



HAL
open science

Une société théâtrale ou théâtralisée? La vision des sociologues français et américains depuis 1967

Emmanuelle Cabin Saint Marcel

► **To cite this version:**

Emmanuelle Cabin Saint Marcel. Une société théâtrale ou théâtralisée? La vision des sociologues français et américains depuis 1967. Sciences de l'Homme et Société. 2013. dumas-00856732

HAL Id: dumas-00856732

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00856732>

Submitted on 2 Sep 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal – Grenoble 3

Master 1 Recherche
Arts du spectacle vivant – Théâtre Européen

Emmanuelle Cabin Saint Marcel

Mémoire de Recherche

**UNE SOCIETE THEATRALE OU
THEATRALISEE ?
*LA VISION DES SOCIOLOGUES FRANÇAIS ET
AMERICAINS DEPUIS 1967***

Directeur de recherche :
M. le Professeur Martial POIRSON

Jury composé de
M. le Professeur Martial POIRSON (Université Stendhal – Grenoble 3)
M. le Professeur Yves CITTON (Université Stendhal – Grenoble 3)
Soutenance le 05 juin 2013

Année universitaire 2012-2013

Université Stendhal – Grenoble 3
Master 1 Recherche
Arts du spectacle vivant – Théâtre Européen

Emmanuelle Cabin Saint Marcel

Mémoire de Recherche

**UNE SOCIÉTÉ THÉÂTRALE OU
THÉÂTRALISÉE ?
*LA VISION DES SOCIOLOGUES FRANÇAIS ET
AMÉRICAINS DEPUIS 1967***

Directeur de recherche :
M. le Professeur Martial POIRSON

Jury composé de
M. le Professeur Martial POIRSON (Université Stendhal – Grenoble 3)
M. le Professeur Yves CITTON (Université Stendhal – Grenoble 3)
Soutenance le 05 juin 2013

Année universitaire 2012-2013

Table des matières

Remerciements	6
Avertissement	7
Introduction	8
LA THEATRALITE, DE LA SCENE A LA SOCIETE	11
I. La mise en scène des relations sociales	11
<i>a. Le miroir des relations sociales</i>	<i>11</i>
<i>b. Les conventions : condition et reflet(s) de la vie sociale</i>	<i>14</i>
<i>c. La mise en scène des relations sociales : introduction au concept de théâtralité</i>	<i>17</i>
II. Du théâtre au théâtral	20
<i>a. Le théâtre comme « art » : artefact</i>	<i>20</i>
<i>b. Le théâtral</i>	<i>21</i>
<i>c. théâtral : adj</i>	<i>22</i>
III. Du théâtral a la théâtralité	24
<i>a. Faire voir, faire-valoir</i>	<i>24</i>
<i>b. Faire valoir, faire trop valoir</i>	<i>25</i>
<i>c. Le paradoxe de la théâtralité</i>	<i>26</i>
LE SPECTACLE DE LA SOCIETE, LA SOCIETE DU SPECTACLE	29
I. Ambivalence de la théâtralité	29
<i>a. Théâtralité et réalité</i>	<i>29</i>
<i>b. Tromperie et théâtralité : une société de faux-semblant ?</i>	<i>31</i>
<i>c. De la convention théâtrale à la convention sociale</i>	<i>32</i>
II. Une société théâtrale	34
<i>a. Société et convention</i>	<i>34</i>
<i>b. De la convention au signe social</i>	<i>36</i>
<i>c. Une société qui se noie dans ses conventions</i>	<i>37</i>
III. Naissance de la théâtralité en société	39
<i>a. Le regard sur la théâtralité</i>	<i>39</i>
<i>b. Une naissance de la théâtralité ?</i>	<i>40</i>
<i>c. Le tableau des relations sociales</i>	<i>41</i>

LA THEATRALITE, DE LA SOCIETE (A LA SCENE) A LA SOCIETE	43
I. Une société nécessairement théâtrale ?	43
<i>a. Le théâtral préexiste au théâtre</i>	<i>43</i>
<i>b. La maîtrise d'une technique, analyse.</i>	<i>45</i>
<i>c. Le concept de « façade ».....</i>	<i>47</i>
II. Les limites du concept de théâtralité appliquée à la société.....	49
<i>a. Le pouvoir d'action de l'acteur social.....</i>	<i>49</i>
<i>b. Les conséquences de l'action en société.....</i>	<i>50</i>
<i>c. Les conséquences de l'action au théâtre ?.....</i>	<i>51</i>
III. Un théâtre nécessairement social.....	52
<i>a. Les conséquences sociales du théâtre.....</i>	<i>52</i>
<i>b. Le théâtre comme reflet et nourriture de la société.....</i>	<i>53</i>
<i>c. Le théâtre, moteur de la société</i>	<i>55</i>
Conclusion.....	57
Références bibliographiques	59
Index onomastique	61

Remerciements

Je tiens à remercier, pour son soutien et sa grande bienveillance, mon Directeur de mémoire Martial Poirson, sans la confiance de qui je ne serais jamais parvenue à rendre ce travail. Je le remercie pour m'avoir encouragée à croiser deux disciplines que je porte particulièrement dans mon cœur: le théâtre et la sociologie. J'ai en effet pris un réel plaisir, non seulement à approfondir chacune d'entre elles, mais également et surtout, à m'étonner des liens forts que ces deux disciplines pouvaient tisser.

Je tiens également à remercier M. Didier Coureau, Directeur du master Arts du Spectacle Vivant - Théâtre Européen, qui m'a permis de mener à bien ma double formation à l'Université Stendhal et à Grenoble Ecole de Management et ainsi de découvrir le Théâtre – milieu dans lequel j'aimerais évoluer professionnellement - dans sa dimension de recherche

Je remercie la bibliothèque de l'UFR de Lettres de Stendhal ainsi que la Bibliothèque de l'Ecole Normale Supérieure de Lyon, dont la quasi-totalité des ouvrages qui m'ont permis ce travail de recherche sont tirés.

Je voudrais remercier, pour la passion du théâtre qu'elles ont fait naître chez moi à travers le jeu, Thérèse Macé et Anna Zakharova, et pour les découvertes qu'ils m'ont offertes : le Théâtre Gérard Philipe, La MC2 de Grenoble, La Comédie de Reims et la Comédie Française. Egalement tous ceux qui m'ont accompagnée dans ce bonheur de la représentation, et particulièrement : Aymeric, Annabel, Anne, Christelle, Guillaume, Hélène, Laure, Mathilde et Quentin.

Enfin, je voudrais remercier tout particulièrement ma sœur, pour l'aide précieuse qu'elle m'a apportée dans ce travail de recherche, et Christelle Garnier, pour son soutien à toute épreuve.

Avertissement

Les mots mis en italique réfèrent généralement à une citation d'un auteur déjà explicitée dans le texte ou en notes de bas de page. Certains mots sont mis en italique pour accentuer leur importance et leur portée.

La quasi-totalité des définitions utilisées provient du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales.

Introduction

« Le théâtre est un point d'optique, tout ce qui existe dans le monde, l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir sous la baguette magique de l'art »¹. Et quel est le but du théâtre si ce n'est, comme Victor Hugo l'écrit déjà dans sa préface de *Cromwell*¹, de donner un reflet de l'homme tel qu'il vit et se voit vivre : en relation avec autrui au sein d'une société donnée ?

Le théâtre, quel que soit le temps avec lequel il évolue ou celui qu'il désire donner en représentation, donne à voir les hommes –avec ses outils propres que sont les personnages, la scène, le temps de la représentation, les contraintes scéniques ou encore le vocabulaire théâtral- tels qu'ils vivent dans la réalité ; c'est-à-dire des hommes en relation les uns avec les autres au sein d'une société. Les relations sociales données à voir sur la scène théâtrale sont donc le reflet de la nature des relations sociales d'une époque ; celle de ce théâtre ou celle que ce dernier a voulu donner à voir. Dès lors, le théâtre peut être vu comme un point d'optique où se réfléchit la société et son fonctionnement.

Si les outils propres au théâtre permettent de donner à voir sur scène les relations sociales, ne peuvent-ils pas devenir les outils d'analyse de la société et de son fonctionnement ? Personnages, mise en scène, représentation, jeu... Autant de termes appartenant au vocabulaire théâtral qui semblent pertinents dans l'analyse du lien entre les hommes d'une même société. C'est le pari réalisé par de nombreux sociologues américains et français depuis les années 1970, après que la société comme « spectacle »² a été conceptualisée pour la première fois par l'essayiste français Guy Debord en 1967, date à laquelle nous avons choisi de faire débiter notre analyse. La théâtralité, définie

¹ Extrait de la célèbre préface de *Cromwell* de Victor Hugo, 1827.

² Référence à l'ouvrage de Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, central dans la problématisation de notre sujet.

ici dans son plus simple usage, désignant toute chose conforme aux caractéristiques de l'art théâtral, devient ici l'angle de vue sociologique permettant d'analyser la nature des liens qui unissent les hommes au sein d'une société donnée.

Si le théâtre donne à voir la société, la société pourrait donc également se comprendre à travers la théâtralité constitutive des relations sociales qui la créent. **Dans quelle mesure la théâtralité est-elle constitutive du lien social et de son analyse ?**

Si le théâtre reproduit sur scène des relations sociales, il les donne à voir à travers certaines conventions qui sont propres tant à son univers clos qu'à l'époque à laquelle il appartient, dans la mesure où ces conventions sont des signes donnés au spectateur, permettant à ce dernier de tirer le sens mis en scène dans les relations sociales représentées sur scène. Cet ensemble de conventions, qui constituent la théâtralité, permet au théâtre de se différencier des autres arts en le définissant également comme un ensemble de « techniques », de signes permettant sa reconnaissance et créant ainsi une réelle identité théâtrale. Or, en donnant à voir les relations sociales, ces conventions mettent inévitablement en exergue certains traits du lien qui unit les hommes au sein d'une société. Or, une mise en exergue est déjà une accentuation et donc une déformation de l'image des relations sociales. Dès lors, la théâtralité recouvre une dimension ambivalente, dans la mesure où elle est à la fois ce qui permet de donner à voir la relation sociale, et ce qui empêche sa représentation authentique.

Authentique au sens de réel, tel que le lien social apparaît effectivement dans la réalité. Ce n'est donc qu'à partir du moment où l'on sort de l'univers clos du théâtre que la théâtralité devient paradoxale, dans la mesure où elle n'est plus seulement un moyen théâtral permettant la représentation scénique, mais devient également un moyen de se représenter en société. Le théâtre comme la société peuvent alors être perçus comme des mondes au fonctionnement permis par des conventions. Mais dès lors, respecter les conventions théâtrales dans une réalité où s'appliquent des conventions sociales peut être analysé comme une confusion autant que comme une tromperie. Surtout, user de la théâtralité dans nos relations sociales contient le risque que la convention théâtrale

prenne la place du signe vers lequel elle est censée renvoyer, et empêche alors la communication qu'elle est supposée permettre. Pourtant, l'usage de la théâtralité dans l'analyse des relations sociales fait sens dans la mesure où la société elle-même produit, à travers les époques, une grande variété de formes théâtrales, certaines manières de jouer en société et propres à chaque société. Or, le but du théâtre est bien la représentation de ces différents arts de jouer en société. C'est donc autant l'esthétique que le collectif qui est contenu en germe dans le théâtre, et qui fait alors de la théâtralité un outil d'analyse précieux pour étudier le collectif qui nous définit: la société.

Les relations sociales, dans la mesure où elles mettent en jeu des mécanismes de présentation et de représentation, sont nécessairement théâtralisées. La théâtralité fait même partie du processus de socialisation en ce qu'elle est l'ensemble des conventions reflétant le conditionnement social d'une époque à partir duquel un individu se construit. Pour autant, la société n'est pas le théâtre et, si la théâtralité dans les relations sociales a un impact instantané sur les conséquences de l'action au sein de la société, la théâtralité sur scène ne se rapporte-t-elle qu'à l'univers théâtral ? Nous faisons l'hypothèse que le théâtre est –par la manifestation sociale qu'il représente et qu'il REprésente, et l'émancipation intellectuelle qu'il permet- le reflet mais également la nourriture et le moteur de la société.

LA THEATRALITE, DE LA SCENE A LA SOCIETE

I. La mise en scène des relations sociales

a. Le miroir des relations sociales

Le théâtre tel qu'Aristote le définit déjà dans *La Poétique* donne à voir « l'homme en action », c'est-à-dire tel qu'il évolue à travers ses actions au sein de la société et en interactions avec les autres citoyens. Et le théâtre a par la suite, que ce soit dans l'écriture des pièces, leur mise en scène ou encore leur réadaptation, très souvent eu pour but de donner à voir les relations sociales ; celles d'une époque donnée, celles telles qu'elles se donnaient à voir dans la société contemporaine de l'écriture, de la mise en scène, ou encore telles qu'elles voulaient être données à voir par le dramaturge.

Le théâtre reproduit sur scène la nature des relations sociales, ce que nous définirons ici simplement comme le lien qui unit deux ou plusieurs personnes dans un contexte social donné, comme la domination, la complicité, l'impersonnalité ou encore la filiation. Cette nature des relations sociales est donnée à voir sur scène via une forme que constituent les gestes des personnages, leur discours, le rythme des répliques, ou encore les situations scéniques dans lesquelles le dramaturge met en scène ces personnages.

En reprenant la scène d'ouverture de *Tartuffe* de Molière, on peut voir aisément –que ce soit dans le texte ou dans la mise en scène- comment les relations sociales qui unissent la famille sont données à voir via des formes bien précises.

La scène d'ouverture est en effet un moment primordial pour la pièce et la présentation des relations sociales qu'elle permet, dans la mesure où y est présentée au spectateur pour la première fois la nature de tous les liens qui unissent les membres de cette famille. La forme à travers laquelle ces relations sociales sont données à voir est importante, puisqu'elle constitue un ensemble d'indices informant le spectateur de ces relations entre les personnages. Mettons en lien le texte de Molière avec la mise en scène que Jacques Charon a donnée en 1973 à la Comédie Française¹ afin de comprendre quelles formes, au sein du texte et de la mise en scène, permettent l'expression des liens qui unissent les membres de cette famille.

Acte I

Scène I

Madame Pernelle et Flipote sa servante, Elmire, Mariane, Dorine, Damis, Cléante

Madame Pernelle

Allons, Flipote, allons, que d'eux je me délivre.²

La première réplique de la scène d'exposition est prononcée par le personnage de Madame Pernelle, central dans la pièce car c'est chez elle que l'action se déroule et que c'est elle qui introduit le personnage de Tartuffe au sein de cette famille, celui même qui va détériorer et donc changer la nature des relations qui unissent les membres. Dans la mise en scène de Jacques Charon, le fait que Madame Pernelle soit au centre de la scène et réponde à chacun des membres de la famille est un signe de ce rôle central. C'est d'ailleurs en relation par rapport à elle que la nature de tous les liens familiaux est exposée, autant dans la mise en scène et le va-et-vient de chacun des personnages autour de la figure centrale de Madame Pernelle, que dans le texte de Molière :

¹ Mise en scène de 1973 de *Tartuffe* de Molière par Jacques Charon à la Comédie Française, dont l'enregistrement vidéo est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=mYZYi8enu1s> (date de consultation : 05. 2013)

² Molière, *Tartuffe ou l'imposteur*, 1664.

Elmire

Vous marchez d'un tel pas qu'on a peine à vous suivre.

Madame Pernelle

Laissez, ma bru, laissez, ne venez pas plus loin

[...]

Dorine

Si...

Madame Pernelle

Vous êtes, mamie, une fille suivante

[...]

Damis

Mais...

Madame Pernelle

Vous êtes un sot en trois lettres, mon fils ;

[...]

Mariane

Je crois...

Madame Pernelle

Mon Dieu, sa soeur, vous faites la discrète¹,

Enfin, les stichomythies² voulues par Molière et exploitées dans la mise en scène de Jacques Charon à travers l'enchaînement bref des répliques et la quasi

¹ *Ibid.*

² Stichomythie : « Dialogue dans lequel chaque réplique correspond à un vers », selon la définition du CRNTL.

superposition du discours de Madame Pernelle sur celui des autres personnages est un indice fort quant à la dégradation que vont connaître les relations sociales qui unissent cette famille tout au long de la pièce.

Ces formes qui donnent à voir la nature des relations sociales qui unit les personnages sur scène et qui permettent au spectateur leur compréhension, est donc un ensemble de conventions présentes dans le texte théâtral autant que dans sa mise en scène.

b. Les conventions : condition et reflet(s) de la vie sociale

La compréhension de la relation sociale au théâtre est donc permise par celle de la convention par au moins deux acteurs de l'univers théâtral : l'émetteur et le destinataire du message, le destinataire pouvant être à la fois le personnage auquel la réplique s'adresse que le spectateur ou le spectateur seulement -comme dans le cas de l'ironie par exemple, où seul le spectateur a en main les conventions théâtrales de l'ironie pour comprendre le sens de la parole donnée, et donc la relation sociale qui unit les deux personnages sur scène-. Les conventions sont donc ce qui va donner du sens aux signes échangés ; elles permettent donc –autant qu'elles reflètent- la relation sociale et sa compréhension.

De plus, ces relations sociales données à voir sur scène sont inévitablement celles d'une certaine époque –que ce soit celle de l'écriture, du dramaturge ou des deux, et doivent être comprises par un spectateur appartenant lui aussi à une époque –qui peut être encore différente de celles citées précédemment-. Le problème du sens porté par le signe qu'est la convention apparaît alors, dans la mesure où cette dernière doit permettre au spectateur de comprendre la nature de la relation sociale sur scène, quelle que soit l'époque à laquelle ces codes qui fondent cette relation appartiennent, c'est-à-dire comme elle est écrite par l'auteur et/ou voulue par le metteur en scène.

C'est tout l'enjeu de la réinterprétation de pièces « classiques » -entendues comme dignes d'accéder, par la qualité littéraire de ses écrits, au patrimoine culturel de son pays¹-, où les conventions théâtrales et sociales propres à l'époque contemporaine de l'écriture et portant le sens de la relation sociale d'alors, telles qu'elles ont été voulues et écrites par l'auteur, peuvent ne plus être compréhensibles d'un spectateur postérieur à l'écriture, parce qu'appartenant à une autre époque, donc à une autre société et donc régie par de nouvelles conventions sociales. Faire évoluer au fil des époques sur scène le signe théâtral et social donné à voir est donc nécessaire pour que le sens porté par ce dernier soit compris du spectateur. C'est par exemple ce que tente Dan Jemmet dans sa mise en scène des *Précieuses ridicules*² d'un Molière voulant donner à voir la préciosité que peuvent laisser transparaître les femmes d'un certain milieu et le machisme qui sous-tend la relation sociale qu'elles tissent avec les hommes de cette même époque. Il s'agit ici pour le dramaturge de donner à son spectateur la même impression que celle destinée à celui de Molière, or cette analogie dans la compréhension –et donc dans le sens- ne peut être permise qu'à travers une évolution des signes sur scène étant donnée l'évolution parallèle des conventions sociales sous-tendant la nature d'une relation machiste entre 1660 et 2009 :

Quand j'ai lu la pièce, je l'ai avant tout perçue comme une critique de la préciosité. Je ne vois guère l'intérêt de s'interroger sur une époque, de se questionner sur ce qu'est la préciosité aujourd'hui par rapport à la préciosité à l'époque de la pièce. On doit plutôt s'intéresser à la manière dont cette préciosité se traduit aujourd'hui, c'est-à-dire par l'argent, les fringues, le superflu, la mode, et s'interroger sur l'intérêt que cela a pour nous aujourd'hui. Je ne veux pas interpréter le texte, mais créer avec ce matériau qu'est le texte. Je ne veux pas en donner une interprétation liée à son époque, mais la transposer dans notre société contemporaine.³

Cette préciosité, telle qu'elle tisse les rapports sociaux, se « traduit » par des signes visibles sur scène et différents en fonction des époques. Si elle prend par exemple

¹ Cf définition de « Classique » du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CRNTL).

² Mise en scène de 2009 des *Précieuses Ridicules* de Molière par Dan Jemmet à la Comédie Française.

³ Propos de Dan Jemmet, recueillis au sein du dossier de presse des *Précieuses Ridicules*, disponible sur le site de la Comédie Française.

la forme d'une mouche¹ à l'époque de Molière, elle prendra la forme d'un pantalon pattes d'éléphant de grande marque ou d'un accessoire excentrique caractéristiques de la mode des années 1960-1970, période à laquelle Dan Jemmet a choisi de transposer la représentation de ces relations sociales.

Pour « transposer [l'interprétation de la préciosité] dans notre société contemporaine »², Dan Jemmet a donc dû transposer le sens porté par les conventions qui donnaient à voir la préciosité à l'époque de Molière, au sens que cette préciosité évoque pour nous aujourd'hui –de l'image de la société de cour du XVIIe siècle à l'image de la société de consommation du XXe siècle par exemple-, ainsi que les conventions qui ont permis de donner à voir ces relations sociales –de la mouche à l'accessoire excentrique-.

Deux définitions de la convention apparaissent alors. Car si la convention sociale qu'a voulu représenter Molière en écrivant *Les Précieuses ridicules* est bien « une règle de vie observée par les membres d'un même groupe social »³, celle de la préciosité comme fondement des relations sociales, elle, est donnée à voir sur scène à travers des conventions propres au théâtre définies comme « un accord tacite, pacte implicite conclu entre des personnes; chose convenue entre deux ou plusieurs personnes, règle qui en résulte »⁴.

La théâtralité serait peut-être alors telle que la définit Barthes : « La théâtralité, c'est le théâtre moins le texte »⁵.

¹ Mouche selon la définition du CRNTL : « Petit rond de taffetas ou de velours noirs, ou d'un point de crayon spécial, imitant le grain de beauté, que les femmes se mettaient parfois sur le visage ou sur le décolleté par coquetterie ou pour rehausser la blancheur de leur peau ».

² *Ibid.*

³ Cf définition de « convention, I. » du CRNTL

⁴ Cf définition de « convention, II. » du CRNTL

⁵ Roland BARTHES, "Le Théâtre de Baudelaire", *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981 [1954], p. 41

c. La mise en scène des relations sociales : introduction au concept de théâtralité

Si l'on considère la théâtralité dans sa définition Barthienne, comme tout ce qui permet au texte théâtral de devenir représentation, et la convention dans cette dernière acception, on peut alors juger comme le théâtre se doit particulièrement de mettre en lumière ces conventions. Il doit effectivement chercher à représenter sur scène des relations sociales dans un temps et un espace limités, c'est-à-dire à travers des fragments de vie seulement, mais qui doivent tout de même être comprises du spectateur. Les signes que sont ces conventions doivent donc porter le maximum de sens afin de pallier le déficit d'information quant aux relations sociales que tissent les personnages d'une pièce entre eux.

En effet, la scène n'est pas la réalité, alors même qu'elle est censée donner à voir les relations sociales qui créent cette dernière. Il y a donc nécessairement une adaptation de la manière de donner à voir ces conventions sur scène pour reproduire les relations sociales telles qu'elles existent dans la vie, dans l'œil du spectateur. Le fait qu'il existe une scène et des coulisses au théâtre en est une preuve, car la vie des personnages telle qu'elle est écrite est censée continuer alors même qu'ils sont « hors scène ». Or, dire que leur vie continue signifie que leur vie sociale aussi et donc que la relation qu'ils ont avec les autres personnages de la pièce également. C'est cette évolution que doit faire comprendre la dramaturgie au retour de ces personnages sur scène, à travers une symbolique –c'est-à-dire un ensemble de signes qui n'ont de valeurs que par ce qu'ils expriment- qui ne peut être que propre au théâtre puisqu'elle vise à pallier le manque d'information qui lui est propre.

Cette symbolique s'exprime dans les conventions propres au théâtre, permettant de faire passer le sens alors même que les conditions de la scène et de la réalité sont différentes. Elle se rapporte donc inévitablement au monde théâtral, et dès lors exclusivement au monde théâtral. Chaque époque a donc non seulement des relations sociales emblématiques données à voir, mais également des conventions

théâtrales représentant ces relations sociales emblématiques ; c'est-à-dire représentatives d'une manière de mettre en scène propre à une époque particulière.

Le théâtre donne donc à voir, dans cette logique didactique vis-à-vis du spectateur, des relations sociales « types » car typiques d'une certaine époque et de sa société à l'aide de conventions théâtrales. Mais ces dernières sont apparues comme tellement emblématiques de la mise en scène théâtrale, qu'elles ne permettent plus seulement de comprendre la nature d'une relation sociale, mais sont devenues des conventions théâtrales pour elles-mêmes, c'est-à-dire –pour reprendre la dernière définition que nous avons donné de la convention- « un accord tacite conclu entre le dramaturge et le spectateur »¹.

En effet, si les conventions données à voir par le théâtre classique sont par exemple celles permettant d'exprimer les relations sociales telles qu'elles créent la société de cette époque, le fait qu'elles aient été théâtralisées par les contraintes propres au théâtre ont rendues ces conventions représentatives de la convention théâtrale elle-même. C'est notamment le cas des conventions qui donnent à voir au théâtre les relations entre maîtres et valets. Le nom des personnages moliéresque est par exemple souvent devenu emblématique d'un type de personnage, aux relations bien précises avec les autres personnages. Que ce soit dans *L'Amour médecin*², *George Dandin*³ ou encore *Les Femmes savantes*⁴, Clitandre reste un amant audacieux et intelligent ; et le prénom seul de Clitandre à l'oreille du spectateur d'aujourd'hui suffit souvent pour que ce dernier se représente le personnage et les relations qu'il tisse avec son entourage.

Cette symbolique portée par des conventions est donc cet ensemble d'effets, qui n'est possible qu'au théâtre puisque rendu possible par la mise en scène - qui va permettre d'imaginer la relation sociale en faisant ressortir particulièrement les conventions sur lesquelles elle est fondée. Une sorte de clin d'œil du metteur en scène

¹ D'après la définition que donne le CRNTL de « convention ».

² MOLIERE, *L'Amour medecin*, 1665.

³ MOLIERE, *George Dandin ou le mari confondu*, 1668.

⁴ MOLIERE, *Les femmes savantes*, 1672.

au spectateur qui, non seulement a compris la nature de la relation sociale qui unit les personnages, mais a également compris que la convention qui permet de la donner à voir fait référence au théâtre, voire aux conventions théâtrales. Mais il faut alors nécessairement sortir de la définition barthienne d'une théâtralité comme « le théâtre moins le texte » dans la mesure où, comme le montre cet exemple, le texte porte lui aussi les conventions théâtrales qui permettent de donner à voir les relations sociales. En effet, si la théâtralité est une identité faite de signes, alors les mots peuvent y être inclus puisqu'ils sont par essence des signes qui renvoient à une nature de relation sociale. Les mots, dans ce qu'ils ont de théâtral (le patois d'un George Dandin, les interjections spécifiquement théâtrales ou encore la préciosité du vocabulaire employé par Phèdre), sont autant les signes d'une relation sociale, que les signes qui renvoient au théâtre pour lui-même.

II. Du théâtre au théâtral

a. Le théâtre comme « art » : artefact

Lire le théâtre à travers les signes qui lui sont propres et qui lui permettent de donner à voir les relations sociales sur scène, c'est donc considérer la théâtralité comme une part du théâtre. En effet, considérer le théâtre à travers ses règles propres permet de le différencier des autres arts en ce qu'il a des caractéristiques particulières, et notamment un certain nombre de règles extrêmement précises, permettant de donner à voir les relations sociales sur scène. Le théâtre peut donc également être perçu comme la « technique », l'artifice qui va donner à voir quelque chose. La théâtralité se définirait alors comme l'ensemble de ces indices qui prouvent la conformité de la relation sociale donnée à voir sur scène avec ce qui fait l'unicité du théâtre : ses règles et ses conventions propres. Elle est tout ce qui fait référence, permet de renvoyer à l'univers propre qu'est le théâtre.

Les signes-mêmes utilisés par la technique théâtrale en disent alors presque autant sur la relation à voir sur scène –puisque ces signes sont les conventions théâtrales qui permettent de donner à voir les relations sociales sur scène- que sur le théâtre lui-même. En ce sens, le théâtre serait un univers de connotation¹, dans la mesure où les codes qu'il utilise permettent de connaître en même temps ce qu'il donne à voir et l'art qu'il est.

Cela rejoint une des définitions que donne le dramaturge et sociologue Richard Demarcy dans son ouvrage où il mêle sociologie, psychologie et sémiologie *Eléments d'une sociologie du spectacle* :

¹ Cf définition de « connotation » du CRNTL : « Propriété d'un terme de faire connaître en même temps que son objet certains attributs du sujet ».

Le théâtre est un univers de signes [...] utilisant comme moyen de communication des signifiants débouchant quasi systématiquement sur la connotation (« connotateurs ») ; en ce sens le théâtre est un art *du code, de la convention* plus que tous les autres, art relevant d'une très forte codification [...]. C'est même sa donnée majeure.¹

On peut alors considérer le théâtre comme « art » : artefact, dans le sens où il est le produit dû à la méthode qu'il emploie ; la construction du sens qu'il permet repose sur des conventions et est régi par certaines règles. Le théâtre peut donc également être perçu comme les conventions qu'il emploie et les règles qui régissent ces dernières, et uniquement comme cela.

b. Le théâtral

Si ces codes théâtraux permettent de lire le théâtre, ils caractériseraient donc le *théâtral* davantage que le théâtre, si on considère le théâtral dans sa première acception historique telle qu'elle a été pensée par Furetière² au XVIIe siècle : « ce qui appartient au théâtre ». C'est même dans ce sens que la définition de théâtral évolue puisqu'il désigne ensuite, selon le Dictionnaire de l'Académie et prenant ainsi une définition restrictive : « qui ne convient qu'au théâtre ». En effet, le caractère restrictif de cette définition montre bien en quoi les conventions théâtrales caractérisent le théâtral davantage que le théâtre, puisque ces codes sont ceux qui permettent au théâtre de se différencier, dans la mesure où ils lui sont propres.

¹ Richard DEMARCY, *Eléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, 10/18, 1973, p.366.

² Homme d'Église, poète, fabuliste, romancier et lexicographe français.

Mais cette restriction veut-elle dire que le théâtral n'est admis qu'au théâtre dans le sens de lieu ? Ou bien au théâtre dans le sens d'artefact, c'est-à-dire dans la manière qu'a le théâtre de donner à voir à travers des codes ? Les définitions postérieures semblent plutôt aller dans ce second sens. En effet, après « qui appartient au théâtre », le Littré donne une deuxième acception au théâtral en le définissant comme ce « qui vise à l'effet sur le spectateur ». Le théâtral renverrait alors plus au théâtre dans le mouvement de représentation qu'il permet que comme lieu culturel et artistique.

Si le théâtral renvoie alors au théâtre comme moyen de donner à voir des relations sociales sur scène, il renverrait donc au théâtre comme moyen *apparent* de les donner à voir. En effet, puisque, en déformant les relations sociales, en les faisant entrer dans la forme théâtrale, les conventions théâtrales ciblent inévitablement quelque chose. En les donnant à voir à travers des conventions théâtrales, le théâtre met inévitablement en exergue certains aspects des relations sociales et oriente alors le regard du spectateur. Le théâtral renverrait alors au moyen apparent qu'est le théâtre, d'orienter le regard par les règles théâtrales.

c. théâtral : adj.

Si le théâtre est le moyen de donner à voir, le théâtral est donc le moyen apparent d'orienter le regard. Or si le processus qui permet de donner à voir est apparent, dès lors ce qui est donné à voir ne peut plus être vu dans son caractère premier puisqu'il est spécialement mis en lumière et donc déformé, exagéré. C'est ce vers quoi semble tendre la troisième définition du Littré quand il définit le théâtral comme « emprunt d'une grandeur apparente et affectée plutôt que réelle ». Le théâtral est donc tout ce qui va faire directement échos à l'univers théâtral, dans ce qu'il a d'emphatique, d'inévitablement exagéré.

Le théâtral dans son acception devient alors, plus qu'un moyen de donner à voir, l'action de mettre en lumière et donc inévitablement d'exagérer. Le théâtral est ici vu pour la première fois dans l'action qu'il permet, c'est-à-dire de donner à voir. Cette dernière définition invite en effet à « considérer l'adjectif comme une manière d'être »¹. Cela revient à considérer « théâtral » en tant qu'adjectif, c'est-à-dire comme ce qui « donne une qualification au substantif; [ce qui] en désigne la qualité ou manière d'être »². Théâtral en tant qu'adjectif est donc pour la première fois perçu à travers le substantif de qui il désigne la manière d'être.

Or qui est ce substantif ici ? De quel sujet parle-t-on ? Qui est théâtral ? Si le théâtral qualifie la manière d'être de celui qui donne à voir de manière apparente, il peut donc désigner le comédien tautologiquement - dans la mesure où ce dernier a pour but à travers son jeu, fruit des conventions théâtrales, de donner à voir sur scène les relations sociales telles qu'elles se créent en société -, mais également l'acteur social. L'acteur social « théâtral » serait alors l'individu dont la manière de donner à voir et de se donner à voir en société est apparente. Le théâtral prend ici une signification plurielle et s'étend alors à la société, dans la mesure où il devient applicable autant au lieu clos qu'est le théâtre qu'à la vie en général.

Il y aurait donc une relation entre le « théâtral » social et le « théâtral » dramaturgique, c'est-à-dire entre la manière apparente dont un personnage se représente, et celle dont un individu se présente.

¹ selon les mots de Sabine CHAOUICHE, *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime, De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p.16

² D'après la définition qu'en donne le CRNTL.

III. Du théâtral a la théâtralité

a. *Faire voir, faire-valoir*

Théâtral, lorsqu'il désigne la manière d'être d'un individu en société, garde toute son acception d'amplification et de mise en lumière contenue au théâtre. En effet, si la présentation qu'un individu fait de lui en société est théâtrale, c'est que – comme au théâtre-, il met en lumière par des codes théâtraux certains traits de sa personnalité d'abord, et c'est également que la manière dont cette mise en lumière –qui induit, comme au théâtre, déformation, reformation et donc nécessairement amplification- est apparente.

Car, comme au théâtre, s'il y a mise en exergue, il y a forcément amplification, grossissement de certains traits, disproportion et donc exagération. Mais si la mise en exergue a pour but, sur la scène théâtrale, d'être portée par des conventions théâtrales visant la compréhension du spectateur car palliant les différences entre scène théâtrale et scène sociale, qu'en est-il de la mise en exergue produite par la manière d'être théâtrale d'un individu en société ? En mettant en exergue dans sa présentation de soi certains traits de sa personnalité - qui existent et sont bien réels-, l'individu les fait voir. Il permet donc une mise en valeur de la réalité, un « faire-valoir »¹.

Mais que cherche alors à faire l'individu en mettant en lumière certains traits de sa personnalité si ce n'est de les *faire valoir* ? Car dans l'hypothèse où la manière d'être théâtrale d'un individu en société est -comme au théâtre- consciente, l'individu a donc le choix des traits de sa personnalité qu'il met en exergue. On comprend alors son action de donner à voir les caractéristiques de sa personnalité qu'il juge comme le présentant le plus à son avantage.

¹ D'après la définition de « faire-valoir » du CRNTL : « Mise en valeur d'une réalité ».

b. Faire valoir, faire trop valoir

Le théâtral, s'il désigne la manière de mettre en lumière, désigne aussi la manière dont cette mise en lumière est apparente. Le théâtral ne permettrait pas alors à l'individu de faire valoir une caractéristique qui est propre à sa personnalité, mais de la faire *trop* valoir puisque si cette dernière est une réalité de sa personnalité, elle devrait se voir d'elle-même.

Comme au théâtre, ce moyen de mise en lumière de caractéristiques de la personnalité d'un individu donnerait moins à voir la chose mise en lumière –la caractéristique de la personnalité- que le moyen de la mettre en lumière –la manière d'être théâtrale d'un individu-. L'ostentation –entendue comme la manifestation de cette attitude¹- en elle-même devient plus visible que le trait de personnalité sur lequel l'attention a voulu être attirée. Plus encore, c'est sur l'artifice –entendu comme un moyen destiné à mettre en lumière, à déformer et donc à corriger la réalité de la personnalité de l'individu²- que l'attention se concentre.

Car, si le théâtral est au théâtre un moyen de corriger la réalité des relations sociales pour les donner à voir à travers les contraintes scéniques, il devient au sein de la société un moyen de corriger les traits d'une personnalité pour les donner à voir, et pour les donner à voir seulement. Le théâtral dans la réalité serait donc une manière pour l'individu de corriger les traits de sa personnalité tels qu'il désire les faire voir, les faire valoir, les faire *trop* valoir.

En effet, le terme de théâtral prend donc ici, dans cette extension à la société, une acception négative, dans la mesure où il dénote l'artifice. C'est ce que montre bien l'emploi de l'adjectif « théâtral » dans le langage courant qui est souvent péjoratif et qui

¹ D'après la définition qu'en donne le CRNTL.

² *Ibid.*

trouve d'ailleurs comme synonymes *exagéré, grandiloquent, pompeux*¹, qui expriment tous un manque de naturel et une certaine fausseté.

Si alors la théâtralité est ce qui qualifie une manière d'être théâtral-e, et donc ce qui qualifie une manière *d'être théâtral*, elle ne serait donc pas tant un ensemble de codes théâtraux permettant de mettre en lumière un aspect d'une personnalité, qu'une manière ostentatoire de donner à voir ce dernier.

c. Le paradoxe de la théâtralité

Le terme de théâtralité est d'ailleurs étymologiquement un dérivé du terme théâtral, et désigne, dans sa première acception au XIXe siècle la « qualité théâtrale d'une œuvre dramatique; conformité de cette œuvre aux caractéristiques, aux règles de l'art théâtral »². Quand il est employé pour la première fois au XIXe siècle, le terme de théâtralité fait donc référence à l'univers théâtral seulement : tout ce qui – au sein du monde du théâtre- a trait à ce qui est uniquement propre au théâtre.

Le terme de théâtralité ne prend alors de connotation ni positive ni péjorative puisqu'il désigne la conformité entre la nature d'un signe –une convention théâtrale par exemple- et ce à quoi il renvoie –le monde théâtral tel que ses codes le définissent-, la qualité théâtrale d'une œuvre dramatique, donc par nature théâtrale. La théâtralité renvoie alors ici bien à la qualité de ce que nous avons défini comme théâtral, c'est-à-dire comme le moyen - que sont les codes du théâtre - de donner à voir au théâtre, et la manière dont ce moyen est apparent. Ici, le fait que le moyen de donner à voir soit

¹ Source : CRNTL.

² Cité par Sabine CHAOUCHE, *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime, De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 9.

apparent n'est pas péjoratif puisque ce moyen est connu du spectateur – nous avons même montré qu'il pouvait être à l'origine d'une connivence entre le dramaturge et le spectateur- et, surtout, ces codes théâtraux sont la seule solution de pallier les différences entre les conditions de la scène et celle de la réalité, et donc le seul moyen de donner à voir. La manière qu'a le théâtre de représenter fait donc partie à part entière de ce qui est représenté et donc « à voir ». Cela rejoint une partie de la définition de la théâtralité, telle que l'a pensée Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*¹ :

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 mais du mouvement d'écriture par lequel on représente.

Dans son extension à la réalité, la théâtralité renvoie toujours à la qualité de ce que nous avons défini comme théâtral, qui lui aussi garde la même acception, c'est-à-dire comme moyen de mise en lumière de caractéristiques de la personnalité d'un individu et comme la manière dont cette mise en lumière est apparente. Dès lors le moyen utilisé par l'individu fait référence à un univers qui lui est étranger puisque la manière d'être théâtrale est soutenue par des codes théâtraux qui ne sont plus, comme au théâtre, le moyen de donner à voir le sens voulu –il n'y a pas de contraintes scéniques à pallier dans la réalité-, et qui renvoient donc à eux-mêmes. Cela rejoint la suite de la définition que donne Corvin à la théâtralité :

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.²

¹, Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, « Théâtralité ».

² *Ibid.*

C'est donc dans son extension à la société que le terme de théâtralité se colore d'une connotation péjorative, alors même que sa définition ne change pas. C'est donc dans cette extension à la société que la théâtralité devient paradoxe et que « le mot recouvre en effet une charge égale de positivité et de négativité »¹ selon les mots de Corvin : « la théâtralité est à la fois une valeur qu'il faut désirer et un écueil qu'il faut craindre »².

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

LE SPECTACLE DE LA SOCIETE, LA SOCIETE DU SPECTACLE

I. Ambivalence de la théâtralité

a. Théâtralité et réalité

Au théâtre, si le signe théâtral peut être apparent et perçu par le spectateur comme code théâtral, c'est parce qu'il renvoie à tout l'univers et à l'histoire de la dramaturgie au théâtre, qui fait l'identité de ce dernier. La volonté de déceler le code théâtral et de le donner à voir permet au théâtre une connivence avec l'ensemble des personnes du lieu théâtral. Un spectateur peut par exemple prendre plaisir à reconnaître une convention théâtrale apparente comme un dramaturge à la donner à voir au spectateur et un comédien à la faire transparaître dans son jeu.

Or, la situation est différente dans la société où le signe ne peut être donné à voir que pour lui-même. En effet, dans la société, aucune connivence faisant référence à l'univers théâtral n'est possible entre les interlocuteurs, dans la mesure où ces derniers ne se situent justement pas dans le lieu clos qu'est le théâtre. Le renvoi des conventions théâtrales à l'identité théâtrale permettant la connivence entre les personnes d'une même salle de spectacle n'est donc plus possible. Dès lors, l'individu théâtral, quand il utilise de manière apparente la convention théâtrale dans la présentation de lui-même en société, s'enferme dans ses conventions théâtrales, pour elles-mêmes, et non plus pour

ce qu'elles renvoient. Les conventions théâtrales employées de manière apparente dans la réalité ne permettent de renvoyer à rien d'autre qu'à elles-mêmes. Le théâtral, comme manière de donner à voir à travers des conventions théâtrales, ne fait donc plus sens ici.

Dès lors, on comprend que « Le théâtre ne se trouve rien tant éviter que le théâtral » comme l'écrit le philosophe Jean Paulhan dans son ouvrage *Fleurs de Tarbes*¹, dans la mesure où ce théâtral-là ne permet pas au théâtre -comme lieu autant que comme art qui permet la représentation des relations sociales-, de faire sens, quand tout le but du théâtre est de porter un sens –celui voulu par l'écrivain, le dramaturge, les comédiens ou encore les spectateurs, et fruit du travail conjoint de ces derniers-.

Si la convention théâtrale utilisée par l'individu théâtral en société ne permet pas de porter un sens alors même que cet individu a pour but de se faire valoir, l'utilisation de conventions théâtrales en sein de la société serait donc une erreur de la part de ce dernier. En effet, il y a confusion de la part de l'individu théâtral dans sa manière d'utiliser la convention théâtrale pour faire ressortir des aspects de sa personnalité, alors même que la convention ne fait sens vers rien d'autre qu'elle-même.

La différence entre la théâtralité au théâtre et la théâtralité dans la société serait donc dans la compréhension et la maîtrise de cette convention théâtrale par le comédien et le dramaturge d'une part, et par l'individu théâtral d'autre part. Cela permet également de comprendre la connotation péjorative qui peut être donnée à la théâtralité dans son extension à la société, dans la mesure où, au sein de cette dernière, le mouvement de représentation que permettent ces conventions théâtrales n'est plus maîtrisé par l'acteur social.

¹Jean PAULHAN, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres* (1936, 1941)

b. Tromperie et théâtralité : une société de faux-semblant ?

Respecter les conventions théâtrales dans une réalité où s'appliquent des conventions sociales serait donc une confusion. La personne théâtrale semble avoir pris une chose pour une autre, s'être trompé dans le choix de la convention ou dans l'utilisation qu'il fait de cette dernière par rapport à ce qu'il a l'intention de donner à voir.

On peut aussi faire l'hypothèse que ce renvoi vers une image qui n'est forcément pas la sienne, puisque renvoyant au fait de montrer et donc au théâtre, est voulue, et que l'emploi de moyens théâtraux - par lesquels la personne se donne en représentation - ne soient pas une erreur, mais bien au contraire que ce soit l'apparence donnée à voir qui se veuille trompeuse. Dès lors, la personne théâtrale ne se tromperait pas mais tromperait, dans le sens où elle voudrait consciemment induire en erreur. Une nouvelle nature du côté péjoratif dont peut être colorée la théâtralité apparaît alors ici puisque l'utilisation des conventions théâtrales dans la société ne serait plus ici le fruit d'une confusion, mais bien d'une tromperie. La société se dessine alors pour la première fois comme une société de faux-semblant¹, dans la mesure où les individus qui la constituent se donnent à voir à travers une apparence trompeuse.

La théâtralité comme moyen de représentation dans la société ne renverrait donc plus au seul univers clos du théâtre ici, mais aurait alors un impact –conscientisé et voulu par la personne théâtrale- dans la société et sur la nature des relations sociales réelles. Mais vers quoi peut-elle alors renvoyer au sein de la société si elle ne renvoie pas au monde du théâtre ? L'emploi de la théâtralité –comme moyens théâtraux permettant la représentation théâtrale - dans la société renverrait alors, de manière consciente et voulue, à la théâtralité elle-même, aux conventions qui la caractérisent.

¹Cf définition de « faux-semblant » du CRNTL : « apparence trompeuse ».

c. De la convention théâtrale à la convention sociale

Dès lors, si l'usage de la théâtralité au sein des relations sociales est conscient et voulu par l'individu, la théâtralité sociale rejoindrait la structure du mouvement de la théâtralité dramaturgique. Si le fonctionnement entre ces deux mouvements permettant de donner à voir semble le même, la connivence¹—c'est-à-dire la connaissance commune de la convention théâtrale utilisée— entre l'émetteur qui veut donner à voir et le récepteur qui perçoit, elle, varie.

Dans la situation de communication où il existe une connivence entre l'émetteur et le récepteur, la convention théâtrale utilisée par l'individu théâtral renvoie alors à une théâtralité dont le fonctionnement et l'identité sont connus de chacun des interlocuteurs. Appliqué à l'individu social, c'est alors faire l'hypothèse d'une société comme un lieu clos, avec ses propres règles de théâtralité. Chaque société aurait alors sa propre identité à laquelle ses conventions, et la manière dont elles sont apparentes, renverraient. Comme le théâtre a une identité permettant la connivence entre toutes les personnes réunies dans une salle - spectateurs, comédiens, dramaturge, ...-, chaque société aurait alors une identité révélée par l'utilisation et la compréhension de codes théâtraux qui lui seraient propres. Chaque société aurait donc sa forme de théâtralité.

Dans la situation de communication où il n'existe pas de connivence entre l'émetteur et le récepteur, mais que cette absence de connivence n'est pas souhaitée par l'émetteur, la convention théâtrale utilisée par l'individu théâtral renvoie alors à une théâtralité dont le fonctionnement et l'identité n'est pas connue du récepteur. C'est donc toujours faire l'hypothèse d'une société comme un lieu clos, avec ses propres règles de théâtralité. L'individu utilise les conventions théâtrales dans la société de manière apparente, consciente et voulue pour renvoyer à une identité que le récepteur ne peut comprendre. Cette incompréhension est soit due au fait de l'inattention du récepteur — comme au théâtre le spectateur inattentif peut par exemple ne pas percevoir la

¹ Cf définition de « connivence » du CRNTL : « Relation entre communicants utilisant une forme linguistique selon une convention ou par référence à un emploi connus d'eux »

convention théâtrale donnée à voir par le metteur en scène, et ne peut donc pas entrer en connivence avec ce dernier-, soit à sa méconnaissance des conventions de cette société s'il n'en fait pas partie. Si à chaque société sa théâtralité, pour autant tout individu ne peut pas comprendre toute théâtralité.

Enfin, c'est dans la situation de communication où il n'existe pas de connivence entre l'émetteur et le récepteur, mais que cette absence de connivence est souhaitée par l'émetteur et donc dissimulée aux yeux du récepteur, qu'il y a tromperie. C'est la seule situation de communication impossible au théâtre. C'est donc *une* manière d'user de la théâtralité dans la société qui lui donne un côté péjoratif. La théâtralité ne se colore donc d'une connotation péjorative qu'à travers une des manières qu'elle a de s'étendre à la société seulement.

Le fonctionnement de la théâtralité sociale serait-il alors véritablement analogue à celui de la théâtralité dramaturgique ? Car comment expliquer alors que, s'il y a bien conscience et volonté d'utiliser de manière apparente les codes théâtraux pour donner à voir dans ces deux théâtralités, l'une puisse tromper et l'autre non ?

II. Une société théâtrale

a. Société et convention

Si la théâtralité dramaturgique « suggère un agrandissement de soi, menant à l'emphase, l'exacerbation de soi »¹, la théâtralité sociale consciemment et volontairement trompeuse « semblerait indiquer un mouvement de repli inverse de repli sur soi afin de ne laisser transparaître aucune de ses intentions – privilégiant donc le masque, la dissimulation, la fabrication d'un « écran », bref le déguisement. »². Alors que le costume théâtral met en lumière les caractéristiques du personnage qu'il habille au théâtre, le déguisement revêtu par l'acteur social correspond aux conventions qu'il utilise et à travers lesquelles il se rend méconnaissable³, c'est-à-dire reconnaissable dans son appartenance « à une certaine époque, à une certaine catégorie professionnelle ou sociale »⁴.

« La présentation de soi va donc de pair avec la volonté, non pas seulement d'appartenir à une « performance », celle de la vie sociale, mais aussi de se voir inclus dans celle-ci, en se démontrant, en se signalant »⁵. Le signal qui permet l'inclusion est donc, comme au théâtre, aussi important que le mouvement d'inclusion à cette société, puisqu'il permet d'y renvoyer et donc, par lui-même, de montrer l'appartenance. Ce signal est porté par des conventions qui sont propres à chaque société, et reproduites par ses membres afin de perpétuer cette société.

¹ D'après les mots de Sabine CHAUCHE, *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime, De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p.108.

² *Ibid.*

³ Cf définition de « déguisement, I. » du CRNTL : « Action de (se) vêtir de manière à (se) rendre méconnaissable; résultat de cette action ».

⁴ Cf définition de « déguisement, II » du CRNTL : « costume d'emprunt appartenant à une certaine époque, à une certaine catégorie professionnelle ou sociale ».

⁵ D'après les mots de Sabine CHAUCHE, *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime, De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p.110.

Chaque société produirait donc ses propres formes théâtrales, comme *La Société de Cour*¹ du temps de Louis XIV qu'étudie Norbert Elias, et dont il analyse les signaux portés par les conventions de cette dernière. En effet, Norbert Elias explique en quoi l'appartenance à cette société de la Cour de Versailles du XVIIe siècle, autant que son fonctionnement et sa perpétuation, étaient permis par un ensemble de signes, que l'auteur nomme « étiquette » :

Par l'étiquette, la société de cour procède à son autoreprésentation, chacun se distinguant de l'autre, tous ensemble se distinguant des personnes étrangères au groupe, chacun et tous ensemble s'administrant la preuve de la valeur absolue de leur existence.

2

Une illustration de ce mécanisme est le système des dépenses dans la société de Cour. Le luxe y est une nécessité et induit une consommation de prestige, nécessaire pour appartenir à la société de Cour, mais non suffisante. En effet, si la dépense est un signe de richesse, caractéristique de la société de Cour, c'est seulement porté par les conventions de cette Société du Versailles de Louis XIV que le signe marque l'appartenance à cette dernière. Au Jeu, par exemple, - on gagne et on perd beaucoup à Versailles - un membre de la Cour ne devait pas dépenser plus qu'une personne hiérarchiquement plus élevée dans l'ordre nobiliaire.

Le signe ne marque donc l'appartenance à une société que dans la maîtrise des conventions qui le portent, et propres à cette société. La convention prend dès lors une place très importante, puisqu'elle porte le signe faisant référence à une société donnée. C'est donc la bonne maîtrise d'une convention par l'individu, davantage que le signe en lui-même, qui marque l'appartenance de ce dernier à une société.

¹ Norbert ELIAS, *La Société de Cour*, Paris, Flammarion/Champs, 1993 [1974]

² *Ibid.*, p.97

b. De la convention au signe social

L'individu, s'il veut appartenir à une société donnée, doit donc respecter un certain nombre de conventions, non seulement pour se faire comprendre de l'interlocuteur appartenant à cette société, mais également pour montrer son appartenance à cette dernière. La convention sociale utilisée n'est donc plus seulement un moyen de permettre la relation sociale au sein d'une société, mais peut dès lors être recherchée pour elle-même, comme marqueur d'appartenance à une société donnée. Or si la convention employée par les membres d'une société n'est plus ce qui permet la communication mais ce qui ne fait référence qu'à elle-même, elle fait prendre le risque à cette société de s'enfermer sur elle-même.

C'est ce que dénonce Guy Debord pour qui la *Société du spectacle*¹ dans laquelle nous vivons est une société de simulacre, dont les rapports sociaux de production ont dénaturé la nature de la relation sociale, dans la mesure où la convention a pris la place du signe.

En effet, la société du spectacle est une société où le signe est devenu une fin en soi. Dans son acception première, un signe renvoie vers quelque chose et c'est ce qui lui permet de se définir comme un « trait spécifique qui caractérise une époque »² ou encore une « marque faite intentionnellement pour distinguer, reconnaître »³. Si le signe permet la reconnaissance, il ne prend sens en tant que signe dans les relations sociales que s'il n'est compris de l'émetteur et du récepteur, et permet à chacun de ces derniers de renvoyer au même référentiel, ici une société donnée. Car si les deux interlocuteurs ne comprennent pas la même chose, alors le signe perd sa définition de tendre vers, puisqu'il ne permet plus la communication. Or cette compréhension commune à l'émetteur et au récepteur n'est possible que grâce à une connaissance commune des conventions qui permettent la compréhension du signe.

¹Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard/nrf, 2000 [1967]

² Cf définition de « signe, I » du CRNTL

³ *Ibid.*, II

Alors que les signes sont le moyen de faire passer un mode de vie dominant, celui de la société de consommation, ils deviennent une finalité en soi. L'apparence est recherchée non plus pour ce qu'elle permet de voir, mais bien pour elle-même.

Dans le spectacle, une partie du monde *se représente* devant le monde, et lui est supérieure. Le spectacle n'est que le langage commun de cette séparation. Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*.¹

Guy Debord considère alors que nous nous perdons, que nous n'appartenons plus à la société au moment même où nous croyons pourtant y appartenir le plus : dans l'application de ses codes. Or nous n'appartenons pas à la société car nous ne faisons pas société selon Debord ; nous ne sommes plus reliés par le sens mais seulement par l'attache vide de sens et pourtant acharnée à la convention de la société à laquelle nous voulons croire continuer d'appartenir.

c. Une société qui se noie dans ses conventions

Dans la *Société du Spectacle*, le signe renvoie à la convention elle-même, ce qui permet de comprendre pourquoi le signe est devenu l'élément recherché en soi dans la relation sociale. Il y a donc une perte de sens totale, dans la mesure où les signes sociaux renvoient à ce qui, normalement, permet de les comprendre, c'est à dire au moyen, à la convention.

¹ Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, nrf, 2000 [1967], La séparation achevée 29, p.15.

Dès lors, si la théâtralité dans nos relations sociales est la manière de donner à voir des conventions montrant l'appartenance à notre société, « alors cette théâtralité a été réduite à sa plus simple expression, c'est-à-dire à une technique, un procédé, un truc, une scène avec en son centre des actants et des regardants»¹. On peut dès lors réemployer le terme de Sabine Chaouche pour dire en effet que la théâtralité est « morte »² puisque c'est une théâtralité qui ne sort pas d'elle-même, qui s'enferme dans ses conventions. La théâtralité sociale peut se voir alors comme le théâtre, c'est-à-dire comme un ensemble de techniques, comme artefact. Une théâtralité qui qualifie uniquement et de manière péjorative, ce qui est spécifiquement théâtral dans le théâtre comme le décrit Antonin Artaud :

(...) je remarque que dans notre théâtre qui vit sous la dictature exclusive de la parole, ce langage de signes et de mimique, cette pantomime silencieuse, ces attitudes, ces gestes dans l'air, ces intonations objectives, bref tout ce que je considère comme spécifiquement théâtral dans le théâtre, tous ces éléments quand ils existent en dehors du texte, sont pour tout le monde la partie basse du théâtre (...).³

Mais comment, alors, se font échos théâtralité sociale et théâtralité dramaturgique ? Comment, par le même processus, la théâtralité dramaturgique permet d'atteindre le naturel sur scène, quand la théâtralité sociale éloigne les individus de leur naturel ? La théâtralité dans notre société est-elle réellement morte ?

Nous voulons faire l'hypothèse que la théâtralité dans notre société a des choses à dire sur cette société. Si la théâtralité au théâtre est un ensemble de conventions théâtrales permettant de donner à voir –et donc à comprendre– la nature des relations sociales sur scène, alors analyser la théâtralité dans la société, c'est donner à voir, faire lumière sur la véritable nature des relations sociales au sein d'une société donnée.

¹ Sabine CHAUCHE, *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime, De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p.10.

² *Ibid.*

³ Antonin ARTAUD, *Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 49.

III. Naissance de la théâtralité en société

a. *Le regard sur la théâtralité*

La théâtralité au sein d'une société ne peut naître qu'à partir du moment où on la voit. Et c'est à ce moment-là que naît véritablement la notion de théâtralité au sein d'une société : à partir du moment où elle est perçue par ses utilisateurs, puisque la théâtralité est le mouvement par lequel on donne à voir, mais aussi par lequel on donne à voir ses codes. Saisir les procédés de fabrication de l'illusion en société permet donc de faire renaître cette théâtralité que l'on croyait morte – car comme artefact menant à l'illusion -. Car, qu'elle mène à l'illusion ou non, à partir du moment où elle est partagée, alors la théâtralité fait sens au sein d'une société : « en étant partagée, [l'illusion] en vient à être la matière même de la réalité »¹.

Il y aurait comme un plaisir d'illusionner, quand bien même les individus qui mettent en scène ne connaissent pas les mécanismes qui leur permettent d'arriver à l'illusion. Dès lors, l'illusion, à partir du moment où elle est partagée et même si son fonctionnement est inconnu de ceux qui en sont à l'origine, n'est peut-être pas « l'erreur » dont nous la qualifions précédemment puisque « la forme illusion triomphe dans la méconnaissance des mécanismes qui l'instaurent, la soutiennent et la justifient, dans la dénégation de la croyance qui la fonde. »²

La mise en lumière de ce mécanisme de production de l'illusion qu'est la théâtralité met donc en lumière autre chose : la nature des relations sociales au sein d'une société, illusionnée peut-être, mais collectivement illusionnée. L'analyse de la

¹ Jean-Olivier MAJASTRE, *Approche anthropologique de la représentation, Entre corps et signe*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.86.

² *Ibid.*, p.87.

théâtralité dans une société donnée dit donc quelque chose de cette dernière. A chaque société sa théâtralité ?

b. Une naissance de la théâtralité ?

La question se pose de savoir si une nouvelle forme de théâtralité naîtrait alors au sein de chaque société. Fête, anniversaire, séance de tribunal, service religieux, évènement public national,... Autant de formes théâtrales que chaque société, en différentes époques et lieux donnés, semble avoir produites. La société produit donc une grande variété de formes théâtrales, mais aussi, nous dit Sabine Maouche: « une diversité de « tonalités » théâtrales (solennelles, facétieuses, spectaculaires, cérémonieuses, tragiques – comme les exécutions par exemple-, morales, didactiques : comme les dissections,...) »¹ dans des espaces de théâtralité particuliers (« salon, bals, salle de spectacle, rue, église, ... »²).

Les formes, les tonalités, les lieux dans lesquels elles prennent forme varient donc en fonction des théâtralités, et donc en fonction de la nature de la société dont chacune est issue. Or, si la théâtralité dans la société naît d'une société qui promeut une forme théâtrale particulière, l'émergence d'une mise en scène - et donc d'une mise en scène de soi -, va-t-elle de pair avec la naissance d'une certaine époque ?

¹ Sabine CHAUCHE, *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime, De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p.9.

² *Ibid.*

L'art de jouer relevant d'une certaine manière d'être, d'un *habitus*¹ va de pair, pour Sabine Chaouche « avec l'essor de l'esthétique de l'honnête homme »² qui prend place dans la France de l'Ancien Régime³, comme si cette société-là avait fait entrer la théâtralité au sein de la société.

c. Le tableau des relations sociales

Mais s'il y a naissance de la théâtralité à une certaine époque, et recréation d'une nouvelle théâtralité chaque fois qu'il y a un changement de la nature du lien social au sein d'une société, quel est le lien entre toutes ces époques ?

Le lien entre toutes ces manières de se donner à voir et de donner à voir à travers les époques est permis par l'analyse, le regard extérieur sur ces théâtralités. En effet, toutes ces théâtralités ont en commun « cet aspect cérémoniel du théâtre » observe le sociologue Jean Duvignaud⁴. Et que sont les « fête, anniversaire, séance de tribunal, service religieux, évènement public national », si ce ne sont des cérémonies ? Or, le philosophe Georges Politzer définit la cérémonie comme « un segment particulièrement significatif de l'expérience commune »⁵.

¹ « L'habitus, système de disposition acquises par l'apprentissage implicite ou explicite qui fonctionne comme un système de schèmes générateurs, est générateur de stratégies qui peuvent être objectivement conformes aux intérêts objectifs de leurs auteurs sans en avoir été expressément conçues à cette fin. » Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981, p. 114

² Sabine CHAOUCHE, *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime, De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p.9.

³ Période historique s'étendant de 1515 à 1792.

⁴ Jean DUVIGNAUD, *Les ombres collectives*, Paris, PUF, 1973, p.15.

⁵ Georges POLITZER, cité par Jean DUVIGNAUD in *Les ombres collectives*, Vendôme, PUF, 1973, p.15.

Le lien entre toutes ces théâtralités sociales se situe alors dans le fait que le tableau des relations sociales soit déjà contenu dans le théâtre. Car le but même du théâtre est cette représentation de la société, mais sous une forme artistique. La sociologie et le théâtre auraient donc cette même vocation : peindre un tableau de la société, mais avec leurs propres outils. Les deux prennent sens *par* et donnent à voir à *travers* le collectif, car la manière de donner à voir du théâtre est autant permise par l'esthétique que le collectif.

Cette théâtralité sociale est d'ailleurs déjà pressentie dans le théâtre baroque et représentée dans certaines pièces « métathéâtrales », au sein du théâtre même puisqu'exprimée par un personnage, comme dans cette réplique du *Marchand de Venise* de Shakespeare où ce dernier fait dire à son personnage :

Je tiens ce monde pour ce qu'il est : un théâtre où chacun doit jouer son rôle.¹

La théâtralité sociale est donc contenue dans le théâtre – le théâtre du monde, *Theatrum Mundi* - autant que la théâtralité fait partie de la société - la vie comme théâtre, *Mundum Theatri* - et le lien qui permet les deux est le collectif.

¹ William SHAKESPEARE, *Le Marchand de Venise*, 1597.

LA THÉÂTRALITÉ, DE LA SOCIÉTÉ (À LA SCÈNE) A LA SOCIETE

I. Une société nécessairement théâtrale ?

a. *Le théâtral préexiste au théâtre*

Il y aurait donc une confusion grandissante entre *Theatrum Mundi* et *Mundum Theatri*, dans la mesure où la frontière entre les deux semble se resserrer car « l'image créée, mais aussi réverbérée par la cour, semble avoir contaminé, avec le temps, la société tout entière, grâce à divers moyens de diffusion, de transmission, bref de communication »¹. Le rapprochement entre le théâtre donnant à voir le monde, et la vie comme théâtre de représentations, suscite alors des interrogations sur la véritable nature de la théâtralité.

Car si on a pu séparer la théâtralité dramaturgique de la théâtralité sociale en les considérant comme deux techniques *hybrides*², « mortes » de représentation des relations sociales, ces théâtralités prennent l'une comme l'autre vie à partir du moment où elles sont données à voir en tant que théâtralité : par le dramaturge et les comédiens dans le *Theatrum Mundi*, et par les sociologues dans le *Mundum Theatri*.

¹ Sabine CHAUCHE, *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime, De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p.8.

² Selon les mots de Sabine CHAUCHE, « [La théâtralité] peut être indépendante partiellement, ou pourquoi pas, totalement, du théâtre, c'est-à-dire en définitive avoir une forme ors du théâtre qui lui soit analogue, sans pour autant lui être exactement, ni entièrement similaire car « hybride », *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime, De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010.

La société met donc en jeu des mécanismes de présentation et de représentation qu'il s'agit de donner à voir, qui sont étudiés par les sociologues français et américains à partir des années 1970, et qui rebondissent, font échos, contredisent, dépassent et donc enrichissent la vision de la société comme un *Société du Spectacle*, telle que la conçoit Guy Debord dans son essai en 1967¹. Et pour ce faire, ces derniers font donc appel au concept de théâtralité. Dans quelle mesure la théâtralité est-elle constitutive du lien social et de son analyse ?

Nombreux sociologues ont ainsi tenté de répondre à cette problématique, dont l'américain Erving Goffman, dont le travail est décrit à l'occasion de son décès, par le sociologue français Pierre Bourdieu dans un article du *Monde* du 4 décembre 1982 :

A travers les indices les plus subtils et les plus fugaces des interactions sociales, il saisit la logique du travail de représentation ; c'est-à-dire l'ensemble des stratégies par lesquels les sujets sociaux s'efforcent de construire leur identité, de façonner leur image sociale, en un mot de se produire : les sujets sociaux sont aussi des acteurs qui se donnent en spectacle et qui, par un effort plus ou moins soutenu de mise en scène, visent à se mettre en valeur, à produire « la meilleure impression », bref à se faire voir et à se faire valoir.

Pour la première fois, la *manière d'être théâtrale* semble être perçue comme un phénomène *naturel*, c'est-à-dire non plus comme un mécanisme qui serait le produit d'une pratique consciente et voulue, mais comme un mécanisme allant de soi pour faire société². Comme, pour être sur scène, le comédien est *naturellement* théâtral, l'individu pour vivre en société serait *naturellement* théâtral.

Le collectif permettrait alors le théâtre, dans la mesure où le théâtral, défini précédemment comme une présentation doublée des codes de la représentation, serait avant tout une manière d'être. Le théâtral préexiste alors au théâtre. Et en effet, « il n'est

¹ Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, nrf, 2000 [1967].

² Cf définition de « naturel » du CRNTL : « Qui est dans, appartient à la nature; qui n'est pas le produit d'une pratique humaine ».

pas besoin d'aller au théâtre pour savoir jouer, pour en avoir et en connaître les principes »¹.

Et c'est ce que montre Goffman.

b. La maîtrise d'une technique, analyse.

Si la manière d'être théâtrale est un concept naturel chez l'individu en société, alors comment différencier ce que ce dernier donne à voir - à travers les conventions sociales -, de qui il est réellement ? Et cette distinction est-elle-même possible ? Il faut pour cela définir et donc distinguer, au moins dans les termes, comme le fait Erving Goffman dans son ouvrage *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi*, le « personnage social » – ce que l'individu donne à voir au travers de ses relations sociales, de l'« acteur »² social lui-même – l'individu en tant qu'actant, à l'origine de la formation, consciente ou inconsciente, voulu ou non voulue, de son personnage. Mais l'actant est-il le seul à produire le spectacle et le personnage le seul à être en représentation ? Si la théâtralité en société réside également, et comme nous l'avons montré, dans la manière apparente de faire spectacle, alors l'acteur comme le personnage permettent le spectacle autant qu'ils en font partie.

C'est donc seulement le résultat de la maîtrise de la technique de la représentation qui donne l'impression qu'il existe un *moi*, une nature propre de l'acteur derrière le personnage qu'il donne à voir, mais cette impression n'est que le résultat d'une maîtrise de la technique de la représentation. Ce résultat, Erving Goffman le définit ainsi :

¹ Sabine CHAUCHE, *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime, De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p.18.

² Erving GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi*, Paris, Les Editions de Minuit, 2006 [1973], p.238.

Dans notre société, le personnage est censé habiter le corps de son possesseur, plus précisément, la partie supérieure de son corps, enkysté comme un nodule dans la psychobiologie de la personnalité.¹

Si l'idée d'un moi propre à l'acteur n'est qu'une impression résultant d'une technique de représentation, personnage et acteur ne seraient alors pas différenciables. Et si le *moi* actant, donc, n'a pas de réalité effective, s'il n'existe pas d'acteur à l'identité propre derrière le personnage, d'où naît alors la maîtrise de cette technique si ce n'est pas de ce *moi* justement, d'une « réalité organique ayant une localisation précise »², d'un acteur social à l'identité propre ?

Cette impression résultant d'une maîtrise de la technique de la représentation résulterait du fonctionnement même des relations entre ces acteurs sociaux, des interactions *actantes* qui les lient en même temps qu'elles les construisent. L'acteur social ne serait donc plus en représentation d'un personnage donnant à voir certains codes sociaux ou mettant en lumière certaines caractéristiques de sa personnalité, mais créerait alors –en tant qu'acteur, écrivain autant que metteur en scène- non plus un personnage, mais bien la situation qu'il propose à ses observateurs ; chaque acteur créerait donc la situation de son interlocuteur.

Donc percevoir les interactions sociales comme le résultat de mises en scène créées par les acteurs sociaux, ce n'est donc pas étudier la manière dont un individu théâtral se donne à voir, mais la manière dont les situations sociales créées par chaque acteur permettent l'interaction entre ces acteurs sociaux, et donc étudier le fonctionnement de la société.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

c. Le concept de « façade »¹

On a utilisé jusqu'ici le terme de « représentation » pour désigner la totalité de l'activité d'un acteur qui se déroule dans un laps de temps caractérisé par la présence continue de l'acteur en face d'un ensemble déterminé d'observateurs influencés par cette activité. On appellera désormais « façade » la partie de la représentation qui a pour fonction normale d'établir et de fixer la définition de la situation qui est proposée aux observateurs.²

nous explique Erving Goffman. On peut donc inclure, dans la façade, le lieu dans lequel se déroule l'interaction sociale, ce que Goffman nomme « le décor », stable, et qui conditionne donc la situation créée par l'acteur social. Mais on peut également, explique Goffman, parler de

« façade personnelle » pour désigner les éléments qui, confondus avec la personne de l'acteur lui-même, le suivent partout où il va. On peut y inclure : les signes distinctifs de la fonction ou du grade ; le vêtement, le sexe, l'âge et les caractéristiques raciales ; la taille et la physionomie ; l'attitude ; la façon de parler ; les mimiques ; les comportements gestuels ; et autres éléments semblables.³

La façade est donc cet ensemble d'éléments qui portent une information, créant la situation de l'interlocuteur. En effet, pour prendre un exemple simple, le sourire sur les lèvres d'un père à ses enfants va instaurer un climat de confiance, quand l'air grave pris par un représentant politique avant un discours officiel rappellera aux téléspectateurs les lourdes conséquences de la crise économique dont il va parler. Or, ce père et ce représentant politique peuvent être la même personne, dès lors :

¹ La *façade* est un concept sociologique créé par Erving GOFFMAN, et que ce dernier définit dans ces termes : « partie de la représentation qui a pour fonction de fixer la définition de la situation proposée aux observateurs », *Ibid.*, p.29.

² *Ibid.*, p.29.

³ *Ibid.*, p.30.

Différents rôles peuvent ainsi utiliser la même façade ; d'autres parts, on notera qu'une façade sociale donnée tend à s'institutionnaliser en fonction des attentes stéréotypées et abstraites qu'elle détermine.¹

Or, ces attentes stéréotypées qui orientent la nature des conventions sociales employées et leur mise en lumière sont souvent relatives, comme nous l'avons vu précédemment, à un contexte social historiquement et géographiquement situé. La manière dont se crée l'identité sociale est donc le résultat d'un travail sur la façade aboutissant à la formation d'une identité propre à chaque individu, qui envoie des messages à d'autres identités en reflétant -de manière consciente ou inconsciente, volontaire ou involontaire- des conventions produites par un conditionnement social en relation avec l'époque, les us et coutumes.

Personnage, acteur, rôle, mise en scène,... L'utilisation du vocabulaire théâtral est-elle alors toujours pertinente si elle ne désigne pas les mêmes fonctionnements, si l'acteur ne peut pas être différencié du personnage ou encore si le personnage est à l'origine de la création d'une mise en scène ? Et si, donc, ce vocabulaire théâtral appliqué à la société ne désigne pas les mêmes réalités qu'au théâtre ?

¹ *Ibid.*, p.33.

II. Les limites du concept de théâtralité appliquée à la société

a. Le pouvoir d'action de l'acteur social

A la différence du théâtre, les acteurs et leur public, en société, ne partent pas de rien pour produire cette mise en scène. Car, si cette dernière dépend d'un contexte sociétal, il y a alors des conditions à la représentation de ces acteurs sociaux autant qu'à leur réception par le public. Si une même façade permet différents rôles, ces rôles sont dépendants de la situation que l'acteur veut proposer à ses observateurs, et également de la manière à travers laquelle il crée cette mise en scène qui le lie à ces mêmes observateurs. Or, ce schéma interactionnel est impossible au théâtre, dans la mesure où le rôle d'un personnage dramatique est dépendant de la situation préétablie par l'écrivain, voire le metteur en scène. La première acception de *rôle* est même cet ensemble des répliques que doit réciter un acteur¹, ce qui prouve bien l'impossibilité pour l'acteur de théâtre d'avoir un pouvoir décisionnel sur son rôle. Et cela est différent en société où c'est l'acteur même qui crée la situation d'interaction à travers ses rôles justement, qu'il choisit donc, en réaction avec la situation créée par ses observateurs :

Un individu *garde la face* lorsque la ligne d'action qu'il suit manifeste une image de lui-même consistante, c'est-à-dire appuyée par les jugements et les indications venus des autres participants, et confirmée par ce que révèlent les éléments impersonnels de la situation.²

En effet, au théâtre, l'acteur ni le personnage ne peuvent réagir instantanément aux indications renvoyées par leurs interlocuteurs –si ce n'est involontairement l'acteur à un « trou de texte » imprévu d'un autre acteur par exemple, mais on change alors de

¹ Cf définition de « rôle » du CRNTL.

² Erving GOFFMAN, *Les rites d'interaction*, Paris, Les Editions de Minuit, 1993 [1974], *Perdre la face ou faire bonne figure ? Analyse des éléments rituels inhérents aux interactions sociales*, p.10.

dimension interactionnelle- car il y a une certitude du déroulement de l'action au théâtre qui n'existe pas dans la réalité.

Si l'acteur social a un pouvoir d'action sur la situation d'interaction à venir à travers la mise en scène qu'il crée dans le contrôle de ses impressions, il a alors nécessairement un pouvoir d'action sur la mise en scène que va vouloir créer son interlocuteur à travers le contrôle de ses propres impressions.

b. Les conséquences de l'action en société

L'action de l'acteur peut donc s'analyser comme une « manœuvre par laquelle [il] influence à son insu un individu, une collectivité »¹ : une manipulation. Cette manipulation ne serait alors ni positive ni péjorative mais permettrait seulement à l'acteur social de *garder la face*, de *rester dans son rôle* :

On peut alors concevoir une grande partie de l'activité interne à la rencontre comme un effort de la part des participants pour surmonter tous les événements imprévus qui risqueraient de les faire voir sous un jour fâcheux, sans pour autant rompre leurs relations.²

Que cette manipulation soit pour l'acteur une *réussite* –lorsqu'il réussit à garder la face- ou non - l'acteur peut être pris à son propre jeu, lui-même dupe de la représentation qu'il donne, en laissant apparaître le fait qu'il veuille garder la face et créer alors une contradiction entre l'expression voulue et l'action donnée-, elle est le signe que l'action de l'acteur social dans sa volonté de *garder la face* définit alors la suite de l'interaction avec ses observateurs. Dans son effort pour garder la face aux vues

¹ Cf définition de « manipulation » du CRNTL.

² Erving GOFFMAN, *Les rites d'interaction*, Paris, Les Editions de Minuit, 1993 [1974], p.38.

de la situation créée par la mise en scène émanant de ses observateurs, l'acteur social, de manière consciente ou non, volontaire ou non, impacte la nature des interactions imprévisible et à venir. L'action de l'acteur a donc des conséquences sur la réaction de ses observateurs, dans le choix de la situation qu'ils vont vouloir mettre en scène.

c. Les conséquences de l'action au théâtre ?

L'action de l'acteur a donc des conséquences sur la suite de l'interaction et donc sur l'action. Or, au théâtre, l'action d'un personnage n'a de conséquences sur la suite du déroulement de l'action, que parce que ce dernier est déjà écrit. Le fait qu'il n'y ait pas d'imprévu dans le déroulement de l'action à venir obligerait alors à différencier les conséquences et donc la nature de l'action de l'acteur social de celle du personnage.

En effet, alors que l'action de l'acteur social peut avoir un impact sur la suite des événements, l'action du personnage, elle, n'a de conséquences sur la suite des événements que celles voulues par l'écrivain qui l'a créé, dans la mesure où un personnage n'est pas réel. Ainsi, « son action n'a pas non plus le même type de conséquences réelles que le personnage fabriqué de toutes pièces ». ¹

Dès lors, peut-on même considérer qu'il y a action au théâtre, dans la mesure où les conséquences de l'action que ce dernier donne à voir sont prévisibles puisque déjà prévues ? Les actions permises par les théâtralités sociale et dramaturgique ne seraient donc pas de même nature. Mais si la théâtralité dramaturgique ne permet pas, dans la nature des conséquences qu'elle implique, d'analyser le fonctionnement des relations sociales, serait-elle pour autant totalement sans lien avec notre société ?

¹ Erving GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi*, Lonrai, Les Editions de Minuit, 2006 [1973], p.240.

III. Un théâtre nécessairement social

a. Les conséquences sociales du théâtre

Si les conséquences de l'action, fruit de la théâtralité dramaturgique d'une part et de la théâtralité sociale d'autre part, sont différentes, c'est dans leur nature prévisible pour l'une et imprévisible pour l'autre, dans la capacité de cette théâtralité à changer le cours de l'action. Mais peut-on dire que la théâtralité dramaturgique est véritablement « sans conséquences » ? N'y a-t-il pas une dimension de l'action que la théâtralité dramaturgique ne peut pas *prévoir* justement ? Le seul imprévisible dans les conséquences de l'action du théâtre sur le déroulement des événements futurs se trouve dans l'effet du théâtre sur ses spectateurs, et donc sur les actions, en société, de ces spectateurs.

Des études montrent comment la théâtralité dramaturgique a eu des effets non prévus ou même imprévisibles sur le déroulement du cours social, sur la manière dont les individus agissent en société.

Jeanne Moisand, dans son article « Théâtre et mobilisation ouvrière à Barcelone, 1868-1909 »¹, décrit par exemple la manière dont, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, les ouvriers barcelonais se sont mobilisés contre l'ordre établi et surtout, comment leur action et la manière dont ils ont agi ont été poussés par l'effet que la théâtralité dramaturgique avait pu produire sur eux. En effet, Jeanne Moisand nous raconte qu'à cette époque, les ouvriers barcelonais habitent pour des raisons financières hors du centre, et, ne maîtrisent de ce fait pas toujours le castillan, alors même que cette dernière est la langue de l'Espagne officielle. Que ce soit à travers leur

¹ Jeanne MOISAND in « Sociétés du spectacle », sous la direction de Christophe CHARLE, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2011/1 n° 186-187, p. 42-57.

maîtrise de la langue, leur lieu d'habitation ou encore leur profession, ces ouvriers étaient donc exclus des pratiques de la culture dominante de l'Espagne d'alors. Or, ces ouvriers sont aussi amateurs de théâtre et même parfois acteurs amateurs de théâtre raconte Jeanne Moisand. Et c'est en s'appropriant le théâtre, à travers les signes qui le constituent et le fonctionnement qui le permet, que ces Barcelonais vont se mobiliser contre l'ordre social établi. De manière temporaire et symbolique, ils remettent en cause ces exclusions de la culture dominante de l'époque d'alors, grâce à l'universalité de la pratique sociale, que ces ouvriers connaissent autant à travers la représentation que la pratique théâtrale.

Le théâtre dans sa théâtralité dramaturgique -comme mouvement de mise en lumière des relations sociales perçu et même expérimenté- aurait donc des conséquences sur l'action, dès lors imprévisible, des individus en société.

b. Le théâtre comme reflet et nourriture de la société

La théâtralité est donc autant un mouvement de mise en lumière qu'un mouvement de réception de ces relations sociales, -réception qui permet par exemple cette connivence entre spectateur et dramaturge dont nous avons déjà parlé-. Or, cette compréhension nécessite que le spectateur parvienne à percevoir les relations sociales données à voir sur scène à travers l'angle nouveau grâce auquel elles sont données à voir : les codes théâtraux. Le spectateur doit donc nécessairement faire l'effort de se *représenter* les relations sociales, dans la mesure où elles ne sont pas données à voir telles qu'elles apparaissent au spectateur dans la réalité. Dès lors, « le théâtre porte[rait] en lui, « par essence », cette modification des habitudes perceptives du récepteur »¹.

¹ Richard DEMARCY, *Eléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, 10/18, 1973, *Quelques données du langage théâtral*, p. 267.

Le théâtre serait donc un reflet de la société, dans la mesure où il permet de réfléchir, c'est-à-dire dans la mesure où la théâtralité dramaturgique permet de renvoyer par réflexion les relations sociales re-présentées sur scène vers celles constituant la société¹. Cette réflexion, ce mouvement renvoyant de la scène à la société, est permis par la pensée du spectateur.

C'est l'histoire d'une société, lentement, diffusément, qui peu à peu s'est inscrite dans un signe et c'est d'elle qu'il faut attendre l'apparition des signifiés de connotation. Ainsi le spectateur, à la vue du signifiant, dans le cadre du spectacle, s'étant posé la question : « qu'est-ce que c'est ? », ayant reconnu l'objet se demandera : « qu'est cet objet dans la réalité ? » (socio-culturelle). De quoi est-il le reflet ? Que donne à voir sa transparence ? Il ne doit donc pas en rester au niveau du spectacle, dans le spectacle mais en sortir sans cesse par cette mise en correspondance².

Cette réflexion rendue possible par le théâtre en tant que miroir de la société serait donc également la faculté de la pensée du spectateur de faire retour sur elle-même –ce qu'il connaît des relations sociales à travers sa vie en société- pour l'approfondir³. Le théâtre serait donc le reflet mais également la nourriture de la société, dans la mesure où il entreprendrait la vie de la pensée de ses spectateurs⁴.

¹ D'après la définition de « réfléchir » du CRNTL : « renvoyer par réflexion dans la direction d'origine ou dans une autre direction ».

² Richard DEMARCY, *Eléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, 10/18, 1973, *Reporter le signe à la société*, p 374-375.

³ D'après la définition de « réflexion, II » du CRNTL : « faculté de la pensée de faire retour sur elle-même pour approfondir ».

⁴ D'après la définition de « nourriture » du CRNTL : « Ce qui entretient la vie d'un organisme ».

c. *Le théâtre, moteur de la société*

Ce mouvement de réflexion de la scène à la société permis par le théâtre est par exemple très visible dans l'identification du héros sur scène par le spectateur qui se projette en société. En effet, par simple projection, chacun peut ainsi « être celui qu'il croit être, qu'il n'ose pas être, désire ou peut être »¹. Dès lors, le spectateur peut également être perçu comme acteur dans la mesure où il devient –par l'action de projection de sa pensée- le héros donné à voir sur scène. Le théâtre permettrait donc l'action individuelle du spectateur.

Or, pour Jacques Rancière, c'est « dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur »². La théâtralité dramaturgique serait donc à l'origine, dans le mouvement réflexif qu'elle permet chez chacun –et donc n'importe lequel- de ses spectateurs, de *l'émancipation intellectuelle*, c'est-à-dire de « la vérification de l'égalité des intelligences. Celle-ci ne signifie pas l'égalité de toutes les manifestations de l'intelligence mais l'égalité à soi de l'intelligence dans toutes ses manifestations. »³. Car, si cette émancipation intellectuelle comme « intelligence » - pour reprendre les mots de Jacques Rancière - naît de la théâtralité dramaturgique, elle ne devient « égalité des intelligences » que dans « la reconfiguration ici et maintenant du partage de l'espace et du temps »⁴ que le théâtre permet. A travers le mouvement réflexif qu'il engendre, le théâtre permettrait donc l'action individuelle du spectateur, mais de manière collective.

En effet, car la nature même de cet « ici et maintenant » qui permet l'égalité des intelligences des spectateurs et donc l'émancipation intellectuelle, est unique. Cet « ici et maintenant » est le théâtre comme lieu, permettant cette « rencontre toujours

¹ E. Morin, cité par Richard DEMARCY in *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, 10/18, 1973, p.350.

² Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, Paris, Editions La Fabrique, 2008, p.23.

³ *Ibid.*, p.15 et 16.

⁴ *Ibid.*, p.26.

incertaine »¹ : entre salle et scène, mais également entre des spectateurs inconnus les uns des autres, et totalement différents. Mais que fait tenir ensemble ces « rassemblements hétérogènes et improbables » ? Ce serait, selon Christophe Charle « la satisfaction de l'être-ensemble, de la transgression sans risque, la complicité de la moquerie sans violence, le relâchement des tensions produit par un univers tourné vers le consensus (...) »² Le théâtre peut alors être perçu comme un « modèle social et langage de communication implicite fondé sur la complicité »³. Le théâtre n'aurait donc pas une fonction esthétique *ou* sociale mais bien esthétique et sociale; et l'évolution conjointe du théâtre et des rapports sociaux le prouve. C'est donc à travers le mouvement réflexif qu'il engendre et dans la nature même de cet « ici et maintenant » comme modèle social qu'est le théâtre, que ce dernier permettrait donc l'action individuelle du spectateur de manière collective.

Or, la nature de ce « dynamisme humain collectif et individuel »⁴ permis par le théâtre semble analogue à celle du dynamisme social. En effet, « Le dynamisme esthétique et social puiseraient à la même source et la création dramatique s'identifierait avec le « prométhéisme » humain »⁵ : la croyance en l'homme et en l'action⁶. Le dynamisme réflexif engendré par le théâtre chez le spectateur et de manière collective - et donc le dynamisme même de toute création théâtrale - « est de même nature que le dynamisme social dont la révolution permanente bouleverse les situations établies »⁷. Le théâtre est donc le moteur de la société, dans la mesure où la nature du mouvement qu'il permet individuellement et collectivement est celui de la révolution sociale. Fondé sur l'action et par le collectif, le théâtre engendre l'action collective.

¹ Pour reprendre les mots de Christophe CHARLE, « Sociétés du spectacle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2011/1 n° 186-187, p. 7.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Pour reprendre les mots de Jean DUVIGNAUD, *Les ombres collectives*, Paris, PUF, 1973, p.588.

⁵ *Ibid.*, p. 582.

⁶ Cf définition de « prométhéisme » du CRNTL.

⁷ *Ibid.*, p. 588.

Conclusion

Le théâtre est souvent considéré comme le miroir de la vie, dans la mesure où il reproduit sur scène des relations sociales qui, pour être données à voir à travers les contraintes scéniques, s'expriment via des conventions théâtrales. La théâtralité prend donc une dimension symbolique puisque les conventions théâtrales, comme ensemble d'effets théâtraux qui la constituent, permettent autant qu'elles reflètent la relation sociale. Le théâtral peut alors être perçu comme la technique qui permet autant de donner à voir par le théâtre, que de référer à ce dernier. En se définissant comme moyen *apparent* de donner à voir, et de se donner à voir, le théâtral désignerait alors une manière d'être qui, étendue à la société, recouvrirait alors une charge égale de positivité et de négativité. En effet, la théâtralité, en mettant en exergue, dénature obligatoirement, et ne permettrait donc plus de faire voir ni de faire valoir mais bien de faire *trop* valoir.

C'est donc dans son extension à la société que la théâtralité prend une nature ambivalente et peut alors être perçue, soit comme une confusion dans le choix de la nature des conventions utilisées pour se donner à voir, soit comme une tromperie, une mise en scène de soi conscientisée et voulue. Dès lors, les signes théâtraux permettant la représentation de soi ne renverraient pas tant à l'acteur social dont ils proviennent pourtant, qu'à eux-mêmes et pour eux-mêmes. Plus encore, la convention, propre à chaque société, qui les portent, serait un moyen de reconnaissance et donc d'appartenance à une société donnée. Recherchées pour elle-même, les conventions propres à une société donnée présenteraient donc le risque, pour cette dernière, de la voir s'enfermer sur elle-même. Néanmoins l'analyse de l'utilisation et de la maîtrise des conventions par et dans chaque société en dit énormément sur la nature et le fonctionnement de cette dernière. Si une théâtralité peut alors définir chaque société, c'est avant tout parce que la théâtralité sociale, comme collectif, est déjà contenue dans le théâtre.

Le théâtral préexiste alors au théâtre comme manière d'être, et donc également comme manière dont se crée l'identité sociale. La théâtralité sociale ferait donc partie du processus de socialisation, dans la mesure où les conventions qui la portent sont le

produit, conscient ou non, d'un conditionnement social en relation avec une société donnée. Mais dès lors, la théâtralité sociale, en ce qu'elle ne permettrait plus de distinguer l'acteur du personnage – et permettrait donc aux conséquences de l'action de ce dernier d'avoir un impact sur le cours des événements imprévisibles à venir -, peut-elle être analysée sous la lumière de la théâtralité dramaturgique ? La théâtralité dramaturgique aussi impacte le cours de l'action : dans la réception qui en est faite par ses spectateurs, qui deviennent alors acteurs, mais également producteurs d'une manifestation sociale nouvelle à chaque représentation. Or, ce mouvement de réflexion, enclenché par la théâtralité dramaturgique et permettant l'égalité intellectuelle de tous les spectateurs, est analogue à celui de la croyance collective en l'action, celui même qui permet la révolution sociale. Le théâtre est donc le fruit autant que l'origine de l'action collective.

La théâtralité est constitutive du lien social et de son analyse, dans la mesure où sa mise en lumière permet de comprendre, non pas seulement la nature des relations sociales, mais bien le fonctionnement même de la société.

Mais la théâtralité dramaturgique ne se loge-t-elle qu'au théâtre, comme nous l'avons considéré jusque maintenant - c'est-à-dire comme un lieu clos permettant la représentation théâtrale - ? Elle semble se retrouver dans une multitude d'espaces théâtraux moins officiels, comme les théâtres situés hors du théâtre institutionnel, ou même des émissions face au public par exemple. La théâtralité dramaturgique y conserve-t-elle alors la même nature et y joue-t-elle le même rôle, c'est-à-dire se nourrir de la théâtralité sociale en créant l'histoire, et impacter l'histoire réelle à venir ?

Références bibliographiques

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985, [1938], 251 p.

BARTHES, Roland, "Le Théâtre de Baudelaire", *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981 [1954], 275p.

BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981, 268 p.

CHAOUCHE, Sabine, *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime, De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, 544 p.

CHARLE, Christophe, « Sociétés du spectacle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2011/1 n° 186-187, 135 p.

CORVIN, Michel dir., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, 1583 p.

DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, nrf, 2000 [1967], 168 p.

DEMARCY, Richard, *Eléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, 10/18, 1973, 426 p.

DUVIGNAUD, Jean, *Les ombres collectives*, Paris, PUF, 1973, 590 p.

ELIAS, Norbert, *La Société de Cour*, Paris, Flammarion/Champs, 1993 [1974], 330 p.

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi*, Paris, Les Editions de Minuit, 2006 [1973], 251 p.

GOFFMAN, Erving *La mise en scène de la vie quotidienne, 2. Les relations en public*, Paris, Les Editions de Minuit, 2000 [1973], 359 p.

GOFFMAN, Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Les Editions de Minuit, 1993 [1974], 230 p.

HUGO, Victor, *Cromwell*, Paris, Flammarion, 1999 [1827], 504 p.

MAJASTRE, Jean-Olivier, *Approche anthropologique de la représentation, Entre corps et signe*, Paris, L'Harmattan, 1999, 253 p.

RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, Editions La Fabrique, 2008, 145 p.

MOLIERE, *Tartuffe ou l'imposteur* in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 2001 [1664], 1488 p.

MOLIERE, *L'Amour médecin* in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 2001 [1665], 1488 p.

MOLIERE, *George Dandin* in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 2001 [1668], 1488 p.

MOLIERE, *Les femmes savantes* in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 2001 [1672], 1488 p.

PAULHAN, Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, 2001 [1936, 1941], Paris, Gallimard, 256 p.

SHAKESPEARE, William, *Le Marchand de Venise*, Paris, Flammarion, 1993 [1597], 308 p.

Index onomastique

Cet index regroupe les noms cités dans ce travail suivis du numéro de la page correspondante. La lettre *n* renvoie aux notes.

A

ARTAUD, Antonin, 38, 38n

B

BARTHES, Roland, 16n

BOURDIEU, Pierre, 41, 41n

C

CHARLE, Christophe, 50n,
53n, 56, 56n

CHAOUCHE, Sabine, 23n,
26n, 34n, 38n, 39n, 41n, 43,
43n, 45n

CHARON, Jacques, 10n

CORVIN, Michel, 27, 27n, 28,
28n

D

DEBORD, Guy, 8n, 36, 36n,
37, 37n,

DEMARCY, Richard, 20, 21n,
53, 53n, 54, 54n, 55, 55n

DUVIGNAUD, Jean, 41, 41n,
56, 56n

E

ELIAS, Norbert, 35, 35n, 33,
33n

F

FURETIERE, Antoine, 21n

G

GOFFMAN, Erving, 45, 45n,
47, 47n, 48, 48n, 49, 49n, 50,
50n

H

HUGO, Victor, 8n

J

JEMMET, Dan, 15n

M

MAJASTRE, Jean-Olivier, 39,
39n

MOISAND, Jeanne, 52, 52n

MOLIERE, 12n, 13n, 15n, 18n

P

PAULHAN, Jean, 30, 30n

POLITZER, Georges, 41n

R

RANCIERE, Jacques, 55, 55n,
56, 56n

S

SHAKESPEARE, William, 42,
42n

Résumé

A travers le texte, le jeu ou encore la mise en scène créés, les relations sociales sont souvent données à voir sur la scène théâtrale. A son tour, le théâtre peut se révéler un point d'optique dans l'analyse des relations telles qu'elles se forment entre les hommes, au sein d'une société donnée ; car sur la scène comme dans la vie, les relations sociales sont portées par un ensemble de conventions qui constituent l'univers de la théâtralité. A travers les outils propres aux théâtres, et en s'appuyant sur les travaux de sociologues français et américains, nous avons tenté de requestionner aujourd'hui cette « société du spectacle », telle que l'avait conceptualisée Guy Debord pour la première fois en 1967. Etendue à la société, la théâtralité se charge d'ambivalence : mise en scène consciemment trompeuse, elle permet également à l'homme d'être acteur au sein d'une société donnée. Image sociale, conventions, représentation, authenticité, communication,... Dans quelle mesure la théâtralité est-elle constitutive du lien social ? C'est dans l'analyse de l'utilisation plurielle de la théâtralité en société que nous avons tenté de comprendre la nature et le fonctionnement de cette dernière.

Mots clés

théâtralité

sociologie

conventions

lien social

représentation