

SOCIÉTÉS DU SPECTACLE

Christophe Charle

Le Seuil | *Actes de la recherche en sciences sociales*

2011/1 - n° 186-187
pages 4 à 11

ISSN 0335-5322

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2011-1-page-4.htm>

Pour citer cet article :

Charle Christophe, « Sociétés du spectacle »,
Actes de la recherche en sciences sociales, 2011/1 n° 186-187, p. 4-11. DOI : 10.3917/ars.186.0004

Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

© Le Seuil. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

“ LE THÉÂTRE EST UN POINT D’OPTIQUE.
TOUT CE QUI EXISTE DANS LE MONDE,
DANS L’HISTOIRE, DANS LA VIE, DANS
L’HOMME, TOUT DOIT ET PEUT S’Y
RÉFLÉCHIR, MAIS SOUS LA BAGUETTE
MAGIQUE DE L’ART.”

VICTOR HUGO, PRÉFACE DE CROMWELL (1827), ŒUVRES COMPLÈTES,
PARIS, CLUB FRANÇAIS DU LIVRE, 1967, T. 3, P. 71.

Sociétés du spectacle

Face aux arts du spectacle, les sciences sociales et historiques ont toujours hésité entre deux attitudes divergentes. Tenter d'en tirer un paradigme de compréhension des modes d'action historique et du fonctionnement des structures sociales elles-mêmes (dérivation lointaine de la vue ancienne du « grand théâtre du monde » de Calderon)¹ ou, à l'inverse, les considérer comme un en-dehors, une périphérie de la vie ordinaire, voire une contre-société imaginaire obéissant à d'autres règles, alternatives aux règles sociales usuelles, un « grand jeu » où tous les univers peuvent être remis en cause, les hiérarchies subverties, les rôles sociaux ou sexuels inversés ou transgressés, – comme dans le carnaval –, les limites entre le possible et l'impossible bousculées, dans un arrachement festif partagé renvoyant lointainement à des cérémonies traditionnelles ou à des rituels religieux².

L'extraordinaire diversité des formes historiques et des genres de spectacle, depuis la Grèce ou la Rome antique et la Chine ancienne ou le Japon d'autrefois jusqu'aux modernes divertissements médiatisés et globalisés de la société contemporaine, la recomposition constante des limites entre les genres et de leurs composantes, la volonté permanente des auteurs, acteurs ou médiateurs de régulièrement bousculer les circuits de communication hérités (tout particulièrement depuis le XIX^e siècle), en mêlant les registres, les styles et les moyens techniques, les modes d'appropriation multiples rendus possibles par les changements du dispositif scénique des lieux théâtraux ou de spectacle, tous ces facteurs expliquent pourquoi ce domaine culturel a pu susciter des formes d'étude extrêmement contrastées dans leurs ambitions, leurs méthodes ou leurs références, mais qui ne construisent que trop rarement un savoir cumulatif ou ne proposent que des théorisations partielles.

1. Voir, par exemple, Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965 et, du même auteur, *Spectacle et société*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970. Erving

Goffman serait aussi à évoquer ici pour un usage sociologique de la métaphore théâtrale dans l'analyse des interactions quotidiennes, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, trad. française d'Alain

Accardo, Paris, Minuit, 1973, 2 vol.

2. Même les propositions esthétiques des théâtres alternatifs des avant-gardes depuis le XIX^e siècle peuvent se répartir autour de cette tension fondamentale

(théâtre libre réaliste d'Antoine d'un côté versus théâtre de l'Œuvre symboliste de Lugné-Poe de l'autre, théâtre de la distanciation critique de Brecht versus théâtre de la cruauté d'Artaud, etc.).

À un extrême, se situe l'ensemble des recherches qui s'attachent à rendre compte dans le détail des composantes des arts du spectacle dans leur historicité et leur spécificité, au risque d'un enfermement érudit dans la recherche du fait vrai et authentique pour recréer la « vie des spectacles », sans pouvoir en tirer autre chose souvent que des tableaux pittoresques, des chroniques biographiques des vedettes, des récits des soirées mémorables, ou cultiver la nostalgie face à des mondes toujours évanescents et perpétuellement mouvants³.

À l'autre extrême, on trouve les analyses générales qui tentent d'en déduire des lois anthropologiques fondamentales de la fonction du spectacle dans les diverses sociétés humaines, au risque, inverse, de manquer le changement de position et de fonction de ces spectacles, selon les temps et les lieux, et leur interaction différenciée avec les autres champs d'activité culturelle ou sociale. Sans cette mise en relation, on risque de n'aboutir qu'à des lieux communs intemporels et abstraits et de ne pas mettre au jour les raisons spécifiques et historiques pour lesquelles *hic et nunc*, tel spectacle ou telle forme de spectacle a pu jouer un rôle non plus illustratif ou dérivé mais moteur dans certaines mobilisations collectives⁴.

L'ensemble des textes rassemblés dans ce numéro, malgré la diversité des genres abordés (opéra, pièce historique, théâtre populaire, revues à grand spectacle, émission à participation du public, théâtre militant hors circuit traditionnel) et l'étalement chronologique et géographique des situations évoquées (du milieu du XIX^e siècle au XXI^e siècle, de Paris à New York en passant par les villes italiennes et le grand Barcelone, banlieues incluses), tente de dépasser ce grand partage du traitement des formes de spectacle sommairement défini plus haut. Bien qu'il s'agisse d'études de cas détaillées qui pourraient être confondues avec l'approche érudite des arts du spectacle dominante dans la bibliographie, elles répondent en fait, à chaque fois, à une interrogation plus globale, à la fois historique et sociologique (mais aussi internaliste et formaliste quant aux dispositifs du spectacle et des rapports au public) où se retrouvent les modalités variables d'articulation entre le monde social et historique contemporain du spectacle choisi et la société interne représentée sur la scène. Contre l'approche humaniste et littéraire, qui privilégie comme axe d'interprétation les règles de chaque genre définies par la tradition, les normes de goût des publics dominants ou leur transgression par les « créateurs » ou les acteurs et actrices pour rendre compte des succès ou insuccès, toutes ces études mettent en valeur l'importance des effets sociaux non prévus ou imprévisibles pour les participants à la société

3. Depuis quelques années, l'histoire du théâtre traditionnelle a connu un heureux renouvellement la rapprochant de l'histoire sociale et culturelle, voire de la sociologie. Pour des exemples récents de ces rencontres entre disciplines, voir Tracy C. Davis, *The Economics of the British Stage 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press,

2000 ; Erika Fischer-Lichte et Matthias Wastat (éds), *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa*, Tübingen-Bâle, A. Francke Verlag, 2009 ; Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914 bis 1918*, Essen, Klartext, 2005 ; Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

4. Pour les premières tentatives en ce sens : voir Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. 1, Paris, Maspéro, 1972, vol. 2, Paris, La Découverte, 1986, rééd. La Découverte, 2001 ; pour des comparaisons entre cultures : Victor Turner (*Le Phénomène rituel : structure et contre-*

structure, Paris, PUF, 1990 et *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982) et Jack Goody, *La Peur des représentations, l'ambivalence à l'égard des images, du théâtre et de la fiction*, [2003], trad. française, Paris, La Découverte, 2006, chap. 4.

du spectacle restreinte (auteurs, directeurs, comédiens, médiateurs critiques, animateurs dans le cas des émissions de télévision en public et interactive ou acteurs militants) de la mise sur la scène face au public d'un certain temps et d'un certain lieu.

La dynamique positive ou négative d'adhésion, enclenchée par cette rencontre toujours incertaine, fournit une piste d'analyse sociologique et historique révélatrice de transformations des représentations ou d'attentes, invisibles jusque-là, de certaines catégories de spectateurs. Les dispositifs de théâtralisation qui visent à anticiper ou à susciter des dynamiques collectives d'entraînement ou d'identification entre salle et scène (ou scène et rue pour le théâtre militant, salle et hors salle pour les spectacles télévisés) sont suscités parfois de manière très incitative dans le cas du XIX^e siècle, où existe une « claque » stipendiée pour entraîner l'adhésion du public, ou, au XXI^e siècle, avec les « chauffeurs de salle » d'émissions enregistrées et la subtile sélection du public mis réellement sous l'œil des caméras de télévision⁵. Au final cependant, la complicité nécessaire repose toujours sur une transaction incertaine comme toutes les interactions sociales de type partiellement individuel partiellement collectif. Elle se décline sur deux modes, l'un majeur, re-présenter l'histoire, et l'autre mineur, ouvrir les coulisses du social, comme on va le voir.

Re-présenter l'histoire

La fonction du spectacle comme modèle social et langage de communication implicite fondé sur la complicité est particulièrement forte dans les situations d'oppression politique ou nationale où l'espace public normal est interdit ou contrôlé d'en haut. C'est ce que mettent bien en valeur le cas de l'Italie du mouvement risorgimentiste anti-autrichien et, à un moindre degré, le détournement de message pratiqué par le public à l'occasion de la production de certaines pièces en France dans la première moitié du XIX^e siècle. Ainsi les représentations du *Tartuffe* de Molière sous la Restauration sont transformées en manifestations de protestation contre l'hypocrisie religieuse du régime clérical de Charles X⁶. De même, comme le montre Vincent Robert ici même, *Le Chevalier de Maison-Rouge* d'Alexandre Dumas (1847) est plébiscité par le public populaire parisien qui remet ainsi en valeur le rôle historique des sans-grades pendant la phase radicale de la Révolution française (à l'encontre même des intentions idéologiques plutôt conservatrices des auteurs du drame). Ce détournement de sens propose comme une anticipation prémonitoire du rôle des ouvriers militants lors de la Révolution de février 1848, quelques mois plus tard. Celle-ci réutilise d'ailleurs des formes de théâtralisation lors de ses grands épisodes directement tirées de la dramaturgie scénique⁷.

5. Voir la description ethnographique de ces procédures dans l'article d'Éric Darras, « Les causes du peuple ».

6. Sheryl Kroen, *Politics and Theater. The Crisis of Legitimacy in Restoration*

France 1815-1830, Berkeley, University of California Press, 2000.

7. En ouvrant *Le 18 brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte* par la célèbre notation « Hegel fait quelque part cette remarque

que tous les événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce », Marx, au delà du trait d'esprit,

atteste combien lui et ses contemporains appréhendent le monde qui les entoure à travers la grille de lecture du théâtre dans toutes ses variantes (édition citée : Paris, Éd. sociales, 1969, p. 15).

À travers cette mise en relation qui éclaire conjointement la fonction du théâtre et l'histoire sociale des moments de mobilisation historique, il ne s'agit pas pour autant de céder à un certain romantisme nostalgique où batailles théâtrales et batailles politiques se correspondent terme à terme, dans une sorte d'illusion lyrique et fusionnelle, effaçant miraculeusement les clivages et les heurts d'habitus de la vie « normale ». Comme le soulignent ces deux cas, l'« imagination mélodramatique » a bien contribué à rendre possibles ces processus d'adhésion et d'identification entre héros scéniques et acteurs ordinaires des moments d'affrontement de la décennie 1840. Mais ces deux études rappellent aussi la genèse sociohistorique complexe dans la longue durée de ces rencontres aussi frappantes qu'éphémères : d'abord la centralité du spectacle théâtral ou d'opéra dans la vie sociale de certaines villes ou de certaines catégories élabore la culture et les références communes comprises par tous ou par les fractions leaders de l'opinion⁸ ; ensuite les publics participent de manière intense aux représentations, en contraste avec la construction progressive nouvelle des habitus contrôlés des spectateurs pendant la seconde moitié du XIX^e siècle où le jeu des acteurs et la réaction des publics ont été peu à peu policés, du moins dans certains genres, dans le climat contre-révolutionnaire de l'après-1850⁹. Ce que le goût issu de ce nouvel habitus a dénoncé comme « pathos », « emphase », imaginaire mélodramatique ridicule, faute de retenue, faisait, avant 1850, partie de l'implicite commun de la culture gestuelle et langagière, largement acceptée par les divers groupes de spectateurs, des plus cultivés aux plus populaires, comme l'atteste la convergence des descriptions des deux articles de Carlotta Sorba et de Vincent Robert qui évoquent pourtant des publics fort différents sociologiquement.

On pourrait parler ici d'effet de rétroaction en boucle : l'émergence du genre mélodramatique coïncide avec le contrecoup des effets de la Révolution française (et le bouleversement des représentations et des temporalités admises jusque-là sur la scène) autorisant les transgressions des genres et des conventions dramatiques anciennes. Repris en partie dans les genres plus nobles comme source de renouvellement¹⁰, cet imaginaire théâtral nouveau met en place une sensibilité sociale partagée, des « galeries » supérieures des théâtres populaires parisiens, comme la Porte Saint-Martin, aux loges les mieux fréquentées des théâtres d'opéra des villes du nord et du centre de l'Italie et sans doute de bien d'autres lieux¹¹. Cette identification aux héros centraux des pièces ou opéras ou aux foules mises sur la scène dans les drames historiques se prolonge hors du théâtre, non pas seulement par suite d'une perte du sens

8. Lors de mouvements sociaux et politiques récents, on a souvent noté la transposition similaire, comme mots d'ordre ou symboles de ralliement détournés, de références à la publicité (formes des slogans) ou à des airs ou paroles de chansons à succès. Ces deux formes culturelles de masse jouent aujourd'hui *mutatis mutandis* le rôle rempli par le spectacle théâtral aux siècles précédents.

9. J'analyse plus en détail cette modifica-

tion du comportement des spectateurs au fil du XIX^e siècle dans *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 265-270. Un schème similaire se retrouve, décalé, dans le cas américain selon William Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, trad. française, Paris, La Découverte, 2010.

10. Opéras historiques, drames romantiques, adaptations lyriques des drames romantiques comme *Hernani* de Victor Hugo (1830), transformé en *Ernani*, opéra très populaire de Verdi (1844) dont le héros sert, après 1848, de modèle vestimentaire aux patriotes italiens, comme l'indique Carlotta Sorba.

11. De nombreux mélodrames français sont également transposés et appréciés dans les théâtres populaires de Londres

de l'époque, tandis que l'opéra italien est un produit de large exportation dans toute l'Europe, mais sans produire les mêmes effets politiques, faute d'un contexte historique et politique porteur comme à Paris ou en Italie (la censure rigoureuse des pays germaniques écarte ou affadit les opéras italiens ou français à la réputation la plus sulfureuse).

du réel qu'on attribue souvent à « l'âme romantique » dans la vulgate historiographique ou au besoin d'illusion et d'espoir face à une situation historique désespérante dans les faubourgs pauvres des grandes villes, mais parce qu'elle se ressource, régulièrement, à l'énergie produite par l'émotion collective de la représentation, transposition elle-même de la résurrection d'une histoire dont on maîtrise l'issue et qu'on projette vers l'avenir comme un possible déjà réalisé et qui peut donc se reproduire bientôt puisqu'il est re-présentable.

Coulisses sociales

Face à ces formes théâtrales habitées par l'histoire en train de se faire et qui parfois accélèrent l'histoire réelle à venir, les autres études rassemblées ici explorent une seconde dimension des sociétés du spectacle : la constitution, grâce à l'arbitraire assumé des règles dramaturgiques propres aux genres mixtes, de ce qu'on pourrait appeler, par transposition du vocabulaire théâtral, des coulisses sociales. Ces espaces théâtraux hors normes, produits par les genres moins légitimes (revues, féeries, pantomimes, émissions face au public, théâtre situé hors du théâtre institutionnel, etc.) permettent d'inverser les conventions sociales sans susciter les réactions de censure qui interviendraient dans les relations sociales ordinaires ou dans les grands genres : tout peut alors fonder ce nouveau regard. L'actualité éphémère de la vie urbaine, comme dans les revues de fin d'année, les questions politiques ou de société traitées sur un mode ludique, comme dans les émissions face au public, la dénonciation de la politique du gouvernement fédéral dans le théâtre militant de New York, l'appropriation des formes théâtrales bourgeoises par les petits théâtres ou les sociétés récréatives fréquentés par les ouvriers en partie analphabètes de Barcelone. Là encore, comme dans l'imaginaire mélodramatique, les contenus apparents, les publics séduits, les effets sociaux et culturels peuvent varier considérablement.

Ce qui fait tenir ensemble ces rassemblements hétérogènes et improbables comme ces spectacles hybrides, ce n'est ni le rituel ou une culture normalisée par la tradition comme dans les salles ou les formes théâtrales les plus légitimes, ni le sentiment de partager une émotion exaltante, comme dans les conjonctures historiques révolutionnaires, ni même le simple jeu de la stimulation réflexe des formes les plus sommaires du comique le plus bas, comme dans le théâtre de foire d'avant la Révolution française. C'est plutôt 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 qui feint de mettre en scène le dissensus.

D'où vient la faveur des revues d'actualité dans de nombreux théâtres d'Europe de la seconde moitié du XIX^e siècle ? C'est qu'elles ne mettent pas en scène une histoire, une intrigue, comique ou tragique, passionnante ou émouvante, comme les pièces ordinaires, elles proposent une réappropriation à la diable du temps social, hors de toute chronologie, de tout enchaînement logique (certaines revues l'annoncent et s'intitulent

« sans queue ni tête »), hors de tout respect des distances sociales et spatiales. Mêlant personnages ordinaires et extraordinaires, elles renouent avec le conte et la féerie où le conteur des mille et une nuits n'est plus Schéhérazade la rusée, mais la commère, meneuse du jeu à la langue bien pendue. Elle transfigure aussi l'univers le plus quotidien de la vie urbaine en y introduisant des angles de vue décalés, incongrus ou totalement oniriques mais toujours en passant dans le flux de la cavalcade de l'actualité urbaine.

Il est significatif que les émissions face au public aient renoué avec cette convention théâtrale de la revue, celle du « meneur de jeu » ; par les questions qu'il pose, les rires ou les sourires qu'il provoque en mettant en boîte, ou en scène, tel intervenant ou telle partie du public, il entraîne le public absent (derrière son écran) comme le public présent mobilisé (chargé de rire et d'applaudir) dans une pédagogie ludique du débat sans peine. Il lui permet de prendre sa revanche contre la mise à l'écart dont souffrent certaines catégories de spectateurs les moins armés face aux émissions de débat politique ou social légitimes, réservées aux responsables et aux téléspectateurs avertis.

De même, les ouvriers barcelonais, amateurs de théâtre et souvent eux-mêmes acteurs amateurs de théâtre, remettent en cause par l'universalité de la pratique dramaturgique et l'intensité de la fréquentation des spectacles la mise à l'écart social dont ils souffrent par ailleurs dans la société réelle : analphabètes, exploités, ne maîtrisant pas toujours la langue encore dominante de l'Espagne officielle (le castillan), relégués hors du centre, ils réussissent en s'appropriant le théâtre, des deux côtés de la rampe, à lever symboliquement et temporairement toutes ces exclusions de la culture dominante. Il n'est donc guère étonnant, au grand dam des catalanistes de stricte obédience ou des militants ouvriers de stricte orthodoxie, que la majorité soit friande, non de répertoires alternatifs, mais de ce que les groupes bourgeois et dominants ont déjà lancé et consommé dans les « grands théâtres », c'est-à-dire, comme l'écrit Jeanne Moisand, les « nouveautés à la mode, les drames les plus classiques du répertoire catalan et castillan », mais aussi « les productions des auteurs amateurs locaux. » Ces théâtres du pauvre, comme les forums télévisuels pour ménagères en France et minorités ethniques aux États-Unis, ou les carnivals du temps présent des revues du boulevard ou des cabarets parisiens pourraient être (et ils le sont fréquemment) dénoncés comme de nouvelles chambres d'opium d'un public, « bon public », qu'on flatte, qu'on fait rire de tout et de lui-même, qu'on endort de musiques légères ou qu'on éblouit de tableaux somptueux et de fêtes en trompe-l'œil, comme le proposaient, aux temps anciens, les « Grands » avec leurs parades, défilés, processions et fêtes de souveraineté¹² et comme l'affichent encore aujourd'hui « stars » et « people » avec leurs défilés de mode, entrées sous les projecteurs aux festivals de cinéma, shows et raouts télévisés diffusés en boucle.

12. Voir notamment Alain Corbin (dir.), *Les Usages politiques des fêtes aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994 et David Cannadine, "The context, performance and meaning of ritual: the British monarchy and the 'invention of tradition' c. 1820-1977", in Eric Hobsbawm et Terence Ranger (éds), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 101-164 ; trad. française, Paris, Éd. Amsterdam, 2006, p. 117-175.

Ces coulisses sociales des genres et théâtres alternatifs ne sont pas toutefois une simple reproduction, en mineur, de la société du spectacle dominante. Elles se nourrissent certes des complicités et des conformismes, limitent les transgressions, évacuent les zones dangereuses de l'affrontement et de la colère argumentée, cultivent de préférence un juste milieu, souvent tiédasse, de bon sens et de consensus mou mais, face aux genres normés et normalisés, dominés par les professionnels ou les avant-gardes patentées, elles laissent passer, comme toute coulisse, des points de fuite, des discours et des regards de biais qui fragilisent temporairement puissants et pédants, contrôleurs et censeurs, toujours pour un temps limité lié au tempo haché et rapide de tous ces genres, dans des cercles et des lieux sous surveillance mais suffisamment ouverts pour, parfois, inquiéter et susciter même de nouveaux héros hors des circuits ordinaires. Ainsi Margarita Xirgù, ouvrière barcelonaise, actrice amateur devenue vedette dans toute l'Espagne et dans le monde hispanique, y compris pour assumer les rôles du théâtre le plus littéraire, sans pour autant renier ses engagements politiques hérités d'une famille républicaine. Ce cas exceptionnel révèle aussi une autre des fonctions sociales involontaires de ces formes hybrides de spectacle, dessiner (imaginativement pour la plupart, réellement pour quelques-uns) un horizon social affranchi des lois ordinaires de la reproduction de l'ordre établi, thématique qu'on retrouve aujourd'hui encore dans l'exaltation optimiste de la réussite de certains animateurs vedettes comme voie nouvelle vers la célébrité.

La lecture croisée de toutes ces contributions souligne leur complémentarité, l'intérêt de poser des questions sociologiques et ethnographiques à des situations historiques, mais aussi d'historiciser des enquêtes de terrain ou des observations participantes. Les divers types de théâtre militant à New York dans les années 2000 se heurtent aux mêmes dilemmes que les militants du théâtre engagé de l'entre-deux-guerres en Europe ou du théâtre des faubourgs de Barcelone de l'orée du siècle. Les coulisses sociales des formes théâtrales hybrides d'autrefois se comprennent d'autant mieux qu'on peut les explorer avec les témoignages contemporains sur les coulisses de certaines émissions théâtralisées du petit écran. L'émotion mélodramatique, si éloignée puisse-t-elle être de la sensibilité moderniste imposée par un siècle d'avant-garde théâtrale, qui a sans doute trop intellectualisé le spectacle vivant, peut être interprétée ou retrouvée dans sa pleine force entraînante par la patiente et attentive reprise de tous les signes (vêtements, gestes, souvenirs, décors, musique) dont elle a légué les traces aux historiens à l'attention affûtée par la lecture des travaux de sciences sociales.

Pierre Bourdieu souhaitait qu'*Actes de la recherche en sciences sociales* offre aux chercheurs de toutes les disciplines un lieu de dialogue et de confrontation hors des découpages académiques. Un objet social et historique comme les spectacles offre l'occasion de prolonger son projet et d'honorer, non sans mélancolie, le dixième anniversaire de son départ de la scène académique.