Document generated on 05/30/2025 6:40 p.m.

Cahiers de recherche sociologique

Pour une socioscénologie : de la métaphore théâtrale à sa conceptualisation
Por una sociología de la actuación: desde la metáfora de la teatralidad hasta su conceptualización
Towards ethnoscenology: from the theatrical metaphor to its conceptualization

Jérôme Dubois

Number 51, Fall 2011

Théâtralité et société : positions de la sociologie

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1015003ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1015003ar

See table of contents

Publisher(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (print)
1923-5771 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Dubois, J. (2011). Pour une socioscénologie : de la métaphore théâtrale à sa conceptualisation. *Cahiers de recherche sociologique*, (51), 181–202. https://doi.org/10.7202/1015003ar

Article abstract

In order to study the heuristic and epistemological inputs of theater, both metaphorically and conceptually, this article proposes first a genealogy of its usage through the history of ideas in sociology. In establishing thus the principled usage of the metaphor of theatre, the article illustrates its relevance for what is called a socioscenology, then, and also its relevance for a sociopoetic of everyday life, through an epistemological homology between the poet and the sociologist. Finally, the article proposes some methodological directions for this project, relying on the contributions of sociology and ethnoscenology.

Tous droits réservés © Athéna éditions, 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Pour une socioscénologie : de la métaphore théâtrale à sa conceptualisation

Jérôme Dubois[1]

Le théâtre fournit depuis l'Antiquité à la pensée théorique un certain lexique ainsi qu'un véhicule métaphorique opératoire dans de nombreux domaines, par exemple en rhétorique, éthique, métaphysique, etc., tant et si bien que nous pouvons parler de *métaphore théorique*[2]. Toutefois, la métaphore du théâtre est-elle présente dans le langage – du mot « personne » dérivé du latin *persona* « masque », à celui de « catastrophe » renvoyant au dernier acte d'une tragédie, en passant par le terme « acteur » dont l'usage est fondamental en sociologie – sans que les individus ou les sociologues en aient toujours bien conscience. Cet usage souvent implicite – voire inconscient – montre une certaine timidité – quand ce n'est pas un déni – dans la reconnaissance du théâtral de l'acteur social. Il suffit pour s'en rendre compte d'ouvrir un dictionnaire de sociologie :

> Acteur : du latin *actor*, celui qui agit, qui fait mouvoir, dérivé de *agere* « faire ». Individu qui réalise des actions, joue un rôle, remplit des fonctions, selon des motivations et pour des fins qui lui sont, en tout ou partie, personnelles. […] Il y a lieu de rechercher, en particulier, quels sont les types de motivations des acteurs (Weber, 1922), les types d'interactions suscitées (Parsons, 1952), les modèles de rationalités (Boudon, 1983), les rapports qu'entretiennent les acteurs au sein de

1. Cet article reprend en partie des éléments de son ouvrage *La mise en scène du corps social*, Paris, L'Harmattan, 2008.
2. Guillaume Navaud, *Persona. Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Paris, Droz, 2010.

différents types d'organisations (Crozier, Friedman, 1977). […] Au sens étroit du terme, l'acteur est celui qui joue un rôle dans une pièce de théâtre. L'originalité existentielle et sociale de cette situation a été fortement soulignée dans le cadre de la sociologie du théâtre (Duvignaud, 1965)[3].

La question du recouvrement partiel du sens élargi par le sens étroit n'est pas posée et certains sociologues ne le considèrent pas, quand d'autres le soulignent. C'est le cas de Michel Maffesoli voyant dans le modèle théâtral un levier heuristique du savoir sociologique : « lorsqu'on emploie le terme "acteur" social, il convient de le comprendre moins comme celui qui agit, que comme celui qui joue, devant d'autres, quelque chose[4] ».

Aussi, pour étudier les apports heuristiques et épistémologiques du théâtre en tant qu'objet d'étude à la fois métaphorique et conceptuel permettant une modélisation sociologique de certains aspects du social, nous en ferons d'abord une brève généalogie à travers l'histoire des idées de la sociologie, pour dégager ce que nous appelons une socioscénologie, c'est-à-dire une approche sociologique assumant de façon systématique, disciplinée et circonstanciée, l'emploi de la métaphore théâtrale et sa conceptualisation, en établissant les principes d'usage de la métaphore, puis la pertinence d'une sociopoétique du quotidien, pour avancer ensuite une homologie épistémologique du poète et du sociologue, pour aborder enfin des aspects méthodologiques.

Généalogie du théâtre à travers la sociologie

Si Erving Goffman est le sociologue connu pour sa *mise en scène de la vie quotidienne* (1973), on omet souvent de dire que celui-ci considéra, une fois parvenu au terme de sa démonstration, comme obsolète la métaphore du théâtre, reniant finalement la voie qu'il avait montrée en procédant à une conceptualisation de la métaphore (à travers certaines catégories telles que acteur, scène, public, coulisses, etc.), coupant du même coup la sociologie des apports des études théâtrales. D'ailleurs, « dans son modèle théâtral, Goffman, néglige de prendre en considération l'art dramatique en tant que tel. […] il ne s'arrête pas pour réfléchir sur la pratique théâtrale, il la prend comme allant de soi[5]. » Cette posture dénote un dénigrement que l'on trouve dès les prémisses de la sociologie en France avec Auguste Comte, dont l'idéologie positiviste défendait l'extinction du théâtre considéré comme une

3. André Akoun et Pierre Ansart (dir.), *Dictionnaire de Sociologie*, Paris, Le Robert et Seuil, 1999.
4. Michel Maffesoli, *La contemplation du monde*, Paris, Grasset, 1993, p. 114.
5. Jean-François Morissette, « Simmel et l'esthétique du rôle : du théâtre à la vie sociale », dans Jean-François Côté et Alain Deneault (dir.), *Georg Simmel et les sciences de la culture*, Québec, PUL, 2010, p. 165.

institution « autant irrationnelle qu'immorale[6] ». On retrouve chez Émile Durkheim – dont l'école sociologique sera de son vivant hégémonique en France –, ce dénigrement sur un plan scientifique. Ainsi, la théorie du *drame social* de Gabriel Tarde, rejetée par Durkheim, passait-elle inaperçue. Selon Tarde :

> le dialogue pur, dégagé de tout autre élément, a l'avantage de mettre en saillie le fait logique, socialement logique, par excellence, à savoir le conflit ou le concours de deux croyances ou de deux désirs, incarnés dans deux personnages distincts et le résultat de cette lutte ou collaboration. Il est la manifestation la plus nette de la logique en action[7].

Également dédaigné par Durkheim, bien qu'il lui ait emprunté la notion d'*anomie* (plus tard reprise par Jean Duvignaud pour caractériser les situations sociales au cœur de toute dramaturgie), Jean-Marie Guyau avait porté lui aussi un intérêt au théâtre en lui conférant une qualité empathique propice à la compréhension sociale et sociologique[8]. Il faut attendre le décès de Durkheim (1917), pour que son neveu Marcel Mauss réhabilite le théâtre en tant qu'objet sociologique heuristique en soulignant dans son *Manuel d'ethnographie* combien : « Presque partout, les hommes sont arrivés à s'objectiver eux-mêmes leur drame[9]. »

Cela dit, bien qu'en 1956 Georges Gurvitch ait appelé de ses vœux, dans la continuité de la « science du théâtre » enseignée en Allemagne dès 1900 avec Max Herrmann à Berlin et de la « philosophie du comédien » promue par Georg Simmel[10], un dialogisme entre sociologie et théâtre, si bien qu'« il faudrait parler de sociologie à travers le théâtre et de théâtre à travers la sociologie[11] » ; bien que Duvignaud, son disciple, ait mis en œuvre par la publication de sa thèse de doctorat en 1965 une sociologie du théâtre[12] ; il n'y a pas eu en France de Centre de sociologie du théâtre, contrairement à la Belgique, laquelle, mi-germanique, fut sans doute portée par la philosophie et la sociologie allemandes.

Or ce qu'il faut entendre par la proposition de Gurvitch de considérer le « théâtre à travers la sociologie », ce n'est pas une apposition des concepts sociologiques au phénomène du théâtre, mais bien un retour de la sociolo-

6. Auguste Comte, *Système de politique positive*, vol. IV, Bruxelles, Culture et civilisation, 1969, p. 441.
7. Gabriel Tarde, *La logique sociale*, Institut synthetico, 1999, p. 584.
8. Jean-Marie Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Fayard, 2001, p. 13.
9. Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1967 [1926], p. 88.
10. Georg Simmel, *La philosophie du comédien*, Paris, Circé, 2001.
11. Georges Gurvitch, « Sociologie du théâtre », *Lettres nouvelles*, n° 35, février 1956.
12. Plus tard inspiratrice d'une sociologie esthétique des œuvres : « Duvignaud met en place cinq concepts qui lui permettent de baliser le terrain d'investigation sociologique : le drame, le signe polémique, la rencontre de classifications cosmiques et des systèmes de classifications sociales, l'anomie et enfin l'atypisme. Ces cinq concepts permettent à l'auteur de proposer, en effet, une vision globale de la fonction de l'œuvre, de sa genèse et des conséquences sociales. » Bruno Péquignot, *Pour une sociologie esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 117.

gie sur elle-même, une sociologie des sociologues à travers le regard porté par la sociologie sur le théâtre : Gurvitch invitait à une généalogie de notre discipline. Ce n'est qu'ensuite que nous aborderons la première proposition, à savoir la « sociologie à travers le théâtre », laquelle est un regard vers le devenir épistémologique de la sociologie, que nous nous proposons de conceptualiser à travers une approche spécifique, une socioscénologie.

Il est à noter que même en Allemagne

> le savoir du théâtre est resté dépendant de systèmes de pensée hérités des disciplines dominantes, telles que l'histoire littéraire puis, plus près de nous, les sciences humaines. [Et] si la science théâtrale s'est bien développée à partir du XXe siècle, elle n'a pas réalisé son total accomplissement (institutionnel, épistémologique, historiographique, taxinomique. […] Elle n'a pas conquis son autonomie, contrairement à ce que semble dire la *Brochauss Enzyklopädie*. […] En France, il est intéressant de remarquer que l'usage du mot théâtrologie dans son acception restreinte et savante n'a quasiment pas pénétré le monde universitaire[13].

Le terme paraît timidement en 1998 dans le *Dictionnaire du théâtre* et voici ce que note Patrice Pavis à son sujet :

> d'usage récent et relativement réduit correspond à celui de l'allemand, *theaterwissenschaft* ou « science du théâtre » […] qui a pour objet un rapport social précis : lorsque dans un cadre spatio-temporel déterminé a lieu une interaction symbolique entre acteur et public qui repose sur la production et la réception d'actions simulées et qui évolue dans un ensemble significatif lié à une certaine pratique culturelle[14].

Nous remarquons avec intérêt que la définition n'est pas restrictive au champ de l'art, mais correspond aussi bien au concept de « cadre théâtral » (Goffman, 1973) propre à l'interaction symbolique en microsociologie, voire à la macrosociologie du « macro model of social action as cultural performance » (de l'action sociale comme performance culturelle) développée par Jeffrey C. Alexander[15] où le modèle inspiré du théâtre scinde ou fusionne les éléments pragmatiques qui le constituent en fonction de la plus ou moins grande complexité des sociétés.

En France, comme nous l'avons signalé en introduction, peu de sociologues ont, comme Maffesoli, attiré l'attention sur ce *modus vivendi* qu'est la théâtralité et reconnu en elle une heuristique pour décrire le social et ce qui lui échappe : la socialité. Le monde comme théâtre est ici considéré comme *modus* du social plus vécu que pensé : « Le geste est là pour rappeler que

13. Rabanel, *Théâtrologie/1 Le théâtre réinventé,* Paris, L'Harmattan, 2003, p. 57.
14. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Dunod, 2003 [Messidor, 1996], p. 381.
15. Jeffrey C. Alexander, « Social performance between ritual and strategy », dans Jeffrey C. Alexander, Bernhard Giesen et Jason L. Mast (dir.), *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 77.

la théâtralité est le dénominateur commun des situations de l'existence[16]. » Maffesoli consacre en cela un véritable *theatrum sociologicum*[17] prenant « au sérieux les divers styles de vie constitutifs du *theatrum mundi*[18] ». Il propose une césure heuristique pertinente

> entre *individu* ayant une identité précise, faisant son histoire propre et participant contractuellement avec d'autres individus à l'histoire générale ; et *personne* ayant des identifications multiples dans le cadre d'une théâtralité globale. L'individu a une fonction rationnelle, la personne des rôles émotionnels[19].

La trame émotionnelle sous-tend une *structure anthropologique* du quotidien où les potentialités de la personne en actualisation font advenir la réalité sociale à elle-même : « Les types et le processus de typification sont reliés à la notion de rôle, d'acteur et à l'identification ou à la distanciation qui leur sont corrélatifs[20]. » Ces figures et configurations actoriales sont considérées comme socialement évanescentes :

> Chaque personne se diffracte à l'infini, suivant le kairos, les occasions et les situations qui se présentent. La vie sociale étant alors comme une scène où, pour un moment, des cristallisations s'opèrent. La pièce alors peut avoir lieu. Mais une fois jouée, l'ensemble se dilue jusqu'à ce qu'une autre nodosité surgisse[21].

Il s'agit alors pour le sociologue-poète de mettre en lumière les pièces qui se jouent ici et là et si possible de leur chercher une trame commune. Maffesoli s'inscrit dans la filiation de Simmel :

> C'est ainsi que les données de la sociologie sont des processus psychiques, dont la réalité immédiate s'offre d'abord aux catégories psychologiques ; mais celles-ci, bien qu'indispensables pour la description des faits, restent extérieures à la finalité sociologique, celle-ci ne résidant au contraire que dans la réalité concrète de la socialisation dont les processus psychiques sont les vecteurs, et qui ne peut souvent être décrite qu'au moyen de ceux-ci – un peu comme une pièce de théâtre, qui ne contient du début à la fin que des faits psychologiques, qui ne peut être comprise que psychologiquement, et dont l'intention n'est pas pour autant d'apporter des connaissances psychologiques, mais les synthèses que constituent les contenus des faits psychologiques, du point de vue du tragique, de la forme artistique, des symboles de la vie[22].

En somme, même si d'aucuns peuvent lui reprocher, comme Goffman, de ne pas réfléchir sur le théâtre en tant que tel, bien qu'il fut un lecteur de

16. Michel Maffesoli *Le mystère de la conjonction*, Paris, Fata Morgana, 1997, p.64.
17. Expression forgée à partir de Foucault à propos de Deleuze dans Michel Foucault, *Theatrum philosophicum*, Critique, n° 282, novembre 1970, p. 885-908. Ce n'est pas pour rien que Dionysos – divinité mythologique du théâtre – est une figure clé de l'œuvre Maffesoli
18. Michel Maffesoli, « Le paradigme esthétique », *Sociologie et société*, vol. XVII, n° 2, octobre 1985, p. 110.
19. Michel Maffesoli, *Éloge de la raison sensible*, Paris, Grasset, 1996, p. 142.
20. Michel Maffesoli, Préface à Peter Berger et Thomas Luckmann, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksiek, 1996, p. IV.
21. Michel Maffesoli, *Le temps des tribus*, Paris, MK, 1988, p. 257.
22. Georg Simmel, *Sociologie*, Paris, PUF, 1999, p. 60.

la première heure de la « philosophie du comédien » de Simmel, Maffesoli a le mérite de ne pas scientifiquement repousser la métaphore du théâtre, mais au contraire de la valoriser en y puisant certaines conceptions.

En France enfin, pour terminer cette courte généalogie, une approche originale des sciences humaines va justement inviter à une étude scientifique interdisciplinaire des arts du spectacle, l'ethnoscénologie, cofondée en 1995 sous les auspices de l'UNESCO par le sociologue Jean Duvignaud et le psychologue Jean-Marie Pradier, suivant le précepte de Mauss selon lequel toute conception doit partir de la concrétude de l'expérience, en prenant appui sur la pensée pragmatique des « performers ». Deux ans après, l'homme de théâtre polonais Jerzy Grotowski était nommé au Collège de France à la première chaire d'Anthropologie théâtrale (à distinguer radicalement de l'ethnoscénologie par sa recherche de principes spectaculaires universels à travers le paradigme du « théâtre » comme référence universelle).

Ainsi, en nous reposant sur les avancées de la sociologie et les apports de l'ethnoscénologie, il est désormais possible de poser les bases d'une socioscénologie.

Principes d'usage de la métaphore théâtrale

L'usage de la métaphore théâtrale dans les sciences humaines a été critiqué, entre autres[23], par l'ethnoscénologue Jean-Marie Pradier, qui lui reproche, avec raison, le risque inhérent de théâtrocentrisme qu'elle comporte et qu'elle produit quand elle s'applique sans aucune discrimination de cultures, sans tenir compte des spécificités culturelles étrangères au théâtre. Ce risque est bien réel et effectif quant on pense à la généralisation abusive de son usage tandis que certains considèrent, après Shakespeare, « le » monde comme une scène de théâtre. Si cette considération universalisante est belle et pertinente pour le poète, elle ne l'est pas pour le chercheur qui y voit l'écueil de l'ethnocentrisme, contraire à tout respect des différences culturelles. En cela, notre approche sociologique relève de l'ethnoscénologie, étude des pratiques performatives et spectaculaires du monde entier, qui prend soin de tempérer toutes formes d'ethnocentrisme (disciplinaire, linguistique, géographique, sexuel, etc.) de la perception et des références théoriques ; mais s'en éloigne sur deux points si, comme le définit Pradier, l'ethnoscénologie ne s'occupe

> ni des métaphores comme la théâtralité du quotidien, ni des domaines ouverts sur l'infini comme le sont les performances de tous ordres (jeux, sports, rituels, cérémonies, etc.). [Elle prend en compte les seuls] phénomènes impliquant les

23. L'anthropologue américain Clifford Geert dès les années 1980.

critères suivants : mise en forme esthétique d'un événement, fictionnalité, plaisir du jeu, gratuité de l'action[24].

En effet, selon nous, non seulement la forme, qu'engage une cérémonie religieuse ou une performance sportive médiatisée, répond aux critères instituant l'esthétique, l'imaginaire et le spectaculaire ; mais l'usage de la métaphore n'est pas scientifiquement dangereux quand il est fait avec sérieux, comme le souligne Howard S. Becker : « l'emploi de la métaphore est un exercice sérieux dans lequel vous affirmez que deux phénomènes empiriques différents [le théâtre et le quotidien] appartiennent à la même classe générale [le cadre théâtral][25] ». Armindo Biao, ethnoscénologue brésilien, sociologue de formation, abonde en ce sens en jetant quant à lui un pont entre l'ethnoscénologie et l'observation de la théâtralité du quotidien. À partir de la métaphore théâtrale, l'intérêt gnoséologique est alors centré sur l'apport heuristique du théâtre pour la sociologie : « transférant les idées et les associations d'un système ou d'un niveau de discours à un autre, la métaphore crée un nouveau regard sur l'un comme sur l'autre[26] ». Cela dit, quelles sont les précautions d'usage ?

Premier principe à retenir, « le » monde qu'il s'agit de considérer sous la métaphore théâtrale est essentiellement celui qui connaît ou a connu le théâtre et dont les individus ont adopté certaines conceptions du monde dans lequel ils vivent et des comportements au quotidien qui peuvent découler des acquis de l'art du théâtre, tant et si bien qu'un habitus de comédien, de metteur en scène, etc., a pu voir le jour, au-delà des professionnels de l'art du spectacle. La pertinence de la métaphore y est alors pleine et entière et c'est dans ce contexte spécifique que nous pouvons envisager une conceptualisation de cette métaphore, une série de concepts qui permettent de penser les individus et les sociétés au regard de cet habitus proprement théâtral.

Le terme « théâtral » ne contient ici aucune connotation négative ni positive, il se veut le plus neutre axiologiquement, désignant toute personne ou activité guidée – plus ou moins consciemment – par des techniques et des valeurs que requiert et met en avant l'art du théâtre, que se seraient appropriés les individus du fait de leur efficace dans leur vie sociale, à travers un phénomène d'*imitation prestigieuse* (Mauss), développant socialement un « ethos théâtral » en Europe depuis l'Antiquité, notamment à partir du XVIIe siècle, surtout au XIXe siècle alors que le théâtre devint un art bourgeois ; bourgeoisie qui dicta les mœurs qui désignent encore aujourd'hui celles des classes moyennes et supérieures, même si l'aura du théâtre a perdu de sa

24. Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 125.
25. Howard S. Becker, *Ecrire les sciences sociales*, Paris, Economica, 2004, p. 92.
26. Richard Brown, *Clefs pour une poétique de la sociologie*, Nîmes, Actes Sud, 1989, p. 124.

superbe au profit des médias en général, notamment de la télévision, et d'un art plus populaire, le cinéma, dont on oublie trop vite qu'il est un enfant du théâtre et repose en partie sur des artistes et un savoir-faire issus du théâtre.

En effet, au XVIIe siècle, s'est opéré en Europe un phénomène étonnant : l'élévation du comédien au rang de modèle de société. Sa maîtrise des émotions faisait de lui un parfait homme de cour, tandis que parallèlement, petit à petit, pour le public de théâtre et indistinctement dans les mœurs en général, le fait de montrer ses émotions – de ne pas les maîtriser – devenait un signe de vulgarité populaire. Cette théâtralisation de la vie sociale fut telle que les hommes de lettres parlèrent de *theatrum mundi*. Il est vrai que le classicisme était de mode et que les conceptions philosophiques de la Grèce Attique – dont celles de Platon considérant le mode politique et social de ses compatriotes comme affecté de façon néfaste par l'influence du théâtre – hantaient les esprits, mais au XVIIe siècle la théâtralisation de la société est vécue comme une avancée humaniste, même si Rousseau se fait l'écho de Platon. Or, cette civilisation des mœurs à travers le théâtre a toute son importance dans la pertinence du choix de la métaphore théâtrale pour toute partie du monde qui a incorporé le théâtre et pour laquelle on peut penser une propension « théâtrogène[27] » plus ou moins forte, atteignant des domaines du quotidien *a priori* étrangers au théâtre ; sachant que le théâtre lui-même comporte cette propension, comme le rappelle Corvin dans sa définition de la théâtralité :

> Le mot recouvre en effet une charge égale de positivité et de négativité. L'usage positif de la notion est manifeste chaque fois que le théâtre est menacé d'être confondu avec la « vie » : il est alors judicieux de rappeler que toute représentation est un simulacre, une forme, et que la théâtralité n'est pas le privilège de la chose représentée […] ; l'usage négatif de la notion apparaît, au contraire, chaque fois que le théâtre oublie le réel, qu'il se complaît dans la célébration de ses propres codes, qu'il s'enferme dans ses propres conventions : alors la théâtralité n'est plus que la marque irrécusable du mensonge et de l'aveuglement[28].

La théâtralité est un concept clé, car elle permet de sortir du théâtre en tant que tel pour accéder aux domaines qui lui sont extérieurs mais pas étrangers :

> Par définition, la théâtralité désigne tout ce qui est réputé être théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre. Jamais métaphore n'aura soufflé à ce point la vedette à son référent. Théâtre hors du théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait. Autrement dit, elle n'interroge qu'incidemment la réalité propre du théâtre, son existence concrète[29].

27. Pour reprendre un concept à Bassidiki Kamagate, « Paratexte et théâtralisation dans *Fama* de Koffi Kwahule », *Synergie Algérie,* n° 10, 2010, p. 53-64.
28. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre,* Paris, Bordas, 1995, p. 820.
29. Anne Larue, « Avant-propos », *Théâtralité et Genres Littéraires*, Paris, La Licorne, 1996, p. 3.

À charge au sociologue de ne pas oublier de revenir au théâtre en tant que tel pour nourrir sa réflexion sur cette théâtralité qui peut s'appliquer à une situation, une action, un geste, un texte, dont le processus peut se conceptualiser sous le terme de « théâtralisation ».

Un des domaines les plus théâtrogènes est bien sûr le pouvoir : « Derrière toutes les formes d'aménagement de la société et d'organisation des pouvoirs se trouve, toujours présente, gouvernante de l'arrière-scène, la "théâtrocratie". Elle règle la vie quotidienne des hommes en collectivité[30]. » Les politiques vont se reprocher réciproquement cette théâtralisation : « Nous avons été désolés du spectacle donné hier soir par l'opposition d'autant plus que nous ne sommes dupes de rien : c'est une super-théâtralisation. On en rajoute dans tous les sens. Je trouve que c'est indécent », a déclaré à la presse M. Copé[31]. Toutefois, comme nous le verrons, est-il préférable de parler de « scénocratie » si l'on veut, avec Georges Balandier, anthropologiquement généraliser la métaphore au monde politique. Ce qui semble une hypothèse plausible, tandis que les médias (télévision, caméra portative, Internet) ont amplifié ce phénomène, comme en témoigne Pascal Bouvier[32].

Autre exemple d'un domaine fortement théâtrogène : le management (pas étranger au politique). Selon Pierre Legendre, historien du droit, philosophe et psychanalyste, existe ainsi un aspect ignoré de la globalisation, le management en tant que croyance, qu'il explique via la métaphore théâtrale :

> la théâtralisation est inhérente à l'espèce douée de parole. C'est une conséquence du langage propre à l'humain ; la dématérialisation de la matérialité par le langage comporte ce phénomène : le monde est mis en scène, et toutes les sociétés, dans tous les temps, inventent leur style pour aborder la réalité du monde à travers le théâtre des mots. Pas seulement les mots. Il y a les musiques, les procédures chorégraphiques, etc.[33].

Et de fait, nous voyons les officines de marketing généraliser pour les enseignes de magasin la recherche d'une meilleure théâtralisation de leurs produits pour « ré-enchanter le client[34] ». En outre, certains de ces domaines fortement « théâtrogènes » vont solliciter non seulement les techniques mais les professionnels du théâtre, si bien que leur théâtralisation n'est de fait pas simplement métaphorique mais pensée et envisagée de façon conceptuelle : en politique (coaching, happening, théâtre-forum), en entreprise (coaching, clowanalyse), à l'école (expression dramatique, atelier-théâtre), en justice

30. Georges Balandier, *Le pouvoir sur scène*, Paris, Balland, 1992, p. 13.
31. « Assemblée : Copé dénonce "la super-théâtralisation indécente" du PS », *Le Parisien*, 21 janvier 2009.
32. Pascal Bouvier, *L'image en politique : théâtralité et réputation*, Annecy, Université de Savoie, 2008.
33. Pierre Legendre, « La théâtralisation est inhérente à l'espèce douée de parole », *Mariane 2*, décembre 2007.
34. Laura Bonnel, *Mémoire Espeme : Marketing expérientiel, théâtralisation et animation commerciale. Une stratégie de différenciation pour les marques ? L'exemple des cosmétiques avec l'Oréal Paris*, EDHEC, 2009.

pénale (stage citoyen, sociodrame, atelier-théatre), en médicosocial (scénothérapie, hopiclown, psychodrame, marionnette thérapeutique, développement personnel), en culture (animation, médiation artistique), etc.[35].

Des domaines peuvent sembler ne pas être touchés par cette propension et pourtant l'être : un chercheur en sciences sociales, Benoît Boutefeu, a ainsi appliqué la métaphore théâtrale à la façon dont les forêts sont investies par les forestiers et les publics. Il nous livre un regard critique qui devrait s'appliquer à tout usage de la métaphore :

> Plus qu'une figure de style intellectuellement séduisante, cette métaphore joue le rôle de « véhicule de la pensée », de facilitateur permettant de faire émerger des questions de recherche et de les traiter dans un cadre conceptuel renouvelé. Pour rester efficace et crédible, le procédé doit cependant être mis en perspective et critiqué. À plusieurs reprises, des limites sont apparues pour penser la forêt et ses interactions sociales de manière théâtralisée. […] Le procédé comporte un risque de surinterprétation et pourrait apparaître comme une forme de rhétorique, déformant et dénaturant une réalité sociale beaucoup plus complexe. […] La métaphore a la même fonction qu'un modèle : elle est une tentative de décodage du réel. Sa pertinence et sa validité ne sont que temporaires. Elle doit être constamment affinée, corrigée, travaillée, voire éventuellement abandonnée. Elle a cependant un avantage indéniable par rapport à un modèle théorique. Pour peu que l'on accepte de s'abandonner à ce procédé métaphorique, il permet de libérer l'imagination et de faire dialoguer l'intuition avec la raison. Elle n'enlève rien à la rigueur de la démonstration scientifique et permet de développer la créativité du chercheur. Elle est efficace pour créer du lien entre chercheurs et praticiens, pour dépasser les clivages disciplinaires et pour impliquer les gestionnaires à la réflexion critique. Elle permet de surmonter leurs réticences vis-à-vis de sciences humaines et sociales, considérées parfois comme des approches ardues et difficiles d'accès[36].

Enfin, si certains domaines jouent de leur théâtralité, tels que les documentaires à la télévision : « En plaçant l'automobile au centre de ses histoires et des scènes d'action, la réalisation fait de l'accident un objet artistique dont elle stylise la survenue en saisissant sa théâtralité et en travaillant celle-ci de sorte à en faire un véritable spectacle visuel[37]. » D'autres peuvent souhaiter réduire la part de théâtralité qui réside en eux : c'est le cas de certains acteurs des arts plastiques dont le domaine s'est fortement théâtralisé depuis l'action-painting et le happening. Le critique d'art Michael Fried se prononce ainsi en faveur d'un mouvement « contre la théâtralité[38] ». C'est aussi le cas du journalisme : « "Je crois qu'aujourd'hui, la tendance, honnêtement, c'est

35. Jérôme Dubois (dir.), *Les usages sociaux du théâtre hors ses murs*, Paris, L'Harmattan, 2011.
36. Benoît Boutefeu, « La forêt comme un théâtre ou les conditions d'une mise en scène réussie », thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'École Normale Supérieure, Lettres et Sciences Humaines, 2007, Lyon, p. 464-465.
37. Emmanuel Pagès : http://auto-et-sociologie.over-blog.fr/article-la-theatralite-de-l-accident-dans-la-serie-televisee-alerte-cobra-59149256.html.
38. Michael Fried, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007.

qu'il y a une certaine théâtralisation de la revue de presse", a notamment dit Lamine Touré, ajoutant : "si on va jusqu'à dénaturer les propos premiers des articles qu'on est censé indiquer aux gens, il y a problème"[39]. »

Par conséquent, la sociologie peut interroger systématiquement cette part de théâtralité dans les faits sociaux, à l'instar de Joseph Issac dans « L'épreuve théâtrale de la rue[40] ». Dont les discours sociaux, voire sociologiques, comme Antoine Hennion dans « Esthétique populaire ou théâtralité théorique ? Le peuple, le sociologue et le producteur à succès[41] ».

Le second principe vient relativiser le premier. Il propose que le piège ethnocentrique que comporte le terme même de « théâtre », au regard des cultures qui n'ont pas connu le théâtre, soit définitivement refermé, par l'usage d'un terme plus approprié car axiologiquement plus neutre et transversal aux cultures du monde : non pas le terme *spectacle* relatif au diagnostic fait par Guy Debord[42], terme qui a le mérite ne pas être théâtrocentrique, puisque si le théâtre est spectacle, tout spectacle n'est pas théâtre, mais terme qui, lorsqu'il n'est pas en butte à un rejet pur et simple, est perçu de façon peu engageante, et qui, lorsqu'il est perçu avec bienveillance[43], ne retient malheureusement que la surface de l'événement, incitant à oublier le processus conduisant à son émergence. C'est pourquoi l'ethnoscénologie tente de redonner au terme sa richesse conceptuelle. Selon Pradier, le concept « spectaculaire » se réfère à l'ensemble des modalités perceptives humaines ; souligne l'aspect global des manifestations humaines, incluant les dimensions somatiques, physiques, cognitives, émotionnelles et spirituelles ; a la particularité de montrer l'importance de la relation entre le « performer » et le spectateur ou observateur scientifique.

Toutefois, un autre concept retiendra notre attention : celui de *scène*. Comme l'explicite Issac Joseph : « la métaphore théâtrale propose ainsi une première formule de l'organisation sociale de l'expérience qui distingue deux régions d'activité : la *scène* et les *coulisses*[44] ». Or, comme le fait remarquer Pradier, l'étymologie grecque du terme renvoie dans la médecine hippocratique

39. « Des journalistes dénoncent la « théâtralisation » des revues de presse », Ousmane Ibrahima Dia, in Agence de Presse Sénégalaise, 26 avril 2007.
40. Joseph Issac, « L'épreuve théâtrale de la rue », dans *Scénographie et espaces publics. Les lieux de la représentation dans la ville*, Plan Urbain - Séminaire de recherche, Paris, 1993.
41. Antoine Hennion, « Esthétique populaire ou théâtralité théorique ? Le peuple, le sociologue et le producteur à succès. », dans Gaudez F. (dir.), *Albi 2006 Les arts moyens aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 191-204.
42. Repris dans un dossier thématique : *Actes de la recherche en sciences sociales*, « Sociétés du spectacle », Paris, Seuil, n° 186-187, mars 2011.
43. Quand bien même certains sociologues s'en sont emparés à bon escient : « Au niveau microsociologique, les relation sociales peuvent apparaître comme un spectacle improvisé selon des règles implicites », Jacques Herman, *Les langages de la sociologie*, Paris, PUF, 1983, p. 116.
44. Isaac Joseph, *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF, 1998, p. 51. Italiques dans l'original.

au corps humain, aussi bien qu'à la tente où se changeaient les comédiens, puis par extension, la scène de théâtre :

> La σκηνη (skênê) était le lieu couvert invisible aux yeux des spectateurs, où les acteurs mettaient leur masque. Les sens dérivés sont nombreux. Le banquet fut l'un d'eux, et les repas sous la tente. […] La métaphore engendrée par le substantif féminin a donné le mot masculin de σκηνος (*skénos)* : le corps humain, en tant que l'âme y loge temporairement. En quelque sorte, le « tabernacle de l'âme », l'habitat de la ψυχη (psukhê), le « corps de l'esprit » (Valéry). Ce sens apparaît chez les présocratiques. Démocrite et Hippocrate y ont recours (*Anatomie*, *I*). La racine a également donné le mot *skhnwma* (skénoma) qui signifie aussi le corps humain. Quant aux mimes, jongleurs et acrobates, femmes ou hommes, ils se produisaient au moment des fêtes dans des baraques provisoires σκηυωματα (*skénomata)*, équivalent de nos « théâtres forains » (*Xénophon*, *Hellénique*, VII, 4, 32)[45].

La scène renvoie donc consubstantiellement à un invariant sociologique présent en chaque culture, l'individualisation sociale du corps humain, même si celle-ci est fonction des cultures : « En d'autres termes, le corps devient la scène où se révèle l'avatar culturel de la pensée pour une époque, une communauté, une société, une civilisation[46]. » Certains pédagogues du théâtre ont senti et donné à entendre cet universalisme concret de la scène, tel le metteur en scène Antoine Vitez : « Je voudrais revenir à cette métaphore du monde par et dans le corps et dans tout ce qui est autour du corps, comme lorsqu'on est enfant[47]. » Si bien que la *scène* constitue un ancrage conceptuel pour une approche sociologique des *corps en situations*[48].

Or, sachant que le concept de théâtre et tout concept dérivé de lui ne peuvent s'appliquer aux cultures où le théâtre est étranger ou en tout cas moins pertinent au regard de formes modélisantes plus anciennes et ancrées que lui, le théâtre et ses formes sont réunis par l'ethnoscénologie sous la conceptualisation englobante de « pratiques performatives et spectaculaires » (induisant des activités collectives, des corps en actes, spectaculaires dans le sens où des spectateurs – avec tous leurs sens – portent attention à ces corps), si bien que le « cadre théâtral » perd anthropologiquement de sa pertinence au regard de la dénomination *cadre performatif et spectaculaire*.

45. Jean-Marie Pradier, « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences », dans *Internationale de l'Imaginaire*, La scène et la terre, questions d'ethnoscénologie, n° 5, Maison des cultures du monde, 1996, p. 14.
46. Jean-Marie Pradier, « L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, 2001, p. 51-68.
47. Antoine Vitez, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p. 230.
48. Jean-Michel Berthelot, « Corps et société (problèmes méthodologiques posés par une approche sociologique du corps) », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXXIV, janvier-juin 1983.

Sociopoétique du quotidien

Au sujet du quotidien, Alfred Schütz parle de *présent vivant* pour dire la potentialité s'actualisant qu'est toute vie sociale, Maffesoli spécifie cette émergence continue par le néologisme *présentéisme* et Hannah Arendt l'explicite par la métaphore théâtrale :

> Les objets vivants *se présentent*, comme des acteurs, sur une scène qu'on leur a préparée. C'est une scène commune à tous les vivants, mais elle semble différente à chaque espèce, et aussi à chaque spécimen[49].

En outre, pour filer la métaphore :

> L'individu ne vit pas seulement la vie, il se la représente. Cela signifie qu'il la vit au moins deux fois : une fois dans la réalité et dans la matérialité et une autre dans la représentation qu'il se fait d'elle. Or, en la vivant à travers une représentation, ce qui est possible par la faculté de l'imagination, l'individu moderne peut la modeler de telle sorte qu'il ne vive pas seulement la vie telle qu'il la vit dans la matérialité mais telle qu'il peut la vivre dans son imagination. […] C'est en cela qu'il est *acteur*[50].

Panagiotis Christias ramène ici l'acteur social au comédien et celui-ci à l'acteur-poète. On distingue en somme trois niveaux de « réalité » : la *présentation*, niveau de corporéité que tous les êtres vivants partagent ; la *représentation*, niveau que seul l'humain déploie par la pensée ; et les deux niveaux réunis par l'imagination prennent forme concrète au niveau de la *(re)présentation*, moment qui institue socialement une autopoïésis de la réalité : une mise en scène. Le circuit tourne sans cesse en feed-back puisque la (re)présentation s'inscrit dans la présentation qui fait appel à la représentation et ainsi de suite. Goffman a montré la dialogie qui anime ce procès : il s'agit de

> s'intéresser à deux niveaux de réalité - à savoir l'acteur et sa représentation d'une part, l'ensemble des participants et l'interaction comme un tout d'autre part. [Et tout ce qui n'entre pas dans ces niveaux peut] être traité comme […] un troisième niveau de réalité situé entre la représentation individuelle d'une part et l'interaction globale de tous les participants d'autre part[51].

En effet, les deux premiers niveaux articulent une charnière plus ou moins harmonieuse entre représentation de chacun et (re)présentation de tous, permettant de penser les décalages éventuels entre premier et second niveaux, la plus ou moins grande présence (entre identification et distanciation), voire absence (« mode mineur » que théorise Albert Piette pour *penser*

49. Hannah Arendt, *La vie de l'esprit,* Paris, PUF, 2005, p. 40. Italiques dans l'original.
50. Panagiotis Christias, *Poésie et société, Genèse et réception sociales du discours poétique néohellénique. Le cas de la « génération de 1930 » en Grèce : Cavafy, Ritsos, Séféris, Elytis,* Thèse de doctorat, Paris V, 2004, p. 386. Italiques dans l'original.
51. Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, La présentation de soi,* Paris, Minuit, 1973, p. 81.

autrement les questions de l'action et de la spectacularité[52]), de chacun avec la (re)présentation.

Acte en tant que tel, individuel ou collectif, la poésie « naît de la décision de rendre au rapport à soi sa qualité de *présence*[53] ». Si bien que selon Gianni Vattimo, le philosophe Dilthey peut dire en hyperbole que *le poète est l'homme véritable* : « L'expérience multiple des possibilités multiples d'existence auxquelles nous accédons grâce à la poésie, reste peut-être d'ailleurs la seule expérience authentique de l'universalité qui nous soit donnée[54]. » La tragédie de la culture viendrait justement selon Simmel du fait que : « Le présent de notre vie consiste à transcender le présent[55]. » Autrement dit, l'humain est un poète en germe parce que le présent appelle la transcendance de sa conscience en le projetant dans l'espace-temps social et il est un comédien en germe parce que sa conscience se déploie à travers les sensations immanentes de son corps : « Mon présent consiste dans la conscience que j'ai de mon corps[56]. » Cette réflexivité situe l'humain entre passé et avenir, moi et non-moi, présence et absence, vivant et mort. Bref, si le corps propre est indissociable du corps social au sein de la présentation à laquelle appartient l'acteur, le comédien est celui qui, grâce à son imagination, au regard de sa représentation, inscrit dans le social un corps propre qui ne lui appartient pas en propre, en métamorphosant son propre corps dans la (re)présentation ; quand le poète est celui qui, grâce à son imagination, au regard de la (re) présentation à laquelle il assiste, invente (le verbe « inventer » est rattaché au moyen français *invenir*, qui signifie littéralement « arriver à l'improviste, sans prévenir », autrement dit faire advenir une réalité à elle-même) le social en une représentation, dans le retrait paradoxal de son corps propre. Bref, le poète induit la représentation de la (re)présentation et le comédien induit la (re)présentation de la représentation, si bien qu'Arendt voit dans la copule poète/comédien la germination de la pensée sociale[57].

Dans cette autopoïésis sociale où se rencontrent arts du vivre-ensemble et arts du spectacle, l'ethnoscénologue Biao permet de mieux saisir la réalité

52. Albert Piette, *Anthropologie existentiale,* Paris, Petra, 2009, p. 11.
53. Yves Bonnefoy, « La parole poétique », dans *Université de tous les savoirs, L'art et la culture,* Paris, Odile Jacob, 2002, p. 93. Italiques dans l'original.
54. Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation,* Paris, La découverte, 1991, p. 126.
55. Georg Simmel, *La tragédie de la culture,* Paris, Rivages, 1988, p. 34. Italiques dans l'original.
56. Citation de Bergson par Jean-Loup Rivière, *Comment est la nuit, Essai sur l'amour du théâtre,* Paris, L'Arche, 2002, p. 137.
57. « Or l'élément d'imitation réside non seulement dans l'art de l'acteur mais aussi, comme Aristote le dit justement, dans la composition ou l'écriture de la pièce, dans la mesure où le drame ne s'épanouit que lorsqu'il est représenté sur le théâtre […] C'est aussi pourquoi le théâtre est l'art politique par excellence ; nulle part ailleurs la sphère politique de la vie humaine n'est transposée en art. De même, c'est le seul art qui ait pour unique sujet l'homme dans ses relations avec autrui. » Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne,* Paris, Calmann-Levy, 1983, p. 245, 246.

en proposant une conceptualisation des notions de « théâtralité » et « spectacularité » :

> la première étant appliquée à de petites interactions routinières, dans lesquelles les individus agissent en fonction de l'interlocuteur (pour le regard de l'autre, comme dans le sens étymologique de théâtre), de manière plus ou moins consciente et confuse, sans distinction claire entre « acteurs et spectateurs », pour jouer, tous ici, les deux « rôles » simultanément ; et la seconde appliquée aux interactions plus grandes et extraordinaires, quand la société crée collectivement des phénomènes organisés pour le regard de beaucoup d'autres, dont on a une conscience claire en tant qu'« acteurs » ou « spectateurs »[58].

Approche homologique entre poète et sociologue

Une démarche qui épouse celle du poète est particulièrement appropriée pour rendre compte de la poétique du quotidien. Traçons le portrait idéal-typique du sociologue en poète.

a) En premier lieu, avant toute élucidation de la réalité sociale, la conscience du poète comme du sociologue est en *empathie* avec ce qui se passe autour d'eux dans une

> prise en charge de ce « non-encore conscient » qui associe un schème – créé par l'imagination – à un contenu historique dont la signification n'est ni objective ni subjective, mais négociée entre ces deux possibilités par l'expérience de l'observateur (ou de l'auteur) et par celle de ceux qui la considèrent comme valide au-delà de son individualité d'origine[59].

Ils appliquent aux fruits de leur pensée un critère de *vraisemblance* qui les ramène à la poétique aristotélicienne.

> Il faut donc noter la présence d'une capacité qui consiste à pouvoir représenter, mettre en scène, imiter l'action d'individus, c'est même sur elle que s'appuie l'art du comédien. Il y a donc disponible dans le corps social une manière de figurer l'action qui suppose une précompréhension de l'activité humaine[60].

Celle-ci rapproche cette qualité du sociologue de celle du dramaturge, du metteur en scène, du comédien, jusqu'à cette gnoséologie du spectateur.

> L'empathie permet de forger des hypothèses, elle n'est pas une reviviscence de ce que l'autre a vécu, ni une simple projection dans les événements, elle est bien une capacité d'imagination qui permet à l'historien de replacer les acteurs dans leur temps, de saisir leurs motifs et par-là de les faire partager, comprendre et ressentir à ses contemporains[61].

58. Armindo Biao, « Um trajeto, muitos projetos », dans Armindo Biao (org.), *Artes do corpo e do espetáculo : questões de etnocenologia*, Salvador, PA, 2007, p. 21-42. *Cf.* également sa thèse de doctorat *Théâtralité et spectacularité – une aventure tribale contemporaine à Bahia*, dirigée par Michel Maffesoli (Université René Descartes, 1990).
59. Patrick Tacussel, *Mythologie des formes sociales*, Paris, Méridiens Klincksiek, 1995, p. 134.
60. Patrick Watier, *Une introduction à la sociologie compréhensive*, Paris, Circé, 2002, p. 49.
61. *Ibid.*, p. 47, 64.

b) Cela conduit à une *herméneutique*. Au regard de la (re)présentation, « tout spectateur commentant un spectacle, fait *ipso facto* une analyse, dès lors qu'il relève, nomme, privilégie et utilise tel ou tel élément, établit des liens entre eux, approfondit l'un aux dépens de l'autre[62] ». Or le sociologue et le poète sont avant tout des spectateurs. Et bien que les spectateurs aient vu le même spectacle, les interprétations divergent et appellent discussions, non seulement sur le contenu mais sur la forme. L'interprétation est double : elle concerne autant le spectateur que le comédien. Le spectateur au sein du comédien vis-à-vis de sa prestation et celle de ses partenaires, comme le spectateur au sein du metteur en scène qui se met successivement à la place du comédien puis du spectateur, tandis que le spectateur fait le chemin inverse vers le comédien et le metteur en scène. Tout spectateur est un théâtrologue en germe.

c) Le théâtre est particulièrement propice au *savoir sociologique* : au regard du monde comme (re)présentation, il pourvoit la conscience de la *naïveté* de la parabole, instaure une disposition d'esprit qui a moins à voir avec l'émerveillement de l'enfant qu'avec la *docte ignorance*. Il enjoint une inclination philosophique d'ordre poétique. C'est ainsi que « *theatai,* le mot grec qui signifie spectateur, a donné, par la suite, le terme philosophique "théorie– et "théorique" qui, il y a quelques centaines d'années, voulait dire "qui contemple"[63] ». Jacques Taminiaux dans son *Théâtre des philosophes* retrace ainsi la généalogie de notions telles que *theoria*, *poésis, technè, praxis,* au cœur du faire-théâtre. Ces notions ont été développées par Platon, discutées par Aristote, puis par de nombreux philosophes, notamment allemands : Hegel, Schopenhauer, Schelling, Nietzsche, Heidegger. De même, des philosophes français ont écrit des pièces de théâtre et exposé leurs idées grâce à des catégories théâtrales : Voltaire, Diderot, Sartre, pour les plus connus. Moins populaire, Gabriel Marcel a écrit, parallèlement à sa philosophie morale, des pièces tragiques. Cette double pratique fait de lui un *philosophe dramaturge* (au même titre que Duvignaud fut *sociologue dramaturge*). Cette approche des acteurs de la réalité sociale consiste à

> se placer simultanément à un niveau aussi profond que possible de chacun d'eux, qu'il épouse à la fois leurs manières d'être, de comprendre, d'apprécier, qui pratiquement s'opposent et peuvent même se révéler à jamais incompatibles. [Tandis que dans] la vie pratique, je serais vraisemblablement contraint de prendre parti pour l'un de ces personnages contre l'autre, ou me désintéresser d'eux. [Alors, dans] la mesure où il nous éclaire et nous libère pour ainsi dire de notre condi-

62. Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles,* Paris, Nathan, 2003 [1996], p. 9.
63. Hannah Arendt, *La vie de l'esprit,* Paris, PUF, 2005, p. 127.

> tion d'existence pour nous introduire, ne fut-ce que pendant quelques instants, dans ce monde de justice supérieure, le théâtre peut être dit philosophique[64].

d) Nous arrivons ici à la conjonction du poète et du sociologue : la *neutralité axiologique*. En effet, il existe une tendance fâcheuse à confondre le *théâtre d'idées* tel que le défend Gabriel Marcel avec le *théâtre à thèses* où les idées ont priorité sur les personnages qui ne sont plus que simple porte-parole du dramaturge. Alexandre Dumas fils – un des initiateurs du théâtre à thèses – était à cet égard explicite. Selon lui, les écrivains du passé avaient laissé beaucoup à faire, plus qu'ils n'en avaient fait, puisqu'ils s'en étaient tenus à dire comme l'humain était fait, et qu'il restait à dire comment il devait être fait. À rebours de cette logique, nous suivons les préceptes de Marcel nous écartant des écueils du moralisme et du dogmatisme : « la thèse est une conception abstraite de l'esprit qui précède l'invention des faits, détermine artificiellement leur combinaison et fausse la réalité[65] », tandis que le théâtre d'idées « n'est qu'une leçon vivante des faits ; elle ne précède pas, mais elle les suit et elle s'en dégage ; elle traduit l'impression qu'en doit avoir celui qui réfléchit[66] ». Ce qui ne veut pas dire que le sociologue-poète est dénué de sens moral, mais sa *vocation déontologique* consiste à rendre intelligible un fragment de réalité qu'il ressent, exprime, éclaire, par la médiation des acteurs en situation : « Si un théâtre philosophique est possible, il ne l'est donc qu'à condition de poser la priorité des êtres par rapport aux idées[67]. » Ce qui implique que les idées soient mises sur le même plan d'importance que la corporéité :

> Leur statut dans la pièce est le même, strictement le même, que celui des émotions, de sentiments, bref de tous les *mouvements* qui *font* la pièce, qui l'amène à surgir en tant qu'œuvre dotée d'une existence forte, unique, et tout à fait indépendante des intentions initiales de leur auteur[68].

De plus, il n'est pas de sujets parias. Comme le poète, le chercheur « doit posséder la faculté de laisser les faits agir sur lui dans le recueillement et le calme intérieur de l'âme et par conséquent savoir *maintenir* à distance les hommes et les choses[69] ». Pour le dire avec Schütz : « Il n'est pas impliqué dans la situation observée, qui ne présente pour lui qu'un intérêt cognitif. Ce n'est pas le théâtre de ses activités mais seulement l'objet de sa contemplation[70]. » Le chercheur est proche du retrait déontologique du dramaturge :

64. Gabriel Marcel, « Théâtre et philosophie, leurs rapports dans mon œuvre », dans *Le théâtre contemporain*, Paris, Librairie Arthème Fayard, octobre 1952, p. 32.
65. *Ibid.*, p. 17.
66. *Id.*
67. *Id.*
68. Michel Vinaver, « Pour un théâtre des idées ? », *Écrits sur le théâtre, vol. 2*, Paris, L'arche, 1998, p. 11.
69. Max Weber, *Le savant et le politique*, Paris, Plon, 1959, p. 198, 218.
70. Patrick Tacussel, *Mythologie des formes sociales*, Paris, Méridiens Klincksiek, 1995, p. 139.

les traits idéaux-typiques d'un fragment de réalité s'imposent à lui à partir d'une expérience interpellant les catégories du savoir social et sociologique dont il dispose, tandis que, paradoxalement, sa personnalité s'éclipse derrière celle des acteurs.

e) Par ailleurs, sachant que « la sociologie pour se construire comme science de la réalité sociale doit révoquer tout réalisme[71] », Simmel observe le cadre théâtral comme distanciation critique du regard sociologique et paradigme des *formes* de socialisation :

> À l'intérieur de l'existence réelle chaque élément, chaque événement en particulier s'intègre dans des séries de nature spatiale, conceptuelle, dynamique, qui se perpétue à l'infini. C'est pourquoi toute réalité dénommable est un fragment, aucune n'est une unité close sur elle-même. Mais l'essence de l'art consiste à élaborer la forme des contenus de l'existence pour parvenir à une telle unité. Le comédien élève *tous* les éléments visibles ou audibles de la réalité à une unité en quelque sorte encadrée[72].

Nous pouvons voir dans cette « philosophie du comédien » le sens du *cadre théâtral* :

> Goffman qui établira dans *La mise en scène de la vie quotidienne* un rapprochement entre sa tentative et celle de Simmel, a bien vu que la proposition tient à la définition d'un cadre cohérent pour l'analyse des orientations réciproques entre individus[73].

« Un cadre ne se contente pas d'organiser le sens des activités ; il organise également des engagements[74]. » Le cadre théâtral serait particulièrement éclairant. Dans son dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis en donne une définition extrapolable à toutes formes de théâtralisation :

> Le cadre de la représentation théâtrale, ce n'est pas seulement le type de scène ou de lieu scénique où se donne la pièce, c'est aussi dans sa plus grande acception, l'ensemble des expériences et des *attentes* du spectateur, la mise en situation de la fiction représentée. [Car en] décidant sous quel angle le spectacle doit être perçu, la mise en scène modifie sans cesse le cadrage[75].

D'ailleurs, comme l'avait compris Goffman, le cadre théâtral limité à la seule représentation scénique est insuffisant quant il s'agit de prendre en compte le quotidien qui accompagne la (re)présentation : il existe une activité hors cadre, des ruptures potentielles de cadres. De fait, dans le quotidien, la difficulté du cadrage (son incessante mise au point et sa faillibilité) provient du fait que la scène ne procède pas d'un metteur en scène – si ce n'est lors de manipulations positives (une surprise) ou négatives (une arnaque) – mais

71. Patrick Watier, *Georg Simmel,* Paris, Circé, 2001, p. 22.
72. Georg Simmel, *La philosophie du comédien,* Paris, Circé, 2001, p. 91. Italiques dans l'original.
73. Patrick Watier, *G. Simmel sociologue,* Paris, Circé, 2001, p. 19.
74. Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience,* Minuit, 1991 [1974], p. 338, 409.
75. Patrice Pavis, *Le dictionnaire du théâtre,* Paris, Dunod, 1996 [Messidor, 1987], p. 40. Italiques dans l'original.

d'une multitude d'acteurs improvisant à partir du canevas du savoir commun – ce que Schütz nomme le *stock de connaissances* – des rôles que tissent les acteurs en présence, si bien que chaque acteur est simultanément comédien – ancré dans un personnage avec un tant soit peu de distance quant au rôle –, metteur en scène – guidant son action en fonction de la situation et des attentes des spectateurs potentiels et influençant l'action réciproque des acteurs en présence –, et enfin spectateur – interprétant en lui ce qui se passe dans la (re)présentation au regard de sa présentation et de celle des autres. En cela, le spectateur – qu'est le sociologue sur le terrain de recherche – est un acteur latent, orientant lui aussi la définition de la situation : « le travail (c'est-à-dire le plaisir) du spectateur consiste à effectuer sans trêve une série de micro-choix, de mini-actions, pour focaliser, exclure, combiner, comparer[76] ».

f) Enfin, avec la mise en œuvre d'une *raison sensible*, sous laquelle on peut considérer le spectateur comme le poète, la sociologie enjoint une poétique du quotidien :

> à coté des éléments logiques, rationnels, utilitaires, toutes les relations sociales mettent en jeu des aspects ludiques, oniriques, affectuels. Pour résumer d'un mot, on peut parler d'une rhétorique de la vie sociale. [Où il s'agit] moins de démontrer les choses que de les raconter[77].

Méthodologie générale et appliquée

Si l'ethnoscénologie et les sciences humaines intéressées par la théâtralité quotidienne et par la métaphore du spectacle partagent la même reconnaissance de la théâtralité quotidienne et de l'existence de phénomènes spectaculaires pas nécessairement artistiques, leur différence vient plutôt, selon Biao[78], du caractère théorique des sciences de l'homme qui cherchent surtout à expliquer et comprendre les structures et les modes de vie sociale, tandis que l'ethnoscénologie détient essentiellement un caractère théorico-pratique visant à connaître les différentes formes de spectacles. Aussi pourrions-nous définir la socioscénologie comme une approche de la sociologie qui intégrerait ce caractère théorico-pratique en portant attention aux pratiques spectaculaires sociales du quotidien :

a) Elle rejoindrait les ethnosciences en reconnaissant à la fois la diversité de la culture humaine et l'immersion nécessaire du sujet dans l'objet qu'il étudie, mais sortirait du champ quasi exclusif de la sociologie propre à

76. Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 2003 [1996], p. 336.
77. Michel Maffesoli, *Éloge de la raison sensible*, Paris, Grasset, 1996, p. 159.
78. Armindo Biao, « Um trajeto, muitos projetos » dans Armindo Biao (org.), *op. cit.*, p. 21-42.

l'ethnométhodologie pour inclure celui de l'esthétique propre à l'ethnoscénologie.

b) Elle exigerait la prudence dans l'emploi de la métaphore théâtrale qui, comme le souligne Pradier, véhicule différentes théories implicites de cognition, d'émotion et de personnalité, présentes dans les notions courantes de catharsis, distanciation, dédoublement de la personnalité, mimesis, imitation, etc.

c) Elle demanderait une concertation entre la sociologie et les départements des différentes disciplines des sciences humaines et artistiques qui approchent d'une manière ou d'une autre la complexité de tout objet « scène » : arts scéniques, danse, anthropologie, ethnologie, ethnomusicologie, études des langues et civilisations orientales, etc. En effet, les sociologues et anthropologues ont tendance à ignorer ce qu'ils ont à voir avec le théâtre (histoire, notion, pratique, etc.), tandis que les spécialistes du théâtre ont tendance à ignorer ce qu'ils ont à voir avec la sociologie et l'anthropologie (concepts, méthodologie, etc.).

d) Elle développerait une richesse du vocabulaire pour endiguer l'idée simpliste, ingénue et incomplète des contextes culturels et de l'histoire des pratiques que peuvent avoir certains étudiants et chercheurs, notamment étrangers, afin de mettre en évidence la diversité culturelle. Elle lutterait contre le sentiment normatif (le théâtre renvoie à un vocabulaire normatif fait de superstition, de supériorité de l'écrit sur l'oral, etc.) de certains étrangers qui tendent à vouloir démontrer que le « théâtre » est présent dans leur propre histoire nationale, ignorant du même coup les formes codifiées ou populaires de leur propre culture.

e) Tout comme elle lutterait contre le risque de monodisciplinarité, en se distinguant des études de la performance (de Gregory Bateson à Richard Schechner) par une perspective résolument transdisciplinaire, qui va des sciences de l'éducation (pédagogie, initiation, etc.) et de la vie (biologie, chimie, neuroscience, géographie, etc.) aux sciences exactes (ethnomathématique, etc.), en passant par les sciences pratiques (théâtre, médecine, etc.), quand les études de la performance se cantonnent à un champ transdisciplinaire restreint aux seules sciences sociales (anthropologie, linguistique, psychologie, histoire, psychanalyse, sciences du langage, sciences politiques, etc.). Il s'agit d'être ouvert à l'ensemble des disciplines scientifiques qui peuvent apporter des éléments de compréhension, tout en développant un dialogue entre expertises scientifiques et la connaissance des « performers » eux-mêmes. En effet, dans la perspective des ethnosciences, la démarche transdisciplinaire entre analyse dite « intérieure » des « performers » et analyse

dite « extérieure » des scientifiques a l'avantage d'éviter le faux-semblant et les approximations des théories générales.

En cela, f) l'objectif premier est non pas de dire ce que *sont* les spectacles, mais bien de décrire ce que *font* les individus qui créent et participent de ces spectacles, à travers une herméneutique de l'action. Des méthodes et des outils s'imposent : non seulement l'observation (participante, non-participante), l'ethnographie, la recherche-action, l'entretien semi-directif, mais aussi la méthode photographique (initiée en anthropologie par Malinowski, systématisée par Gregory Bateson et Margaret Mead), le film ethnographique. En effet, la photographie et la vidéo sont essentielles pour la compréhension et la transmission de connaissances sur ces pratiques performatives et spectaculaires qui sont des expériences vécues sur le mode de l'action, et non pas toujours sur le mode discursif. À partir de ces images, nous pouvons discuter avec l'observé de ce qui est noté, vu. Il peut ainsi expliciter ses actions, ses humeurs, ses sentiments. L'entretien d'explicitation (mis en œuvre par Piette[79]) devenant un outil essentiel pour la compréhension.

En conclusion

En respectant certains principes et pour certaines aires culturelles, l'emploie de la métaphore théâtrale et sa conceptualisation via une socioscénologie nous apparaît pertinente :

> L'objet « théâtre » semble constituer une maquette anthropologique qui présenterait, sous la forme de modèles réduits, les systèmes dynamiques complexes que sont nos sociétés. La théâtralogie devient alors un chantier permanent : la maquette étant sans cesse en action[80].

Nous n'avons pas développé ici toute la batterie de concepts qui s'y rapportent, pour nous consacrer aux principaux : scène, acteur, personne, théâtralité, théâtralisation, etc.[81]. Marco de Marini a souligné combien

> la dilatation progressive de la catégorie de « théâtre » (dilatation – il faut le rappeler – sollicitée et presque imposée par les expérimentations de l'avant-garde théâtrale) a permis de mettre mieux en lumière les éléments dramatiques dont est nourrie la vie même des sociétés et de s'apercevoir que les phénomènes du jeu,

79. Albert Piette, *Ethnographie de l'action,* Paris, Métailié, 1996, p.157.
80. Jean-Marie Pradier, « L'aporie interminable », dans Rabanel, *Théâtralogie/1, Le théâtre réinventé,* Paris, L'Harmattan, 2003, p. 7.
81. Nous renvoyons aux travaux de nos collègues Pradier et Biao en ce qui concerne les notions épistémologiques de référence pour l'ethnoscénologie et qu'implique la conceptualisation de la métaphore théâtrale : « performer », identité, identification, spectacularité, états de corps et de conscience, transculturalité et matrice esthétique, etc.

> de la fiction, du masque (au sens large de ces mots) ne sont pas limités à l'espace théâtral proprement dit[82].

La *théâtralité* serait quant à elle inhérente à la vie sociale du corps humain :

> matérialisation du processus par lequel et grâce auquel s'accomplit ou s'effectue, progressivement, d'abord une mise en espace, puis une mise en scène d'un support textuel au sens strict ou au sens large dont la finalité n'est pas nécessairement théâtrale. Je dis textuel au sens strict ou au sens large, dans la mesure où, même lorsque ce support ou ce point de départ se donne, à la limite, comme exclusivement événementiel et par là sensoriel, dépourvu de toute prise de paroles, il constitue néanmoins en tant que tel un agencement qui est, selon moi, d'ordre énonciatif, c'est-à-dire non seulement une combinatoire de signes identifiables ou, comme disent les sémiologues, un réseau sémiotique, mais aussi et surtout un processus d'articulation d'un rhème sur un thème qui est le moteur de la pragmatique de toute énonciation et du même coup de l'élaboration virtuelle d'une multiplicité de textes possibles[83].

Et dans la compréhension sociologique de cette improvisation de gestes, paroles, usages des objets, etc., la *mise en scène* est bien une notion structurale qui induit une analyse : « système synthétique d'options et de principes d'organisations […] un réseau plus ou moins homogène de choix et de contraintes[84] ». Elle comprend toutefois une limite à son herméneutique :

> La mise en scène n'est pas seulement une production de *sens* (donc réductible à des signifiés) mais aussi de *sensations* (donc de signifiants qui émeuvent et interpellent le spectateur sans qu'il sache au juste ce que cela veut dire). Cette perception de la matérialité du spectacle, de la corporalité des acteurs fait partie de l'expérience théâtrale : c'est cette séduction, cette insatisfaction du désir qui empêche que la mise en scène se réduise à un sens terminal et à un décodage des signes ou intentions[85].

Aussi, à travers une sociocénologie, il s'agirait de prendre en compte cette limitation à dire ce qui est au sein de la représentation, en procédant plutôt, à la suite de l'ethnoscénologie pour l'extraquotidien des arts du spectacle, à une herméneutique de l'action au sein des cadres performatifs et spectaculaires du quotidien.

82. Marco de Marini, dans *Théâtre, Modes d'approche* sous la direction de André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Labor, Bruxelles, 1987, p. 78.
83. Michel Bernard, « Les modèles de théâtralisation dans le théâtre contemporain », *La Revue d'esthétique*, Centre National de la recherche scientifique et du centre national du livre, Jean-Michel Place, 1994, p. 101.
84. Patrice Pavis, *L'analyse…, op. cit.*, p. 10.
85. Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990, p. 27-35.