



HAL
open science

Pour une problématisation esthétique, économique et sociale du théâtre contemporain

Philippe Henry

► **To cite this version:**

Philippe Henry. Pour une problématisation esthétique, économique et sociale du théâtre contemporain. Théâtre, 1999. hal-02113958

HAL Id: hal-02113958

<https://hal.science/hal-02113958>

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.

Pour une problématisation esthétique, économique et sociale du théâtre contemporain

For an aesthetic, economic and social problematisation
of contemporary theatre

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 décembre 1998. Il présente l'état de notre problématique de recherche à cette époque. Il a fait l'objet d'une publication dans la revue *Théâtre*.¹

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° 2, Département Théâtre de l'Université Paris 8 / L'Harmattan, octobre 1999, p. 11-33.

Résumé

L'article présente une problématisation de l'état de nos recherches personnelles à la fin des années 1990 et qui restera fondatrice de nos travaux ultérieurs. Le texte avait aussi pour fonction de proposer un cadre de référence aux étudiants s'engageant dans une recherche à la suite de leur Licence en études théâtrales. Il précise un ensemble de références théoriques sur lesquelles notre recherche s'établit.

Il développe une approche systémique du secteur théâtral contemporain en France selon trois dimensions privilégiées. Dans un premier temps, le théâtre est appréhendé comme un dispositif socio-relationnel spécifique, qui fonde son potentiel esthétique et communicationnel. Dans une approche socio-économique, le théâtre apparaît ensuite comme une économie de service particulière, où le rôle d'une grande variété de prescripteurs de jugement est déterminant. Le théâtre est enfin abordé dans sa dimension institutionnelle comme un champ artistique, historiquement constitué et soumis aux mutations actuelles de nos sociétés.

L'enjeu pragmatique et théorique majeur résiderait alors dans notre capacité à tenir compte, à même niveau d'importance, de ces trois dimensions et à envisager la manière la plus pertinente de les articuler et de les réguler pour notre temps présent.²

2/ On pourra retrouver des esquisses ou déclinaisons particulières de cette problématique générale dans des articles personnels antérieurs : « 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 ; « Monde social de l'art et expériences esthétiques des publics » *Théâtre*, n° 1, Département Théâtre de Paris 8 / L'Harmattan, 1998, p. 45-65, réédition en accès libre, avril 2019, 14 p. ; « 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. ; « 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.

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 presents a problematisation of the state of our personal research at the end of the 1990s that has remained the foundation of our subsequent work. The text also intended to provide a frame of reference for students engaging in research after their Bachelor's degree in theatrical studies. It specifies a set of theoretical references on which our research is based.

It develops a systemic approach to the contemporary theatrical sector in France according to three privileged dimensions. First, theatre is apprehended as a specific socio-relational device, which is the very base of its aesthetic and communicational potential. In a socio-economic approach, theatre then appears as a particular service economy, in which the role of a wide variety of judgment prescribers is decisive. Theatre is finally approached in its institutional dimension as an artistic field, historically constituted and subject to the current changes of our societies.

The main pragmatic and theoretical stake would then lie in our ability to take into account these three dimensions on an equal footing and to consider the most relevant way of articulating and regulating them for our present time.

Table des matières

<u>Résumé</u>	<u>2</u>
<u>Table des matières</u>	<u>4</u>
<u>Introduction</u>	<u>5</u>
<u>1 - Résumé général de la problématique</u>	<u>5</u>
<u>2 - Une position de principe d'approche systémique du théâtre</u>	<u>6</u>
<u>3 – Trois dimensions d'analyse privilégiées</u>	<u>8</u>
<u>31 - Le théâtre comme dispositif socio-relational et potentiel esthétique</u>	<u>8</u>
<u>32 - Le théâtre comme économie de service et réseau de jugements</u>	<u>10</u>
<u>33 - Le théâtre comme champ artistique</u>	<u>12</u>
<u>4 - Conclusion provisoire : des enjeux contemporains, autant pragmatiques que théoriques</u>	<u>14</u>

Introduction

Quand nos étudiants abordent leurs premières recherches approfondies, après leur Licence, ils ne sont pas en manque de difficultés. Parmi les questions qu'ils se posent, retenons-en principalement trois, qui sont en résonance mutuelle. Quelle mise en perspective personnelle ai-je envie et suis-je capable d'opérer à travers ou au-delà des savoirs parcellaires acquis à l'Université ou dans des écoles professionnelles, que ces savoirs soient à dominante plutôt théorique ou plutôt pratique ? Entre les concepts et modèles théoriques très généraux d'une part, la réalité théâtrale empirique et contemporaine d'autre part, quelles sont la gamme et l'étendue des outils "de moyenne portée" qui peuvent m'être utiles dans mon propre parcours ? Enfin, qu'est-ce que peut bien vouloir dire concrètement et techniquement cette notion de problématique constamment présente dans les discours de la recherche ?

Après avoir réalisé pour ces étudiants un document didactique sur la notion de recherche qualitative³, une autre contribution consiste à leur proposer un cadre général de problématisation, qui leur permettrait de mieux situer le sujet de recherche qu'ils sont en train d'élaborer. Ce cadre leur fournit également une illustration – qui ne prétend pas constituer un modèle général – de ce que recouvre le terme de problématique, à partir de l'état actuel de nos propres recherches.⁴ Sont ainsi privilégiés la présentation du thème général choisi, de la question centrale que l'on pose à son sujet, des grandes orientations et hypothèses de travail qu'il s'agit d'explorer, mais aussi le détail des références théoriques et des arguments sur lesquels s'appuie la recherche.

Le cadre proposé pourra être critiqué pour son étendue excessive et son caractère par trop globalisant. Il paraît néanmoins pouvoir croiser les préoccupations de nos étudiants sur plusieurs points : une forte sensibilité aux problèmes de la pratique professionnelle, dont il s'agit d'explicitier de façon critique les lignes de force et les cohérences internes ; une approche résolument généraliste et pluridisciplinaire, mais qui cherche à ne pas opérer un simple assemblage syncrétique d'outils d'analyse ou de notions provenant de champs théoriques distincts ; un principe de non-exclusion (mais aussi de non-dominance) a priori entre, d'une part, la dimension esthétique et artistique du phénomène théâtral et, d'autre part, sa dimension socio-économique et gestionnaire.⁵

1 - Résumé général de la problématique

Le **thème général** de la recherche porte sur une meilleure compréhension de ce secteur d'activité sociale qu'est le théâtre en France, de sa particularité et de son évolution actuelle. Cette recherche de compréhension est menée selon une triple dimension, esthétique, économique et sociologique, dont la problématique cherche à fonder et à valider des articulations internes plus explicites.

3/ Philippe Henry, *Eléments introductifs aux démarches de la recherche qualitative*, polycopié du Département Théâtre, 1998 (2ème éd.), 25 p.

4/ La présentation qui suit s'appuie sur des recherches personnelles dont l'objet était à chaque fois plus limité et qui se sont, pour la plupart, intéressées aux compagnies théâtrales professionnelles de moyenne ou faible notoriété en France et à l'organisation contemporaine de ce monde de l'art particulier dont les compagnies font partie (voir supra, le détail des références dans la note 2).

Avec le recul d'une vingtaine d'années, on peut dire que cette problématisation générale a continué à sous-tendre nos recherches ultérieures, même si la dimension socio-économique y a progressivement été privilégiée – sans pour autant négliger les deux autres dimensions, esthétique et institutionnelle, qui seront évoquées. Voir, par exemple, « 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. ; « Economie politique de l'art : un partenariat privé / public à reconsidérer », auto-édition en accès libre, octobre 2011, 11 p. ; ou nos deux ouvrages *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière artistique à reconfigurer*, Presses Universitaires de Grenoble, 2009, 200 p. et *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Toulouse : éditions de l'attribut, 2014, 256 p.

5/ A ce sujet, voir l'éclairante approche proposée dans Eve Chiapello, *Artiste versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Métailié, 1998, 258 p.

La recherche s'appuie donc sur une **représentation systémique** de ce secteur particulier, en privilégiant trois dimensions qui se déterminent réciproquement tout en restant le siège de dynamiques propres à chacune :

une dimension **socio-esthétique**, déterminée par la singularité fondatrice du dispositif relationnel qui institue le spectacle théâtral ;

une dimension **socio-économique**, qui intègre de fait les spécificités de la dimension précédente sous la forme d'une économie de service très particulière, qui détermine profondément en retour les conditions concrètes de réalisation du premier aspect ;

une dimension **institutionnelle**, qui apparaît largement comme une cristallisation historique, sous forme de champ structuré, des éléments précédents, mais qui les inscrit en retour dans une dynamique sociale d'ensemble (où se conjuguent des facteurs d'évolution propres aux champs artistiques contemporains et des facteurs relevant des mutations de notre société toute entière).

La **question centrale** associée consiste alors à s'interroger sur la nature particulière de ces trois sous-systèmes, sur l'intensité de leurs interférences, mais aussi sur la pertinence pragmatique de cette distinction et de cette mise en tension ternaire.

2 - Une position de principe d'approche systémique du théâtre

On cherchera d'emblée à éviter une définition par trop simpliste de l'art, comme, par exemple, celles qui tendent à le rapporter à des déterminants simplement institutionnels ou sociologiques. On se gardera également de réduire la particularité des objets artistiques à un seul problème d'essence spécifique, comme, par exemple, celles qui voudraient déterminer un en-soi ou une rationalité radicale, strictement autonome du fait artistique. Avec Dominique Chateau, notre parti pris fondateur sera plutôt de considérer l'art comme « un ensemble de choses, de faits et de relations. L'art n'est pas la permanence d'un petit noyau de traits, mais un ensemble ou un réseau complexe, dense, travaillé par l'histoire, d'aspects et de registres multiples »⁶. La visée adoptée « est plutôt une représentation systémique de l'art qui rende compte de l'interaction d'une pluralité d'aspects mis théoriquement au même niveau : les institutions, les individus, leurs actions, les discours, les oeuvres,... »⁷. On s'intéressera donc prioritairement aux dispositifs sociaux, dont l'historicité et la matérialité fondent et transforment ce que nous appelons encore aujourd'hui l'art ou l'expérience esthétique, en tout cas ce que nous vivons et jugeons cas comme tels.

Dans cette optique, on s'appuiera sur une représentation théorique du théâtre, d'aujourd'hui et plus particulièrement dans notre pays, selon trois dimensions privilégiées.

Appréhender la particularité relative de ce qu'on nomme théâtre nécessite de revenir précisément sur le dispositif socio-relationnel qui fonde cette pratique spectaculaire. L'**hypothèse centrale**, à ce niveau, consisterait à montrer que ce sont les traits particuliers de ce dispositif qui produisent les conditions d'une médiation dont le théâtre tire un potentiel intensif, artistique et esthétique, qui lui est pour partie propre. Les oeuvres et les représentations théâtrales actualiseraient alors, de façon très variable et diverse, ce potentiel. Mais elles pourraient aussi le transformer, par la capacité de certaines de ces oeuvres à modifier le dispositif socio-relationnel où s'opère la médiation théâtrale, ou pour le moins certaines de ses conditions de fonctionnement. S'il ne s'agit pas de déterminer une "essence" du théâtre, le triangle formé par son dispositif socio-relationnel, son potentiel artistique et esthétique associé, les oeuvres théâtrales qui les réalisent permettrait de désigner un fondement majeur de sa spécificité – relative mais irréductible –, de sa permanence et de ses variations multiples.

Dans notre société pourtant, ce premier triangle systémique n'est pas une simple boucle socio-esthétique (ou artistique, terme ici équivalent). La deuxième dimension qu'on

6/ Dominique Chateau, « Définir l'art, pour finir, encore », *Arts, l'exception ordinaire*, EspacesTemps, n° 55-56, 1994, p. 38.

7/ *Idem*, p. 44.

privilégiera appréhende le théâtre dans notre société comme une économie de service, là encore porteuse de traits particuliers. Sur ce point, l'**hypothèse centrale** serait que le théâtre exemplifie comment un secteur particulier d'activité sociale relève de mécanismes de régulation – socio-économique, pour l'aspect qui nous occupe ici – qui ne lui sont pas radicalement propres, mais qui se particularisent pourtant à partir de ses conditions spécifiques de fonctionnement. Une économie où la relation symbolique, la personnalisation, l'incertitude sont autant de traits exacerbés, une économie où s'imbriquent constamment deux formes majeures d'initiative et de régulation – publiques et privées –, une économie où c'est finalement le jeu désormais diversifié d'un grand nombre de prescripteurs de jugement qui constitue un autre fondement majeur de la médiation qui s'y joue. Le triangle socio-esthétique du théâtre apparaît ainsi simultanément comme configurant et contraint par une dynamique socio-économique, ce double jeu ne cessant de reproduire et de transformer l'organisation propre de ce secteur, ses limites, ses institutions, ses acteurs, ses oeuvres et ses discours.

Par là, on en arrive à la troisième dimension qui sera mis en exergue. Issu de métamorphoses historiques qui l'ont peu à peu constitué en secteur différencié d'activité sociale, le théâtre en France apparaît de nos jours comme un système complexe, ouvert et fermé, en tout cas relativement structuré. L'**hypothèse centrale** sur ce plan consisterait à reconnaître que le théâtre fonctionne comme un champ social particulier, ensemble historique hiérarchisé de positions établies, de conventions et de jeux permanents d'influence réciproque entre une pluralité d'acteurs sociaux qui s'y investissent, le reproduisent tout en le transformant peu à peu. Mais ce cadre structurel ne peut être seulement envisagé comme l'actualisation spécifique de différenciations et d'oppositions générales globalement à l'oeuvre dans nos sociétés. Le champ théâtral, comme structure et dynamique établies, apparaît également comme le résultat cristallisé de son double fonctionnement socio-esthétique et socio-économique particulier. Pour le moins, la capacité de permanence et de modification structurelles de ce champ serait à chercher autant dans le potentiel de reproduction et de mutation issu de ses propres médiations spécifiques, que dans celui de nos sociétés contemporaines de plus en plus tertiariées et où le cycle de production et de circulation des données double celui des seuls objets manufacturés et le détermine de plus en plus.

Comme tout modèle, cette partition systémique ternaire est réductrice. Elle nous paraît pourtant avoir l'avantage de constituer une structure d'appréhension qui distingue et met en connexion les trois modes d'intelligibilité de l'esthétique, de l'économique et du sociologique. Mais cette mise en connexion potentielle n'est pas confusion de ces modes, ni rabattement unifiant au profit d'un seul. S'il s'agit de n'en pas rester à des modes d'approche séparés, il n'est pas non plus question d'en imposer un comme dominant, ou de transférer directement des éléments de l'un dans les autres. Dans une approche systémique du phénomène théâtral, soulignons que la notion de médiation émerge comme centrale. Tout comme Antoine Hennion, nous pensons que ce terme peut devenir envahissant et qu'une trop grande généralité peut le rendre « compatible avec des pensées obsédées par les constructions intermédiaires de la délégation, autant qu'avec la théorie critique qui ne voit que trahison dans toute médiation »⁸. Dans une version dynamique applicable aux arts, ce terme peut néanmoins aider à sortir de l'opposition dualiste entre une approche sociologique qui réduirait l'art à son rapport au social et une approche esthétique ne voulant le considérer que dans son seul rapport à son propre objet, à sa propre essence. Le terme de médiation désigne alors un programme où il s'agit de « ne plus prendre part nous-mêmes, dans nos explications, au jeu binaire de la socialisation ou de la naturalisation, mais faire de cette oscillation notre "thème" ; (...) et donc accepter des objets mixtes, composés ; non pas un peu sociaux et un peu naturels, selon un libéralisme mou du juste milieu ; mais continûment pris et repris dans le travail social de leur mise en cause »⁹.

Il convient de rester attentif aux contenus et aux effets induits de cette notion de médiation, qui peut notamment mener à une approche trop radicalement relativiste des phénomènes artistiques. Elle permet au moins de reprendre, en terme d'incessant travail des procédures et des acteurs sociaux, des questions cruciales et contemporaines qui se posent

8/ Antoine Hennion, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, 1993, p. 223.

9/ *Idem*, p. 266.

aux arts. Parmi toutes les interrogations possibles, celles-ci posées par Marc Jimenez : « La dissociation entre public et privé est, comme l'on dit dans le jargon actuel, parfaitement "géré" par la société moderne ; plus important, notamment sur le plan culturel, est le fossé qui se creuse entre le savoir des "profanes" et celui des "experts", entre une culture massive imbriquée dans les contraintes quotidiennes pour une majorité d'individus, et le savoir d'une minorité de spécialistes, de décideurs et de managers »¹⁰ ; mais aussi, « l'oubli des déterminations historiques et sociales qui la fondent, constitue actuellement l'*impensé* de la critique esthétique. La déstabilisation actuelle d'une critique souvent considérée comme timorée et démissionnaire (...) donne la mesure de l'aporie à laquelle elle est confrontée, et traduit son incapacité à légitimer la mise en cause d'un système qui l'alimente et l'accepte d'autant plus aisément qu'il la sait inoffensive »¹¹.

Finalement, nous considérerons cette notion de médiation comme un outil intellectuel utile. Le théâtre apparaît en effet comme une réalité qui se constitue au carrefour de plusieurs mondes, tout autant que *dans* et *par* le fonctionnement même de carrefours qui lui sont spécifiques. La tripartition systémique qui nous sert de fondement enserre en tout cas cette notion dans un cadre de pensée différentiel. Elle interdit d'en faire un instrument "bon à tout faire", omniprésent, hégémonique, où toute solution de continuité disparaîtrait au profit d'un continuum de médiations indéfiniment enchâssées les unes vis-à-vis des autres. Une autre remarque générale est à faire. Comme dans toute recherche – et pas seulement celles qui s'inscrivent par principe dans une démarche d'approche compréhensive et utilise d'abord des méthodes d'investigation qualitative¹² –, la problématique que nous venons de présenter rapidement constitue plutôt le résultat actuel de nos investigations antérieures, l'état contemporain de notre effort de théorisation. Une problématique se présente ainsi couramment en tant que forme plus ou moins stabilisée, mais toujours provisoire, d'une orientation de travail.

Après cette présentation générale, la suite de ce texte développe une série d'arguments et de supports de théorisation à propos des trois dimensions privilégiées de notre problématique.

3 – Trois dimensions d'analyse privilégiées

31 - Le théâtre comme dispositif socio-relationnel et potentiel esthétique

Quelle que soit la diversité de ses pratiques, de ses inscriptions sociales, institutionnelles ou discursives, de ses intentions et effets psychologiques, nous considérerons d'abord que le dispositif fondateur du théâtre relève de la catégorie du spectacle.¹³ Nous serons ainsi proches de la formulation de Jean Caune, pour qui « c'est dans la notion de rencontre, dans le face-à-face qu'elle installe, dans la présence des partenaires, et dans l'écart qui les tient à distance, que je chercherai à comprendre l'essence de la médiation théâtrale. Celle-ci à mon sens relève paradoxalement moins de l'éphémère que de l'immédiateté. La représentation théâtrale est le lieu d'une relation directe rendue possible par l'art de ces médiateurs sensibles que sont les acteurs ; son efficacité symbolique se réalise dans la durée par sa capacité particulière à inscrire des traces dans l'instant de sa réception »¹⁴. Nous partageons également avec cet auteur un ensemble de points,

10/ Marc Jimenez, *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel ?*, Klincksieck, 1995, p. 21.

11/ *Idem*, p. 20.

12/ Ces questions épistémologiques et méthodologiques nous semblent bien rassemblées et présentées dans Alex Mucchielli (éd.), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Armand Colin, 1996, 280 p. Sur la question de l'importance à accorder aux différents niveaux de langage utilisés dans le processus même de la recherche, voir aussi Jean-Michel Berthelot, *Les vertus de l'incertitude. Le travail de l'analyse dans les sciences sociales*, PUF, 1996, 272 p.

13/ Voir par exemple la définition médiologique du spectacle donnée dans Régis Debray, « Pourquoi le spectacle ? », *La Querelle du spectacle*, Les Cahiers de médiologie 1, Gallimard, 1996, p. 6-13.

14/ Jean Caune, *Acteur-Spectateur. Une relation dans le blanc des mots*, Nizet, 1996, p. 16.

notamment la transformation de nature et de substance des éléments signifiants du texte quand il est manifesté sur scène, ou encore l'importance qu'il accorde à la corporalité de l'acteur présent en scène. Par cette caractéristique que le corps de l'acteur sur scène est le corps du personnage, la « problématique du signe est peut-être inopérante pour comprendre le fonctionnement de la communication théâtrale. L'élucidation de la forme scénique ne se trouve pas dans la recherche d'une relation entre une face matérielle et son signifié mais dans une *relation de mise à distance créée avec le spectateur* par l'acteur. (...) Le pouvoir essentiel et irremplaçable de la représentation me paraît tenir dans la situation où elle place le spectateur »¹⁵. D'autres références sur les spécificités du dispositif de la représentation théâtrale peuvent être convoquées, comme par exemple chez Denis Guénoun, Anne Ubersfeld, Henri Jappelle.¹⁶ On y trouve en tout cas l'idée, explicite ou sous-jacente, que la représentation théâtrale se présente comme mise en place et mise en oeuvre d'un dispositif socio-relationnel qui s'adresse (doit s'adresser) d'abord au spectateur, dispositif dans lequel la scène mobilise au premier chef un jeu fictif, temporel et formellement agencé entre de la langue, de l'espace et des corps. C'est en cela que nous considérons d'abord le théâtre comme une véritable boucle socio-esthétique (ou, formulation équivalente à ce niveau, comme un dispositif artistique). On peut alors noter avec Gérard Genette¹⁷ la tendance culturelle à l'objectivisation de l'expérience éminemment relationnelle et subjective que constitue la réception d'une oeuvre d'art. Mais nous mettrons également en exergue avec Christoph Menke¹⁸ le jeu de renvoi et de relance réciproques entre perception sensible et intelligence sémiotique qui nous semble être un des traits les plus efficaces de l'expérience esthétique théâtrale, une de ses "négativités positives" les plus fortes pourrait-on dire. Sur ce point, il faudrait insister sur une des tensions constitutives de la relation théâtrale. Par constitution en effet, la médiation théâtrale instaure et exacerbe un double régime : celui d'une présentation directe, d'un événement à vivre en soi et au présent ; mais aussi celui d'un jeu de différenciations symboliques, dont la représentation d'un autre (monde) fondé dans son absence scénique même. Si les approches médiologiques signalent bien ce double jeu constant du spectacle, entre interaction et immersion d'une part, mise à distance et symbolisation d'autre part, elles privilégient néanmoins plutôt le second terme, insistant en particulier sur le fonctionnement essentiel de la rampe au théâtre.¹⁹

Cette dernière question en rejoint une autre, plus générale et qui hante spécifiquement les arts depuis facilement plus d'un siècle. Selon Frédéric Guerrin et Pierre Montebello, qui la posent à propos des arts plastiques : « La question de la vérité porte maintenant sur l'essence de l'art plus que sur la vérité supposée le transcender. (...) La destitution de cet horizon transcendant place le sensible au coeur de la question esthétique sans pour autant annuler la dualité esthétique qui déchire le platonisme. (...) L'effort porte sur la tentative de rendre le sensible explicite indépendamment de tout horizon transcendant »²⁰. Mais la recherche d'une pureté du sensible, la dissolution progressive associée de l'écart entre idée et image – écart inscrit au sein même de l'oeuvre par les processus d'imitation, comme dans les formes figuratives ou narratives –, au lieu d'annuler le problème l'aurait rendu plus vif encore. L'impossibilité radicale du sensible à livrer par lui-même sa propre essence aurait en effet conduit à la prolifération d'un « commentaire qui compense ce qui est ressenti comme un déficit de la présence, d'un discours qui signale au spectateur ce qu'il en est de cette présence, de sa modalité, de son déploiement »²¹. Le concept doublerait désormais de plus en plus l'oeuvre, voire la remplacerait à la limite.

15/ *Idem*, p. 169-170.

16/ Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Egaré, 1996, 96 p. ; Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Belin, 1996, 224 p.

17/ Hubert Jappelle, « N'oublie jamais d'où tu viens », *Théâtre / Public* n° 134, mars-avril 1997, p. 56-59. Gérard Genette, *L'oeuvre d'art - La relation esthétique*, Seuil, 1997, 304 p.

18/ Christoph Menke, *La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, Armand Colin, 1994, 312 p.

19/ Voir par exemple à ce propos, Daniel Bournoux, « Bis ! ou l'action spectrale », *La Querelle du spectacle*, *op. cit.*, p. 15-27. Se reporter aussi à l'article du même auteur « Qu'il crève, le théâtre ! Quelques réflexions sur la pluralité des scènes », *Le prince, le comédien, le spectateur : le miroir est-il brisé ?*, *Du théâtre*, Hors série n° 6, février 1997, p. 212-215.

20/ Frédéric Guerrin et Pierre Montebello, *L'art. Une théologie moderne*, L'Harmattan, 1997, p. 19.

21/ *Idem*, p. 7.

Pour en revenir au spectacle théâtral, sa tension constitutive entre immersion affective et mise à distance symbolique pourrait donc de nos jours être redoublée par une autre tension, entre volonté de présentation directe du sensible et tentative de formalisation conceptuelle de sa nature dans telle ou telle oeuvre singulière. Si certaines formes de "performance" (dont un grand nombre sont d'ailleurs aujourd'hui liées à des préoccupations plastiques) semblent exemplifier ce phénomène, il n'en est pas moins présent, même de façon diverse, dans de nombreuses autres formes théâtrales contemporaines. Reste pourtant que la nature même du processus théâtral, en particulier par la mise en relation au présent de corps d'acteurs et de spectateurs, ne semble pas conduire à une mise en abstraction radicale du sensible dans le concept – comme ce qui se produirait avec les œuvres de Marcel Duchamp, d'Andy Warhol ou dans de nombreuses "installations" plastiques contemporaines. Pour le théâtre, il s'agirait plutôt toujours d'une dynamique de mise en tension entre la volonté d'un sensible scénique immédiat²² et un environnement linguistique associé de commentaires, conceptualisations et jugements exprimés. Cet espace de jugement, de questionnement et de débat co-extensif au dispositif de la représentation théâtrale, que les modifications des formes et des modalités artistiques contemporaines rendent encore plus perceptible, nous paraît en tout cas un autre trait majeur de sa dynamique socio-esthétique actuelle.

Selon l'approche qu'on vient de préciser, il apparaît que le théâtre possède une capacité socio-esthétique singulière, dont la variété potentielle est d'autant plus forte qu'un grand nombre d'agencements et de combinatoires sont possibles entre tous ses matériaux et substances utilisables, ses formes et contenus fictionnels envisageables, ses modalités de mise en relation de la scène et des publics, ses niveaux de réception, de jugement et de discours induits. Par là, le dispositif théâtral fournit en lui-même les conditions de possibilité d'un très large spectre de théâtralités possibles. C'est ce que montre la très grande variété contemporaine des réalisations, que ce soit au niveau des combinatoires scéniques proposées entre langue, espace, corps, ou encore au niveau des modalités de mise en relation de la scène aux publics.

Ces premières combinatoires se doublent d'une autre forte variété introduite par les publics, que notre notion de théâtralité inclut nécessairement comme acteurs décisifs. La très grande diversité des attentes et des modes d'appropriation des publics vis-à-vis des spectacles théâtraux est en effet un facteur incontournable. D'autant que la dynamique d'appréciation des oeuvres combine à chaque fois des dimensions individuelles – dont la subjectivité de chaque spectateur vis-à-vis d'un spectacle – et des dimensions collectives – dont l'influence de l'appréciation des proches, de la critique, des médias dans l'accueil, le jugement, la pérennité d'une forme scénique.²³ Par là, on en arrive au second niveau de notre appréhension systémique du théâtre. Moins que des facteurs en soi extrinsèques, on y trouve plutôt une dynamique élargie de médiation. Celle-ci inscrit les traits socio-esthétiques du phénomène théâtral dans une problématique de régulation sociale plus vaste qui, en retour, détermine les conditions d'actualisation concrète du dispositif théâtral et de son potentiel esthétique.

32 - Le théâtre comme économie de service et réseau de jugements

Une approche socio-économique du théâtre conduit à l'appréhender comme un mode de production et d'échange où la personnalisation des relations entre les différents acteurs sociaux impliqués se double d'une forte incertitude sur les modalités et les effets concrets de

22/ D'un sensible mis en abîme des mises en scène d'un Claude Régy ou d'un Jean-Marie Patte, à un sensible émanant directement de la forme des chorégraphies d'un Saburo Teschigawara ; d'un sensible constamment mis en écho par glissements entre formes d'expression dans les pièces de la compagnie La Liseuse - Georges Appaix, ou entre formes plastiques et corps manipulant des spectacles du groupe ALIS, à la forte charge sensible qui émerge comme en deçà du signe dans les incarnations scéniques des textes d'un Hubert Colas, Didier-Georges Gabily ou Valère Novarina.

23/ Les études sociologiques ne permettent pas de prendre en compte la réaction des publics à la relation même qui se noue dans le dispositif théâtral. Elles montrent pourtant déjà l'hétérogénéité de leurs modes d'appréciation. Voir par exemple à ce sujet, Olivier Donnat, *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, La Découverte, 1994, 372 p.

ces relations, d'autant que celles-ci ont un caractère plus ou moins irréversible. On peut ainsi dire que la médiation théâtrale, basée sur un échange symbolique pour partie non standardisé, exemplifie et amplifie les traits majeurs d'une économie de service, tels que les esquissent Jean Gadrey.²⁴ Ce type d'approche permet déjà de reconnaître le rôle central des organisations et de l'ossature institutionnelle dans le fonctionnement marchand de nos sociétés capitalistes.²⁵ Il aide tout autant à prendre la mesure de la complexité des interactions entre acteurs sociaux, internes comme externes, qui se trouvent impliqués dans la vie des organisations.²⁶ On peut également s'interroger sur la spécificité des coordinations et des conventions, entre acteurs économiques, à l'oeuvre dans les mondes de production artistiques.²⁷ Mais on s'intéressera au premier chef à la notion de prescription et de prescripteur de jugement proposée par Armand Hatchuel pour mieux saisir le rôle majeur et la multiplicité, dans toute économie de service, d'une variété d'acteurs sociaux possédant un véritable pouvoir d'expertise et de décision.²⁸ Compte tenu de son caractère de mise en relation affective et symbolique aux effets a priori incertains, la dynamique de jugement de valeur des œuvres théâtrales apparaît comme un fondement majeur pour appréhender la spécificité socio-économique de ce secteur. Pour le moins, la « figure des prescripteurs, lorsqu'elle contribue à la formation des préférences, met bien en évidence la nature "prescrite" de la valeur : la production de celle-ci par une construction mentale active reconstruisant des schémas culturels »²⁹. Le théâtre se caractérise en tout cas – comme d'ailleurs tous les autres arts – par une grande diversité de prescripteurs de jugement, qu'on trouve à tous les instants de sa dynamique socio-économique, à tous ses niveaux de décision.

La prise en compte simultanée des organisations et des prescripteurs de jugement permet de mieux appréhender une forme spécifique de régulation du théâtre en France, dont le paradoxe apparent est d'être tout à la fois fortement hiérarchisée et nettement déconcentrée. On peut certes interpréter avec Pierre-Etienne Heymann les évolutions récentes du secteur du théâtre public en France comme une importation "pernicieuse" de modes de structuration et de régulation depuis l'environnement libéral dominant.³⁰ Reste que ces transformations, considérées comme liées à des facteurs exogènes, sont aussi analysables comme résultant d'options prises par les organisations et prescripteurs de jugement du monde théâtral lui-même. En tout cas, la centralité idéologique souvent accordée au dualisme public / privé nous semble devoir être dépassée, tant le théâtre en France est un secteur exemplaire d'économie mixte. Plus précisément et sous le terme volontairement paradoxal d'"économie de marché administrée", c'est l'imbrication des initiatives d'acteurs de statut privé et d'acteurs de statut public qui signe l'organisation concrète et générale du théâtre dans notre pays. Si Xavier Dupuis ou Dominique Leroy donnent déjà une approche

24/ Jean Gadrey, « Éléments de socio-économie des relations de service », *L'inscription sociale du marché*, L'Harmattan, 1995, p. 145 - 167.

25/ Voir l'exposé de cette problématique dans Alain Bienaymé, *Le capitalisme adulte*, PUF, 1992, 358 p.

26/ Voir, en particulier, la place centrale que l'analyse stratégique accorde aux différents jeux des acteurs dans Philippe Bernoux, *La sociologie des organisations*, Points Seuil n° 180, 1985, 376 p. Se reporter aussi aux approches (dont celle de la théorie de la traduction) présentées par ce même auteur dans *La sociologie des entreprises*, Points Seuil n° 308, 1995, 416 p.

Sur d'autres aspects, comme celui de l'importance des facteurs culturels, se référer à Renaud Sainsaulieu, *Sociologie de l'organisation et de l'entreprise*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques / Dalloz, 1987, 392 p. Voir également les nouveaux principes d'organisation, centrés sur la capacité des groupes humains à coopérer dans des systèmes complexes, tels qu'exposés dans Michel Crozier, *L'entreprise à l'écoute*, Interédition, 1989, 224 p.

27/ L'existence de mondes de production différenciés est au coeur de la thèse développée dans Robert Salais et Michael Storper, *Les Mondes de production. Enquête sur l'identité économique de la France*, Editions des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1994, 470 p. Même si ces auteurs n'y font jamais référence, les arts pourraient être analysés comme un monde réel de production où se croisent surtout les caractéristiques de deux mondes de production génériques : le monde de production interpersonnel et le monde de production immatériel.

28/ Armand Hatchuel, « Les marchés à prescripteurs. Crises de l'échange et genèse sociale », *L'inscription sociale du marché*, *op. cit.*, p. 205-225.

29/ *Idem*, p. 219.

30/ Pierre-Etienne Heymann, « Le théâtre public saisi par le libéralisme », *Théâtre / Public* n° 134, mars-avril 1997, p. 60-72.

significative de cette question³¹, on peut aussi faire appel à Pierre Moulinier ou à Jean Rigaud pour mieux appréhender l'importance et la singularité de la politique publique française en ce domaine.³² Robert Abirached, quant à lui, fournit des éléments de description et d'interrogation pertinents sur le passé récent de l'organisation mixte du théâtre en France, comme sur une série de problèmes aujourd'hui non résolus.³³

Si les instances publiques disposent d'une sorte de dominance dans la structuration d'ensemble du secteur théâtral en France, l'histoire et la dynamique des initiatives, des formes d'organisation, des modes de réaction des acteurs privés apparaissent tout autant partie prenante de la nature et du fonctionnement spécifiques de ce secteur. Ce qu'il reste à mieux théoriser, ce sont les nouvelles formes de régulation qui pourraient advenir, alors que l'ancien modèle mixte de régulation, fordiste et keynésien, ne correspond plus à nos contextes contemporains.³⁴ Un autre aspect, qui nous paraît décisif, serait de mieux comprendre les fonctionnements particuliers et l'impact général induits par le fait que le théâtre est constitué d'un ensemble d'organisations ou d'entreprises de très petite taille – avec quelques petites "moyennes entreprises".³⁵ La prise en considération de cet aspect dans la dynamique générale du secteur fait encore cruellement défaut aujourd'hui.

De toutes ces questions à caractère socio-économique, on retiendra un certain nombre de principes directeurs qui émergent de la recherche. Fondamentalement d'abord, la compréhension du théâtre ne passe pas pour nous par la mise en opposition factice entre la spécificité de sa boucle socio-esthétique et la particularité de son fonctionnement socio-économique. La différenciation de ces deux dimensions apparaît néanmoins utile dans une appréhension systémique du théâtre. Elles sont à comprendre selon un principe de détermination réciproque, chacune d'entre elles étant pourtant le siège de dynamiques et de formes de structuration qui leur restent propres. Ainsi, la boucle socio-économique ne saurait rendre compte à elle seule de la question de la mise en relation intensive entre une proposition théâtrale et un public qui y assiste. De même, la simple sommation des représentations théâtrales particulières ne saurait rendre compte par elle-même des médiations et organisations sociales plus étendues sans lesquelles aucune représentation locale ne pourrait advenir. Il découle alors qu'on a tout à gagner à comprendre aujourd'hui le théâtre comme une dynamique collective d'échange simultanément symbolique et économique. Sur la seconde dimension, on en arrive plus particulièrement à une compréhension du théâtre où la lecture en terme d'économie de service est à coupler avec celle en terme de réseau de jugement. La récurrence historique de ce type de fonctionnement, en particulier depuis la fin de la seconde guerre mondiale, aboutit à une structuration générale du secteur théâtral qui nous amène alors à un troisième niveau d'analyse.

33 - Le théâtre comme champ artistique

On reprendra d'abord la thèse de Pierre Bourdieu qui considère que les arts se sont peu à peu constitués, en particulier à partir de la seconde moitié du 19^{ème} siècle, en véritables champs particuliers.³⁶ Conquête progressive d'une autonomie relative des arts, dualisations internes – nous dirions,, du point de vue de notre problématique, hiérarchisation socio-esthétique et socio-économique –, développement d'un véritable marché des biens

31/ Xavier Dupuis (éd.), *Economie et culture. Vol. 4 : de l'ère de la subvention au nouveau libéralisme*, Documentation Française, 1990, 384 p. Dominique Leroy, *Economie des arts du spectacle vivant : essai sur la relation entre l'économie et l'esthétique*, L'Harmattan, 1992, 334 p.

32/ Pierre Moulinier, *Politique culturelle et décentralisation*, Editions du CNFPT, 1995, 304 p. Jacques Rigaud, *L'Exception culturelle - Culture et pouvoirs sous la Ve République*, Grasset, 1995, 304 p.

33/ Robert Abirached, *Le théâtre et le Prince. 1981 / 1991*, Plon, 1992, 211 p.

34/ Sur la problématique générale de la régulation et sur la perte progressive de pertinence du modèle ayant en particulier régi les Trente Glorieuses en France, voir Farida Sebaï et Carlo Vercellone (éd.), *École de la régulation et critique de la raison économique*, L'Harmattan, 1994, 382 p.

35/ Sur la notion de gestion de projet, on trouvera des éléments théoriques et méthodologiques stimulants, même s'ils renvoient d'abord à des organisations de grande amplitude, dans Vincent Giard et Christophe Midler (éd.), *Pilotage de Projet et Entreprises*, Economica, 1993, 334 p.

36/ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992, 492 p.

symboliques où se joue une opposition tout comme un va-et-vient entre capital symbolique et capital économique. Le théâtre, art fortement "bourgeois" au milieu du 19^{ème} siècle, relève de ces processus surtout à partir de la toute fin du siècle dernier et devoir attendre l'après seconde guerre mondiale, puis les années 1970 pour plus largement s'y reconnaître. Ceci dit, interpréter la dynamique théâtrale essentiellement par les luttes d'influence et de prises de position des acteurs qui y sont impliqués nous paraît par trop réducteur. Au-delà de cet agir stratégique en effet indéniable, nous nous référons à Jürgen Habermas³⁷ pour mettre aussi en exergue un agir communicationnel, que ce soit entre les acteurs et les organisations de production et de diffusion du champ théâtral, ou entre ceux-ci et les différents publics qui y participent. Avec Howard S. Becker³⁸, nous pensons que le théâtre, comme tout autre monde de l'art, est aussi fait d'une très grande hétérogénéité d'interactions entre une vaste diversité d'acteurs, de pratiques, de procédures, de conventions. La notion de champ conviendrait donc plutôt quand on s'intéresse surtout au cadre structurel que représente l'institué des organisations établies, ainsi qu'aux rapports de force que ce cadre impose à l'ensemble des acteurs du théâtre. Mais il convient de ne pas oublier pour autant la spécificité des niveaux socio-esthétique et socio-économique qui informent et travaillent ce troisième niveau institutionnel, quand bien même celui-ci les déterminent également en retour.

Nous relierons ce niveau institutionnel des champs artistiques à la question des mutations profondes de nos sociétés, qui passent progressivement de la centralité de la production et de l'échange des objets manufacturés à une nouvelle centralité organisée autour de la circulation continue d'informations et la transformation permanente de procédures – ce qu'on désigne souvent du terme approximatif de société tertiaisée. Nous considérerons ainsi avec Danielle Lories³⁹ qu'un passage progressif est en train de s'opérer de la centralité de l'"homo faber" à celle d'un "homo communicans" – dont la montée en puissance des activités de service serait un des éléments décisifs. Ce passage serait en train de saper radicalement toutes les anciennes fondations de symbolisation, de croyance sur lesquelles étaient établies nos conceptions ordinaires de l'esthétique et des mondes de l'art associées. D'autres références peuvent être évoquées à ce sujet, dont Jean-François Lyotard, Michel Maffesoli, Lucien Sfez, Nathalie Heinich.⁴⁰ On pourrait alors poser que les luttes contemporaines internes aux champs artistiques ou entre ceux-ci participent de plain-pied à une double dynamique de résistance à l'érosion et de redistribution radicale des structures institutionnelles et des positions sociales établies. Dans le domaine artistique et culturel, on voit bien par exemple les véritables guerres stratégiques autour des supports intégrant du texte, de l'image et du son. Peut-être faut-il alors comprendre les différentes résistances et prises de position actuelles sur les questions de la définition des arts, de leur place dans la dynamique sociale ou de leur dynamique structurelle interne comme autant d'éléments d'une redistribution générale des enjeux, des moyens, des procédures, du sens même qui affecte ces domaines, entraînés comme les autres dans la mutation de nos sociétés. Nous ferons l'hypothèse que cette inéluctable réorganisation et redistribution des champs artistiques dépend pour partie significative d'un mouvement corollaire de désinvestissement et de réinvestissement modifié des publics à leur égard.⁴¹ De façon plus générale, on peut s'interroger avec Anne Cauquelin sur l'extrême malléabilité et variabilité contemporaine de notre "croyance en l'art"⁴², même s'il semble rester quelques éléments encore relativement communs à propos de cette croyance. On constatera néanmoins avec Luc Boltanski et Laurent Thévenot⁴³ la réelle variété des registres de justification mobilisés singulièrement

37/ Jürgen Habermas, *La pensée postmétaphysique. Essais philosophiques* (1988), traduit par Rainer Rochlitz, Armand Colin, 1993, 288 p.

38/ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art* (1982), traduit par Jeanne Bouniort, Flammarion, 1988, 384 p.

39/ Danielle Lories, *L'art à l'épreuve du concept*, De Boeck, Bruxelles, 1996, 172 p., et plus particulièrement son « Epilogue », p. 148-161.

40/ Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Galilée, 1993, 224 p. Michel Maffesoli, *La contemplation du monde - Figures du style communautaire*, Grasset, 1993, 238 p. Lucien SFEZ, *Critique de la communication*, Seuil, 1992, 532 p. Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les Éditions de Minuit, 1998, 384 p.

41/ On peut déjà trouver une illustration de ce phénomène dans Jean-Michel Guy et Romuald Ripon, *Les jeunes et les sorties culturelles*, DEP - Ministère de la Culture, 1996, 192 p.

42/ Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, 1996, 192 p.

43/ Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification - Les économies de la grandeur*, Gallimard, 1991, 485 p.

dans nos appréciations théâtrales, tant les principes de grandeur et de valeur auxquels chacun fait référence sont de fait multiples et distincts. Mais la persistance d'un reste de référent commun ne nous semble pas nécessairement le signe de la permanence assurée d'un socle pour un "sens commun partageable" à propos des oeuvres d'art. Nous l'appréhendons plutôt comme l'indice d'une possibilité encore ouverte d'un questionnement collectif à propos de l'éventail des critères de valeur, à partir duquel nous apprécions subjectivement et conventionnellement comme artistique un travail, un événement, un objet donné. Par là, la perturbation interne et externe contemporaine des champs artistiques nous renvoie de nouveau à notre niveau initial, celui de la boucle socio-esthétique et des dispositifs relationnels qui la médiatise concrètement.

4 - Conclusion provisoire : des enjeux contemporains, autant pragmatiques que théoriques

L'aura historique, sociale et culturelle dont le champ théâtral se prévaut encore ne saurait masquer la nécessité d'une réinterrogation approfondie sur ses modalités concrètes d'existence et de fonctionnement. On voit aussi se dessiner le risque qu'un statu quo ne le conduise à une marginalité sociale et artistique accrue.

Le niveau institutionnel renvoie aux questions de la politique théâtrale générale menée dans notre pays, de l'"utilité" spécifique du théâtre en tant que monde de l'art ou vis-à-vis d'une sphère culturelle qui ne cesse de s'élargir et de se redistribuer, de sa capacité à s'adapter aux défis structurels de notre temps. Ce niveau renvoie simultanément aux représentations générales que les différents groupes sociaux associent aujourd'hui au mot théâtre – et, plus largement, aux mots art ou esthétique. Il est pour une part déterminé par les modes de comportement, d'intérêt ou de réticence que ces groupes et chacun de leurs membres développent vis-à-vis des propositions théâtrales, qui cherchent à retenir leur attention dans le flux incessant des offres culturelles mises à leur disposition.

Au niveau socio-économique, la nature, l'ampleur, la qualité des prescriptions de jugement et des médiations locales mises en oeuvre apparaissent de la plus haute importance. Tant du point de vue des projets qui sont promus par les diverses instances de jugement, que sur le plan des formes et des effets de familiarisation, de mise en confiance, ou d'implication des publics potentiels générés par ces projets et leurs organisations support. C'est là que se joue aussi une bonne part de l'avenir social du secteur théâtral. Ce niveau permet également de reposer en termes pertinents et non caricaturaux le problème des formes possibles et des aménagements souhaitables de la direction des organisations théâtrales contemporaines, comme de la gestion des réseaux privés ou publics qu'elles tissent avec des organisations de tous ordres ou avec leurs publics.

On en revient alors à la nécessité de constamment remobiliser des boucles socio-esthétiques suffisamment intensives et diverses, originales peut-être mais surtout accueillantes pour des publics souvent hétérogènes et non nécessairement experts. Les dimensions institutionnelle et socio-économique sont toujours ramenées à la question de l'actualisation du potentiel esthétique du théâtre par le biais de chacune des médiations qu'il met en oeuvre. Les médiations liées au spectacle théâtral apparaissent ainsi toujours au fondement spécifique du plaisir et de l'intérêt esthétiques que nous y cherchons ou prenons chacun. Des médiations à sans cesse réinventer, en particulier d'abord à partir de la sociabilité physique et esthétique immédiate que le dispositif relationnel du théâtre ordonne chaque soir différemment. Un dispositif et des médiations qui instituent conjointement des artistes et des publics, des oeuvres reconnues collectivement et des expériences esthétiques radicalement personnelles. Autant d'éléments à considérer, même s'ils font l'objet de jugements et de valorisations fortement différenciés ou hiérarchisés.

Finalement, l'enjeu pragmatique majeur que met en exergue notre problématique sur le théâtre contemporain réside dans notre capacité, individuelle et collective, à réarticuler et réguler de façon adaptée à notre temps les trois dynamiques qu'on vient d'évoquer :

l'intensivité et la variété de la médiation socio-esthétique, comme base du travail aussi bien des artistes que de l'implication et de la constitution des publics ; la valorisation et l'organisation, autant artistique que socio-économique, des pratiques théâtrales largement déterminées par cette médiation et ses différentes formes qu'il ne s'agit pas de hiérarchiser a priori ; la structuration institutionnelle d'ensemble et le positionnement relatif du théâtre dans le concert des autres champs, artistiques ou non, ne serait-ce que qu'il acquiert une plus grande lisibilité et reconnaissance sociales.

Certes, nous en arrivons ici aux bordures mêmes du champ de la recherche universitaire, ou plus simplement à l'émergence plus ou moins explicite de présupposés personnels en faveur de l'activité théâtrale. Il ne nous paraît pas incongru de pointer cette question en fin de notre exposé. Car le chercheur est aussi porteur d'utopie et d'engagement personnels, il est comme chacun rêve et désir singuliers. Au coeur même de ce qu'il pourrait croire – ou faire croire – comme n'étant qu'un intérêt rationnel, qu'un enjeu de compréhension des relations entre êtres humains, de leurs actes personnels et collectifs, sa propre subjectivité est toujours là bien réelle, active et orientée. Autant ne jamais faire semblant de l'oublier.