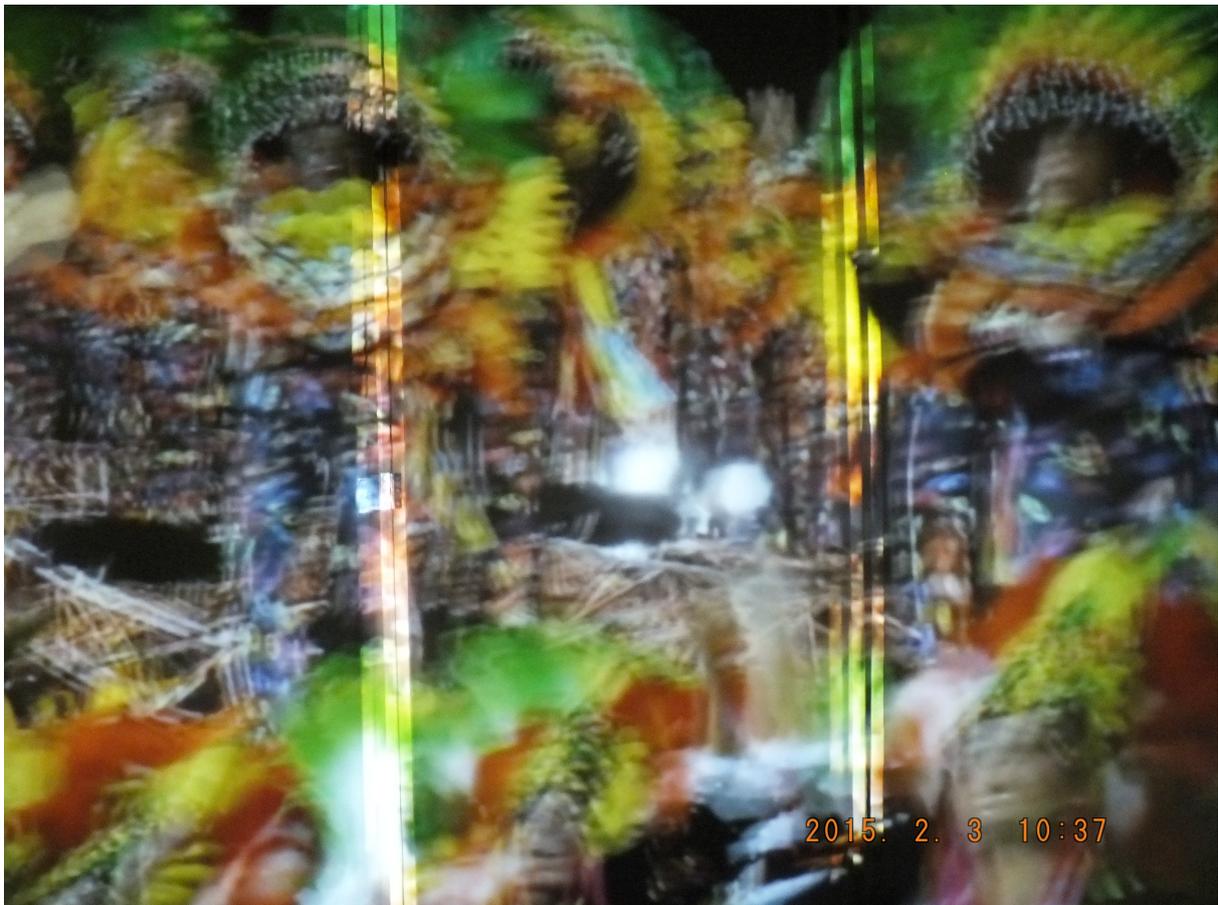


# ADHÉRER AU PRÉSENT. LA PARTICIPATION AU SERVICE D'UNE ESTHÉTIQUE DU CONTEMPORAIN

JULIEN VERHAEGHE



## INTRODUCTION

On envisage généralement une époque pour les discours qui la régulent et déterminent la particularité de ses pratiques, ses habitudes sociales et psychologiques, ses nouvelles formes de production et d'organisation, son esthétique également. Or à la question de savoir ce que décrit notre contemporain historique, nous nous trouvons des plus démunis car, d'une part, nous ne sommes pas même sûrs qu'il existe désormais quelque chose d'aussi cohérent qu'une « époque ». D'autre part, tenter d'identifier les symptômes du présent suppose que l'on opère une sorte de voyage immobile, un petit pas de côté nous permettant

d'appréhender le monde extérieur tout en nous regardant nous-même.

En réalité, ce n'est peut-être que plus tard et progressivement que l'on devient conscient des dynamiques d'un système dans lequel on se trouve pris<sup>1</sup>. Si cependant on peut privilégier dans une lecture du monde d'aujourd'hui des analyses portant sur les fluidités tous azimuts, la perméabilité des rapports, l'éclatement des valeurs, la porosité toujours renouvelée des frontières distinguant les cultures *high* et *low*, il faudrait aussi insister sur la massification des relations intersubjectives, l'incidence des techniques numériques ou l'accélération des temps sociaux, c'est-à-dire tout un écheveau de pratiques qui font que notre présent historique se révèle fuyant et insaisissable.

Par conséquent, de quelle façon envisager une esthétique du contemporain, dès lors que ce dernier soulève la question de sa représentabilité, et qu'il a toujours semblé que les artistes aient été motivés par l'idée d'être en adéquation avec le monde ? Cette adéquation ne se manifeste pas sur le mode de l'imitation inopérante et contemplative, car le désir d'être contemporain, ou plutôt de *devenir* contemporain, implique l'adhésion à une époque et simultanément, sa mise à distance, c'est-à-dire l'adoption d'une *inactualité* au sens nietzschéen. En effet, à certains égards ce contemporain aux contours flous est ce qui succède à la conscience moderne – ce qui l'assimilerait au concept de postmoderne –, il ne renvoie pas seulement à une période historique balisée par des dates ou des événements, il décrit davantage une fonction variable, un principe ou une attitude car, ainsi que l'écrit Giorgio Agamben, le « vrai contemporain » est celui qui ne coïncide ni n'adhère aux prétentions de son temps, et précisément, « par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps »<sup>2</sup>.

Une telle esthétique se doit donc de figurer les flux du monde, et dans le même temps, il lui faudrait tenir compte de son caractère dialectique mais créateur. Dans cette optique, nous nous proposons de considérer une esthétique guidée par la participation, car ce n'est qu'alors qu'il est possible de penser l'esthétique dans son ouverture, mais aussi d'embrasser la complexité et les aléas de la réalité qui nous entoure.

---

<sup>1</sup> Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris, 2007 (1991), traduit de l'américain par Florence Nevoltry, p. 29.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages/Petite Bibliothèque, pp. 9-10.

## ESTHÉTIQUE ET ADAPTATION

Edgar Morin nous invitait avec les six volumes de la « *Méthode* », à penser au travers des approches systémiques<sup>3</sup> les forces productives inhérentes à l'émergence du nouveau. Est alors invoqué, tel un principe premier, l'absolue nécessité de penser l'ouverture, les rapports, les échanges et les interactions, dans l'idée que les contradictions peuvent, en définitive, s'avérer complémentaires. Invoquant divers règnes du savoir tels que la philosophie et les différentes épistémologies de la pensée, les sciences du vivant et des organismes, la cybernétique<sup>4</sup> et les théories de la communication, la thermodynamique ou encore les sciences cognitives, Morin prêche finalement pour une science de l'humain dont le véritable objet est la mise en évidence d'un ordre universel « complexe », privilégiant les rapports entre ses composantes plutôt que les irréductibles frontières. Or, si le projet d'une telle « écologie des savoirs » met en avant une forme de flexibilité dans la connaissance, il n'est à de rares exceptions près jamais fait mention d'une discipline esthétique.

Est-ce parce que l'esthétique n'a jamais su se départir de son acceptation première, à savoir la mise en place d'un discours critique portant sur des valeurs aussi subjectives que le « beau », le « vrai », le « bien » ? Est-ce plutôt parce qu'elle demeure supplantée ou remise au second plan par des disciplines jugées plus légitimes telles que l'histoire, la philosophie et la sociologie de l'art ? Ou bien est-ce parce que l'esthétique, à l'image de l'art et de ses productions, n'a jusqu'ici, jamais su s'affranchir de l'image selon laquelle elle ne se préoccuperait que d'épiphénomènes sociaux ou culturels, restant peu propice à la compréhension du monde actuel ?

La « méthode » que laissent percevoir les approches systémiques en général nous enjoint pourtant à refuser le constat d'obsolescence de la discipline esthétique. À l'image de toute discipline, l'esthétique se doit de rester à l'écoute de

---

<sup>3</sup> Soit l'analyse des systèmes permettant le « maintien d'un équilibre dynamique, compte tenu d'une multiplicité de paramètres, de flux d'énergie et d'informations », selon Joël de Rosnay, (Congrès de l'AGIEM, La Rochelle, 4 juin 1994, [www.cite-sciences.fr/derosnay/articles/EduEco.htm](http://www.cite-sciences.fr/derosnay/articles/EduEco.htm), consulté en septembre 2014). On constatera d'ailleurs que cette approche est plus qu'une discipline, s'appuyant elle-même sur d'autres champs tels que l'économie, la biologie ou la cybernétique, elle constitue en somme un ensemble dynamique d'éléments interdépendants.

<sup>4</sup> La cybernétique élaborée par Norbert Wiener au lendemain de la seconde guerre mondiale se caractérise comme « science du contrôle et de la communication », le projet avait pour ambition d'unifier les connaissances tout comme il supposait une redéfinition de l'être humain. Ainsi les sciences cognitives, le génie génétique, l'intelligence artificielle ou encore la biologie moléculaire découlent des principes élaborés par cette science du contrôle, dont l'étymologie dérive du terme grec *kubernetes* signifiant à l'origine le « pilote » d'un navire, mais d'où procèdent également les termes gouvernail, gouverneur, gouvernement.

son temps tout comme de son passé. Elle se doit aussi de rester à l'écoute du « monde », plutôt que d'exercer un constat d'autorité à son encontre. Il semble de nos jours encore que l'esthétique soit exclusivement assimilée à un discours spéculatif portant sur les conduites et les pratiques qui elles-mêmes, renvoient à un « concept romantique de l'absolu de l'Art »<sup>5</sup>, afin de délier la fausse opposition de l'intelligible et du sensible. Soulignant de fait la nature subjective – donc non scientifique – d'une approche qui s'appuie sur le jugement « esthétique », il s'agit surtout de mettre en avant l'autorité discursive du spécialiste, autorité qu'illustrent par exemple les figures du critique, de l'enseignant ou du galeriste, mais qui en réalité reflètent la propension propre à tout champ de recherche à s'arroger le titre d'expert, dès lors qu'investir institutionnellement une discipline signifie, d'une certaine façon, en devenir le représentant, si ce n'est l'autorité. Toutefois, s'opposant à cette autorité discursive que les disciplines exercent à l'égard de leur objet d'étude, Ilya Prigogine et Isabelle Stengers par exemple nous invitent dans la *Nouvelle Alliance* à saisir l'importance et la nécessité d'instaurer ce qu'ils nomment un dialogue expérimental entre la science et la nature<sup>6</sup>. Il s'agit de concevoir cette volonté de dialoguer comme l'expression d'une certaine *adaptabilité*, au sens proposé par Morin, lequel prône une écologie *heuristique* de l'action. S'adapter ne signifie pas composer en fonction de ce qui est déjà, mais faire en fonction de ce qui risque de survenir. Autrement dit, l'adaptation suppose, à travers une intervention, une action, la *capacité* de s'adapter, la capacité de l'adaptation *de soi* tout comme la capacité de l'adaptation *à soi*. De là le caractère imprévisible et aléatoire d'une esthétique contemporaine : s'adapter signifie l'aptitude à s'adapter aux aléas et aux changements<sup>7</sup>, d'où également la dimension praxique et stratégique de l'esthétique, vouée à se transformer en fonction de ce qui arrive<sup>8</sup>.

## LA PARTICIPATION, UNE RUPTURE DE LA DIALECTIQUE ENTRE DIFFUSEURS ET RÉCEPTEURS

Dans cette optique, une esthétique adaptative et plastique, agissante et réactive, discipline indisciplinée qui se moule aux aspérités du contemporain tout

---

<sup>5</sup> Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 11.

<sup>6</sup> Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *La nouvelle Alliance*, Paris, Gallimard, 1978, « que la science moderne se découvre capable de mener de façon systématique, ne suppose pas une observation passive, mais une *pratique*. Il s'agit de manipuler, de mettre en scène la réalité physique jusqu'à lui conférer une proximité maximale par rapport à une description théorique», p. 48.

<sup>7</sup> Edgar Morin, *La Méthode 2. La vie de la vie*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 48.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 49.

en étant enclenchée par ce dernier, arbore une dimension contradictoire par essence, à l'inverse d'une esthétique traditionnelle qui distingue, délimite des territoires, établit un partage fondamental. Selon Jacques Rancière, l'esthétique traditionnelle « sépare ceux qui sont considérés comme aptes à penser ou inaptes à penser, ceux qui font la science et ceux qui sont considérés comme ses objets »<sup>9</sup>. Rancière préfère, à juste titre, mettre en avant une contrariété inhérente à l'esthétique, partant du constat premier que l'esthétique n'est pas un discours « sur » l'art, mais plutôt l'imbrication, l'abolition de la distance entre le processus discursif et une certaine forme de réalité pratique. Il établit ainsi une critique de la représentation où il s'agirait d'annuler les *mises à distance*, c'est-à-dire la distinction dialectique entre deux éléments qui en eux-mêmes, restent quelque peu immuables. Comprenons en effet que toute représentation stipule la fermeture, en ce qu'elle décrit l'existence d'un objet et d'un sujet évoluant sur des sphères hermétiques l'une à l'autre, principe qui se pose précisément comme l'antithèse de ce que promeuvent les approches systémiques. Cette logique immanentiste permet alors à Rancière de mettre en avant une « confusion » dont le nom est « esthétique »<sup>10</sup> et dont le mode opératoire consiste à interrompre l'isolement de « chaque chose dans son élément propre »<sup>11</sup>.

En d'autres termes, plutôt que de maintenir les distinctions, l'esthétique contemporaine renvoie au tumulte créatif des mises en relation, encourage davantage le bouillonnement fertile des entrelacs et des confrontations, posant du même coup les premiers jalons d'une pensée esthétique que l'on pourrait qualifier de systémique.

Par conséquent, une telle esthétique suppose que le rôle des artistes tout comme l'objet de leurs créations connaissent une évolution notable, à commencer par l'ouverture de leurs implications et terrains d'exercices à l'égard de questions habituellement jugées inopérantes, jusqu'à en investir les terrains du non-art et de la quotidienneté. Une telle esthétique, fluide et paradoxale, semble en mesure d'adhérer aux mouvances du contemporain, ne serait-ce parce que les artistes peuvent, comme on le constate au tournant des années soixante ou soixante-dix, davantage s'impliquer auprès de questionnements dits « réels », en s'engageant politiquement ou en affirmant des questionnements sociaux, économiques ou structurels, mais surtout en adoptant une attitude créatrice et productive qui sait

---

<sup>9</sup> Jacques Rancière, « Jacques Rancière et l'a-disciplinarité », in *Et tant pis pour les gens fatigués*, entretien réalisé par Mireille Rosello et Marie-Aude Baronian, Paris, Editions Amsterdam, 2009, p. 475.

<sup>10</sup> Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op.cit., p. 12.

<sup>11</sup> *Ibid.*

mettre en relief une dimension adaptative, à l'image des pratiques interactives, « jouables » ou participatives.

S'il est un point sur lequel insister dans l'évolution encourue par la discipline esthétique, et ce à partir des années soixante ou soixante-dix, tout comme il faut souligner l'avènement et la généralisation des technologies de l'information et de la communication (TIC) , il s'agit de la position qu'occupent réciproquement les diffuseurs et les récepteurs, les producteurs et les consommateurs, les créateurs et le public. S'adaptant à un environnement nouveau où progressivement prennent place des notions de simulation, d'interactivité et de temps réel, l'esthétique est invitée à remettre en cause les idées acquises sur la notion de représentation, tout comme les rôles impartis aux différents acteurs du domaine artistique, ainsi que nous le rappelle Fred Forest<sup>12</sup>.

En cela, nous assistons depuis les années soixante à de nombreuses expositions accordant une part importante à la participation, c'est-à-dire à des pratiques qui précisément, en nécessitant la présence active du spectateur, son intervention, supposent un rapport à l'imprévisible et à l'adaptation dans un cadre plastique. Ces pratiques exemplifient la désolidarisation progressive de certains concepts clés tels que, comme le mentionne Frank Popper, l'individualisation de l'artiste, l'unicité du chef-d'œuvre, l'exposition dans le cadre d'un musée ou d'une galerie<sup>13</sup>, c'est-à-dire tout un ensemble de critères visant à circonscrire l'art plutôt que de l'ouvrir. Par le simple fait de rapprocher le public et d'intégrer physiquement le spectateur, la traditionnelle posture moderniste est mise de côté, celle où les œuvres, autoritaires, isolées et transcendantales s'inscrivent dans des sphères discursives éloignées de la réalité quotidienne, demeurant imperméables aux aléas et aux circonstances. L'expérience du spectateur se retrouve privilégiée, alors que la question de l'originalité est mise à mal. L'art participatif et souvent pluridisciplinaire se réconcilie avec le quotidien, abolissant toute notion de hiérarchie au profit d'interventions où le spectateur n'est plus un être détaché de l'œuvre, mais en fait partie, conformément à ce que prône Rancière. En cela, il est frappant d'envisager la participation en tant que motif émancipateur dans le développement de l'art, c'est-à-dire comme ce qui permet d'introduire des voies nouvelles, inactuelles et génératrices du contemporain.

---

<sup>12</sup> Fred Forest, *Pour un art actuel*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 75, « Aujourd'hui, l'esthétique ne peut plus se limiter à une théorie philosophique du 'Beau', ni à une phénoménologie de la perception, ni à une psychologie expérimentale, encore moins à un discours 'historiciste' sur l'art. Il s'agit plutôt de chercher à cerner, à comprendre, à observer comment ce monde du sensible affecte directement les individus que nous sommes dans un environnement devenu hyper-technologique ».

<sup>13</sup> Frank Popper, *Art, action, et participation*, Klincksieck, Paris, 1985, p. 171.

De surcroît, la participation en art ne date pas de la fin des années 90, comme a pu le laisser entendre l'Esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud, mise en forme « relookée »<sup>14</sup> des pratiques ayant émergé dans les années soixante-soixante-dix. En revanche, si elles ont perduré, sans doute faut-il y entrevoir l'émergence d'une « constante historique »<sup>15</sup>. De là, nous pouvons émettre l'hypothèse d'un art participatif en tant que phénomène culturel représentatif d'une pensée systémique, donc d'une esthétique contemporaine. Les années soixante-soixante-dix correspondent par exemple au rayonnement progressif que connaissent les approches communicationnelles issues de l'« École » de Palo Alto. Elles coïncident également à un passage de la transcendance à l'immanence qui aboutit à une « crise de la représentation » politique, sociale et culturelle<sup>16</sup>, elle qui voit la fin d'une « société du spectacle » au profit d'une société participative où l'expérience prime. Autrement dit, si l'art a entrepris un devenir-participatif, c'est qu'il est resté à l'écoute de l'époque qui l'accueillait.

## L'ART SOCIOLOGIQUE : UN ART DU PRÉSENT

L'une des façons d'aborder la question de la participation dans l'art, dans son rapport au « dispositif contemporain », est d'insister sur le fait sociologique. Amoindrir le rôle de la subjectivité du créateur permet de privilégier les interventions d'une masse abstraite d'individus toujours en puissance d'agir et dont on ne peut prévoir les réactions. Or c'est précisément au moyen de *l'Art sociologique*, du nom que donnent Fred Forest, Hervé Fischer et Jean-Paul Thénot en 1974 à cette pratique, que l'art participatif nous fait comprendre le rapport privilégié que l'art, puis l'esthétique doivent entretenir avec le contemporain.

Quasiment à l'unanimité, les œuvres sociologiques se révèlent participatives. En novembre 1972, au musée des Beaux-arts de Lausanne, une action artistique consiste en la publication dans la *Tribune de Lausanne* d'un espace blanc de 300 m<sup>2</sup>. Forest nomme cet espace un *Space-Media*, c'est-à-dire un espace de liberté destiné à un collectif dans lequel différentes personnes sont invitées à s'exprimer librement par le biais de cet espace, afin d'en exposer ultérieurement les résultats. De même, au printemps 1975, lors d'un passage à la télévision, l'artiste sollicite les téléspectateurs pour qu'ils lui expédient un objet, la photographie de cet objet ou le

---

<sup>14</sup> Paul Ardenne, *Un Art contextuel*, Flammarion, Coll. Champs, Paris, 2004, p. 199.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Daniel Bounoux, *La crise de la représentation*, La Découverte, Paris, 2006,.

dessin de cet objet, réel ou imaginaire. Lors de la seconde émission quinze jours plus tard, la totalité des objets défile sur l'écran, certains participants sont invités sur le plateau. Enfin, autre exemple qui peut-être reste le plus connu, le *Mètre carré artistique*, conçu en 1977, consiste en une création et un dépôt chez un notaire du « mètre carré artistique », dont Forest achète le terrain à proximité de la frontière suisse, pour proposer *via Le Monde* une publicité célébrant un nouveau moyen de spéculation dans notre société, action qui se termine finalement par la mise aux enchères publique de ce « mètre carré artistique ».

L'Art sociologique décrit ici une pratique participative qui vise à s'extirper du monde traditionnel de l'art, au sens où ce dernier en restreint les usages, les formalise pour les contenir au cœur d'un ordre, d'une vision. Parmi ces « visions », l'absolue certitude que les artistes doivent produire des œuvres ou des objets est rejetée, car l'art est, selon Forest, inapte à répondre sous sa forme actuelle – c'est-à-dire à l'époque de la formulation de l'Art sociologique – au monde contemporain : « La crise de la société, l'apparition de nouvelles techniques, la remise en question du fait visuel, le dépérissement des dogmes esthétiques contribuent à disqualifier définitivement les genres d'expressions traditionnels. En même temps s'amorce un mouvement de bascule vers l'horizon des sciences humaines. L'ensemble tout entier des arts plastiques se trouve ainsi contesté pour son incapacité à répondre par ses formes anciennes aux nouvelles exigences de notre temps. [...] La peinture n'en finit pas de mourir malgré le quarteron de bonnes âmes qui s'empresse à son chevet pour essayer vainement de réanimer le moribond »<sup>17</sup>. Nous comprenons que le véritable projet de l'Art sociologique consiste à répondre aux « nouvelles exigences de notre temps », en abandonnant les derniers avatars de l'art « traditionnel ». Si l'importance de cette adéquation à l'égard du monde contemporain est soulignée ailleurs, de façon explicite<sup>18</sup>, il faut évidemment insister sur le mode opératoire employé, à savoir celui de la participation, c'est-à-dire ce qui met en œuvre les « modalités d'une communication participative et dialogique avec le public »<sup>19</sup>.

L'Art sociologique, bien que né dans les années soixante, laisse présager dans ses articulations, dans sa pensée, un âge de *l'interactionnisme* alors assez nouveau qui en définitive rencontrera une actualité toute contemporaine au travers

---

<sup>17</sup> Fred Forest, *Art sociologique*, Union Générale d'Éditions, Coll. 10/18, Paris, p. 30.

<sup>18</sup> Fred Forest, *Pour un art actuel. L'art à l'heure d'internet*, L'Harmattan, Paris, « Il revient à l'artiste la responsabilité de participer à un effort d'élucidation et de compréhension de la situation singulière dans laquelle il se trouve, en vue d'élaborer de nouvelles grilles de lecture et de mettre au point des concepts permettant de jeter les bases de ce que nous pourrions, tout simplement et très prosaïquement, dénommer un art actuel...un art en phase avec son époque, ici et maintenant », p. 85.

<sup>19</sup> Fred Forest, *Art sociologique, op. cit.*, p. 49.

des pratiques « interactives », ce que laissent augurer l'avènement des réseaux électroniques. Nous pouvons relever l'abandon du terme Art sociologique qui se renomme à l'aide de Mario Costa, *Esthétique du flux*, puis *Esthétique de la communication* en 1983, car l'attention se porte sur un monde où la technique joue un rôle primordial, à l'origine d'une « mutation de culture sans précédent »<sup>20</sup>.

La participation est donc perçue par Forest dans le cadre des arts comme le principe moteur permettant de basculer vers des pratiques qui ont pour projet d'adhérer de façon plus appropriée au contemporain. En cela, prôner la participation est aussi un moyen de célébrer le monde « technique » que nous produisons et qui nous constitue. Puisque chaque « époque » fait le constat d'une société qui voit apparaître de nouvelles formes de pratiques, d'autres modes d'action et de conception du monde en raison de ses techniques de communication, l'art et l'esthétique ne peuvent rester des processus discursifs qui n'auraient pour seule vocation que de s'intéresser à ce qui les définit de façon immuable, c'est-à-dire indépendamment des âges et des époques. Il s'agit au contraire de se préoccuper du monde environnant, de dialoguer avec lui, donc de le changer tout en changeant avec lui. Une telle approche inscrit inévitablement les œuvres « sociologiques » dans un temps praxique, celui qui précisément demeure imprévisible et sujet à se mouvoir, elles se doivent donc de s'adapter en fonction des « aléas et des circonstances », c'est ce qui les rend résolument contemporaines, non parce qu'elles seraient d'aujourd'hui, mais parce qu'elles engagent un temps imprévisible, un temps qui se dissocie du présent tout en s'en faisant l'écho.

## CONCLUSION

En interrogeant une « contemporanéité » de l'art participatif, nous nous rendons compte que ces pratiques décrivent parfaitement ce que « peut » notre contemporain. Autrement dit, on comprend mieux le rapport que l'homme entretient avec la technique, et de surcroît, le rapport entre la technique et les arts, si on perçoit non plus une position de distanciation entre chacune des parties, mais bien davantage un rapport d'adaptation et de participation. Les phénomènes de massification et de dématérialisation intensifient une ère dévolue à une forme de « fluidité » ou de flux dans les rapports humains, soulignant la profusion sans précédent des informations qui transitent aussi bien que le nombre de protagonistes impliqués. L'une des conséquences que suppose la participation en art est qu'il ne s'agit plus d'insister sur une interaction bilatérale entre un émetteur

---

<sup>20</sup> Fred Forest, *L'œuvre-système invisible*, L'Harmattan, Paris, p. 17.

et son récepteur, mais sur la participation d'une communauté d'individus. En cela, l'esthétique du contemporain s'en trouve bouleversée, car elle s'est adaptée.

De surcroît, s'il faut parfois un spectateur unique pour animer et activer une œuvre, désormais ces pratiques s'ouvrent à la participation simultanée d'une multitude d'êtres qui n'entendent pas forcément quelque chose à l'art. L'introduction des « techniques de la communication » formule sans doute usitée de nos jours, là où le contemporain est affaire de contradiction insuffle un dispositif en réseau, un maillage de cette réalité qui ne peut plus être appréhendé sous l'égide d'une « vérité » unique, mais par la multiplication des localités et des particularités. L'art, en accédant à un âge sociologique, suppose une esthétique complexe et systémique, une esthétique nourrie de « confusions » comme l'écrit Rancière car les composantes qui la constituent, en plus d'être innombrables, sont irrémédiablement distinctes les unes des autres.

L'association de l'activité et de la pluralité reste plus que jamais un terrain d'étude propice dans l'élaboration d'une esthétique du contemporain, car au fur et à mesure de notre avancement historique, nous assistons à un nombre toujours plus pharaonique d'individus interconnectés, mais aussi au passage simultané à des sociétés où s'entrecroisent la massification de la consommation, le développement des temps de loisirs, la progression de l'individualisme social et son corrélat, le retour au libre-arbitre et à la créativité. L'une des pistes permettant de prolonger une étude portant sur une esthétique du contemporain insisterait sur les développements qu'encourt l'idée de participation au regard justement d'une massification et d'une complexification sans précédent des intervenants. La notion de « jouabilité » dont le terme se rapporte selon Jean-Louis Boissier à « toute une famille de pratiques, de situations, d'événements ou d'objets qui s'appelle jeu »<sup>21</sup> est une proposition prometteuse, car elle exemplifie et extrapole les schèmes de l'interaction sociale décuplée par notre modernité technique. Nous retrouvons une part de jouabilité dans l'Art sociologique, celle-ci promet d'autres perspectives lorsqu'on envisage la question de l'intelligence collective, où lorsque l'on songe que les « joueurs », mais aussi les artistes et les spectateurs finissent par reconfigurer, remodeler, voire recoder les « jeux » afin de les prolonger selon d'autres perspectives. Sans doute est-il possible d'entendre à travers ce terme de « jouabilité » ce qu'il faut saisir par une participation dans un cadre artistique tant cette notion semble décrire avec acuité l'idée d'adaptation et d'action à l'égard d'une réalité qui se déploie sous nos yeux.

**ICONOGRAPHIE :** « REFLETS », PHOTOGRAPHIE ORIGINALE M-W DEBONO © 2015

---

<sup>21</sup> Jean-Louis Boissier, *Jouable, Art, jeu et interactivité*, JRP, Genève, 2004, p. 18.