



**HAL**  
open science

# Monde social de l'art et expérience esthétique des publics

Philippe Henry

► **To cite this version:**

Philippe Henry. Monde social de l'art et expérience esthétique des publics. Théâtre, 1998. hal-02113916

**HAL Id: hal-02113916**

**<https://hal.science/hal-02113916>**

Submitted on 29 Apr 2019

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

# Monde social de l'art et expérience esthétique des publics

The social world of art  
and aesthetic experience of the audiences

Philippe HENRY

Chercheur en socio-économie de la culture  
Maître de conférences HDR,  
retraité de l' Université Paris 8 - Saint-Denis

## Avertissement

Ce document fait partie d'un projet de mise en accès libre, au cours de l'année 2019, d'un ensemble d'articles et de rapports issus de recherches réalisées entre 1996 et 2006. Ces études ont porté sur des composantes peu explorées et pourtant essentielles pour le spectacle vivant en France, telles que les compagnies théâtrales professionnelles de faible ou moyenne notoriété, les théâtres de ville de taille moyenne ou situées en périphérie de villes-centre, les friches culturelles, les pratiques artistiques partagées. Ces travaux apportent également une contribution à une approche plus globale des particularités de la socio-économie de la culture et plus particulièrement du spectacle vivant.

Ce projet répond à l'objectif de mettre à disposition de chercheurs et professionnels intéressés la synthèse de ces recherches et le contenu détaillé de certaines d'entre elles. Il permet, entre autres, de s'interroger sur des questions déjà fortement prégnantes et non résolues en fin du siècle dernier, ainsi que sur leur permanence ou leur déclinaison particulière une ou deux décennies ans plus tard.

La plupart des articles de synthèse ont déjà fait l'objet d'une première publication, entre 1997 et 2006, notamment dans la revue *Théâtre / Public*.

Cet article date de mai 1997. Il propose une approche didactique de l'art dans nos sociétés. Il a fait l'objet d'une première publication dans la revue *Théâtre*.<sup>1</sup>

La présente édition reprend sans modification structurelle le texte original, les ajustements portant surtout sur des points de forme.

Avril 2019



Ce document est mis à disposition publique selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

---

1/ *Théâtre* n° 1, Département Théâtre de l'Université Paris 8 - Saint-Denis / L'Harmattan, 1998, p. 45-65.

# Résumé

L'article propose une approche didactique de l'art dans nos sociétés actuelles, comme résultant d'un jeu spécifique d'interactions et de médiations sociales, dans lequel l'expérience subjective des personnes tient néanmoins une place fondamentale.

Il commence par rappeler combien l'art relève aujourd'hui d'un véritable monde social qui s'est peu à peu construit et défini, notamment depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, autour de conventions particulières. Une focalisation exclusive de la théorie esthétique sur les qualités propres des œuvres d'art, qui permettraient de les définir comme telles, fait ainsi place à une approche où les dynamiques de valorisation artistique sont plus relatives et variables. Persiste néanmoins l'attachement à une fonction non directement utilitaire de l'œuvre d'art, à son originalité et à sa nouveauté, voire à sa négativité critique et réflexive vis-à-vis du monde des humains tel qu'il existe. La montée en puissance de la société de service renforce également la dimension relationnelle de l'activité artistique.

Dans des mondes de l'art désormais structurés et pluriels, les appréciations des œuvres par les publics sont donc pour partie prédéfinies, même si elles connaissent de nettes variations selon la position sociale de chacun. L'expérience esthétique singulière vécue par les personnes reste pourtant incontournable. Elle introduit une capacité de prise de distance avec nos pratiques utilitaires ordinaires et permettrait d'ouvrir de nouvelles voies d'appréhension de nos réalités individuelles et collectives. Certaines œuvres et certains de leurs traits singuliers – que nous qualifions justement d'artistiques – seraient alors en capacité d'intensifier cette expérience esthétique, pour partie transposable sur d'autres objets ou événements de notre vie usuelle.<sup>2</sup>

---

2/ On peut déjà trouver certains thèmes évoqués dans ce texte dans des travaux personnels antérieurs, notamment : « Innovation et théâtralités professionnelles 1985 - 1990 », Paul Ardenne (coord.), 1989. *Cultures du XXe siècle*, Editions du Regard, 1995, p. 239-264 ; « L'organisation du théâtre professionnel en France. Une scène socio-économique à étudier de près et à adapter », *Théâtre / Public*, n° 134, mars-avril 1997, p. 46-55, réédition en accès libre, avril 2019, 24 p. ; (coord.), « Argent, Pouvoir, Création et Arts du spectacle vivant », *Théâtre / Public*, n° 135, mai-juin 1997, p. 41-74 ;

D'autres travaux postérieurs sont venus prolonger la réflexion. Voir notamment : « Poétique et responsabilité. Des théâtres de l'autre », *Théâtre / Public*, n° 144, novembre-décembre 1998, p. 7-13 et « Arts de la scène et transversalité. Une dynamique sociale qui se joue au moins à trois », *Théâtre / Public* n° 147, mai-juin 1999, p. 30-35, réédition en accès libre des deux articles dans « Vers de nouvelles approches théâtrales ? A propos de deux manifestations singulières », avril 2019, 22 p. ; « Débuter au théâtre aujourd'hui. Entre personnalisation et jeu social affirmé », *Théâtre* n° 3, Département d'Etudes Théâtrales de Paris 8 / L'Harmattan, 2001, p. 103-121, réédition en accès libre, avril 2019, 12 p. ; « Nouvelles pratiques artistiques. Simple aménagement ou réelle mutation ? », *Théâtre / Public* n° 157, janvier-février 2001, p. 63-72, réédition en accès libre, avril 2019, 21 p. ; « Arts théâtraux : des projets pour d'autres rapports à l'art et aux populations ? », Olivier Donnat et Paul Tolila (dir.), *Le(s) public(s)*, Presses de Sciences Po, Vol. II (cédérom), 2003, p. 195-202 ; *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière artistique à reconfigurer*, Presses Universitaires de Grenoble, 2009, 200 p. ; « Economie politique de l'art. Un partenariat privé / public à reconsidérer », auto-édition en accès libre, octobre 2011, 11 p. ; « Démarches artistiques partagées. Des processus culturels plus démocratiques ? », auto-édition en accès libre, décembre 2011, 15 p. ; *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, éditions de l'attribut, 2014, 256 p.

## Foreword

*This document is part of a free access project – which will be put on line during the year 2019 – of a set of articles and reports from researches conducted between 1996 and 2006. These studies focused on few explored and yet essential components of the performing arts in France, such as professional theatre companies of medium or low reputation, medium-sized city theatres or ones located in the outskirts of central cities, cultural wastelands or shared artistic practices. The goal of this work is also to contribute to a more comprehensive and critical approach of the socio-economy peculiarities of culture and especially of the performing arts.*

*This project intends to provide interested researchers and professionals both with the synthesis of the researches and the detailed content of some of them. Among other things, it allows to ponder about questions that have already been strongly addressed and yet remained unresolved at the end of the past century, as well as on their permanence or their particular variation one or two decades later.*

*Most of the review articles were first published between 1997 and 2006, in particular in the French journal Théâtre / Public.*

## Abstract

*The article proposes a didactic approach to art in our societies today, as resulting from a specific game of interactions and social mediations, in which the subjective experience of audiences nevertheless holds a fundamental place.*

*It begins by recalling how art is today a real social world that has gradually been built and defined, especially since the nineteenth century, around particular conventions. An exclusive focusing of aesthetic theory on the specific qualities of works of art, which allows them to be defined as such, thus gives way to an approach where the dynamics of artistic status are more relative and variable. Nevertheless the attachment remains to a function of the work of art that is not directly utilitarian, to its originality and novelty, or even to its negativity that opens our minds to criticism and reflection towards the world of humans as it is. The rising power of the service society also strengthens the relational dimension of artistic activity.*

*In the art world that is from now on both structured and plural, the audiences appreciate the works according to partly predefined criteria even if there are obvious differences related to the social position of each person. People's singular aesthetic experience remains unavoidable though. It enables each of us to keep our distance from our ordinary utilitarian practices and would open new avenues to our ability to understand our individual and collective realities. Some works and some of their singular traits – which we rightly describe as artistic – would then be able to make this aesthetic experience more intense, and that could be partly transposed to other objects or events of our everyday life.*

# Table des matières

<u>Résumé</u> .....	<u>2</u>
<u>Table des matières</u> .....	<u>4</u>
<u>1 - De la question de l'art contemporain</u> <u>à celle des médiations productrices de l'art</u> .....	<u>5</u>
<u>11 - Le monde de l'art, comme monde historique et social particulier</u> .....	<u>5</u>
<u>12 - Le monde contemporain de l'art,</u> <u>entre stabilité et mutation de ses supports idéologiques</u> .....	<u>7</u>
<u>2 - Le monde du théâtre et son rapport</u> <u>à la question de l'esthétique</u> .....	<u>10</u>
<u>3 - La question de l'expérience esthétique</u> .....	<u>12</u>

# 1 - De la question de l'art contemporain à celle des médiations productrices de l'art

Nos étudiants en Etudes théâtrales, comme bien d'autres interlocuteurs, sont souvent profondément désarçonnés par l'organisation très socialisée du théâtre dans notre pays, de même que par la pluralité des pratiques qui y sont proposées, sans parler de la grande diversité de leurs réactions en tant que publics face aux spectacles auxquels nous les convions à assister. Une question revient constamment à propos de l'art contemporain : « Que veulent dire les spectateurs, par exemple quand ils affirment qu'ils *n'y comprennent plus rien* ? J'insiste sur le *plus rien*. Ils y comprenaient donc quelque chose avant. Avant quoi ? (...) Le jeu a-t-il donc changé au point qu'ils ne le reconnaissent plus et ne s'y reconnaissent plus ? Et jusqu'à quand comprenaient-ils *encore* ?<sup>3</sup>

Le statut de l'art dans nos sociétés occidentales a en effet profondément changé, en particulier depuis la fin des années 1960. Désormais, les pratiques artistiques font partie d'un véritable système culturel qui n'a jamais été aussi développé et dont le champ d'intervention ne cesse de s'étendre.<sup>4</sup> De plus, ce système tend à périmériser les conceptions historiques de l'art dont nous avons hérité et les formes d'expérience esthétique qu'on y associe.<sup>5</sup> Aujourd'hui et selon une thèse forte, il faudrait reconnaître que c'est sur la base d'un ensemble d'interactions et de médiations entre acteurs sociaux, formes institutionnelles, objets ou événements fabriqués que se développent nos pratiques artistiques et culturelles, nos enthousiasmes ou rejets collectifs, nos valorisations personnelles et subjectives.<sup>6</sup> Par une compréhension plus systémique et interactionnelle de ce que nous nommons les mondes de l'art<sup>7</sup>, il conviendrait alors d'étudier de plus près ces situations porteuses d'étrangeté et qui résistent, au cas par cas, à une double interprétation réductrice qu'on pourrait qualifier soit de sociologiste – tout s'explique par référence à un fonctionnement social général –, ou à l'opposé d'esthétiste – tout s'explique par référence au face-à-face singulier d'une subjectivité et d'un objet d'art particulier.

## 11 - Le monde de l'art, comme monde historique et social particulier

On commencera par souligner l'idée que le monde de l'art, dans nos pays, s'est peu à peu constitué à travers des liens historiques de détermination réciproque entre des œuvres et des artistes, des discours et des publics, des institutions spécifiques.<sup>8</sup> Cette constitution d'un domaine d'activité à part entière et l'émergence de nouvelles questions qu'il lui sont associés doit aussi s'appréhender en référence à une lente mutation culturelle. Celle-ci est en particulier marquée par un rejet progressif de la représentation antique d'un ordre cosmique transcendant, clos, hiérarchisé et finalisé, et par l'élaboration de l'individualisme moderne et des théories du sujet qui l'accompagnent.<sup>9</sup> Sur le plan de la production des œuvres et du

---

3/ Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, 1996, p. 29.

4/ Sur l'histoire du concept de culture et sur ses usages sociaux différentiels et extensifs actuels, voir Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Repères, La Découverte, 1996, 128 p.

5/ Sur l'esthétique comme champ de réflexion théorique, voir la présentation des différentes ruptures et conceptions jusqu'à nos jours proposée dans Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Gallimard, 1997, 464 p.

6/ Pour une présentation d'une conception dynamique de la médiation, voir Antoine Hennion, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, 1993, 414 p.

7/ Pour une compréhension des mondes de l'art comme réseau de confrontation d'enjeux différenciés et coordination, par tout un jeu de conventions, de nombreux acteurs sociaux et activités, voir Howard S. Becker, *Les mondes de l'art* (1982), traduit par Jeanne Bouniort, Flammarion, 1988, 384 p.

8/ En ce qui concerne le champ théâtral, pour des repères historiques sur cette triple constitution et sur son évolution jusqu'à nos jours, voir la chronologie que nous avons établie dans Philippe Henry, *L'organisation du théâtre professionnel en France*, polycopié du département Théâtre de Paris 8, 1996, 86 p.

9/ Pour un plus ample développement de cette mutation culturelle et théorique fondamentale, voir en particulier Luc Ferry, *Homo Aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*, Le Livre de poche,

discours sur l'art, le Romantisme représente un moment où sont hissées au rang d'un archétype l'individualité et l'originalité radicales de l'artiste, n'obéissant qu'à son goût et à sa propre conviction, et se situant en opposition avec la société et le monde politique de l'époque. Pour le théâtre au moins, il n'est pas sans intérêt de noter que cette attitude doctrinale relève aussi d'une volonté de distinction sociale de certains auteurs, alors que le début du XIX<sup>ème</sup> siècle est marqué par les nouvelles formes du vaudeville, du mélodrame et de la comédie de mœurs qui représentent une part importante de la production et de la diffusion des oeuvres produites.<sup>10</sup> Il faut rappeler que la lente mutation culturelle que nous évoquons concerne également la conception et l'organisation de l'échange des biens et des services entre les individus. Simultanément à l'individualisme philosophique, se développe ainsi une individualisation des agents économiques et l'organisation de leurs échanges par le marché – par lesquels les publics se rappellent comme acteurs essentiels dans la vie de tout secteur artistique. La seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle est un moment crucial de cette histoire. Se mettent définitivement en place les éléments d'un véritable champ artistique, dont la spécificité revendiquée serait d'être autonome tant vis-à-vis des formes utiles (sociales) et bourgeoises de l'art, que par rapport à sa dimension économique et commerciale.<sup>11</sup> Progressivement, le champ moderne de l'art se constituerait entre deux pôles opposés de l'art pur (l'art pour l'art) et de l'art commercial, la tension entre ces deux approches ne faisant qu'alimenter la croyance en l'existence d'un jeu spécifique de l'art « qui est à la fois une condition fondamentale et un effet de fonctionnement du champ »<sup>12</sup>.

On retiendra ici que la question de la spécificité du champ artistique ne serait plus à chercher dans une essentialité substantielle et universelle d'un type particulier d'objets ou de pratiques. Si l'on veut parler de spécificité de l'art, il conviendrait de l'envisager comme le résultat d'un complexe procès historique d'interaction conflictuelle où définiraient de manière croisée les artistes et les oeuvres dites d'art, les discours – dont ceux des publics – qui en discutent, les institutions qui les valident et les promeuvent – notamment le marché de l'art. Il faudrait donc partir non pas de la question de l'art en soi, mais du monde de l'art et des conventions qui le fondent. Soit, mais peut-on pour autant se fonder sur une caractérisation volontairement circulaire et exclusivement institutionnelle de l'art ? Avec le risque de ne le définir que par les actions et les choix des différents acteurs sociaux – au premier rang, les producteurs, diffuseurs et critiques – qui participent justement à la construction du monde de l'art.<sup>13</sup> Même si l'on part des conventions et du fonctionnement social d'un monde de l'art, reste en effet qu'« on sera toujours en droit d'interroger plus avant, de demander *ce que* régissent ces conventions, ce qui a rendu *possible* un réseau de conventions suffisamment autonome pour être considéré comme une institution, un *monde* de l'art »<sup>14</sup>. On pourrait aussi s'interroger sur la façon dont se sont concrètement établies ces conventions, leur généralité étant toute relative et se modifiant au cours de l'histoire.<sup>15</sup>

---

Grasset, 1990, et plus particulièrement le chapitre « *La révolution du goût* », p. 17-52. Voir aussi la partie *L'autonomie esthétique*, dans Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 31-206.

10/ Voir, sur cette période, Jean-Marie Thomasseau, *Drame et tragédie*, Hachette Supérieur, 1995, p. 127-147, ou Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, L'Harmattan, 1990, p. 136-149.

11/ Voir en particulier à ce propos, Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992, p. 75-200.

12/ *Idem*, p. 236.

13/ Une des formulations les plus radicales de ce point de vue institutionnel revient à George Dickie. Voir, à ce sujet, les cinq critères proposés par cet auteur dans *The Art Circle* (1984), que l'on trouvera cités dans Danielle Lories, *L'art à l'épreuve du concept*, Bruxelles, De Boeck, 1996, p.70.

Pour une première description de l'organisation concrète du monde contemporain du théâtre en France, voir par exemple Philippe Henry, « L'organisation du théâtre professionnel en France. Une scène socio-économique à étudier de près et à adapter », *Théâtre / Public*, n° 134, mars-avril 1997, p. 46-55, réédition en accès libre, avril 2019, 24 p.

14/ Danielle Lories, *op. cit.*, 1996, p. 70-71.

15/ Sur cette relativité des conventions, se reporter à Howard S. Becker, *op. cit.*, p. 53-58 et plus largement le chapitre *Le changement dans les mondes de l'art*, p. 301-347.

## 12 - Le monde contemporain de l'art, entre stabilité et mutation de ses supports idéologiques

Sur le plan idéologique, au moins trois dimensions déstabilisent et ouvrent une définition institutionnelle de l'art qui serait par trop circulaire et aut centrée.<sup>16</sup>

1 – Dans nos pays occidentaux, le concept de monde de l'art se fonde sur la théorie esthétique. Cette fondation historique se fait encore sentir aujourd'hui, en dépit du fait « que la théorie est passée au niveau d'une vulgate, amas confus d'opinions, de visions floues, d'autant plus aisément absorbables qu'elles dessinent une atmosphère plutôt qu'une définition (...). Ces propositions, aménagées, déplacées, fragmentées, forment l'arrière-plan d'une croyance commune : celle qu'il y a de l'art, lequel cependant est soumis à des définitions variées et successives, tandis que la croyance, elle, reste absolue »<sup>17</sup>. Les attentes et les opinions des publics vis-à-vis des artistes et des oeuvres ne sauraient donc plus être rapportables à un simple référent théorique unifié. Elles induisent plutôt des modes de valorisation et de délimitation pluriels, variables et en partie indéfinis, quant au jeu de l'art et au sens qu'on lui accorde.

A propos de ce jeu d'attribution de valeur à la sphère de l'art et aux oeuvres qu'elle propose, l'hypothèse peut néanmoins être posée qu'il persiste des traits relativement communs aux publics d'aujourd'hui. Si la thèse d'une appréciation exclusivement esthétique et totalement désintéressée est pratiquement désertée, reste ainsi le sentiment que l'objet d'art est irréductible à un simple usage utilitaire ordinaire, qu'il doit aussi avoir un caractère d'originalité qui le situe comme « détaché des pures sensations comme du jugement rationnel »<sup>18</sup>. Sans fonctionnalité par trop précise, l'objet d'art permet alors une marge d'interprétation libre et d'appréciation subjective pour le spectateur. De même, moins qu'une mise en suspension du jugement moral et de l'entendement rationnel, les publics sont attachés à ce que l'objet d'art leur apparaisse comme relevant d'un travail vrai, bien fait, honnête et authentique de la part de l'artiste – une dimension, au fond, pour partie morale. Ils réclament aussi, contradictoirement, une possibilité d'entrée assez immédiate dans l'oeuvre tout autant que des explications qui la rende plus intelligible – une dimension qui se rattache au besoin d'entendement rationnel. Ce qui est également fortement exigé par les publics sont également exigeants sur le caractère d'unicité de l'oeuvre d'art, tant du point de vue de sa structure interne que de celui de l'intention de l'artiste. Nouveauté et originalité de l'oeuvre apparaissent ainsi comme deux réquisits induits incontournables. Enfin, la forte focalisation des publics sur les oeuvres et les artistes – en partie induite par les

---

16/ On n'avancera pas plus avant dans l'exploration de la matérialité historique et contemporaine des conventions et médiations qui façonnent le monde de l'art. Non que cet aspect nous semble accessoire. Mais, dans cette étude, nous optons pour privilégier le facteur idéologique. Nous considérons en tout cas que ce facteur joue un rôle majeur, tant dans l'évolution que dans l'inertie des conventions et des médiations à l'oeuvre aujourd'hui dans le monde de l'art et ses diverses déclinaisons (notamment, pour ce qui nous concerne, le monde du théâtre).

17/ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p.33. Dans ce passage, cet auteur ne fait explicitement référence qu'à la théorie kantienne de l'art. Une curieuse restriction du "réservoir" où puiserait nos croyances contemporaines en l'art.

On peut en effet souligner, avec Marc Jimenez, la diversité dans notre tradition culturelle des théories esthétiques. Sur l'axe allant de la légitimation d'une autonomie propre de l'art à la reconnaissance de l'hétéronomie de l'art sous des influences sociales diverses, l'histoire nous a léguée et continue d'enrichir toute une palette de points de vue théoriques que. Comment s'étonner alors que la croyance ordinaire à l'art ressemble aujourd'hui à un patchwork, d'autant que la très grande variété des oeuvres contemporaines nous conduit souvent à inventer, au cas par cas, une posture d'appréciation et de valorisation singulière.

Pierre Bourdieu, quant à lui, souligne fortement combien la "doxa" implicite qui fonde le jeu de l'art est le résultat historique des luttes internes et d'autonomisation menées par les acteurs sociaux directement impliqués dans l'émergence et le développement du champ artistique. Il note que, dans ce jeu, « les plus démunis culturellement paraissent inclinés à un goût que l'on dit "réaliste" parce que, faute de posséder à l'état pratique, comme l'amateur d'art, les catégories spécifiques issues de l'autonomisation du champ de production, (...) ils ne peuvent appliquer aux oeuvres d'art que les schèmes pratiques qu'ils mettent en oeuvre dans l'existence quotidienne » (*op. cit.*, p. 434).

18/ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 56.

professionnels du monde de l'art – conduit enfin à une aporie particulièrement redoutable : « En faisant glisser la forme du jugement sur le contenu de l'oeuvre, la *doxa* rend difficile, pour ne pas dire impossible, une communication commune. Or cette communication est réclamée à grands cris. L'oeuvre *doit* communiquer. Communiquer quoi, comment et à qui ? C'est la question »<sup>19</sup>. En définitive, l'art apparaît comme un jeu social, ouvert et limité par ce que le spectateur décide de croire et d'apprécier comme oeuvre d'art. Sur cette question, il faudrait évidemment prendre en compte les fortes différenciations sociales d'appréhension de l'art, telles qu'elles commencent à ressortir des études systématiques des publics.<sup>20</sup> Le critère de proximité ou de distance aux mondes de l'art semble en tout cas un facteur déterminant de ces différenciations. Parler au pluriel de mondes de l'art – ou de monde des arts – s'impose en effet également, tant chacun a pu se développer et se structurer selon des modalités qui leur sont propres.

On peut donc penser que les traits de valorisation varient nettement selon l'art dont il est question et au sein de chacun d'entre eux. Sur l'exemple du théâtre et contre l'opinion habituelle d'attentes intellectualisées de la part de tous les publics, le constat suivant se doit d'être médité : « Ce qui attire au théâtre la grande majorité du public, c'est d'abord, en général, l'élément le plus notoire de l'"affiche", et plus particulièrement le nom des comédiens. L'intérêt des idées philosophiques, sociales ou politiques soulevées par une pièce, la qualité humaine, la vérité psychologique des personnages font bien moins recette. L'originalité de la mise en scène moins encore : on en craint même les audaces. Les gens veulent rire et voir sur scène des monstres sacrés. C'est du moins la motivation du plus grand nombre »<sup>21</sup>.

2 - Le monde de l'art est également soumis à une dynamique interne, qui renvoie à des approches plus subjectives, voire plus métaphysiques.<sup>22</sup> L'approche esthétique de l'art porte l'attention sur la « recherche de ce que l'oeuvre peut offrir comme matrice à notre compréhension du monde, jusque et y compris dans la résistance farouche qu'elle oppose à l'interprétation »<sup>23</sup>. L'oeuvre d'art n'est en effet pas immédiatement et facilement appréciable, elle se présente comme une obscurité qui exige un travail du spectateur. Ainsi, le plaisir spécifique lié à l'art tiendrait à la négativité du processus d'appréhension qu'il induit : « l'expérience esthétique est négative pour autant qu'elle nie la possibilité d'une saisie compréhensive de l'oeuvre d'art conçue comme l'incarnation de son "esprit" »<sup>24</sup>. Il faut donc nécessairement s'ouvrir à la lettre de l'oeuvre d'art, à sa littéralité. De ce fait, la jouissance esthétique « ne naît pas de la confrontation directe avec un objet dont les qualités jugées par la raison ou éprouvées par les sens suscitent notre plaisir, mais dans le retour réflexif sur le

---

19/ *Ibid.*, p. 65. Sur notre tendance à transformer notre appréciation esthétique subjective en propriétés de l'objet, on se référera à Gérard Genette, *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique*, Seuil, 1997, p. 85-91. Par incidence, notons que cet auteur montre comment Kant résiste à aller jusqu'au bout de sa thèse finalement subjectiviste, en postulant l'"universalité" du jugement de goût – qu'induirait son "désintéressement" – et la nécessité tout autant problématique d'un "sens commun esthétique" (voir *idem*, pp. 77-85). Sur un autre plan, Howard S. Becker montre combien nous sommes encore très dépendants d'une théorie individualiste de l'art, de la création et de la réputation artistiques, qui ne vaut pourtant pas pour toute l'histoire et pour toutes les cultures (voir *op. cité*, p. 349-354).

20/ A ce propos, voir Olivier Donnat, *Les Français face à la culture: de l'exclusion à l'éclectisme*, Documentation française, 1994, 372 p. ; ou, pour une population spécifique, Jean-Michel Guy (éd.), *Les jeunes et les sorties culturelles*, DEP - Ministère de la Culture, 1995, 192 p.

21/ Dans « Les publics du théâtre en 1987 », *Développement culturel* n° 70, Département des Etudes et de la Prospective du Ministère de la Culture et de la Communication, juillet 1987, 6 p.

22/ Tout en partant de la position de principe que l'art est un jeu social et d'intercommunication pragmatique, il est pourtant joué par des êtres subjectifs. Leurs énoncés sont donc à prendre en compte, pour justement mieux appréhender la singularité propre de ce qui est en jeu et des effets que ce jeu produit. Les quelques énoncés cités ici sont alors à considérer comme des hypothèses intéressantes quant aux effets subjectifs possibles du jeu social de l'art – ayant donc, à ce titre, une réalité certaine –, et non comme vérités anhistoriques, essentielles et premières quant aux pratiques créatives et artistiques.

23/ Bruno Péquignot, *Pour une sociologie esthétique*, L'Harmattan, 1993, p. 96.

24/ Christoph Menke, *La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, Armand Colin, 1994, p. 32.

processus de perception de cet objet »<sup>25</sup>. La force de critique sociale de l'art proviendrait alors du fait que dans « l'expérience esthétique, nous accomplissons une négation processuelle de toutes les formes d'expérience (basées sur la compréhension) »<sup>26</sup>. Et cette expérience, quand elle est transférée sur nos expériences non esthétiques et nos discours usuels, fonderait une capacité de déconstruction partielle de leur fonctionnement rationnel et de leur efficacité par le jeu des « transformations auxquelles nous soumettons quelque chose quand nous l'envisageons sous l'angle esthétique »<sup>27</sup>.

La négativité de l'art moderne, théorisée par Adorno dans une visée politique et contestataire, apparaît aujourd'hui trop étroite. Elle se manifeste pourtant plus que jamais dans l'art contemporain : « elle est à l'oeuvre sur le site même (de l'art), et s'est poursuivie non plus comme *extension* (l'action dirigée vers la société, vers ce qui serait extra-esthétique) mais comme *intension*, visant l'intérieur même du domaine dans lequel elle se déploie »<sup>28</sup>. Après plus d'un siècle de ce jeu de constante remise en cause, les frontières de ce qu'on appelle l'art sont devenues plus confuses. Cette dynamique a aussi généré une impressionnante prolifération d'oeuvres et de parti pris artistiques, dont la lisibilité locale (à propos d'une oeuvre) ou générale (à propos du jeu de l'art) devient de plus en plus problématique pour les publics qui, pour une bonne part, ne s'y reconnaît effectivement plus.

3 - Un troisième niveau, plus contextuel, doit être pris en compte. Nos sociétés industrielles se sont largement construites sur l'oeuvre de l'homo faber, sur la production d'objets identifiés et isolables qui durent à proportion de leur usage ou de leur utilité (l'objet considéré comme un moyen). Et c'est sur cette durabilité de ses objets que l'homme s'est construit un monde objectif, qui dispose d'une stabilité relative et permet en retour à l'homme de s'insérer dans un réseau de relations sociales.<sup>29</sup> Dans ce contexte, les oeuvres d'art se sont progressivement instituées comme objets sans usage ou utilité directe et déterminée, comme fabrication valant d'abord pour elle-même. Les oeuvres et plus globalement le monde des arts apparaîtraient ainsi comme un lieu d'excellence, tout à la fois sensible et métaphorique. Ceux-ci magnifieraient l'oeuvre de l'homme comme centre de l'Êtant, comme producteur indissolublement de l'objectivité du monde et de la socialité, comme rêve d'une permanence sans but (d'une immortalité ?) dont la seule raison d'usage serait l'expérience subjective que chacun fait de cette forme d'immanence. Une expérience potentiellement accessible à tous et partageable par tous. Mais sommes-nous encore dans ce type d'univers ? Dans nos sociétés où les activités de service montent en puissance, l'oeuvre de l'homme tend à se dématérialiser. La durabilité des objets selon l'usage pour lequel ils sont fabriqués est aussi concurrencée par leur capacité d'adaptation et de transformation rapides selon les usages auxquels ils sont amenés à répondre (les logiciels informatiques en sont un bon exemple). La capacité des objets utilitaires et durable à architecturer un monde aussi bien objectif que socialisé s'affaiblit. Des procédures utilitaires, basées sur la production et la circulation de données, les remplacent, qui sont en puissance de générer un univers de relations médiatisées constamment flexible.<sup>30</sup> Tous les anciens supports modernes

---

25/ *Idem*, p. 28. Par ce mécanisme, on retrouve des processus complexes de médiation.

26/ *Idem*, p. 263.

27/ *Ibid.*, p. 264. Selon une approche "postmétaphysique", lorsque nos « expériences faites avec notre nature interne, (...) avec le corps, les besoins et les sentiments (...) acquièrent une autonomie esthétique, les oeuvres d'art autonomes assument le rôle d'objets ouvrant les yeux et suscitant de nouvelles manières de voir, de nouvelles attitudes et de nouveaux types de comportement. Les expériences esthétiques (...) ne se réfèrent pas à des capacités cognitives et instrumentales, ni à des représentations morales qui se développent dans des processus d'apprentissage se déroulant à l'intérieur du monde ; elles sont liées à cette fonction du langage qui consiste à ouvrir des voies d'accès au monde et à le constituer comme tel », Jürgen Habermas, *La pensée postmétaphysique* (1988), traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, Armand Colin, 1993, p. 94-95.

28/ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 141. Pour ce qui concerne le théâtre, on pourra trouver des échos de ce phénomène dans Philippe Henry (éd.) *Argent, Pouvoir, Création et Arts du spectacle vivant, Théâtre / Public* n° 135, mai-juin 1997, p. 41-74, dossier qui reprend l'essentiel des minutes de deux journées d'étude organisées en juin 1996 à l'Université de Paris 8 - Saint-Denis.

29/ Pour toute cette approche, on reprend des éléments de la méditation de Danielle Lories sur des thèses de Hannah Arendt, *op. cit.*, 1996, p.147-161.

30/ Pour un approfondissement de ces questions et de bien d'autres touchant aux ruptures radicales de notre monde contemporain, on pourra se reporter à Lucien Sfez, *Critique de la communication*, Points

de spécification et de valorisation sociales de l'art et de son monde sont donc en train d'être déconstruits. Cela conduit finalement à devoir refonder – au moins repreciser – les nouveaux visages de notre jeu contemporain de l'art, de ses conventions et de la croyance qu'il induit.

Deux évolutions simultanées permettent d'illustrer ce que nous venons d'évoquer. La première se repère à l'extensivité actuelle du concept-enveloppe de culture. « Là, on va pouvoir verser pêle-mêle et l'ancien jeu (de l'art) avec ses règles et tout ce qui le déborde, y contredit ou le déçoit (...). Le jeu de l'art tel qu'il se joue dans notre actualité est trop local pour être pris en compte »<sup>31</sup>. S'ensuivrait une dilution des notions d'art et d'esthétique. La seconde évolution relève d'une tentative – que nous jugeons assez dérisoire et désespérée –, de repli sur soi et de défense des limites et des modes de fonctionnement actuellement institués de chacun des mondes de l'art – le théâtre n'échappant pas à ce genre d'économie de contention.<sup>32</sup> La définition circulaire du monde de l'art qu'on a évoquée plus haut deviendrait caricaturalement pertinente, avec le risque qu'il se scinde toujours plus en une multitude de petits mondes de l'art, assez indifférents les uns aux autres ou eux-mêmes fragmentés.<sup>33</sup>

Quoi qu'il en soit, on retiendra de ce débat que « les pratiques et les consommations culturelles qui peuvent être observées à un moment donné du temps sont le produit de la rencontre entre deux histoires, l'histoire des champs de production, qui ont leurs lois propres de changement, et l'histoire de l'espace social dans son ensemble, qui détermine les goûts »<sup>34</sup>.

## 2 - Le monde du théâtre et son rapport à la question de l'esthétique

On se limitera ici à l'énoncé d'une position de principe, qui devrait être précisée et questionnée par l'étude des organisations, médiations, conventions qui fondent historiquement et concrètement ce secteur d'activité.<sup>35</sup>

Le monde du théâtre est un champ<sup>36</sup>, c'est-à-dire un construit social résultant d'une interaction historique entre une grande diversité de pratiques, d'acteurs et d'instances. Ce champ s'est organisé dans nos pays à partir d'un ensemble de médiations dont le point focal consiste à présenter des fictions et récits symboliques, produits par des auteurs et incarnés par des acteurs physiquement sur une scène, pour des publics eux aussi présents à proximité directe de cette scène et interagissant.<sup>37</sup> Il est fortement structuré par et autour d'un sous-

---

Seuil n° 254, 1992, 532 p. ; Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Galilée, 1993, 224 p. ; Paul Virilio, *L'art du moteur*, Galilée, 1993, 206 p. A propos d'une nouvelle forme de communautarisme émotionnel et esthétisant, lié à la puissance des images, voir aussi Michel Maffesoli, *La contemplation du monde. Figures du style communautaire*, Grasset, 1993, 238 p.

31/ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 171.

32/ Au sein d'une analyse socio-économique plus large du fonctionnement actuel du monde théâtral, une question abordée dans Philippe Henry, « L'organisation du théâtre professionnel en France », *art. cité*.

33/ Notons, par exemple, la sélection des formes théâtrales qui ont accès aux Théâtres Nationaux et aux Centres Dramatiques Nationaux, ou bien les césures non vraiment traitées entre théâtre professionnel et théâtre amateur, la création artistique et l'action culturelle, le théâtre et l'audiovisuel...

34/ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 356.

35/ C'est parce que nous avons déjà esquissé, dans des travaux antérieurs, l'étude de l'organisation concrète du secteur théâtral que nous nous situons ici à un niveau d'appréhension plus général.

36/ Optant finalement pour ce terme de champ, nous nous écartons pourtant de la définition qu'en donne Bourdieu, dans la mesure où au-delà d'un "agir stratégique" (un jeu d'influence entre acteurs suivant chacun leurs propres fins), nous pensons avec Habermas que le jeu social est aussi un "agir communicationnel" où les acteurs en interaction présupposent et visent une entente. Revoir aussi sur cette différence avec Bourdieu, les notions de convention et de médiation, respectivement dans Howard S. Becker et Antoine Hennion, *op. cit.*

37/ Au théâtre, « Il arrive ceci : que des hommes se rassemblent, / pour en voir d'autres / leur montrer, au coeur des choses, / la présence d'un creux » (Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, Les Cahiers de l'Egaré, Le Revest-les-Eaux, 1996, p. 27). Ou bien encore : « Le principe technique de l'art du théâtre se fonde sur le jeu précaire de ces rapports de distance entretenus simultanément, et de

champ professionnalisé où s'inter-déterminent des artistes et des oeuvres théâtrales, des procédures de production-diffusion et des institutions artistiques, des discours théoriques et critiques, mais également aussi des publics. Au sein de ces derniers, il y a à distinguer ceux qui font partie ou espèrent faire partie du sous-champ professionnalisé, ceux qui appartiennent à des mondes professionnels pour lesquels les sorties culturelles sont fortement valorisées (mondes de l'information et de la communication, de la culture, de l'éducation en particulier), ceux enfin pour lesquels la sortie théâtrale reste un phénomène isolé et exceptionnel.<sup>38</sup> Tout indique que ces différents publics n'ont pas des attentes identiques et homogènes vis-à-vis du théâtre professionnel. Cette différence d'attentes et de croyances se redouble du fait que le monde professionnalisé du théâtre est directement dépendant d'organisations, civiles et/ou publiques, dont les enjeux premiers ne sont pas d'abord artistiques – les Collectivités Locales au premier rang ; les établissements éducatifs de plus en plus, dont ceux relevant de l'Education Nationale ; les médias, etc.).<sup>39</sup> La tension entre, d'une part, enjeux artistiques et esthétiques et, d'autre part, autres enjeux culturels et sociaux, se manifeste aussi dans les organisations et pratiques du théâtre en amateur, dans la mesure où elles sont situées entre monde professionnalisé du théâtre et autres mondes sociaux. Les règles propres du jeu historique du théâtre sont également soumises aux mutations induites par une société de communication et de médiation technologiques, hantée par les mythes du sans délai et de la flexibilité, et où la question de la détermination réciproque des identités du sujet singulier et du collectif s'impose comme centrale.<sup>40</sup>

Les éléments précédents conduisent à deux thèses. La première pose que les appréciations subjectives des pratiques théâtrales sont largement prédéfinies et connaissent des variations marquées selon la position sociale vis-à-vis du champ théâtral, d'une part, de la pratique ou de l'oeuvre donnée et, d'autre part, du praticien ou spectateur considéré. L'hypothèse d'un sens commun accessible et partageable par tous en est d'autant moins recevable aujourd'hui. Ce qui est commun, c'est ce jeu social – réglé, mais ouvert et instable – que révèle le monde du théâtre et qu'interrogent les autres mondes sociaux. La seconde thèse rappelle que la structure historique du champ théâtral persiste néanmoins, alors même que la nature et le sens spécifiques des pratiques et oeuvres qui s'y manifestent, comme les rapports que nous entretenons avec celles-ci sont fortement interrogés.

La dimension esthétique se définirait alors d'abord comme une expérience et un débat permanents de nos affrontements sur la spécificité (ou non), l'intensité (ou non) des productions dites théâtrales auxquelles nous sommes confrontés comme publics. Ce serait donc plutôt un questionnement commun (et non un sens commun) qui fonderait d'abord la possibilité de nos diverses expériences esthétiques singulières.<sup>41</sup> La question contemporaine cruciale qui s'ensuit pourrait ainsi s'énoncer : Y a-t-il un type particulier d'utilité et d'usage – et quels en seraient alors les caractéristiques, le mode de fonctionnement et les effets – qui pourrait légitimer – pour la collectivité sociale, comme pour nos subjectivités individuelles – la persistance et la spécificité dans nos sociétés d'un monde du théâtre, de ses oeuvres et de ses pratiques ?<sup>42</sup>

---

toutes les interactions qu'engendre la mise en présence directe de l'acteur, du simulacre et du spectateur » (Hubert Japelle, « N'oublie jamais d'où tu viens ! », *Théâtre / Public*, n° 134, mars-avril 1997, p. 56).

38/ Sur cette question de la place accordée aux sorties culturelles au sein des activités de loisirs, voir la seconde partie de Denis Cogneau et Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français. 1973 / 1989*, La Découverte / Documentation Française, 1990, p. 147-286.

39/ Sur l'exemple restreint mais concret de l'enseignement du théâtre à l'école, on pourra se reporter à Philippe Henry, « Les enseignements artistiques de théâtre en milieu scolaire. Un champ social récent et encore fragile », *Théâtre / Public* n° 144, novembre-décembre 1998, p. 60-69, réédition en accès libre, avril 2019, 15 p.

40/ Il faudrait aussi évoquer le contexte du libéralisme contemporain dans lequel le monde du théâtre se trouve immergé. Voir à ce sujet, Pierre-Etienne Heymann, « Le théâtre public saisi par le libéralisme », *Théâtre / Public*, n° 134, mars-avril 1997, p. 60-72.

41/ L'Homme peut-il produire du Beau et comment ? Qu'est-ce que l'Art ? Quand peut-on dire qu'il y a de l'art ? : toujours des questions centrales tout au long de la lente élaboration historique de la notion d'esthétique.

42/ On notera que cette prise de position considère comme non paradoxale le fait que l'expérience esthétique soit tout à la fois dépendante d'un construit social (thèse plutôt objectiviste) et relevant du

### 3 - La question de l'expérience esthétique

Au point où nous en sommes, il s'agit de se demander s'il y a des éléments pertinents pour aujourd'hui, qui fonderaient nos différentes appréciations esthétiques et plus largement de l'esthétique, et qui pourraient s'inscrire dans un espace de délibération collective. On proposera cinq hypothèses, formulées au conditionnel pour leur garder leur caractère fondamental d'interrogation.

1 - Mon appréciation (plaisir et/ou déception <sup>43</sup>), suscitée par l'attention que je porte aux aspects non directement pratiques, dénotatifs ou signifiants d'un événement ou d'un objet circonscrit dans l'espace et le temps <sup>44</sup>, constituerait les fondements phénoménologiques spécifiques et irréductibles de ce que nous appelons, dans nos conversations, l'expérience esthétique.

2 - La qualification d'esthétique impliquerait également que ce vécu expérientiel, personnel et en soi unique, puisse donner lieu à une appréciation au moins en partie exprimable auprès ou avec d'autres humains. Ceci s'opérerait en particulier sur la base de notre capacité culturelle commune consistant à transférer l'appréciation d'une expérience vécue (une subjectivisation) sur l'événement ou l'objet inducteur lui-même (une objectivation), en lui affectant des qualités propres et singulières, une originalité que je pourrais alors valoriser positivement ou négativement (une expression communicable d'un jugement de valeur, source possible de délibération collective).

3 - Ce processus serait largement institué et facilité par l'intermédiaire de toute une série d'œuvres ou de réalisations humaines, dont les traits non directement ou non exclusivement identifiables selon nos catégories dénotatives ou signifiantes habituelles sont en capacité de solliciter mon attention perceptive et mon appréciation subjective. De par l'assemblage de leurs matériaux constitutifs, la modulation de leurs rythmes, la qualité de leur agencement formel, certaines œuvres humaines génèrent en effet particulièrement en moi l'impression (subjective) qu'elles possèdent une cohésion interne spécifique (objectivisation), à travers laquelle je crois presque toujours déceler, à tort ou à raison, la trace d'une intention en particulier esthétique (retour à une subjectivité, mais désormais de la part du ou des producteurs de l'œuvre. <sup>45</sup> Ce mode d'appréciation aboutirait à déclencher en moi un trouble, une tension singulière entre plaisir et déception, qu'on peut alors qualifier d'artistiques. Dans un processus cyclique, les formes, les matériaux et les rythmes construits de l'œuvre susciteraient un travail en moi de recherche d'une intelligibilité, de compréhension d'une intentionnalité toujours au moins en partie défaite, qui relancerait une nouvelle attention perceptive m'apportant d'autres impressions liées aux aspects propres à l'œuvre, et ainsi de suite jusqu'à la fin du délai que je me donne pour cette expérience. <sup>46</sup>

---

comportement propre de chacun (thèse plutôt subjectiviste). Pour nous, il y a simultanément une objectivité historique fondatrice et toujours présente du champ artistique (Pierre Bourdieu) et une subjectivité constitutive propre à chacun de l'appréciation esthétique et artistique (Gérard Genette).

43/ Nous reprenons ici, en élargissant son application, la notion de déception – et d'objets déceptifs – proposée par Anne Cauquelin (cf en particulier *Petit traité d'art contemporain*, op. cit., p. 71-74 et 106-109). Pour le reste, nous reprenons la thèse de Gérard Genette sur l'attention et l'appréciation esthétiques (cf en particulier *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, op. cit., p. 13-147).

44/ Ce critère d'événement ou d'objet délimité nous paraît essentiel, même si nous ne saurions actuellement le justifier totalement. Il est en tout cas présent, bien que rarement souligné comme tel, tout au long de la constitution historique du monde de l'art ou des champs artistiques (au théâtre, le texte dramatique et la représentation scénique en sont des illustrations flagrantes).

45/ Notre argumentation entre en résonance, mais seulement partiellement, avec la problématique exposée dans Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, 1994, 240 p. Voir par exemple sa notion de "rationalité esthétique" (*idem*, p. 86-97) et sa question des "critères esthétiques" (*ibid.*, p. 149-172). De même, un emprunt et écart à la thèse de Gérard Genette, pour qui c'est la seule intention du producteur – réelle ou supposée par le récepteur – de générer une attention et une appréciation esthétiques qui serait le critère distinctif de l'"artificité" de l'œuvre (cf op. cit., p. 149-196).

Dans le cas du théâtre, cette boucle semble particulièrement pertinente, même si elle a été longtemps polarisée par les primats théoriques et idéologiques donnés aux contenus textuels et aux intentions des auteurs dramatiques – ce qui a eu pour conséquence une minoration fréquente des dimensions proprement scéniques ou, sur un autre plan, un primat de la tragédie sur la comédie. On notera que certaines formes théâtrales contemporaines – comme celles du théâtre chorégraphique ou gestuel, ou encore dans la physicalité et la matérialité renforcées des mises en scène de théâtre parlé – redonnent toute sa prééminence à la boucle dialectique qu'on vient d'évoquer.

4 - Des oeuvres particulières seraient donc en capacité d'intensifier ce cycle d'expérience esthétique. Ce sont elles qui seront qualifiées d'artistiques, même et y compris parfois quand le monde professionnalisé de l'art ne les considérerait pas comme telles. L'expérience recommencée que ces oeuvres induisent en moi fonderait alors et entretiendrait ma propre croyance en l'existence de l'art. Le monde de l'art aurait pour fonction et fondement sociaux spécifiques de préserver, renouveler, diversifier, étendre socialement ce type d'expérience, d'"usage", et donc aussi de favoriser la production et la diffusion des oeuvres qui l'intensifie et la place au coeur de leurs préoccupations.

5 - Que pourrait-on finalement dire de l'"utilité" de ce type particulier d'expérience et de monde dans nos sociétés contemporaines ? Avançons ici que le jeu précédemment décrit pourrait déjà s'inscrire comme manifestation exemplaire et valant pour elle-même, qui pose l'humain comme résultant de l'échange, d'une relation de détermination et de construction réciproques – toujours partielles et relatives – entre sujet et objet, individu et collectif, solitude subjective et médiation communautaire, intelligence réflexive et sensible. Par là, le jeu de l'art continuerait à proposer une sorte de lieu-horizon, mythique, critique et immanent, mais pour l'"homo communicans" d'aujourd'hui.

Ce jeu pourrait également fortement remettre en exergue l'irréductibilité pour l'homme du délai et de la finitude, qui, dans l'expérience esthétique, redeviennent générateurs au présent d'une immanence subjective et porteuse de sens. Nos différentes expériences artistiques réactiveraient et institueraient ainsi sans cesse des micro espaces-temps valorisant un délai et une durée à savourer en elles-mêmes, également des limites sensibles, intellectuelles et relationnelles à nos capacités d'appréciation et de communication. En tout cas, ces expériences clôtureraient et ouvriraient sans fin notre attention et nos jugements, nous permettant ainsi de continuer à nous construire, à converser ensemble et à vivre au présent.<sup>47</sup> Par là, nos expériences esthétiques et artistiques participeraient de façon critique et pragmatique au fait que l'ordre humain se détermine d'abord au travers des modes de relation que nous instaurons entre nous, entre les choses et nous ; que l'ordre humain relève non seulement de dynamiques institutionnelle et, d'utilitarismes individuels ou sociaux, mais tout autant d'appréciations affectives subjectives et de délibérations collectives sur la valeur même des êtres, des choses et de leurs relations.

En cela, le jeu de l'esthétique et de l'art nous recentrerait, même si ce n'est pas exclusivement, sur les questions de nos modes de relation et de valorisation qui excèdent nos usages et nos utilités fonctionnelles ordinaires. Par ses spécificités, ce jeu nous ouvrirait aussi des voies imprévisibles et vives d'approche, d'appréciation et de critique, autant sensibles que philosophiques, de nos réalités individuelles et collectives. Encore faudrait-il réaffirmer

---

46/ Là encore, un croisement sans stricte identification avec les thèses de Christoph Menke sur la "négativité processuelle" adornienne de l'oeuvre d'art. Voir en particulier sa section « Le concept de beauté », dans *La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, op. cit., p. 132-185. Par contre, il nous paraît trop extrême de réduire la relation esthétique à une simple modalité de la relation cognitive, comme dans Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, 1996, p. 44-84.

47/ Par exemple, ce « n'est pas le procès de la communication qui est fait et montré au théâtre ; ce qui est exhibé, ce sont les conditions et les limites aussi de la communication artistique. A la représentation de jouer avec ces béances pour les exhiber, ou les combler » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Belin, 1996, p. 11). Mais aussi, « le théâtre montre l'absence / dans le corps concret de ce qui est là. / Le théâtre montre ce qui n'est pas là / dans ce qui est là, en tant que c'est là » (Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, op. cit., p. 18).

que ce jeu ne peut se réduire à une pure activité subjective et solitaire. Il ne pourra au contraire se (re)développer dans sa pleine puissance que dans la mesure où sont (seront) à nouveau reliés, dialectiquement et collectivement, le monde professionnalisé de l'art, les attentes artistiques ordinaires des publics et la prise en compte du contexte particulier de nos sociétés.

Au moins, doit-on nettement prendre en compte que le théâtre (pour s'en tenir à lui) apparaît bien comme un monde social construit et à construire par le biais de médiations multiples. Sans une connaissance et une conscience minimales du jeu, chacun risque de n'en être réduit qu'à une errance subjectiviste, solitaire et vite affolée dans les joies et les violences d'un vécu personnel et unique, sans vraie possibilité de recul, de partage, de mise en perspective, sans capacité non plus d'intervenir dans le fonctionnement même du jeu artistique. Inversement, percevoir et comprendre un tant soit peu ce jeu, c'est commencer tout à la fois à pouvoir distinguer où chacun s'y situe – et où ce jeu se situe dans l'espace social –, à travailler à l'invention de sa propre posture personnelle – en effet toujours unique et singulière –, à y renforcer enfin son propre engagement dans la communication et le collectif. Sous ces conditions, le risque est amoindri d'être plus ou moins vite mis hors-jeu, la capacité est accrue de pouvoir intervenir sur les conditions mêmes de ce jeu.