



**HAL**  
open science

## Des environnements d'influence dans la création artistique

Stéphane Lapoutge

► **To cite this version:**

Stéphane Lapoutge. Des environnements d'influence dans la création artistique. Le Cahier des Arts, 2015. <hal-02811642>

**HAL Id: hal-02811642**

**<https://hal.science/hal-02811642v1>**

Submitted on 6 Jun 2020

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.



HAL Authorization

## *Des environnements d'influence dans la création artistique*

Stéphane Lapoutge, maître de conférences, Faculté des Lettres, Institut catholique, Toulouse.

Longtemps les sociétés humaines - occidentales - ont vu dans les formes artistiques, notamment de nature picturale, l'expression d'une manifestation extraordinaire qui transhumait par le geste de l'artiste, et longtemps il fut admis que l'art n'avait d'autre fin que lui-même. Il faudra compter avec le dix-neuvième siècle, grâce à l'émergence des nouvelles sciences humaines, dont la linguistique, la sociologie ou l'anthropologie, pour exemples, pour que se profilent de nouveaux modes et courants de pensée, telles les théories de la réception issue de l'Ecole de Constance, afin que se dessine une autre vision du monde, notamment en ce qui concerne l'idée que l'on se fait des arts et leur(s) place(s) dans la société. Cette nouvelle approche verra poindre, à partir du vingtième siècle, une conscience très précise de ce que les arts, en tant que formes langagières libérées, et non plus simples objets soumis au seul jugement de goût, participent très largement à la construction d'une sociabilité édifiée sur la trame d'une dialectique nécessairement plurielle. De fait, l'image de l'artiste s'en trouva elle-même revisitée et déplacée dans un nouveau territoire, précisément celui de la société qui le façonne et qu'il façonne simultanément : sa figure n'est plus inatteignable, car elle est définitivement désacralisée, en l'occurrence parce qu'il l'a autorisé par son désir d'émancipation - ce qui se profilait déjà au seizième siècle. L'art, et par lui l'artiste, et inversement, prennent donc une place légitime et légitimée dans notre contemporanéité et nos modèles de représentation, et leurs fonctions ne sont plus à démontrer. Cependant, si de nos jours ce principe nous semble acquis, c'est parce qu'il est ancré dans nos activités culturelles et nos croyances ; l'art fait donc sens, et à plusieurs titres : politique, économique, cognitif et symbolique, entre autres. Cet état de fait, qui néanmoins doit sans cesse s'éprouver lui-même par l'action, comme pour se justifier, ou vivre, résulte d'interactions entre diverses entités et génère un ensemble de concepts tels ceux d'idéal et d'appartenance au regard de ce qu'il est convenu de nommer horizon d'attente, pour emprunter à Jauss. Ces interactions organisent des relations entre divers acteurs de la culture et des environnements expérimentés et expérimentant. Nous proposerons ici d'en apprécier certaines à partir de la dichotomie territorialisation/déterritorialisation comme procédé de transmutation d'une part, et d'autre part à partir de certaines des procédures de la médiation culturelle, constitutives de l'expérience esthétique comme quintessence de cette dialectique plurielle.

La culture, quels que soient les points de vue disciplinaires ou idéologiques qui l'appréhendent, se présente comme une série de médiations complexes et enchevêtrées entre l'individu et le groupe, l'imaginaire et le symbolique, le sujet et le monde. Elle oriente la perception individuelle, organise les comportements, donne un sens aux expressions subjectives et collectives en les inscrivant dans un espace et un temps vécus en commun. Avant même de se concrétiser dans des manifestations expressives et des formes sensibles, la culture modèle notre organisation de l'espace et notre construction du temps social<sup>1</sup>.

Cette citation de Jean Caune nous place au cœur du thème proposé à réflexion ; elle rend compte à elle seule d'un ensemble d'interactions constitutives du phénomène culturel dans lequel prennent place toutes les formes langagières, dont les arts. Cependant, pour qu'il y ait art, si l'on peut ainsi dire, cela suppose que se concrétisent préalablement quelques étapes. La première est à chercher dans la relation qui s'engage entre l'artiste et des environnements, ces derniers pouvant se situer dans ou hors le monde réel ou imaginaire qui l'entoure immédiatement : si les environnements nourrissent son inspiration, guident son geste, ils modifient aussi le territoire entier de la sociabilité, point que nous distillerons au fil de notre propos. Ainsi, les environnements agissent de manière coercitive sur l'artiste et l'engagent à résoudre, par et dans sa production, un ensemble de contraintes qui se dénouent selon le principe de territorialisation/déterritorialisation. Cette transmutation première consiste en un transfert du donné vers l'imaginé. La matière des référents, ou objets du monde, réel ou imaginaire donc, est modélisée dans la matérialité des signifiants, eux-mêmes actualisés dans la mémoire des signifiés : la réalité devient alors surréalité, et ces deux pôles se renseignent l'un l'autre de manière réciproque. Conséquemment, l'œuvre d'art est une médiation qui s'instaure, par le truchement de son créateur, entre un monde commun aux membres d'une société, un monde communiquant, un monde expérimentant, et un monde que l'artiste dévoile, c'est-à-dire un monde communiqué, un monde expérimenté. Ainsi, l'artiste opère-t-il de la façon suivante : il crée dans un présent, celui de sa présence au monde communiquant, en un espace-temps précis. Cette situation peut se réduire dans les termes suivants : *ego, hic* et *nunc*. Mais il crée un conditionnel qu'il donnera aux regardeurs, pour emprunter ici à Marcel Duchamp ; il projette un monde communiqué, expérimenté et se projette simultanément dans un futur, exactement le futur de la réception, sur lequel il n'a encore aucune emprise au moment où il crée. Par cette action de projection double, il sublime le réel tout en se sublimant lui-même : le réel dans l'expression même de la surréalité qu'il propose ; lui-même en anticipant sans doute des effets plus ou moins lointains que l'on peut imaginer prendre

---

<sup>1</sup> Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation*, Grenoble, Presses Universitaires, 1999, p.62

place dans l'Histoire, dans l'histoire de l'art, dans la sociabilité à plus court terme, notamment par l'expérience esthétique, et dans la postérité qui fait écho à sa présence. C'est ainsi, pour exemple, que Flaubert aurait dit, sur son lit de mort : « Cette pute de Bovary va vivre et moi je vais mourir comme un chien ». Mais Emma, c'est bien lui dans une certaine mesure uniquement, puisque aucune œuvre d'art ne peut se réduire à la seule identité de son auteur, étant donné qu'elle s'inscrit dans un processus de co-construction, de co-production, comme le suppose cet interactionnisme. Quoi qu'il en soit, en même temps que l'artiste fait l'art par la contribution qu'il y apporte, il en produit une définition à la fois pragmatique et théorique. Il fait alors trace et mémoire, par lui et/ou par l'œuvre qu'il donne : à titre d'exemple, nous pouvons évoquer ici le *Manifeste du Surréalisme* d'André Breton.

Créer, pour un artiste, c'est donc investir un déjà-là et agir sur lui par la forme qu'il lui donne, par le sens qu'il lui attribue en lien avec son expérience, l'*Erlebnis*, selon Gadamer, et qu'il communique. Un jour, Pablo Picasso, vivant à Paris, reçut la visite d'Otto Abetz, ambassadeur nazi. Ce dernier lui aurait demandé, en regardant une photographie de *Guernica* (huile sur toile, 3,5x7,8 m, 1937, Musée national centre d'art Reina Sofia, Madrid), toile alors exposée à New York : « C'est vous qui avez fait cette horreur ? ». Picasso aurait répondu : « Non... c'est vous ! ». La réalité contemporaine de Picasso, ici celle des exactions du totalitarisme, exprimée et dénoncée symboliquement par des signes iconiques et/ou plastiques inscrits dans des codes esthétiques propres au surréalisme, et surenchérie par cet échange verbal, illustre parfaitement le phénomène d'influence des environnements sur la création, et en retour l'influence des arts sur les mentalités : des points de vue subjectifs, au sens de sujet, trouvent un ancrage dans un espace temps réel, sur lequel il convient de méditer pour aspirer à un idéal, si ce n'est réel, au moins fantasmé, voire le dépasser. Et, rappelons-le, un idéal, pour qu'il s'inscrive dans un projet, doit trouver un certain écho et faire sens pour une société. La réalité comme source d'inspiration, comme modèle servant - à - la production de telle ou telle œuvre artistique est transformée et adaptée en une nouvelle réalité figurative, soumise à certaines modalités, à certaines contraintes, comme nous l'avons dit ; cette nouvelle réalité, à son tour, modifiera la vision que l'on peut se faire de la réalité source et la manière de la regarder ; elle aura alors une influence sur les comportements. Les arts, dans ce qu'ils appellent, deviennent ainsi les médiums d'espérances variées ; ils orientent les idéaux individuel et collectif. La création artistique s'impose alors comme trace signifiante de l'expression subjective portée sur un ou des signifiés qui seront reconnus et légitimés par d'autres sujets, dont les orientations seront sensiblement similaires. C'est précisément là ce qui fonde le phénomène de croyance, excédant ici sa seule acception théologique.

Mais l'environnement est aussi naturel, géographique, bien entendu. En effet, bien des peintres se sont inspirés d'une nature qu'ils ont glorifiée de leur geste, avec laquelle ils ont rivalisé en explorant le concept d'esthétique tel que l'on peut le rencontrer dans la théorie kantienne, notamment exprimée dans *Critique du jugement*<sup>2</sup>. Kant, pour le paraphraser ici, voit le Beau nécessairement comme quelque chose qui doit plaire de manière universelle, c'est-à-dire au-delà de tout concept, ce qui laissait déjà entrevoir une vraie latitude à la subjectivité du jugement esthétique. Ainsi, aussi bien les Beaux-arts que la Nature peuvent révéler le Beau, du moins le sentiment de Beau. Cette vérité figure en filigrane dans ce que disait Charles Lalo [1921]<sup>3</sup>, cité par Nathalie Heinich : « On n'admire pas la Vénus de Milo parce qu'elle est belle ; elle est belle parce qu'on l'admire »<sup>4</sup>. En conséquence, tout semble ici se cristalliser autour du regardeur, et précisément autour de l'idée communément admise, essentiellement depuis le vingtième siècle, selon laquelle la beauté du spectacle se situe avant tout dans l'œil qui observe. Marcel Duchamp d'ailleurs, inventeur du ready-made, ne contredira pas ce principe, en affirmant, en 1914, lors d'une conférence : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». Or, se profile une aporie sur la base de cette correspondance mentionnée ci avant entre beauté naturelle et beauté artificielle, qui converge vers cette même action : la création. D'une part, la Nature est à voir comme ce qui préexiste à l'Homme, ce qui nous renvoie subséquentement à l'idée d'un Dieu créateur qui aurait fait don à l'humanité de ce qui est alors, pour celle-ci, un déjà-là pouvant la servir. D'autre part, et en conséquence de cela, l'artiste ne peut créer en dehors de cette réalité : dès lors, aucune création humaine n'est à considérer comme un objet *ex nihilo*, quels qu'en soient la forme et le projet. Pour illustrer notre propos relatif à l'influence des environnements physiques sur la création artistique, nous pouvons nous appuyer sur certaines œuvres de Salvador Dali qui s'inspira d'une nature qui lui était chère. Chez Dali, mais chez d'autres aussi, la nature représentée est un élément de la mémoire subjective qu'il présentifie à la mémoire collective. Elle est référencée par des « *indicateurs picturaux d'espace* à valeur déictique »<sup>5</sup> qui « [...] orientent la démarche du regardeur vers une stabilité physique matérialisée par les rochers de Cadaques [...] »<sup>6</sup>. Ces éléments, ici les rochers de la nature physique, sont lisibles et identifiables dans des œuvres comme *Venus et amour* (huile sur panneau, 23x23.5 cm, 1925,

---

<sup>2</sup> Emmanuel Kant, *Critique du jugement*, Paris, Hachette Livre, Bibliothèque Nationale de France, (Ed. 1846)

<sup>3</sup> Charles Lalo, *L'Art et la vie sociale*, Paris, Éditions Doin, 1921

<sup>4</sup> Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, Éditions La Découverte, 2004, p.17

<sup>5</sup> Stéphane Lapoutge, « Le contemporain ou la conjonction des ego, hic et nunc », dans Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (Dir.), *Automne 2012, (D)écrire le contemporain*, Toulouse, Institut catholique, Revue Inter-Lignes, 2012, pp.11-24

<sup>6</sup> *Ibid.*

collection particulière), *Objet surréaliste indicateur de la mémoire instantanée* (huile sur toile, 75x63 cm, 1932, collection particulière), ou encore *Le spectre du sex-appeal* (huile sur toile, 18x14 cm, Figueras, Fondation Gala-Salvador-Dali, 1932).

Par ce que nous venons d'examiner dans cette première étape de notre approche, nous pouvons nous persuader sans peine que dans ce processus dialectique dynamique, l'environnement, qu'il soit sociohistorique, politique, imaginaire ou physique, a fort à jouer dans l'ensemble de la création artistique, quels qu'en soient l'entrée générique et le dessein. L'art est alors à voir comme l'expérimentation, par un artiste, d'une situation nécessairement présente à sa présence, y compris lorsqu'il cherche à atteindre ce qui est hors de lui, soit parce que cela se situe dans un passé révolu, soit parce que cela se situe dans l'immatérialité de sa conscience, de son imaginaire ; cette situation est un des piliers de l'imminence d'une société, c'est-à-dire une parcelle de ce qui la fonde aussi bien diachroniquement que synchroniquement. La création artistique et/ou l'objet d'art lui-même, et plus largement tout ce qui fait culture, sont donc le point de jonction entre le singulier et le collectif construit dans et par l'historicité, par ce qui perdure, par ce qui possède et impose une fonction symbolique à une société. En effet, l'oeuvre d'art est une transmutation de l'expérience individuelle véhiculée par le transfert opéré entre le réel et le surréel : le territoire de la réalité est déplacé dans celui de la surréalité. En conséquence, et à l'instar de Roland Barthes<sup>7</sup> pour qui tout fait signe, nous pouvons considérer la nature comme un primo signe extralinguistique - quoique le terme soit ici trop réducteur au seul langage -, et implicitement alors extérieur à toute forme expressive élaborée par et dans une culture. Ce primo signe sert de modèle, de référence à la création d'un artefact, fruit d'une démarche consciente et motivée, qui trouve un ancrage, une place légitime et légitimée dans un certain champ socioculturel, présentement celui des arts et du phénomène esthétique/artistique. Mais, une fois l'objet d'art mis à disposition dans la sphère de la sociabilité, une seconde lecture est opérée par des destinataires : les publics de l'art. Le primo signe constitue alors un nouvel Interprétant qu'il faudra décoder, non pas pour en faire émerger le sens, mais précisément pour l'accueillir comme forme faisant sens. Ainsi, « [...] l'émetteur-créateur produit un message-oeuvre à l'adresse d'un récepteur-public »<sup>8</sup>. (Précisons ici toutefois que la notion de sens n'engage pas seulement le domaine de la sémantique). Cette étape constituera ci-après la seconde de notre approche, dans laquelle nous explorerons les notions de médiation et d'expérience esthétique.

---

<sup>7</sup> Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Editions du Seuil, 2005

<sup>8</sup> Stéphane Lapoutge, « Les pérégrinations d'un fait culturel », dans Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (Dir.), Janvier 2013, *Chemin, cheminement*, Toulouse, Institut catholique, Revue Inter-Lignes, 2013, pp. 97-106

Selon Charles Sanders Peirce, l'activité de pensée ne peut se réaliser qu'à partir des signes. Du point de vue sémiotique, tout signe est au moins constitué de trois éléments qui s'organisent dans une relation de complémentarité : un signifiant, ou aspect matériel du signe ; un signifié, ou aspect conceptuel de ce même signe ; et un référent, ou objet du monde réel ou imaginaire. Selon Pierce :

un signe, ou Representamen, est un Premier, qui entretient avec un Second, appelé Objet, une telle véritable relation triadique qu'il est capable de déterminer un Troisième, appelé son Interprétant, pour que celui-ci assure la même relation triadique à l'égard dudit Objet que celle entre le signe et l'objet<sup>9</sup>.

En d'autres termes, le Representamen est un signe matériel dénotant un objet de pensée par le biais d'un Interprétant, relation mentale de l'interaction entre Representamen et Objet. Ainsi, l'Interprétant est l'élément qui engendre la signification, du moins selon ce raisonnement une signification. En tant que nouveau signe, il pourra être convoqué et manipulé à l'infini du fait de sa proximité avec d'autres signes, d'une part, et du fait de son actualisation renouvelée, d'autre part. Cette dialectique augure un « rapport pragmatique entre un signe et un autre ; l'Interprétant est donc aussi un signe, qui aura son interprétant »<sup>10</sup>. Ce processus est appelé sémiose. Toute œuvre d'art n'est donc que le signe d'un déjà-là naturel ou artificiel, le produit d'une première lecture interprétative d'environnements source ; elle ne peut de la sorte valoir pour vérité en soi : elle est, comme d'autres choses au monde. Mais pour être pleinement, elle doit impérativement s'assujettir au jugement critique des publics dans l'espace de la sociabilité, c'est-à-dire l'espace de rencontre, de partage et de diffusion des idées, pour emprunter partiellement à Bernard Lamizet<sup>11</sup>. Ce sera là sa seule condition d'existence et de reconnaissance sociales, au-delà de sa simple matérialité avérée. Puis, elle devient à son tour constitutive d'une dialectique entre elle, un espace de réception et les membres d'un public sur lesquels elle aura une certaine emprise :

La destination de l'œuvre d'art est, semble-t-il, justement de devenir vécu esthétique, ce qui signifie que la puissance de l'œuvre arrache d'un coup celui qu'elle atteint à la continuité de son existence et que pour autant elle le rattache aussi (en amont du présent) à la totalité de cette existence<sup>12</sup>.

L'œuvre d'art prend alors toute sa cohérence dans une dialectique de co-construction et de co-production en même temps qu'elle affecte le sujet qui l'admire. Selon cette synergie, elle

---

<sup>9</sup> Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Edition du Seuil, 1972, p.114.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, Paris, L'harmattan, 1999

<sup>12</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Edition du Seuil, 1996, p.87

s'extirpe de tout principe ontologique : ses propriétés intrinsèques s'inhibent - et seulement s'inhibent car elles demeurent toujours présentes malgré tout, mais ailleurs - au profit de la médiation qu'elle doit atteindre et à laquelle elle aspire *a priori*. C'est par cela que l'art agit. Les œuvres d'art deviennent alors des territoires d'expérimentations accessibles à tous, et corrélativement des expérimentations de l'espace de sociabilité, par essence malléable : elles sont en conséquence, et selon ces conditions, elles-mêmes créatrices du lien social et de nouveaux concepts. En d'autres termes, elles irradiant la conscience collective des visions du monde qu'elles recèlent grâce à leur implication dans des procédures de médiations :

L'intérêt de la notion de médiation appliquée au phénomène artistique permet de se pencher sur le sujet-acteur, sur le rapport de son expérience et sur les relations induites par l'artefact<sup>13</sup>.

Le phénomène artistique est alors le vecteur de l'expérience esthétique, et inscrite dans cette dialectique l'œuvre d'art devient un objet socialisé et socialisant qui se situe entre la dimension productrice et la dimension réceptrice. C'est précisément cette relation entre ces deux instances qui ouvre l'espace de médiation, lieu dans lequel se cristallisent les expériences sensibles de tous les acteurs du phénomène artistique, et culturel plus largement. L'espace de médiation voit ainsi se dessiner une vision collective de l'œuvre d'art dans un espace-temps déterminé aux frontières poreuses ; elle acquiert une nouvelle qualité qui participe de sa transcendance, à savoir sa perméabilité. Ainsi, la fonction de la médiation met en lien « un sujet de parole, le support matériel de son expression et son interlocuteur qui partage avec lui un monde de référence, c'est-à-dire une culture »<sup>14</sup>. Par conséquent, toute œuvre d'art est à voir comme un moyen d'accéder à un certain savoir sur le monde en dehors d'elle, un certain savoir sur elle et un savoir sur Soi ; elle transmute aussi de manière concomitante notre savoir sur le monde mais aussi affecte notre Êtreté, ce qui nous indique bien qu'elle possède une réelle vie sociale. Elle déconstruit la structure de nos savoirs pour nous en proposer une autre à chaque fois que nous l'admirons ; elle transforme nos objets de savoir sur le monde en objets de représentation pour qu'à notre tour nous en fassions des objets d'expérience et des objets symboliques, c'est-à-dire qui font sens, parce que nous nous les approprions et les adaptons par la distanciation. Nous définissons la distanciation comme suit : un temps inconscient de maturation relevant de processus cognitifs par lesquels le perçu est assimilé, stocké dans notre mémoire, dans nos savoirs, dans notre expérience subjective. Pour autant, malgré les regards qui seront portés sur l'œuvre, malgré les discours qu'elle fera

---

<sup>13</sup> J. Caune, *Pour une éthique...*, op. cit., p. 215

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 106

naître, jamais elle ne sera épuisée, puisque justement regards et discours ne servent qu'à l'actualiser indéfiniment, du fait de la dialectique qu'elle entraîne et qui l'entraîne. En tant qu'elle possède une réelle vie sociale, elle est à lire comme un texte sur le monde qui nous environne. De fait, si l'art agit sur les consciences, c'est parce qu'il est, d'une certaine manière, conscient de ce qu'il est autre chose qu'art, c'est parce qu'il oriente en tant qu'il modifie la réalité, nous donnant ainsi une lecture *a posteriori* de celle-ci, comme l'artiste le fait par l'œuvre adressée aux regardeurs. L'artiste est alors à penser comme un metteur en scène, un metteur en forme via un procédé d'esthétisation artificielle, en ce sens qu'il est celui qui rend visible et actuel à un moment donné, dans un espace-temps déterminé, mais toujours empreint des traces du passé de la forme qu'il plébiscite et de ce que la société fait de lui. On pourrait ici tout à fait convoquer le principe d'intertextualité, en posant que les environnements sont des primo textes non linéaires et que l'œuvre d'art est une idéalisation lisible, organisée également de manière non linéaire - à l'inverse des langues orales - sur la base de ces primo textes. Alors, seuls les concepts, à savoir les transmutations du réel sous d'autres formes que lui-même, sont des lieux partagés par la collectivité, puisque éveillant un imaginaire et un idéal collectifs que seules les idées génèrent et non pas la réalité, du fait de son existence tangible ; et s'il s'avère pourtant que le phénomène inverse existe, c'est parce des préalables, des précédents existent qui ont orientés la vision que l'on se fait du réel : dès lors ils font alors signe. De ce fait, les œuvres d'art n'expriment leurs vérités que parce qu'elles font sens de l'extérieur, c'est-à-dire dans l'espace des regardeurs, et non de l'intérieur, c'est-à-dire dans l'espace du figuré, tels l'espace toile ou l'espace livre, pour exemples : elles doivent nécessairement être reçues dans l'espace de médiation, seul territoire propice à leur existence sociale et à la structuration de l'Être social ; elles y sont interprétées et assurent alors pleinement leur fonction de médium afin de produire une transcendance collective, car elles répondent à des horizons d'attente : c'est par l'idéal singulier de celui qui crée, exprimé dans une forme générique et esthétique de son choix, que l'idéal collectif s'entretient et perdure. Dès lors elles se transforment, plus exactement elles sont transformées pour trouver d'autres vérités qu'elles-mêmes par l'actualisation, et comme l'atteste cette citation de Paul Klee : « L'art ne produit pas le visible, il rend visible ». En ce sens, toute œuvre d'art véhicule un contenu qui porte en lui toutes les vérités du monde que chacun voudra y voir : à partir de là, l'œuvre d'art ne peut être qu'une création collective façonnée par la fusion d'horizons distincts comme l'atteste Gadamer [1996] :

L'émergence de l'œuvre se réalise dans la fusion de deux horizons : celui de l'auteur qui donne forme et sens, celui du public qui interprète cette forme et ce sens en fonction de l'instance du présent qui est la sienne<sup>15</sup>.

Ce second niveau de dialectique s'organise autour de la matérialité de l'objet artistique exposé dans une procédure de médiation qui n'a de sens que dans le présent de la réception, seul moment où se réalise l'expérience esthétique. Celle-ci prend forme entre les territoires du conçu et du reçu, c'est-à-dire entre l'objet expérimenté et les sujets expérimentant, supposant alors que ceux-ci interagissent aussi entre eux, notamment par la parole en tant qu'elle est l'outil par excellence d'extériorisation de l'expérience vécue. Cette extériorisation a pour fonction de libérer l'expérience du Soi pour la placer dans l'expérience du phénomène artistique et culturel en vue d'une communication, effective ou phatique, entre autres. Ce procédé est à rapprocher de l'interactionnisme symbolique qui voit le sens comme le résultat d'une démarche intersubjective et co-constructrice. Le sens ne peut donc en aucun cas résulter d'un seul individu mais exactement de ce que les interactions façonnent. En d'autres termes, nous pouvons dire que le sens émane de l'action, comme nous l'avions pressenti plus tôt :

L'art modifie la sensibilité de l'homme, lui crée une certaine conception du monde, détermine un certain comportement, pétrit son âme, et cette âme une fois transformée dans ses profondeurs va imposer au dehors un certain style de vie, une esthétisation du milieu physique et social dans lequel il vit<sup>16</sup>.

L'expérience esthétique consiste donc en une expérience de nature sociale autour d'un objet artistique/culturel. Elle n'est pas la seule expérience du phénomène esthétique, sans quoi elle ne serait conditionnée que par le Beau, quand bien même celui-ci est loin de lui être absolument extérieur. L'expérience esthétique retentit également de la fluidité de l'histoire parce qu'elle la parcourt, mais aussi de celle des histoires singulières qui sont concaténées par le prisme de la sociabilité ; puis, elle est digérée par la culture qui lui assignera un sens et une fonction déterminante. Elle est l'esprit de l'objet artistique qui s'affranchit de sa forme matérielle et rentre en dialogue avec la sphère de la sociabilité pour inventer la continuité d'une culture déterminée. Elle organise donc une relation bipartite entre l'art et des publics. Cependant, cette relation génère d'autres territoires comme autant d'actants qui interviennent dans la dialectique des environnements d'influence de la création artistique. L'espace de médiation en fait partie, qui va faciliter l'apparition d'une parole comme témoin du lien et du

---

<sup>15</sup> J. Caune, *Pour une éthique...* op. cit., p.p. 90, 91

<sup>16</sup> Roger Bastide, *Art et société*, Paris, Editions Payot, 1977, p.190

dépassement : dépassement de Soi, certes, mais dépassement collectif aussi et en même temps, en réponse aux horizons d'attente de chacun et de la masse constituée de tous ces chacun en un collectif auquel l'artiste ne peut pas se soustraire, ni sa création par effet d'identité et/ou d'identification.

Au bout de ce parcours inépuisé, force est de constater que l'entreprise suscite une approche plurielle du fait de la variété des environnements qui structurent la création artistique. Nous avons tenté de montrer qu'ils se déploient de manière généalogique, et/ou diligente. En effet, nous avons vu qu'un environnement unique ne peut suffire seul à la création de l'œuvre d'art. Lorsqu'ils sont généalogiques, ils sont héritage singulier et collectif, trace et mémoire de ce qu'ils ont légué et que l'artiste et les publics commémorent ensemble dans une série de médiations constitutives de la sociabilité, dans une dialectique des environnements d'influence. Leur nature est variable : ils peuvent être naturels, socioculturels ou conceptuels. Dans ces conditions, ils relèvent de l'*Erlebnis*. Lorsqu'ils sont diligents, ils en appellent nécessairement d'autres à partir des généalogiques, du fait de l'expérience *qui est en cours* : il s'agit ici de l'*Erleben*. L'un, l'*Erlebnis*, suppose que le procès est achevé immédiatement après les actes de mise en forme d'une part, et de mise en parole, d'autre part. La première, la mise en forme, appartient au domaine du concevoir ; la seconde, la mise en parole est du domaine du recevoir. En d'autres termes, l'action est histoire dès son achèvement. Mais comme les actions se succèdent, sans jamais laisser de vides entre elles, elles sont toujours dans une sorte de présent historique. L'autre, l'*Erleben*, saisit le procès dans son déroulement, si bien que, dans l'action, présent et futur sont étroitement liés. En conséquence, l'action s'inscrit à cheval entre le passé structuré, la généalogie, et le présent structurant, la diligence. De fait, l'artiste est connecté à des univers référentiels et spatiotemporels différents en même temps, puisque c'est ainsi que sa société l'a conditionné et structuré. Et il - se - projette dans un futur dont il bâtit la trame dans le présent par l'acte de création qui ne pourra s'achever que dans la sphère du vivre ensemble, seul lieu dans lequel s'opère une sorte de trêve qui révélera le sentiment d'appartenance, les idéaux et les croyances. *Erlebnis* et *Erleben* sont l'essence de l'expérience esthétique des phénomènes socio artistiques et socioculturels. Ils transfèrent le donné vers le recevoir par l'entremise du concevoir ; ils transmutent la réalité en surréalité selon un schéma ternaire allant de la structure à la restructuration, en passant par la déstructuration, tel le principe de sémiotique. De fait, tout objet d'art observé est soumis à un processus de territorialisation / déterritorialisation à l'infini.

## Bibliographie

### Les ouvrages

Barthes Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Editions du Seuil, 2005.

Bastide Roger, *Art et société*, Paris, Editions Payot, 1977.

Caune Jean, *Pour une éthique de la médiation*, Grenoble, Presses Universitaires, 1999.

Ducrot Oswald, Todorov Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Edition du Seuil, 1972.

Gadamer Hans-Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Edition du Seuil, pour la traduction française, 1976 et avril 1996.

Heinich Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, Editions La Découverte, 2004.

Jauss Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Editions Gallimard, Paris, pour la traduction française et la préface, 1978.

Kant Emmanuel, *Critique du jugement*, Paris, Hachette Livre, Bibliothèque Nationale de France, (Ed. 1846).

Lalo Charles, *l'Art et la vie sociale*, Paris, Editions Doin, 1921.

Lamizet Bernard, *La médiation culturelle*, Paris, L'harmattan, 1999.

Péquignot Bruno, *Sociologie de l'art*, Paris, Editions Armand Collin, 2009.

### Les articles

Lapoutge Stéphane, « Le contemporain ou la conjonction des ego, hic et nunc », dans Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (Dir.), automne 2012, *(D)écrire le contemporain*, Toulouse, Institut catholique, Revue Inter-Lignes, 2012.

Lapoutge Stéphane, « Les pérégrinations d'un fait culturel », dans Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (Dir.), janvier 2013, *Chemin, cheminement*, Toulouse, Institut catholique, Revue Inter-Lignes, 2013.