

Présentation

Théatralité et société : positions de la sociologie

Jean-François Côté, Jean-François Morissette and Jonathan Roberge

Number 51, Fall 2011

Théatralité et société : positions de la sociologie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014994ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014994ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (print)

1923-5771 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Côté, J.-F., Morissette, J.-F. & Roberge, J. (2011). Présentation : théatralité et société : positions de la sociologie. *Cahiers de recherche sociologique*, (51), 5–14. <https://doi.org/10.7202/1014994ar>

Présentation

Théâtralité et société: positions de la sociologie

JEAN-FRANÇOIS CÔTÉ,
JEAN-FRANÇOIS MORISSETTE, JONATHAN ROBERGE

Comment comprendre l'intérêt qui semble resurgir aujourd'hui pour les formes de la théâtralité et de la performativité au sein de la société contemporaine? Et comment situer la sociologie par rapport à cet intérêt, d'abord, ainsi qu'aux formes mêmes de la théâtralité et de la performativité qui se manifestent sous des traits que l'on s'efforce de (re)connaître en tant que témoignages d'une socialité en transformation, comme traits imaginaires et symboliques probants de notre identité contemporaine? Quels rapports s'établissent de cette manière entre ces modes d'objectivation, d'expression et de (re)connaissance du monde, et quels liens apparaissent entre ces entreprises que tout rapproche – et que tout éloigne, simultanément? Ce numéro des *Cahiers de recherche sociologique* prend à bras le corps ces questions afin d'ouvrir un dialogue entre théâtralité, performativité et sociologie au sein de la société contemporaine.

Une manière de situer ces interrogations revient sans doute à la perspective de l'*interprétation*, qui permet d'offrir une première explication pour l'intérêt que la sociologie prête actuellement à la théâtralité et à la performativité, car le savoir sociologique repose lui-même sur un effort d'interpréta-

tion et de « monstration » du sens et des significations du monde social. Cet effort se constitue et se donne à voir en effet par les voies de l'*interprétation*, et donc, la théâtralité et la performativité, qui relèvent à proprement parler d'un *art* de l'interprétation, ou encore d'une interprétation *en acte* (dans les mouvements et dans les gestes du corps, notamment) permettent à la sociologie de s'arrimer et de correspondre à son objet – selon des modalités qui lui sont propres, bien entendu, mais également selon cette perspective qu'elle partage spontanément, pourrait-on dire, avec d'autres modes d'objectivation de la réalité sociale.

Selon cette perspective, le « tournant performatif » que traverse la sociologie depuis une vingtaine d'années déjà apparaît comme un prolongement du « tournant linguistique » du milieu du XX^e siècle, car là où les tenants de ce dernier s'efforçaient pour faire reconnaître l'importance du rôle du langage dans la constitution du monde et de son sens, les défenseurs des notions de théâtralité et de performativité s'efforcent maintenant de faire reconnaître l'importance du rôle de l'*agir effectif*, de la *monstration*, de la *mise en acte* et de la *mise en scène* dans l'interprétation du monde et de son sens. Bref, la théâtralité et la performativité sont des manières de connaître le monde qui, comme la sociologie, exposent et interprètent comment le monde social se met en œuvre et se donne à voir. Mais les questions qui se trament alors dans ce contexte font apparaître, au-delà de la spontanéité des entreprises, les écarts qui situent les possibilités offertes dans notre monde pour ce faire – *il faut représenter*, serait-on tenté de dire, soit *mettre en acte*, *mettre en scène*, « *montrer* » (et ainsi, étymologiquement, « *monstrer* », soit aussi « dé-former »), mais selon bien entendu des conditions correspondant aux exigences d'aujourd'hui, qui doivent se traduire sur le plan des *formes effectives* de représentation.

C'est alors que le théâtre et la performance, ainsi que la sociologie, *re*prennent leur place respective. Il ne peut s'agir de croire simplement qu'un domaine prenne le pas sur l'autre – nous connaissons tous bien entendu les exemples d'un « théâtre *sociologique* », et ceux d'une « sociologie *théâtrale* » (qui n'est pas une sociologie du théâtre), ou assez en tout cas pour savoir que l'un et l'autre auront passé l'épreuve du XX^e siècle en reconnaissant bien leurs limites respectives, didactiques dans le premier cas, et métaphoriques dans l'autre. Mais alors, que reste-t-il comme possibilités dans la reconnaissance mutuelle des apports respectifs qu'un domaine puisse fournir à l'autre? Un exemple ici pourrait être instructif : dans une de ses récentes pièces présentées à Montréal en 2008, *Seuls*, le protagoniste de cette pièce solo de Wajdi Mouawad, qu'il interprète d'ailleurs lui-même, seul en scène

et relayé par les prouesses des technologies vidéographique, lumineuses et sonores de la scénographie contemporaine, se présente comme étudiant de doctorat en sociologie, en train de faire une thèse sur la notion de « cadre » dans le théâtre de Robert Lepage, et entraîné ce faisant dans le labyrinthe du Musée de l'Hermitage à Moscou, avant de vivre une expérience cathartique/claustrophobique vis-à-vis de lui-même¹.

Théâtre dans le théâtre, selon le vieux procédé de la mise en abîme, mais qui ici ressort décalé, et cela en fonction d'un simple *prétexte* faisant intervenir supposément la « sociologie en acte », dans une quête qui la fera dévier de sa course, bien évidemment, afin de révéler une quête beaucoup plus personnelle – voire intime – du protagoniste, tel qu'il apparaît livré finalement à ses questionnements intérieurs... entièrement liés au monde dans lequel il vit. Mouawad évite ainsi les pièges et écueils du didactisme, en prétextant toutefois une (en)quête sociologique, dont il croit qu'elle puisse situer une manière d'interroger et de montrer la situation personnelle dans le monde, du fait précisément qu'il n'a jamais été aussi clair que cela puisse l'être aujourd'hui que la subjectivité individuelle est formée, traversée et aussi/ainsi morcelée, par la société dans laquelle elle évolue, par le monde dont la sociologie tente si « intimement », elle aussi et de son côté, de rendre compte. *Seuls* – quel titre ingénieux pour désigner à la fois l'objet singulier d'une quête personnelle, la pluralité des quêtes individuelles au sein de notre société et l'universalité de la situation de notre monde, tel que la sociologie nous le présente régulièrement, autant dans ses conditions d'isolement désignées par l'expression dans sa singularité individuelle, que par le pluriel qui en accentue la multiplicité infinie, et ainsi la condition générale (et générique) essentielle de l'humanité face à elle-même. L'expérimentation théâtrale, dans ce contexte, rejoint complètement la réalité – sinon l'expérimentation – sociale dont nous faisons tous l'expérience depuis que nous avons compris qu'aucune autre garantie ne pouvait nous être fournie, par rapport justement au fondement de l'expérience sociale du monde dans lequel nous sommes, que celle que nous pouvions nous-mêmes lui assurer à travers notre traversée de ce monde, d'un bout à l'autre de ses trajets d'habitation, de ses revirements et de ses aboutissements... relativement temporaires². Un théâtre permanent, serait-on tenté d'ajouter.

1. Pour ne rien dire des prouesses de l'écriture et de la mise en scène, issues de Mouawad lui-même en tant qu'auteur et metteur en scène et acteur de la pièce. Voir la remarquable et somptueuse édition de la pièce, avec ses reproductions photographiques, Majdi Mouawad, *Seuls*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2008.

2. Une autre des expérimentations théâtrales de Wajdi Mouawad, nettement plus controversée puisqu'elle a suscité des débats sociaux passionnés, aura été celle du « cycle des femmes » de Sophocle présentée au Théâtre du Nouveau Monde en ce printemps 2012; en dehors de l'extraordinaire controverse que l'annonce de la présentation de cette pièce a suscitée à Montréal au printemps 2011 (et ailleurs, dans des contextes toujours sociologiquement situés), et qui témoigne du dérangement politique que peut encore susciter le théâtre – et

Car c'est ce que font en effet les diverses approches développées depuis quelques décennies dans l'évaluation que l'on peut faire des apports du théâtre (et son extension contemporaine – la performance) à la sociologie. Ces approches nous ont réappris, et cela entre autres, mais particulièrement, à partir des recherches à caractère anthropologique de Victor Turner et de Richard Schechner, que les formes diverses du théâtre et de la performance ont accompagné l'expérience humaine depuis ses plus anciennes racines³. Et qu'elles continuent de le faire actuellement, dans la reproduction des formes du théâtre et de la performance qui ne sont jamais que de simples répliques, mais qui font au contraire intervenir des niveaux d'invention et de mise en contexte se devant d'être constamment en touche avec nos modes d'être dans ce monde qui est le nôtre, et qui par le fait même (im)pose constamment ses exigences de *pertinence*. L'anthropologie a montré dans un sens l'invariable de ces manifestations, en même temps que ses ancrages toujours particuliers, relatifs dans ce sens à l'expérience humaine concrète qui se déploie dans des contextes sociétaux spécifiques. La sociologie en prend le relais en interrogeant plus précisément les modes spécifiques de cette expérience au sein de notre société actuelle, en prise évidemment avec ses déterminations propres, mais avides également de montrer sa (ou ses) différences par rapport à ce que fut l'expérience théâtrale/performative qui lui permet encore et toujours de se resituer vis-à-vis d'elle-même.

Et l'on saisit à ce sujet la *différence* contemporaine. En effet, en contraste avec les sociétés premières, au sein desquelles l'ensemble de la collectivité est tenu, par enthousiasme ou obligation, de participer aux mêmes performances ritualisées ou théâtralisées – elles-mêmes fixées par avance et de manière cyclique dans le temps, l'espace et la durée –, ou même des sociétés modernes, ayant stabilisé selon des destinations plus nettement spectaculaires mais non moins déterminantes les enjeux de la représentation, souvent selon une perspective historique « mémorielle », « progressive » ou « eschatologique », dans le contexte des sociétés actuelles, l'individu paraît tout à fait libre de se livrer aux performances de son choix et d'assister aux représentations qui satisfont ses goûts personnels, et ce, aux heures qui lui conviennent,

cela en dehors de la provocation pure et simple dont il est toujours capable – nous pouvons souligner ici le fait que l'expérimentation théâtrale conserve son statut épistémique, pourrait-on dire: parfois elle réussit, parfois elle rate (et cela, autant sur les plans esthétique, que éthique ou épistémique). Mais cela est le propre de l'expérimentation artistique au sens large au sein même de notre société, qui doit se conformer non plus aux exigences morales d'un monde figé, mais bien à celles d'un monde scientifique, obéissant aux impératifs bien plus exigeants d'une évolution contrôlée de ses avancées.

3. Voir entre autres Victor Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publishers, 2001; Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986; Victor Turner, *Drama, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Cornell University Press, 1975; Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985; Richard Schechner, *Performance Theory*, New York, Routledge, 2003.

et selon des humeurs qui jouent sur tous les registres de la *moralité* contemporaine – soit de la formation et de la transformation de ses *mœurs*.

En raison de la multiplication des médias électroniques de communication et de la généralisation de leurs usages, l'expérience du théâtre et de la performance s'est disséminée et délocalisée : aucun lieu et aucun temps spécifiques ne lui sont désormais assignés, et elle s'est ainsi généralisée, sinon universalisée. La théâtralité et la performativité ont quitté les tréteaux et errent dans la cité, toujours prêtes à s'assembler sur une scène impromptue – telle celle qu'offrent les médias, ou même les caméras de surveillance, spectateurs anonymes d'une socialité livrée elle aussi constamment aux exigences de sa représentation, aussi insignifiante puisse-t-elle être en apparence. Et cette errance accompagne et supporte les quêtes individuelles dont la pluralité est issue d'une même exigence qui pèse sur chaque individu de se dessiner par lui-même un parcours de vie lui permettant d'orienter *sa* conduite et d'entreprendre *sa* traversée du monde. À chacun son théâtre, pourrait-on dire, et ses performances – dont l'enflure dans l'emploi témoigne très exactement de cette exacerbation de « réalisation » à laquelle tout un chacun est soumis, sous le regard absent d'une contrainte sociale intériorisée qui oblige de se donner en spectacle, même là où il n'y a en quelque sorte « rien à voir » ou « rien à *montrer* ».

Plus encore, la délocalisation/dissémination de la théâtralité et de la performativité vont de pair, semble-t-il, avec non seulement la pluralité des quêtes individuelles, mais aussi avec la diversification et la dispersion de la pensée sociologique, entendu que, pour cette dernière, il est à toutes fins utiles devenu impossible de camper un point de vue unitaire et central capable de cerner et de *com-prendre* la totalité du sens que revêtent l'agir humain et le devenir de la vie sociale dans le monde contemporain – sinon à les ramener à cet horizon d'interprétation. Ce qui, sur le plan de la pratique, se traduit par une pluralité des (en)quêtes et des *interprétations* sociologiques ainsi, bien sûr, qu'une pluralité d'allégeances théoriques, épistémologiques et méthodologiques sur lesquelles se fondent ces (en)quêtes et *interprétations*. Les notions de performativité et de théâtralité n'échappent pas à cette pluralité, comme en témoigne la diversité des conceptions et applications qui en sont proposées par les différentes contributions présentées dans le présent numéro, rassemblant des articles visant moins la synthèse que la *démonstration*, cette fois-ci, d'une réflexion sociologique arc-boutée sur cette condition contemporaine de *réinvention de la représentation* – condition dont on se rend compte qu'elle se qualifie finalement tout aussi bien comme politique qu'épistémique de notre société.

Le premier texte à se pencher sur cette question, celui de Gunter Gebauer, met en relief l'héritage anthropologique qui se réfléchit dans les formes de l'agir au sein de la représentation en acte (ou en mouvement, comme il la situe lui-même), en indiquant comment son versant transcendantal (celui du rapport aux divinités chez les Grecs, en particulier) est aujourd'hui condensé dans des manifestations que l'on pourrait considérer comme tout à fait banales – en se référant au sport de compétition ou le sport de spectacle de masse – si l'on ne retrouvait précisément là les éléments fondamentaux qui déterminent toujours la pratique selon une codification liée à certains « invariants », dont on se rend compte pourtant que la modulation les rend assimilables à une société débarrassée de son horizon théologique. Il y a du rituel et du théâtral dans le sport, et cela n'est pas sans indiquer une appartenance forte, fondamentale, aux dimensions symboliques qui structurent, encore aujourd'hui mais sans doute selon des degrés modulés selon les modes de manifestations actuelles, des échos épiques et stylistiques dont on reconnaît les formes d'une manière tout aussi spontanée – mais que l'analyse permet toutefois d'identifier de manière plus assurée.

C'est toute l'approche développée par Gunter Gebauer et Christoph Wulf qui est ici mise en cause, comme le montre de son côté Denis Jeffrey dans son texte, où il s'efforce de présenter et de décrire ces deux auteurs allemands dans la tradition analytique qu'ils ont inaugurée à travers leurs travaux conjoints et respectifs au sein de cette anthropologie historique dont ils ont jeté les bases, en relayant bien entendu, ce faisant, les fondements de leur discipline en précisant certains contours. Le concept de mimésis qui ressort de ces développements assoit ainsi une détermination tout à fait centrale désignant le procès de reproduction culturelle auquel toute société est attachée, et auquel l'analytique anthropologique et sociologique se rattache elle aussi afin de permettre une interprétation de phénomènes contemporains qui met en exergue les transformations que l'imitation doit nécessairement opérer dans l'exercice de la reproduction – ce dont on peut se ressaisir à travers les manifestations de la masculinité dans son contexte contemporain, attaché tout autant aux différences de mise en scène que requiert l'actualisation du modèle dont elle prétendrait s'inspirer.

Car il s'agit bien ici d'une prétention, comme le montre le prochain texte, celui d'Anna Lund, lequel prend acte, en référence à la théorie de la performance développée par Judith Butler, de la construction sociale et discursive des genres. Les modèles, tant masculins que féminins qu'hommes et femmes, *in-corporent* ou « apprennent par corps », dès leur plus jeune âge, comme le soutient Bourdieu, sont des reproductions sans originaux dont il est

possible de prendre conscience du caractère arbitraire, fictif et contraignant. Au travers de l'analyse d'un atelier mené dans les conservatoires de théâtre en Suède, au cours duquel étudiants et professeurs, hommes et femmes, se sont livrés à des exercices de mise en acte et de mise en scène corporelles des scripts de la féminité et de la masculinité que les cultures occidentales reproduisent, le texte de Lund envisage les possibilités et les limites d'une expression critique du modèle de l'hétérosexualité qui prédomine dans ces cultures. La performativité, comprise comme un mode d'objectivation, d'expression et de (re)connaissance du monde, est ici ressaisie en tant que savoir pratique porteur d'une capacité transformative de l'agir humain.

La prise de conscience de la portée émancipatoire du savoir pratique de l'agir performatif est elle-même inséparable d'un travail de conceptualisation théorique capable de situer, sur le plan du sens et de la signification, les tenants et aboutissants de la performativité. C'est ce à quoi nous convie le texte de Werner Binder qui, au travers de l'établissement d'une typologie de l'action performative, s'efforce d'identifier à la fois ce qui distingue et ce qui rapproche trois formes de performances : les performances ritualisées, théâtralisées et sociales. Comprises et rassemblées toutes trois en tant que configurations (ou « ensembles réglés ») de citation, de répétition et d'effectivité qui, en raison du principe de reproduction mimétique, se rattachent et s'arriment à l'imaginaire de la société à laquelle elles se rapportent, les performances ritualisées, théâtralisées et sociales se différencient toutefois sur les plans des conditions de leur réussite, des effets sociaux qu'elles produisent et de la différenciation de leurs intervenants. Dans le contexte des sociétés actuelles, c'est par les voies de la communication médiatique et de sa capacité à mettre en circulation, à mettre en scène et à mettre en acte des énoncés cités, répétés et rendus effectifs de l'imaginaire social, que la performativité est en mesure d'agir et de faire effet sur l'ensemble de la société.

La question de la communication, au sens large du terme cette fois, est au cœur du texte suivant, celui de Jean-François Côté, lequel effectue un rapprochement entre trois « écoles » de sociologie – l'École de Chicago, le Collège de sociologie et l'École de Francfort – et trois « entreprises » d'exploration théâtrale – celles de Gertrude Stein, d'Antonin Artaud et de Bertolt Brecht – ayant chacune tablé sur trois catégories différentes mais complémentaires du théâtre, soit respectivement le personnage, la scène et l'action. Malgré leurs différences évidentes et parfois même irréconciliables, théâtre et sociologie partagent ici semble-t-il une même visée et un même effort : définir de nouvelles possibilités de représentation de la vie sociale dans le contexte d'un abandon de l'épistémè moderne de la raison, et de la mise en place d'une

épistémè postmoderne de la communication. Cette dernière y est ressaisie et comprise à l'aune de la philosophie de l'esprit subjectif de Hegel. Car, au regard de ce dernier, il revient à l'esprit d'articuler, en les traversant, les différents moments de la subjectivité (*i.e.* conscience, âme, esprit), et donc, c'est en raison du passage de l'esprit que les différentes déterminations par lesquelles la subjectivité se forme et se déforme, se montre et se dissimule, se relient les uns aux autres, échangent et communiquent les uns avec les autres. L'éclairage que la philosophie hégélienne projette sur les conditions de réalisation de la subjectivité contemporaine donne à voir la complémentarité des entreprises théâtrales et sociologiques qui se trament sur un même arrière-fond, soit celui d'un ordre social et symbolique structuré par la communication et en quête de représentation.

Le texte de Jean-François Morissette s'inscrit dans la lignée du précédent, en plaçant lui aussi l'œuvre hégélienne au centre de ses préoccupations, et en faisant de cette œuvre le point pivot entre les conceptions ancienne et nouvelle du théâtre et de la théâtralité. Et cela parce que la théâtralité se pose comme un mode de connaissance non loin de la théorie et, en particulier, celle issue des sciences humaines. Il y a re-présentation et, par le fait même, un nombre important d'écarts et de décalages, nécessaires figures intervenant dans la quête de la vérité du monde social. Derrida, par exemple, va en parler sous le signe de la *différance*, alors que la lecture faite par Benjamin du théâtre de Brecht va insister lui sur la citabilité, la distanciation et la possibilité d'interprétations critiques. À terme, ce qui se met en scène n'est rien de moins que l'absolue versatilité du jeu, à savoir que ce dernier ouvre et désenclave la pensée – tout en la structurant – et ce, au même moment où il ouvre et délie l'interaction humaine, mais en faisant toujours en sorte qu'elle puisse faire société, en retournant et en retrouvant ses conditions essentielles dans le *jeu*.

Le texte de Jonathan Roberge se penche ensuite sur les possibilités – théoriques, mais aussi pratiques – qu'offre le concept ou l'idée même de théâtralité. Cette dernière est conçue telle une question posée au sens et à l'évolution du symbolique dans les sociétés de la modernité avancée. Avant tout, elle représente une manière de voir qui est aussi une manière d'être vu *dans* la société et, plus précisément, dans les interactions sociales qu'elle ne manque jamais de mettre en scène. Pensée de la sorte, aussi, la théâtralité ne semble pas pouvoir échapper au jeu entre performance et réception de celle-ci de la part d'auditoires qui sont également des acteurs. Et où donc se déroulent ces perceptions et interactions, sinon dans des lieux aussi concrets que profondément esthétisés : la ville, les espaces publics, etc. La théâtralité comme

tout (*i.e.* régime de visibilité, d'interaction et de métaphorisation) se montre ainsi pour ce qu'elle est, soit fondamentalement ambiguë : une distance dans la proximité et une proximité dans la distance. En s'appuyant sur la relation que Roland Barthes entretenait avec le théâtre brechtien, le texte montre cependant que cette ambiguïté n'est pas que mauvaise, en ce sens où elle ouvre de nouvelles possibilités, entre autres pour la critique. De fait, il s'agit de penser une capacité – critique – qui soit à la fois une invitation au dialogue et un rapport immanent à la société. De là, il devient possible d'interroger les multiples sens de la culture profane dans une critique, plus près du propre de la compréhension que de celui de la dénonciation.

C'est cette double question de la complexité de l'immanence et de la part symbolique inhérente au vernaculaire qui se retrouve par ailleurs à articuler les réflexions que propose Jason L. Mast. Son article s'attache à la question du politique aujourd'hui, et cherche à montrer que celui-ci relève encore et toujours d'un « profane-*sacré* » ou, ce qui revient presque au même, d'un « sacré-*profane* ». Le politique, autrement dit, prend appui sur la culture entendue comme arrière-plan de valeurs partagées qui se trouvent à être montrées (ou *monstrées*) à travers des rituels et de la théâtralité. Tout le problème, souligne toutefois Mast, est que les conditions actuelles en sont plutôt de celles qui favorisent la fragmentation du lien social et du symbolique. Dans ces circonstances, les acteurs politiques, et en premier lieu les présidents américains depuis la Deuxième Guerre mondiale – suivant le terrain étudié par l'auteur –, semblent n'avoir d'autres choix que de recourir à toujours davantage de performativité. Face à des publics qui se diversifient et à des médias qui s'arrogent une partie du pouvoir d'interpréter les événements, ces acteurs usent ainsi de stratégies de plus en plus délibérées pour... paraître naturels et sincères. Pour peu, il y a contradiction performative et dans ce type de contrition, bien sûr, certains s'en sortent mieux que d'autres – et notamment la sociologie, qui en débusque les tours et détours.

Le texte qui clôt ce numéro, celui de Jérôme Dubois, envisage enfin ce qu'il en est du trajet de la théâtralité au sein de la sociologie contemporaine, principalement en France. Sous l'inspiration de l'ethnoscénologie, approche développée par Jean-Marie Pradier, Dubois entreprend de ressaisir ce trajet en vue de faire passer l'utilisation du « théâtral » de la simple métaphore à sa conceptualisation ; l'ethnoscénologie s'est concentrée, depuis sa fondation, à explorer les modes de représentation et de performance en provenance de toutes les cultures, sans présumer pour autant que l'on puisse les réduire au concept générique du théâtre, issu de la tradition occidentale. Cette ouverture a produit une réflexion qui élargit considérablement les possibilités de

localisation de l'activité du «spectaculaire», entendu au sens des modulations de la perception situées dans tous ses registres (du sensible au cognitif), ce qui se répercute alors aussi sur l'acception que l'on fait de la «scène», rendue ainsi à son acception générique à travers le corps humain, entendu lui comme son support universel. L'idée qu'en dégage de son côté la socioscénologie est une reprise de cette analytique à travers une application aux activités de la société contemporaine, en vue de saisir une «autopoïésis sociale» qui apparaît au sociologue, dont le rôle s'apparente de cette manière à celui du *poète* (soit celui qui *crée* la représentation, ou la met en acte au sein du texte sociologique lui-même).

L'invitation qui était faite ici de réfléchir aux rapports entre théâtralité et société, du point de vue des positions de la sociologie, se sera avérée fructueuse. Elle aura permis de faire une traversée de questions devenues semble-t-il incontournables aujourd'hui, qui sont associées à la façon même dont la sociologie en acte advient à la représentation, et des exigences qui sont les siennes vis-à-vis des conditions de la société contemporaine. En toisant la théâtralité, dans ses modalités sociales et artistiques, et en s'interrogeant simultanément sur ce qu'il advient de ses propres capacités d'interprétation et de représentation, la sociologie parvient à inscrire ses interrogations poétiques, éthiques et épistémiques à l'enseigne de pratiques sociales dont elle partage les préoccupations, levant ainsi le rideau sur de nouveaux horizons de réflexion relatifs à notre condition contemporaine.