir également Steve Giles, *Bertolt Brecht and Critical Theory. Marxism, Modernity and the Threepenny Lawsuit*, Bern, Peter Lang, 1998, p. 13-131.

sentée dans la représentation théâtrale<sup>19</sup>. La dimension cathartique (qu'on associe depuis Aristote à la «purgation des passions») imputée à la tragédie doit être ici mise activement à l'œuvre dans le fait que le théâtre puisse susciter non pas seulement la «reconnaissance» de ce qui se trame dans la société, les conflits qui la travaillent et les travers qui l'affectent, mais bien contribuer à la transformation de la société. C'est en parvenant à jouer et à faire jouer la question de l'*aliénation*, à travers la distanciation établie dans et par le jeu des acteurs, comme dans la réaction des spectateurs (amenés eux aussi à «prendre leur distance» par rapport à ce qui leur est présenté, à développer un «sens critique» vis-à-vis des conditions de leur existence telles qu'elles leur apparaissent), que Brecht met en scène un théâtre où est mise en jeu la question de la *praxis*.

L'École de Francfort table également sur la question de l'*aliénation* et de la *praxis* comme bases de l'analyse de la vie sociale qu'elle développe; la société moderne bourgeoise, structurée par les principes du capitalisme, a engendré un monde entièrement aliéné, et seuls les individus sachant reconnaître les conditions de leur aliénation ont une chance de viser une transformation radicale de cette société devenue, dans son contexte contemporain, synonyme d'une inhumanité érigée en système à tendance totalitaire. L'engagement de la sociologie à l'égard d'une critique de l'ordre social existant doit donc être entier, et il se déploie à tous les niveaux (épistémologique, théorique, méthodologique – et même ontologique) à travers sa capacité de montrer comment la raison moderne issue de la société bourgeoise s'est travestie en une irrationalité totale, incapable de réfléchir sa propre action (historique), et donc incapable d'agir sur son sens, son devenir et sa destinée. Le retournement de la raison en son contraire (où elle se mue en mythe), qui reste une des critiques les plus fortes de l'École de Francfort dans laquelle elle avance que les principes du progrès infini mis en jeu par les Lumières se sont effondrés, dans une régression culturelle barbare – dont le nazisme représente bien entendu l'exemple paradigmatique, mais dont toute forme de totalitarisme (qu'il soit stalinien ou même «libéral» – sous la forme d'un monde «administré») finit par incarner la réalité – mettant en demeure la réflexion de (se) trouver des nouveaux repères pour la *praxis* révolutionnaire, pour l'action politique et la (re)présentation susceptibles de correspondre aux possibilités d'en finir avec le monde «aliéné»<sup>20</sup>.

C'est donc dans l'horizon du marxisme et de ses prolongements que la théorie critique de l'École de Francfort trouve ses assises; sur ce plan,

19. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, trad. J. Tailleux, E. Winkler, Paris, L'Arche, p. 95-104; Bertolt Brecht, *L'Art du comédien*, trad. J. Tailleux, G. Delfel, Paris, L'Arche, 1999, p. 128-149.

20. Pierre Laurent Assoun, *L'École de Francfort*, Paris, Presses universitaires de France, 2004 [1990], p. 97-107.

l'analyse que faisait Marx des conditions dans lesquelles s'enferme l'idéologie bourgeoise d'une représentation déformée de la réalité, déformation masquant ses propres intérêts de classe et capable de duper le prolétariat, tout en produisant et reproduisant sur le plan politique de la domination les conditions économiques de son aliénation, est avalisée dans un sens encore plus radical. Si la société bourgeoise moderne trouvait en effet dans la raison la garantie de l'émancipation individuelle, les suites de son développement ont systématiquement trompé cet idéal (et l'ont même inversé). L'état d'esprit dominant dans ce contexte est celui de l'aliénation – soit cet état d'être « autre que soi-même », d'être privé de sa capacité d'autoréflexion, d'être rendu « étranger » par rapport à sa véritable nature (et de là également le voisinage de l'École de Francfort avec la psychanalyse, surtout chez des auteurs comme Erich Fromm et Herbert Marcuse).

Brecht découvre de son côté le marxisme en compagnie de Walter Benjamin vers la fin des années 1920, et il en tirera à partir de là les bases théoriques de sa réflexion sur le théâtre, qui avait été auparavant davantage portée par les principes de l'expérimentation avant-gardiste issue entre autres de l'expressionnisme. Le marxisme devient pour lui une explication valable non seulement de l'état de la société qu'il a sous les yeux, mais également le moyen par lequel, en sachant montrer à quoi tiennent fondamentalement les problèmes d'aliénation vécus par les individus, la voie par laquelle on peut entrevoir des changements possibles dans l'état de la société. Le marxisme est donc ici primordial du point de vue de la compréhension du mouvement d'évolution de la société, qu'on saisit à travers la dialectique d'opposition des classes, et dont il faut parvenir à montrer l'emprise au sein de la réalité sociale afin d'indiquer des voies d'émancipation par rapport à ces conditions d'exploitation et d'aliénation. C'est dans ce sens que la (re)présentation théâtrale doit parvenir à une distanciation par rapport à la réalité sociale (et non pas simplement la « reproduire par imitation »), et que son théâtre met en scène des « états d'esprit » susceptibles de faire comprendre l'action sociale dans un sens qui à la fois précise ses conditions d'aliénation et pointe vers une libération.

Le *gestus* va dans ce sens permettre la distance nécessaire établie vis-à-vis de l'action, et inscrire au sein de la (re)présentation une suspension de l'action capable de rendre une place à la réflexion au sein même de sa mise en scène. La réalité sociale est ainsi elle aussi « suspendue » dans cette (re)présentation théâtrale, mise en cause dans ses caractères problématiques, et dans les pièces les plus didactiques, une « solution » à la réalité sociale aliénée est proposée comme terme de la (re)présentation. Brecht, s'il tient au caractère

*réaliste* de la (re)présentation, n'adhère cependant pas de façon automatique aux conventions du réalisme – car celui-ci est de toute manière sérieusement remis en question pendant ces années, et du fait également que les expérimentations du modernisme des avant-gardes laissent des traces profondes dans la création théâtrale brechtienne. La «réalité» et sa (re)présentation au sein du «réalisme» demeurent donc hautement problématiques, en ce que leur définition bourgeoise, qui avait eu cours jusque vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ne correspond plus à ce qu'est devenue la société rendue à sa condition de «masse».

Le réalisme qui est mis en question dans la (re)présentation (autant théâtrale que sociologique) traverse en effet une crise depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, puisque la définition de la «réalité» elle-même est en apparence complexifiée. Comme on l'a vu plus haut en effet, la réalité de la *conscience* ou de l'*âme*, et l'expérience concrète qu'elles fondent, confondent tout aussi bien la réalité de l'*esprit*; les domaines de l'expérience de la subjectivité et de l'ensemble de la société pouvant être appréhendés sous des angles divers, voire opposés, l'interrogation au sujet de la réalité n'échappe pas à la confusion. Dans la perspective où, selon Marx, l'expression idéologique que se donne la société bourgeoise produit toujours des représentations déformées de la réalité sociale, le réalisme doit viser la saisie des structures sous-jacentes à l'organisation des (re)présentations, ou en d'autres termes doit parvenir à montrer l'organisation conflictuelle, dialectique, à travers laquelle la réalité apparaît «réellement» – et qu'on ne peut ou qu'on ne doit en tout cas pas confondre avec son «reflet» idéologique. La (re)présentation réaliste, dans ce sens, ne peut correspondre simplement à l'apparence de réalité, mais doit plutôt parvenir à rendre compte du caractère antagoniste des intérêts (ou des classes) qui s'opposent, sinon même du «moteur» véritable qui permet de voir comment se forme et surtout se transforme la vie sociale. La *praxis* qui la constitue devient elle aussi matière à une réflexion éminemment problématique, puisqu'elle doit correspondre à un mouvement historique indiquant des voies d'émancipation par rapport aux situations d'aliénation qui la conditionnent – et les «états d'esprit» deviennent le lieu dans lequel ces questionnements vis-à-vis de la réalité sociale se cristallisent. C'est dans ce sens que Brecht développe ses conceptions, pratiques et expérimentations théâtrales, et qu'il vise à mettre en scène des pièces capables de montrer comment réfléchir sur la *praxis*; la façon de surmonter les écueils que sont les conflits de la réalité sociale peuvent ainsi indiquer une direction d'action cohérente au sein d'un théâtre «épique», qui fonde un nouvel ordre du monde<sup>21</sup>.

21. Brecht écrit en 1927: « Bien entendu, la reconversion totale du théâtre ne doit pas être l'œuvre d'un caprice d'artiste, mais tout simplement correspondre à la totale reconversion intellectuelle que connaît notre époque.



L'École de Francfort met également en scène, de son côté, les situations de la vie sociale selon le caractère conflictuel et aliéné de la réalité; le « réalisme » auquel on peut associer ses analyses sociologiques, que ce soit du côté de l'aliénation produite par la culture de masse (dans l'industrie culturelle) ou de la raison elle-même (dans la crise qu'elle traverse en philosophie autant que dans l'organisation de la vie sociale), ou que ce soit du côté des possibilités d'émancipation qui apparaissent dans la pratique artistique, ou encore dans la figuration historique « utopique » (aussi paradoxal que cette alternative puisse paraître dans le contexte du réalisme...), trouve alors sa justification dans le fait que le monde contemporain apparaît d'un bout à l'autre rendu « étranger » à lui-même, et réduit à ses seules conditions d'exploitation, d'administration et d'inhumanité<sup>22</sup>.

## Conclusion

Nous pouvons aisément voir ici que les différences entre les entreprises théâtrales de Stein, Artaud et Brecht, tout autant que les différences entre l'École de Chicago, le Collège de sociologie et l'École de Francfort demeurent importantes, sinon incompatibles entre elles – au-delà bien sûr des liens établis entre théâtre et sociologie dans chacun des trois cas. Or, il reste que ces différences renvoient à des modalités de (re)présentation de la vie sociale, et s'articulent autour d'une théâtralité de cette dernière que l'on cherche à redéfinir. *Persona*, *skènè*, *drama* situent ainsi des pôles de redéfinition de la théâtralité contemporaine, moins selon des principes qui les opposent caté-

---

[...] À travers ses œuvres, la nouvelle dramaturgie désigne le théâtre épique comme le style théâtral de notre temps. Il n'est pas possible de ramener à quelques formules frappantes les principes du théâtre épique. Pour la plupart encore à élaborer, ils concernent le jeu du comédien, la machinerie, le travail des dramaturges, la musique de scène, l'utilisation du cinéma, etc. La caractéristique essentielle du théâtre épique est peut-être de s'adresser moins à l'affectivité du spectateur qu'à sa raison. Le spectateur ne doit pas vivre ce que vivent les personnages, mais mettre ceux-ci en question. Il serait néanmoins faux d'affirmer que le sentiment est étranger à ce théâtre. Cela reviendrait seulement à affirmer, aujourd'hui encore, que le sentiment est étranger à la science.» Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, trad. J. TAILLEUR, G. DELFEL, Paris, L'Arche, 1972, p. 131-132.

22. Adorno et Horkheimer écrivent ainsi: « De nos jours, la rationalité technique est la rationalité de la domination même. Elle est le caractère coercitif de la société aliénée; les autos, les bombes et les films assurent la cohésion du système jusqu'à ce que leur fonction nivellatrice se répercute sur l'injustice même qu'elle a favorisée. Pour le moment, la technologie de l'industrie culturelle n'a abouti qu'à la standardisation et à la production en série, sacrifiant tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social. Ceci est le résultat non pas d'une loi de l'évolution de la technologie en tant que telle, mais de sa fonction dans l'économie actuelle. Le besoin qui par exemple pourrait échapper au contrôle central est déjà réprimé par le contrôle de la conscience individuelle. Le passage du téléphone à la radio a établi une nette distinction entre les rôles: libéral, le téléphone permettait encore à l'abonné de jouer le rôle d'un sujet. Démocratique, la radio transforme tous les participants en auditeurs et les soumet autoritairement aux programmes des différentes stations, qui se ressemblent tous. Aucun système de réponse ne s'est développé, et les émissions privées sont contraintes à la clandestinité. [...] Nous sommes plus près de la réalité si nous expliquons ces phénomènes par la force d'inertie de l'appareil technique et du personnel qui, jusque dans le moindre détail, doivent être considérés comme parties intégrantes du mécanisme économique de sélection. À cela s'ajoute l'accord, du moins la détermination commune aux autorités exécutives décidées à ne rien produire et à ne rien laisser passer qui ne corresponde à leurs propres critères, à l'idée qu'elles se font des consommateurs et qui surtout leur ressemble à elles. » Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialectique de la raison*, trad. É. KAUFHOLZ, Paris, Gallimard, 1974, p. 130-131.

goriquement (bien que cette opposition existe) que selon des aires différentes où apparaît leur complémentarité, du fait justement des catégories qu'elles mettent en scène ; au théâtre comme en sociologie, pas de personne sans scène et sans action, pas d'action sans scène et sans personne, et pas de scène sans personne et sans action. Mais la difficulté provient exactement de la *médiation* entre ces termes, puisqu'en étant situés dans une relative indépendance l'un vis-à-vis de l'autre, ils paraissent tous pouvoir évoluer selon leurs propres principes. Comme si l'on pouvait considérer l'indépendance des états de conscience, des états d'âme et des états d'esprit – et dans un sens, cela est bien possible, puisque autant la sociologie que le théâtre a produit, au XX<sup>e</sup> siècle, de telles (re)présentations. Le problème tient au fait de la distinction de ce qui, dans la philosophie hégélienne, permettait le passage de chacun de ces niveaux d'état (âme, conscience, esprit) de l'un à l'autre, soit le trajet de l'esprit au sein de ces diverses déterminations, qu'on peut très bien saisir aujourd'hui dans la traduction que lui donnent les diverses modalités de la communication, dans toutes leurs formes plus ou moins problématiques.

Dans la redéfinition qu'il opère des structures de la subjectivité moderne, Hegel pose sans problème la distinction entre ces aires de l'expérience car elles sont à ses yeux concomitantes ; le parcours de ces différentes déterminations produit ou plutôt traduit la formation de la subjectivité individuelle, du point de vue bien entendu de la science (ou de la philosophie, *i.e.* du point de vue de l'« esprit absolu »). Le pragmatisme, la psychanalyse et le marxisme ont toutefois produit, dans la suite de l'évolution philosophique qui nous sépare aujourd'hui de Hegel, et au travers, il faut le rappeler, de la naissance de la sociologie à proprement parler, des déterminations qui semblent rendre impossible la conciliation des déterminations que l'on trouvera par la suite du côté, respectivement, de la conscience, de l'âme et de l'esprit. Mais il faut voir à mon sens que la complémentarité dont il s'agit dans le cadre du rapport entre âme, conscience et esprit, accompagne la transformation de la théâtralité de la vie sociale depuis que se sont désintégrés les principes de développement de la société bourgeoise moderne au moment où se recomposaient simultanément des principes de développement de la société de masse postmoderne. Chacune des entreprises théâtrales et sociologiques que nous avons brièvement abordées ici renvoie à ce double mouvement de décomposition et de recomposition.

Et peut-être pouvons-nous accorder une place centrale à la communication dans ce processus, du point de vue du changement de régime épistémique qu'elle produit, par rapport à la raison moderne. Les rapports entre âme, conscience et esprit peuvent en effet, il me semble en tout cas, don-

ner lieu au sein de toute l'expérience contemporaine à des « problèmes de communication ». Ce n'est pas que ces catégories ne puissent se tenir les unes à côté des autres, mais c'est plutôt qu'elles ne peuvent apparemment dépasser les limites qui sont les leurs dans ce cadre. Elles indiquent donc, ce faisant, l'exigence de médiation qui les habite l'une par rapport à l'autre en tant que déterminations spécifiques. La manière par laquelle elles peuvent atteindre le dépassement de leurs limites inhérentes et respectives tient donc à la manière par laquelle nous sommes capables de les « faire tenir ensemble » dans la (re) présentation. *Persona, skènè, drama*, dans leurs redéfinitions respectives, nous apparaissent aujourd'hui sous la forme d'une théâtralité à travers laquelle la personne, le corps et l'action sont mis en scène dans des possibilités que le théâtre et la sociologie en ont données, au sein de (re)présentations qui participent de l'effort d'interprétation de notre vie sociale en recomposition.

Cet effort demande aujourd'hui d'être poursuivi, mais en réfléchissant peut-être davantage à la communication susceptible de s'établir *entre* ces aires complémentaires de l'existence dont nous sommes dépositaires. La théâtralité contemporaine table ainsi sur un approfondissement de ces médiations requises pour faire communiquer ensemble des aires de l'expérience extrêmement riches en elles-mêmes, mais demeurées pauvres du point de vue de la compréhension de leurs rapports mutuels. Le théâtre et la sociologie peuvent maintenant en prendre acte.