



Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme

Antoine Hennion, Bruno Latour

► To cite this version:

Antoine Hennion, Bruno Latour. Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme. Sociologie de l'art, 1993, 6, pp.7-24. halshs-00193276

HAL Id: halshs-00193276

<https://shs.hal.science/halshs-00193276>

Submitted on 3 Dec 2007

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.

Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme

Antoine Hennion et Bruno Latour, chercheurs au Centre de Sociologie de l'Innovation, École des Mines de Paris, 62 bd St-Michel 75006 Paris
pour *Sociologie de l'art*

Résumé :

La pensée critique se définit par son anti-fétichisme. Formidable marteau pour briser les idoles, cette ressource ne permet pas de comprendre ce que font les objets, de peser leur rôle exact — ni en science, ni en art. Comment aller plus loin, attribuer plus aux objets, que le rôle passif d'écrans sur lesquels se projette la société, inversant l'origine sociale réelle du pouvoir des fétiches ?

La comparaison entre la science et l'art permet de revenir sur le rapport des sciences sociales aux objets qu'elles croisent sur leur chemin. L'article propose d'emprunter à la sociologie de la science l'impossibilité d'évacuer les objets en en faisant soit des fétiches soit des choses naturelles; et à l'histoire et la sociologie de l'art leur talent pour suivre des médiateurs hétéroclites, permettant de relier sans discontinuité les humains et les choses.

Critical thought is defined by its antifetichism. Strong weapon to break the idols, this resource does not allow to understand what objects make, to measure their precise role -neither in science nor in art. How can we go further, allot more to objects than the passive role of screens on which society projects itself, reversing the real social origin of the fetishes' power?

A comparison between science and art allows to the revisit the relationship of social sciences to the objects they meet. The article proposes to borrow to the sociology of science the impossibility of simply getting rid of objects as pure fetishes or natural things; and to the history and sociology of art their talent in following heterogeneous mediators, allowing to link in a seamless web things and human beings.

Depuis les débuts de la pensée critique, les sciences sociales se définissent par leur anti-fétichisme. L'objet, la machine, le prix, l'idole, le prince, le tableau, sont décrits par le sociologue critique comme des « fétiches » lorsqu'il s'aperçoit que le vulgaire leur donne des propriétés qu'ils ne peuvent posséder en eux-mêmes, mais qui leur sont au contraire données par la société, laquelle projette sur eux des valeurs et des puissances qu'ils renvoient passivement. Comme la lune réfléchit le soleil, le retour ressemble exactement à l'aller, à ceci près que le recours aux fétiches modifie l'origine de l'action, dissimulant donc au peuple sa propre liberté, sa propre inventivité. Les lois économiques apparaissent d'airain. Dieu semble parler directement. Le beau se manifeste dans des œuvres géniales. La machine poursuit ses propres buts autonomes. L'État sans force devient tout puissant. Pour dénoncer le faux pouvoir des fétiches, la pensée critique doit inverser l'origine de la force et montrer comment les hommes se font leurs propres dieux et attribuent aux idoles la puissance qui ne réside qu'en eux. La pensée critique retrouve, pour dénoncer le fétichisme, les accents iconoclastes de tous les briseurs d'idoles : « Elles ont des yeux et ne voient pas, des oreilles et n'écoutent pas, des bouches et ne parlent pas ».

Cette ressource intellectuelle est si vénérable, si répandue, si utile pour les sciences sociales, que l'on se trouve embarrassé de devoir la remettre en cause. C'est pourtant ce qu'il devient impératif de faire. En effet, si l'anti-fétichisme est un formidable marteau pour briser les idoles, il ne permet pas de comprendre ce que font les objets, de peser leur rôle exact — ni en science, ni en art. Les mots « objectiver », « réifier », « incarner », « projeter », « naturaliser », qui viennent si facilement sous la plume pour parler du rôle des fétiches, ne suffisent pas à expliquer pourquoi nous les multiplions tellement, ni ce que le recours à eux nous apporte d'irremplaçable. Arme dans la main des iconoclastes, l'anti-fétichisme ne sert pas pour autant d'outil dans la main des iconophiles.

Comment aller plus loin que l'anti-fétichisme ? Comment attribuer plus aux objets, que le rôle passif d'écrans sur lesquels se projette la société, et le rôle à peine plus actif d'inverseurs du point

d'origine, ce qui la « naturalise » ou la « réifie » aussitôt ? Peut-on aller plus loin sans risquer de retomber dans le fétichisme, sans retourner à l'idolâtrie en abandonnant la tâche de dénonciation à laquelle s'identifient depuis toujours les sciences sociales ?

Deux opérations en une accusation

Le fétichisme est un mot curieux, qui réalise une opération double : il décrit les objets, mais à travers la dénonciation du statut fautif que leur donnent les fétichistes. Dit autrement, il décrit les fétichistes à partir des fétiches, et n'a plus à se préoccuper des fétiches, des « choses elles-mêmes », débarrassées de leur intérêt en même temps qu'elles sont dépouillées du pouvoir illusoire que les fétichistes leur accordent ¹. La comparaison entre la science et l'art permet de réaliser l'importance de ce mécanisme, sur lequel fonctionne tout le rapport des sciences sociales aux objets qu'elles croisent sur leur chemin. C'est du moins la piste que nous explorerons dans ce bref article.

Que vient faire la science là-dedans ? Eh bien justement, la pensée critique appelait facilement fétiches tous les objets que le vulgaire prenait pour des puissances, mais certainement pas l'objet scientifique, qui lui servait au contraire de solide marteau dans ses entreprises iconoclastes. L'idéologie pouvait se dénoncer comme un fétiche — c'est à propos de l'idéologie économiste que Marx inventa la plupart des outillages utilisés aujourd'hui. Mais dénoncer l'idéologie ne pouvait se faire qu'en faisant de la science le seul instrument lui-même hors de la critique. Purgé de toute idéologie par un lent travail d'auto-analyse (Bachelard, Althusser, Bourdieu), l'objet scientifique pouvait casser les fétiches. Le pot de fer brisait les pots de terre. On voit combien la science est partie prenante de l'accusation même de fétichisme portée contre les autres constructions humaines : elle est le seul savoir qui prétend ne porter que sur les choses elles-mêmes, elle fait explicitement dépendre sa vérité de l'indépendance que conquièrent ses résultats par rapport au jugement humain. D'un côté des causes réelles, de l'autre une attribution de pouvoir aux objets faite par les humains, pour les besoins de leur cause. Plus les objets scientifiques se séparent des objets ordinaires, plus ces derniers se rapprochent des fétiches...

Un partage fondateur

D'où le partage parallèle des disciplines, entre les sciences naturelles et les sciences sociales, et le malheur de celles-ci lorsqu'elles prétendent étudier celles-là : d'un côté la réalité des choses, de l'autre les constructions humaines — et à chacun ses méthodes. Il faut prendre la mesure de l'efficacité de ce partage fondateur de notre modernité, entre une science naturelle qui ne s'occupe que des objets pris comme des choses, et une science humaine qui ne voit d'objets que s'ils sont les signes culturels des groupes humains. D'un côté la pesanteur, de l'autre les totems. D'où aussi l'importance pratique de la notion de fétichisme, mode de description qui, dans les cas où les objets apparents sont ambigus, opère la distribution des phénomènes par discipline pertinente : fausse science, qui redemande de la sociologie pour expliquer les erreurs humaines, et nous empêcher de prendre des vessies totémiques pour des lanternes éclairantes; vrais signes, qui nécessitent une interprétation sociale pour être rendus à leur statut de simples médiateurs du collectif, quand les indigènes ont vite tendance à leur réattribuer en propre les « propriétés » qu'ils leur ont eux-mêmes conférées par la force de leur réunion.

Quand l'Australien est transporté au-dessus de lui-même [...], il n'est pas dupe d'une illusion; cette exaltation est réelle et elle est réellement le produit de forces extérieures et supérieures à l'individu. Sans doute il se trompe quand il croit que ce rehaussement de vitalité est l'œuvre d'un pouvoir à forme d'animal ou de plante. Mais l'erreur porte uniquement sur la lettre du symbole au moyen duquel cet être est représenté aux esprits. [...] Ce n'est donc pas un délire proprement dit; car les idées qui s'objectivent ainsi sont

¹ Pour une analyse du modèle durkheimien de la croyance et de son immense filiation en sociologie de la culture, voir Antoine Hennion, « Des choses qui durent... », partie 3, ch. 1, in la Passion musicale. Une sociologie de la médiation, Paris, Métailié (1993).

fondées, non pas sans doute dans la nature des choses matérielles sur lesquelles elles se greffent, mais dans la nature de la société ².

On voit que le partage se joue sur l'acceptation ou le rejet d'un schéma causal : ou bien la cause est dans l'objet, ou bien elle est dans les humains qui la projettent sur l'objet. Dans le premier cas, celui de la science, donc de la « nature des choses matérielles », l'attribution de cause n'a pas d'importance, autre que technique; si elle est nécessairement humaine, elle est versée du côté de la discipline observante, c'est une affaire d'exactitude de la méthode et de correction de l'instrumentation; dans le deuxième cas, celui de la science sociale, donc de la « nature de la société », l'attribution de cause devient au contraire l'objet même de l'analyse, tandis que c'est l'objet qui perd son importance, fétiche qui se dissout dans son explication sociale : le problème est alors de comprendre comment nous créons nos idoles. Le terme de fétichisme, dont on voit la dissymétrie, ajoute donc au premier partage, entre objets de la physique et constructions humaines, une accusation critique spécifique, dans le cas humain : il y a erreur sur l'objet, les indigènes prennent une cause pour une autre, c'est-à-dire un autre objet scientifique, la société, pour le pouvoir magique des totems. Le savoir naturel s'intéresse aux causes, le savoir culturel critique l'attribution sociale des causes.

On devine la force d'un tel modèle sur la sociologie de l'art. À condition de rapatrier l'art dans un univers de signes, il fournit le principe d'explication le plus général qu'elle puisse espérer. Avant de suggérer une issue possible à ce dualisme, il importe donc de voir aussi sur l'art, cet autre système moderne de production d'objets, l'effet du partage entre science et société, redoublé par le partage entre sciences naturelles et sciences sociales. Car, dans le domaine artistique, le travail critique n'a pas été moins actif, non pas pour se débarrasser de l'influence humaine sur notre représentation de la nature, mais au contraire pour affranchir la puissance créatrice de l'humain. L'art a développé et magnifié le rôle actif des humains face au déterminisme refusé des contraintes naturelles, de façon parfaitement symétrique au travail de la science pour faire disparaître les humains derrière la seule réalité des objets naturels. À l'art, le pouvoir créateur de l'homme, la force de son imaginaire, sa maîtrise absolue sur les matériaux qu'il utilise. Le démiurge que devient l'artiste moderne est le pendant du savant moderne, le premier crée le pouvoir imaginaire des objets culturels, le second découvre le pouvoir réel des objets naturels. Le pur créateur romantique est la figure duale du pur savant, l'un est le point-limite de notre capacité humaine à créer le monde, l'autre le point-limite de notre connaissance externe d'un monde déjà créé. On voit le lien étroit entre épistémologie et esthétique, ces deux formes pures avec lesquelles parler des objets, selon qu'ils relèvent des lois implacables de la Nature, ou du génie de l'Homme.

N'est-ce pas trop attendre du rapprochement de disciplines éloignées ? En quoi l'étude des trous noirs, des neurotransmetteurs, des chromosomes ou des microbes, pourrait-elle nous aider à comprendre le rôle des objets dans l'invention de la perspective, de la tonalité, du happening ou du rock ? Il y a bien sûr de nombreux sujets communs à l'histoire de l'art et à l'histoire des sciences — comme la perspective, par exemple, ou la production des couleurs, ou l'acoustique — sujets pour lesquels la collaboration est ancienne et féconde. Mais nous voulons parler ici d'une autre collaboration, sur les modes explicatifs eux-mêmes. Le rapport entre l'art et la science ne se limite pas aux transformations qu'introduisent des technologies nouvelles, comme l'ordinateur ou l'image en 3D, dans la production artistique. S'il faut penser l'art avec la science, c'est que le modèle de la sociologie de la science suggère à celle de l'art la possibilité d'une existence d'objets capables de résister à l'anti-fétichisme.

Une science de la science, une esthétique de la société ?

Une fois dégagés les mécanismes modernes du partage art/science, il est plus facile de comprendre les perplexités inverses qui s'emparent du chercheur selon les domaines étudiés, la science ou l'art. Il croise en effet une discipline avec une autre, et se trouve lui-même tiraillé entre les principes divergents de ces deux disciplines. En dégagant les niveaux d'intervention de ces principes, on voit monter peu à peu un édifice de plus en plus complexe, dont les étages successifs élaborent chaque fois d'un cran supplémentaire le rapport entre le raisonnement scientifique, qui déplace l'enjeu de l'analyse vers les choses, et les raisonnements sociaux, qui ont au contraire tendance à le déplacer

² Emile Durkheim, les Formes élémentaires de la vie religieuse (1985), pp. 322 et 327, c'est nous qui soulignons.

vers les humains, en tant qu'origine réelle du pouvoir des choses. Une première opposition, la plus simple, renvoie à la réalité étudiée, nature ou société; mais aussitôt, elle est reprise par une seconde opposition, qui porte non plus sur l'objet étudié, selon qu'il appartiendrait lui-même plutôt au versant de la nature ou à celui du social et des pratiques humaines, mais sur la méthode de l'analyse, qui doit ou non être différente selon son objet : et, par rapport aux sciences « dures », apparaît l'appellation de « sciences sociales », qui contient bien cette tension entre le naturel et le social. Enfin, du côté des sciences sociales, il y a encore une mezzanine, un troisième niveau où l'on voit s'opposer deux attitudes : étudier la réalité, est-ce en faire un objet naturel, ou est-ce la montrer comme construction humaine ? La première tendance vise à reboucler sur la démarche scientifique objectivante la description des pratiques humaines, et c'est la position de la sociologie critique, qui relie sans solution de continuité Durkheim à Bourdieu. La tendance inverse boucle de façon réflexive l'interprétation sociologique de la construction du monde par les acteurs sur la sociologie elle-même, pour en faire un savoir interprétatif radicalement distinct de l'explication naturalisante des précédents, et c'est la position ethnométhodologique ou constructiviste, qui prend cette fois plutôt le relais de la sociologie compréhensive de Weber et Simmel. Sur le domaine artistique, la problématique d'un Francastel, par exemple, de l'art comme révélateur de l'imaginaire de la société, développe bien le point de vue compréhensif défendu par Simmel, et on a en effet déjà souvent relevé que, plutôt qu'une science du social, les plus extrêmes de ces courants visaient à faire du social une esthétique : s'agit-il, lorsqu'on montre la réalité construite par les humains, de critiquer cette mise en cause générale du monde, ou de voir comment s'y ranger soi-même ?

L'opposition est bien toujours la même, cette fois non plus entre les phénomènes naturels et sociaux, non plus entre les sciences dures et les sciences sociales, mais au niveau du principe d'explication social retenu : faut-il insister sur l'établissement objectif d'une causalité sociale et retrouver son principe invisible derrière les illusions créatrices des humains — on retrouve le thème du fétiche; ou sur la restitution fidèle de l'attribution de cause opérée par les humains — et c'est le danger contenu dans la position ethnométhodologique, de revenir au participationnisme des croyants... Bien sûr, les trois niveaux ne sont pas indépendants, d'où la confusion qui entoure les problèmes de la méthode scientifique en sciences sociales. Raison de plus, si l'on veut défaire la superposition dualiste contenue dans le terme de fétichisme, pour distinguer le mécanisme du partage nature/culture qu'il réalise d'abord, de l'opposition entre sciences naturelles et sciences sociales qu'il défend ensuite, et de l'accusation critique ou de la position participative qu'il lui superpose enfin. Reprenons donc, dans les cas de la science et de l'art, la combinatoire ouverte par la formulation précédente.

Au « rez-de-chaussée », c'est-à-dire au niveau de la science positive, hors de la critique sociale, les choses sont simples : c'est la puissance du montage scientifique qui rend sur le fond absurde une sociologie des sciences, ou qui la cantonne à l'observation subalterne des biais dus au caractère humain de la fabrication scientifique (effets de milieu, d'institution, de marché, d'intérêts et de carrières); à l'histoire de décrire et à l'épistémologie d'analyser la genèse d'une coupure unique, opérée d'avec les savoirs préscientifiques; à la sociologie les conditions de diffusion et l'explication des résistances rencontrées; inutile d'expliquer les contenus de la science, puisqu'ils sont scientifiques; les études portent sur la non science : mythes, idéologies, croyances, que leur non scientificité permet au contraire d'inonder de social, d'irrationnel, de politique — il faut bien expliquer par d'autres causes des connaissances qui ne s'expliquent pas d'elles-mêmes par leur vérité scientifique.

Toujours à ce niveau élémentaire, non critique, l'art n'a pas moins réussi, par des voies opposées, son opération d'exclusion fondatrice. L'initiation au sublime et les mystères de la subjectivité instaurent un empire aussi totalitaire que celui de la raison et de la neutralité objectives. Ou vous adoptez mes critères de jugement, ou vous passez à côté de l'essentiel : les bien nommées disciplines se le sont tenu pour dit, à l'esthétique de dégager l'universalité du Beau ou la vérité de l'instant, à l'histoire d'en décrire la genèse, à la sociologie de s'interroger sur les conditions et les contextes de la création, de la diffusion et de la consommation; les contenus de l'art appellent une exégèse, seules méritent une analyse sociale les productions non encore dégagées d'une fonctionnalité, religieuse, politique, cérémoniale, commerciale... Et, par le même effet que pour la science, c'est dès qu'il s'agit de non art que les modes d'analyse se libèrent, et retrouvent les registres du pouvoir, de la manipulation ou de la représentation pour parler de la culture de masse, des objets sacrés, des musiques ethniques ou de l'art ancien.

A l'entresol, lorsque la méthode d'étude commence à se dégager un peu de l'objet étudié, on voit donc d'abord apparaître ces solutions, qui sont en quelque sorte homogènes, fidèles à leur objet :

celle qui applique la méthode scientifique à la science, et c'est l'épistémologie, qui n'en finit pas de purifier encore plus les règles de la science; et celle qui applique un jugement esthétique à l'art, et c'est la surenchère dans la sophistication expressive du commentaire, qui se fait double de l'œuvre à force d'en imiter le principe d'inspiration.

La tentation des chemins de traverse

Mais la puissance de cette construction double laisse la place, en suggérant des solutions croisées, pour des stratégies marginales, ces paradoxes dont on trouve toujours friands quelques francs-tireurs de la critique, qui n'auront qu'à brouiller la distribution des cartes pour trouver des points de vue inhabituels. Le premier est tout écrit par le modèle qu'il prétend renverser : il suffit de traiter la science comme une représentation du monde parmi les autres, un mythe sauvage des modernes, qui, selon les goûts, est beau comme une œuvre d'art, ou aussi illusoire qu'elle. Il ne faut pas sous-estimer l'importance d'un tel premier assaut valeureux : il a un rôle de provocateur, et les tenants du relativisme (Feyerabend, Woolgar), toujours suggestif et vivifiant, même si, selon la formule consacrée, ils risquent vite d'y sombrer, sont les premiers à avoir ébranlé le bel entassement des raisons scientifiques qui, avant eux, ne permettaient même pas l'interrogation sur la construction de la science. Mais il y a un envers de la médaille, à cette cécité délibérée sur la construction propre de la vérité scientifique par rapport à celle d'autres vérités humaines : la force de conviction du relativiste par principe se limite au salon ou à la rue, tandis que le laboratoire ou l'industrie continuent à produire autre chose que des représentations.

De même pour l'art, de façon symétrique, on peut écrire une vérité artistique du social, qui plie les règles de la sociologie à celle de l'esthétique : il est possible de résumer cavalièrement un Adorno de cette façon, en disant qu'il a renversé les termes de l'analyse sociale de l'art, pour faire de l'art un analyste critique de la société, donner à l'œuvre le primat causal sur les contingences humaines qui l'entourent, ce qui lui permettait de dépasser à la fois l'esthétique positive niant son caractère social, et la critique marxiste de l'art comme idéologie, la vérité de l'art servant de déchiffreur à un social immergé dans l'inauthentique; le dépeuplement auquel conduit sa vision, d'un face à face désespéré entre un art absolument vrai, mais qui s'interdit toute réalité comme objet, et des fonctions culturelles, marchandes, sociales en pagaille, mais qui ne sont que les leurres d'une industrie triomphante, ce dépeuplement suggère que les objets de l'art ne sont pas plus pensés par l'esthétique négative que par le scientisme des positivistes. D'un côté, les objets scientifiques étaient trop pesants pour être ébranlés par le discours social, de l'autre les objets artistiques n'ont pas résisté à leur usage social, et n'existent plus que comme les fantômes d'une vérité négative, pour les quelques élus, ou, pour tous les autres, comme les attrape-nigauds de la culture administrée...

Un problème de parallèles et de perpendiculaires...

Quelles conséquences peut-on tirer de cet étagement à l'équilibre plus ou moins stable des positions de la sociologie vis-à-vis des objets ? A ce point, il faut reconnaître que les objets de l'art ne pas dans une position identique à celle des objets de la science. Celle-ci peut s'amuser de tentatives originales pour lui appliquer des critères esthétiques (ce qui tente surtout les adorateurs des mathématiques, moins obsédés par la pureté de la Nature que par la puissance de leur raisonnement), et elle repousse sans effort les assauts des plus sociologisants de ses analystes, s'ils s'offrent le ridicule de dire qu'un trou noir ou le principe de Carnot sont des fétiches. Ce qui peut se dire de l'idéologie — par exemple des théories biologiques du racisme, du gène de l'homosexualité — n'a plus de pertinence si on le dit à propos de ce qui est « vraiment vrai », des faits naturels que la science a établis. La situation de l'art, devant une interrogation critique de second degré, sociale, sur ses productions, est exactement inverse de celle de la science : partagés entre deux jeux de critères opposés par construction, les chercheurs aimeraient se réclamer d'une science de l'art. Mais, dans le partage dual entre les objets naturels et les objets culturels, il n'y a pas de place pour des « mixtes stables d'humain et de naturel », comme dit Simondon pour les objets techniques ³. Par conséquent,

³ Georges Simondon, Du mode d'existence des objets techniques, Aubier, Paris (1958).

si ce n'est pas la science qui s'incline devant les objets, ce sont les objets qui doivent céder devant la science.

La symétrie entre art et science s'arrête donc là : l'exigence scientifique produit des effets divergents sur les deux domaines, dans la mesure même où ils se distribuaient précisément deux statuts de la vérité ou de la justesse opposés. Il y a un problème de parallélisme dans le cas de la science, les chercheurs ne voyant pas leur mouvement parce qu'ils sont dans la boîte qu'ils étudient, quand il y a au contraire choix forcé entre une annulation critique ou un retour à l'esthétisme dans le cas de l'art, où les chercheurs se demandent avec angoisse de quel côté de la boîte ils doivent se mettre. Les objets rencontrés par une analyse qui se veut scientifique résistent inégalement à l'attaque sociologique, selon qu'ils sont ou non eux-mêmes protégés par leur scientificité. Les objets scientifiques étudiés par l'histoire des sciences vont bénéficier d'une absolution scientiste : relevant d'une vérité naturelle, leur objectivité échappe à l'analyse sociale; les objets culturels étudiés par la science sociale vont au contraire généralement disparaître dans leur interprétation, le caractère social de celle-ci prenant cette fois le pas sur la force des objets étudiés : s'ils sont sociaux, c'est au sociologue de reconstruire leur objectivité, contre leur propre façon de se présenter. D'un côté l'annulation culturelle des objets, de l'autre leur naturalisation scientiste. Toutes deux sont prisonnières de la séparation entre d'une part des contenus et d'autre part des conditions sociales, qui interdit de les penser depuis la même place : ou les contenus sont laissés à la vraie science, ou ils sont dissous dans le social.

Et en effet, si, du côté de l'histoire des sciences, le gros des troupes est scientiste, seul l'irrépressible relativisme des sociologues les poussant à suivre le chemin perpendiculaire et à s'interroger non sur les objets scientifiques, mais sur l'attribution de scientificité aux objets, du côté de l'art la distribution est inverse : de façon dominante, la sociologie de l'art ne s'intéresse pas aux « œuvres elles-mêmes », mais bien à l'attribution sociale d'une valeur esthétique à des objets, largement indifférents à cette analyse. Les diverses sociologies de l'art se sont toutes plus ou moins agressivement définies contre le primat de l'œuvre, soit en cherchant à en dénoncer l'illusion pour la rapporter à des mécanismes de croyance, soit plus simplement en l'ignorant, en suspendant la question de sa valeur. Le même scientisme qui protégeait la science de l'attaque sociologiste, parce qu'elle se plie aux mêmes règles que l'objet qu'elle veut analyser, conduit au contraire à annuler l'art à partir d'une exigence plus forte que lui, pour le reconstruire selon les règles d'une démarche scientifique, et refuser la paraphrase hagiographique que, de ce point de vue sociologiste, constitue le commentaire esthétique.

Ne plus naturaliser ou dénoncer les objets

Comme dans le cas des impertinences relativistes en sociologie des sciences, cette exclusion des œuvres, dominante en sociologie de l'art, a été une pièce maîtresse de son efficacité. Mais elle est tout aussi contestable : si le programme sociologique vise de façon unanime à montrer la construction sociale du sujet et de l'objet esthétiques, cela ne signifie pas qu'il doive les nier, les transformer en mirages sans réalité, ou simplement restituer le caractère social des opérations qui les produisent, mais qu'il rende compte aussi des effets de réalité que produisent les pratiques et les œuvres. Et inversement, pour la sociologie des sciences : l'annulation sociale des objets que réalise aussi leur naturalisation et leur soumission aux seules lois de la physique n'est pas moins abusive, et, sans être relativiste, il est possible de montrer comment les savoirs et les objets scientifiques sont aussi des constructions humaines.

C'est ici qu'au lieu d'être les grains de sable dans la machine sociologique à transformer nos objets en fétiches ou en choses, les objets produits peuvent au contraire faciliter l'analyse : ce sont eux les seuls moyens empiriques que nous ayons de circuler entre les divers états de l'art ou de la science, depuis le moment où ils se présentent comme de simples supports du social jusqu'à leur apothéose scientifique ou esthétique, où ils surplombent du haut de leur éternité la réalité sociale des pauvres humains. Cette réhabilitation des objets passe par un renversement de tendance : au lieu de purifier leur état, il faut le mêler, au lieu de vider l'espace qui sépare les fétiches des vrais objets, il faut le repeupler de « mixtes », situer tous les produits matériels de l'art ou de la science sur un axe. Ce sont au contraire les extrémités de cet axe qui sont vides, ces points de fuite, bien peu vraisemblables, que seraient d'un côté des gris-gris sans contenu, au statut purement social, et de l'autre des œuvres absolument vraies ou belles, au statut parfaitement autonome.

Il est temps de revenir sur cette coûteuse fiction dualiste, et de redescendre des oppositions entre grands principes aux opérations ordinaires des acteurs. Prendre au sérieux l'idée d'un monde où il y a à la fois des vérités scientifiques, des œuvres d'art et des groupes humains, et où l'on ne rencontre que de bien nommés « moyens » pour les faire chacun se construire les uns par les autres, implique qu'on ne choisisse pas a priori qu'un principe d'explication « social » (l'intérêt, le milieu, l'organisation, la distinction) a plus de réalité qu'un principe esthétique ou scientifique (la beauté de l'œuvre ou la vérité de la physique), ou qu'une lecture « imaginaire » ou idéologique (les valeurs d'une société, l'expression d'un groupe), mais qu'au contraire on verse aussi le social parmi les ressources des acteurs pour justifier ou construire leurs réalités. Il faut donc faire du social (au même titre que de la science ou de l'art) un thème de l'analyse, et s'interdire de l'élire nous-mêmes comme ressource. Les participants ne cessent d'opposer le public à l'œuvre, ou la science pure et la science appliquée, et pour cela, de condamner tel médium au profit de tel autre : la sociologie doit rendre compte de ce débat constitutionnel, non le refaire pour son propre compte. Cela conduit à une promotion théorique des objets en médiateurs : non plus suppôts des causes décidées par le sociologue (le marché, l'organisation, la différenciation sociale...), mais producteurs des principes, des moyens et des objets qui constituent un univers scientifique ou un monde de l'art, selon l'expression de Becker ⁴.

Les leçons inverses de la sociologie des sciences et de l'art

Pour opérer ce renversement de tendances, les leçons inverses de la sociologie des sciences et de celle de l'art reprennent un sens, car il s'agit bien de les faire toutes deux revenir de deux points opposés, en se rapprochant l'une de l'autre. En restant au seul domaine de l'œuvre d'art, la réponse resterait négative. On ne peut qu'alterner entre une dénonciation du social projeté dans de simples objets — la sociologie de la culture — et la reconnaissance du beau éternel indépendant de la société — l'esthétique. Alternance brutale de l'iconoclasme à l'iconophilie — que les premiers appellent idolâtrie. Sans avoir la violence sanglante des querelles byzantines, l'éternelle querelle des images de la sociologie de l'art ne pourrait à elle seule se pacifier aisément. Pour aller plus loin, il faut profiter d'une possibilité de collaboration (et le présent article ne fait qu'explicitier un programme déjà matérialisé dans notre centre de recherche) entre sociologie de l'œuvre d'art, d'une part, et sociologie des sciences, d'autre part.

C'est bien la mystérieuse résistance des objets scientifiques qui nous intéresse, non plus pour servir d'appui à la pensée critique, qui faisait fond sur elle pour dénoncer le faux rôle des objets auxquels nous attribuons, sans y penser, notre propre activité créatrice, mais d'une autre façon, plus subtile. Si peu de monde prétend que la pesanteur est un fétiche, personne ne peut ignorer non plus aujourd'hui le travail de la sociologie des sciences pour faire de la pesanteur une création collective (Shapin et Schaffer, Pickering) ⁵. En tirant par exemple le vide produit artificiellement dans la pompe à air du laboratoire de Boyle, les historiens parviennent à tirer une grande partie de l'Angleterre du XVII^e siècle ⁶, comme Alpers parvient à amener à elle l'empire des Pays-Bas pour expliquer la peinture flamande ⁷. Après le travail de Shapin et Schaffer, il reste bien des objets, ils ne se sont pas dissous dans le social. Aucun consensus n'est suffisant pour engendrer la véracité des expériences

⁴ Howard H. Becker, les Mondes de l'art, Flammarion, Paris (1988).

⁵ Bruno Latour, La Science en action, La Découverte, Paris (1989). Andy Pickering (ouvrage dirigé par), Science as Practice and Culture, Chicago University Press, Chicago (1992). Michel Callon (ouvrage dirigé par), La science et ses réseaux. Genèse et circulation des faits scientifiques, Anthropologie des sciences et des techniques, La Découverte, Paris (1989). Michel Callon et Bruno Latour (ouvrage dirigé par), La science telle qu'elle se fait. Anthologie de la sociologie des sciences de langue anglaise. (Nouvelle édition amplifiée et remaniée), La Découverte, Paris (1991).

⁶ Steven Shapin et Simon Schaffer, Le Léviathan et la pompe à air. Hobbes et Boyle entre science et politique, La Découverte, Paris (1993), et pour un long commentaire de ce livre capital, Bruno Latour, Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique, La Découverte, Paris (1991).

⁷ Svetlana Alpers, l'Art de dépeindre, Gallimard, Paris (1990).

de Boyle. Et pourtant, il y a bien eu création nouvelle d'un collectif, d'une Angleterre, d'un rapport nouveau entre science et politique, d'une définition du laboratoire, de l'expérience. La résistance de l'objet scientifique a changé de sens. Elle ne signifie plus que seul l'objet vrai échappe aux fétiches — permettant par contraste de définir tous les autres objets comme des écrans de projection pour la société. Elle signifie que l'on peut à la fois respecter un objet et néanmoins en faire la généalogie ou la construction sociale. Cela suppose deux transformations profondes du répertoire critique : 1) le social est construit par les objets (et ne peut donc se projeter sur eux), 2) nous partageons le lien social avec des non humains dans un collectif. La société n'est plus ce qui explique mais ce qu'il convient d'expliquer; les objets cessent d'être le pendant des sujets sociaux, pour devenir des médiateurs, ils font enfin quelque chose. Le marteau solide de l'iconoclaste devient le pinceau, le burin, le microscope de l'iconophile ⁸.

Du coup, nous entrevoyons comment Shapin et Schaffer peuvent faire pour le vide ce que fait Alpers pour la peinture flamande (les auteurs s'entrecitent d'ailleurs explicitement). De la sociologie des sciences, nous réutilisons ce modèle explicatif qui permet de respecter l'objet tout en tirant derrière lui sa construction sociale. Impossible de faire de même pour l'objet d'art tant qu'il était défini sur fond de science et par contraste avec l'objet « vraiment objectif ». Mais nous pouvons inversement utiliser à plein pour comprendre les sciences les formidables ressources de l'histoire et de la sociologie de l'art. L'histoire de l'art a toujours été très supérieure à celle des sciences — jusqu'à récemment — justement parce que la vérité vraie ne l'obnubilait pas. Elle a pu développer des chaînes de médiation sans aucun parallèle dans les autres formes d'histoire ⁹. Même chose en sociologie. La prolifération des médiateurs dans Becker n'a guère de parallèle en épistémologie, ni même en sociologie des sciences. On voit le contrat vers lequel tend cette collaboration entre sociologie de l'art et des sciences : prendre à la seconde son modèle d'objet non humain constitutif d'un collectif; prendre à la première son absence d'inhibition dans la prolifération des médiateurs.

La prolifération des médiateurs

La nouvelle histoire de l'art — et même l'ancienne, pour une large part — a en effet, sous le couvert d'une allégeance toujours proclamée bien haut à la valeur esthétique, continûment procédé à une restitution méthodique des médiations et des médiateurs de l'œuvre : politique et religion, mécènes, conseillers humanistes, académies, puis goût des élites, formes des spectacles, marchands et critiques, musées et galeries. Ce bric-à-brac hétéroclite a toujours réjoui l'historien d'art, allergique aux généralisations du sociologue, mais il n'a guère été défendu autrement que sur le mode de l'érudition, ou d'un relativisme du goût, par exemple par Haskell ¹⁰ ou Gombrich : « Il est hasardeux de braver le relativisme en matière de valeur artistique et de soutenir qu'il existe même dans le domaine fuyant du jugement esthétique des affirmations qui sont vraies et d'autres qui sont fausses » ¹¹. Nous avons essayé ailleurs d'en tirer la leçon pour la sociologie de l'art, partie sur les prémisses exactement opposées. Nous voudrions souligner ici à quel point le statut donné à l'objet par ces analyses minutieuses est plus varié et intéressant que celui que lui laisse le dualisme des sociologues ou des esthéticiens. Chez Haskell, par exemple, le marbre des statues s'oppose au plâtre, dans un continuum qui va de problèmes de fabrication et de problèmes d'authenticité historique à un véritable programme esthétique-pédagogique, lequel va faire à Etienne Falconet défendre le plâtre

⁸ Voir les photomontages dans Bruno Latour, La clef de Berlin et autres leçons d'un amateur de sciences, La découverte, Paris (1993) où l'on verra comment l'on peut traiter les savants au travail en utilisant les ressources de la sociologie de l'art. Par ce traitement on « esthétise » la science.

⁹ Cf. Antoine Hennion, « L'histoire de l'art : leçons sur la médiation », Réseaux, n° 60, septembre 1993.

¹⁰ Si les meilleurs livres de Francis Haskell, à notre sens, sont ceux qui reformulent radicalement ce que peut signifier une explication de l'art ou du goût, comme Mécènes et peintres, Flammarion, Paris (1991), ou L'Amour de l'antique, avec N. Penny, Hachette, Paris (1988), les plus relativistes, comme la Norme et le caprice, Flammarion, Paris (1986), ou De l'art et du goût, jadis et naguère, Gallimard, Paris (1989), sont entièrement construits négativement autour d'une accumulation préventive de contre-exemples à toute généralisation possible.

¹¹ E. H. Gombrich, l'Écologie des images, Flammarion, Paris (1983), p. 406.

comme médium de l'universalité formelle des œuvres, contre leur ancrage dans l'espace et le temps qu'impose le culte des originaux anciens ! Les colonnes, les cubes et les cônes de Piero analysés par Baxandall ¹² sont à la fois un clin d'œil aux marchands florentins et un entraînement de leur œil, qui ne cesse de jauger des barriques; le bleu d'Outremer n'a pas besoin d'être anachroniquement choisi à la Renaissance comme véhicule d'une survie posthume des tableaux, c'est le mélange de son caractère précieux, de ses qualités physiques qui lui sont liées, et de sa fonction explicite de signification visuelle de son propre coût, et donc de la valeur accordée à la commande, qui va en effet permettre à des œuvres d'être mieux conservées que d'autres, et d'entrer peu à peu au panthéon des chefs-d'œuvre... Les statues romaines « revisitées » par Haskell et Penny ne cessent de se modifier, à la fois physiquement et dans le regard porté sur elles, non pas dans un antagonisme de l'art et du goût, mais dans une construction commune que les auteurs suivent avec une rare méticulosité. Qu'on est loin du dualisme durkheimien, lorsqu'on voit le malheureux Hercule Farnèse privé de jambes s'en faire recoller de nouvelles, puis, les anciennes ayant été retrouvées, mais aussi trouvées moins belles que les neuves, être exposé dans son état restauré, ses vieilles jambes posées à côté de lui, et enfin être à nouveau restauré avec ses jambes originales ! Qu'il est vivifiant de ne plus être obligé de choisir entre le regard et la chose regardée !

Ajoutons que cette prolifération des mixtes matériels dans l'interprétation même de l'art s'est faite en pleine complémentarité avec le déploiement des médiateurs humains, et non à son détriment. Loin de se résumer aux simples porteurs de valises sociales en lesquels un Hauser transformait le mécène ou le marchand, ils introduisent partout l'opacité de leur reconstruction des médiations héritées des autres : experts, collectionneurs, conservateurs, humanistes, restaurateurs, et, plus rarement, artistes eux-mêmes, par exemple pour Rembrandt vu par Alpers ¹³, font désormais la chaîne, suivant un parcours souple, peu formulé théoriquement, mais rempli de mixtes. Il permet en effet de relier enfin un programme « social », où les rapports font les œuvres, et un programme « esthétique », où les œuvres font le social, là où la négligence des intermédiaires faisait croire à un face-à-face entre les œuvres et les cadres sociaux de leur appréciation.

Conclusion

Telle est la situation à laquelle nous sommes parvenus, et qui suppose de revenir, en sciences sociales, sur notre réflexe anti-fétichiste. L'anti-fétichisme, après avoir rendu de grands services dans les tâches de critique et d'émancipation, ne s'arrête plus, et vide le monde de tous les objets en répétant insatiablement que la société s'y projette. Comme un aspirateur emballé qui, après avoir fait le nettoyage, ferait le vide autour de lui emportant, après la poussière, les meubles et les murs; il faut le débrancher, c'est-à-dire être au moins aussi anti-sociologiste qu'anti-fétichiste. Les objets font quelque chose, et d'abord ils nous font. Les marionnettes du marionnettiste font quelque chose qui dépasse complètement, qui surprend, qui redéfinit profondément le marionnettiste — et pourtant l'image des marionnettes dont on « tire les ficelles » sert toujours à la pensée critique pour égayer ses dénonciations. Le rapport du marionnettiste aux marionnettes est pensé par la critique comme un rapport de causalité, comme un transport de force. Tout est dans le marionnettiste et passe dans la marionnette, créant pour le public l'illusion que la marionnette a une vie, illusion qui peut être source de plaisir, mais dont il faut se garder soigneusement, en remontant les fils qui attachent la marionnette aux forces réelles qui l'agitent et la font gesticuler. Tout est incroyable dans ce modèle explicatif, pourtant si répandu. Pourquoi faire des marionnettes, si tout est dans le manipulateur sauf l'illusion. Pourquoi « passer par » la figurine ? Mais dès qu'on prend les marionnettes pour des médiateurs, toute l'explication change, parce qu'il n'y a plus de transport de force, ni de causalité mécanique. Un médiateur n'est ni cause ni conséquence, ni moyen ni fin. C'est un événement qui bouleverse ce qui rentre et ce qui sort. Parlez avec un marionnettiste, et il vous parlera de ce que ses marionnettes lui font faire. Illusion ! Fétichisme coupable ! Éternelle prétention des artistes à être dépassés par leurs productions !, disent les iconoclastes. Non, affirment les iconophiles, propos justes, qui pèsent précisément ce que le passage par une autre matière, une autre figure, modifie dans le rapport des forces. La traduction par la figure médiatrice modifie toujours ce qui est traduit.

¹² Michael Baxandall, L'Œil du Quattrocento, Gallimard, Paris (1985).

¹³ Svetlana Alpers, L'Atelier de Rembrandt, Gallimard, Paris (1991).

Cette situation commune, résumée par les mots-clés de traduction, réseau et médiation qui caractérisent les nombreux travaux que nous avons menés en commun au CSI, conserve de graves inconvénients. On peut reprocher à cette pensée de la médiation ou des réseaux de jeter avec la dénonciation critique toute possibilité analytique. En abandonnant la critique — moderne — elle deviendrait post-moderne, se délectant à la seule multiplication des médiateurs et à la seule prolifération des réseaux hétérogènes. Autrement dit, elle serait devenue fétichiste pour de bon, pensée d'ingénieurs fascinés par les machines. Bref, un retour de Saint-Simon. Pire, ne serait-elle pas fétichiste même au sens psychanalytique ? C'est-à-dire perverse, empêchant de comprendre le tout pour jouir de se perdre dans les détails, vibrant au grincement d'un archet sur une corde, au crissement d'un stylet sur un physiographe, mais au fond incapable d'analyser ce qui se passe. On peut imaginer des sciences sociales qui ne soient plus critiques (voir Boltanski et Thévenot), il paraît impossible d'imaginer des sciences sociales privées de capacité analytique.

Nous pensons au contraire que, loin de limiter les ressources analytiques et de plonger toute chose dans la nuit où toutes les vaches sont grises, la comparaison systématique entre le régime de médiation des objets d'art et des objets de science permettra d'extraire un certain nombre de propriétés caractéristiques, rendant possible un traitement différencié — différenciation qui était impossible auparavant, puisque l'objet de science et lui seul échappait à toute analyse¹⁴. Quelles sont les façons concrètes de faire durer, en science et en art, quelles sont les totalisations mises en œuvre, les formes de coprésence entre humains et objets ? Tantôt les médiations disparaissent, s'alignent, renvoient à un référent stable et extérieur, tantôt elles se montrent, ajoutent leurs épaisseurs, multiplient le plaisir et la participation intérieure. Nous avons plaidé pour une leçon croisée, de la sociologie des sciences à celle de l'art : que faire des objets, lorsqu'on ne peut s'en débarrasser comme fétiches; et de la sociologie de l'art à celle de la science : comment accepter la prolifération des médiateurs, pour permettre à la sociologie d'intégrer des objets, des corps, des instruments, et décrire un monde qui soit enfin à la fois rempli de choses et d'humains.

¹⁴ Il faudra compléter la comparaison avec l'objet technique et le sujet religieux, toujours associés au scientifique et à l'œuvre d'art, voir Madeleine Akrich (1993), Inscription et coordination socio-techniques. Anthropologie de quelques dispositifs énergétiques, thèse, École Nationale Supérieure des Mines de Paris, Antoine Hennion, « Vor deinen Thron... », in la Passion musicale, *op. cit.*, et Bruno Latour, Aramis, ou l'amour des techniques, La Découverte, Paris (1992), et sur l'iconophilie religieuse le dernier chapitre de l'*op. cit.* note 3 « Pourquoi les anges sont de mauvais instruments scientifiques ».