



HAL
open science

POUR UN TOURNANT ARTISTIQUE EN SCIENCES SOCIALES

Boris Grésillon

► **To cite this version:**

Boris Grésillon. POUR UN TOURNANT ARTISTIQUE EN SCIENCES SOCIALES. 2017. halshs-01516695v1

HAL Id: halshs-01516695

<https://shs.hal.science/halshs-01516695v1>

Preprint submitted on 2 May 2017 (v1), last revised 20 Jun 2017 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

NB : il s'agit d'un working paper qui n'est pas encore achevé (il manque encore quelques références ainsi que la dernière sous-partie sur les cas pratiques et la conclusion). Mais il me semblait pertinent de le soumettre tel quel à la communauté scientifique. M'aventurant ici sur des terres peu connues, je suis preneur de toute remarque, critique ou suggestion. Merci d'avance. Boris Grésillon

Boris Grésillon

POUR UN TOURNANT ARTISTIQUE EN SCIENCES SOCIALES

*"Sans la poésie,
notre science paraîtra incomplète"*
Matthew Arnold (1900)

Introduction :

Qu'est-ce que les sciences sociales et l'art ont en commun ? Leur capacité à dire le monde contemporain et à le rendre compréhensible, soit par l'analyse scientifique soit par le geste artistique. Or, depuis quelques temps, on parle de "crise des sciences sociales" comme on évoque une "crise de l'art". Même si ces expressions ne sont pas nouvelles, force est de constater que les sciences sociales ne parviennent plus à décrire le monde dans sa globalité et dans sa complexité, ni dans sa rapidité et encore moins dans sa simultanéité.

Pour prendre deux exemples désormais connus, les deux coups de tonnerre politiques de l'année 2016, soit le Brexit et l'élection de Donald Trump, ont laissé les chercheurs dans le même état de sidération que les politiques. Non seulement ils n'avaient pas prévu ces événements car ils ne les avaient pas pensés, mais surtout, ils n'étaient et ne sont pas toujours outillés scientifiquement pour les analyser correctement.

Politologues, économistes, historiens, sociologues, anthropologues, philosophes sont-ils condamnés à être à la remorque d'une Histoire qui s'accélère dangereusement ?

Après l'ère des grands schémas d'explication idéologiques, fondés essentiellement sur les théories marxistes et structuralistes, est venue l'ère de la déconstruction post-moderne. Les chercheurs en sciences sociales se sont mis à déconstruire ce que leurs aînés avaient construit, qu'il s'agisse de théories, de schèmes idéologiques, de discours, de méthodes ou de représentations. Dans un premier temps, cette remise en question des postures et des postulats de la "modernité" fut bénéfique : elle permit l'émergence d'une myriade de courants qui jusque-là n'avaient pas émergé (*gender studies*, étude des minorités ethniques, micro-histoire, *Alltagsgeschichte* ("histoire du quotidien"), géographie culturelle, ethnogéographie, interactionnisme symbolique et ethnométhodologie, etc.). Aujourd'hui, ces courants ont droit de cité et ils ont le vent en poupe dans les universités européennes et américaines. Par-delà leur extrême diversité, ils ont pour point commun de s'intéresser au "micro" et non plus au "macro", à l'individu ou au groupe et moins aux classes sociales ou à la société dans son ensemble, dans une démarche ethnographique plus que sociologique et

politique. Excès de modestie ou méfiance intrinsèque à l'égard des grands schémas d'interprétation du monde contemporain ? Toujours est-il qu'à force de s'intéresser au "petit" et plus au "grand", aux contextes et pas aux structures, aux marges et pas au centre, à l'éphémère plutôt qu'au durable, au caché plutôt qu'au visible, les chercheurs en sciences sociales, dans leur grande majorité, ont négligé de se pencher sur les fondamentaux et les questions centrales des sciences sociales : *dans une société, dans un espace, dans une séquence historique, qu'est-ce qui fait lien, et qu'est-ce qui fait sens ?* Sur quelles bases s'établit un projet social commun ? (Rousseau aurait parlé de "contrat social") Avec quelles résistances, quels contre-pouvoirs, quelles formes de dissidence ?

En négligeant ces questions, ils se sont retrouvés, comme les politiques et les journalistes, "sidérés" devant les coups de tonnerre de 2016 (en attendant ceux de 2017...), forcés de constater qu'ils n'avaient plus vraiment les clés pour comprendre et faire comprendre les succès électoraux des populistes de part et d'autre de l'Atlantique, au-delà des explications superficielles livrés rapidement par quelques intellectuels médiatiques. Forcés de constater aussi, par exemple, qu'en ne nourrissant plus le projet européen d'idées nouvelles, d'apports scientifiques et de débats féconds, ce dernier devenait fragile et pouvait rapidement se déliter, perçu alors uniquement comme un projet technocratique, coûteux voire nuisible pour "le peuple".

Il ne s'agit pas ici de faire le procès des intellectuels et des chercheurs, qui ne sont pas censés "coller" à la réalité, mais plutôt d'émettre l'hypothèse selon laquelle ils ont de plus en plus de mal à être en phase avec l'évolution du monde contemporain. A leur décharge, le temps de la recherche n'est pas le temps géopolitique, et le monde tourne de plus en plus vite, sans parler de l'accélération numérique qui permet l'accès aux informations les plus diverses en temps réel. Mais la question est plus profonde : les chercheurs ont-ils les bons outils d'analyse ? Disposent-ils des clés de compréhension adaptées à nos sociétés mutantes ? Possèdent-ils la bonne focale, à la fois micro ET macro, pour étudier les phénomènes contemporains ?

Quant aux artistes, ils semblent avoir perdu leur rôle d'éveilleurs de conscience. Bien sûr, il existe là aussi des exceptions, comme le réalisateur Ken Loach, qui a opté pour un cinéma socialement engagé jetant un regard très critique sur l'évolution de la société britannique et par-delà, sur celle des sociétés occidentales. Mais globalement, la "crise de l'art contemporain" que constatait le philosophe Yves Michaud à la fin des années 1990 (Michaud, 1997) semble toujours d'actualité. Il en va de même pour le théâtre, qui semble toujours traversé par une "crise de sens" (Enjary, 2004). Finalement, c'est comme si les créateurs souffraient des mêmes maux que les chercheurs en sciences sociales : saisie de plus en plus difficile d'un monde complexe, émiettement en courants et sous-courants, refuge dans le geste apolitique.

Mais loin de s'exclure l'un l'autre, l'art et la recherche ont au contraire tout à gagner dans une forme de fécondation réciproque et de refondation commune. Cet article pose comme hypothèse que la démarche scientifique ne peut que s'enrichir de l'apport de la démarche artistique et inversement. Cela suppose toutefois, dans un premier temps, une mise à plat des faiblesses actuelles des sciences sociales (I.) et des "sciences artistiques" (II.) avant d'envisager, sur les plans théorique et pratique, divers types de collaborations (III.) qui pourraient déboucher à l'avenir sur la formulation d'un manifeste commun.

I. (première partie) Les sciences sociales en question

Que l'on examine le cas de l'histoire, de la philosophie, de la sociologie, de l'économie ou de la géographie, le constat est le même : malgré l'extrême (et heureuse) vivacité de ces disciplines, qui se marque notamment par un nombre croissant de publications, elles peinent de plus en plus à appréhender le monde contemporain dans sa globalité et dans sa complexité.

A. Un bref examen des disciplines

1. Le cas de l'histoire contemporaine

Partons d'un exemple qui en dit peut-être plus qu'un long discours.

Dans un séminaire de recherche qui eut lieu à Berlin en décembre 2016 dédié aux transformations de l'espace centre- et est-européen depuis 1989, une historienne allemande, professeure d'université et spécialiste reconnue de l'histoire de l'Europe, a avoué avec beaucoup de franchise que *"la communauté historique, dans son ensemble, s'était trompée dans sa lecture univoque et positiviste de l'adhésion des pays d'Europe centrale et orientale au projet européen puis à l'Union européenne, en se référant trop facilement peut-être à l'image (d'Epinal) de l'Europe centrale pacifiée et tolérante de l'Empire des Habsbourg au XIXème siècle (1815-1914), une forme de récit qui devait "forcément" ressurgir un jour. Ce faisant, parce que nous avons voulu croire en la force du récit historique européen après la chute du Mur, non seulement nous avons privilégié une lecture univoque de l'Europe centrale et orientale (celle d'un espace dont le destin est de se rapprocher de l'Europe de l'Ouest et de composer à terme avec elle une Europe unie), mais en plus nous avons omis de nous intéresser au reste, qui nous saute à la figure aujourd'hui, les conflits ethniques, les tensions religieuses, la montée des nationalismes - et ce malgré la guerre en ex-Yougoslavie dans les années 1990, qui aurait dû nous mettre en alerte"*.

Terrible aveu d'aveuglement collectif, partagé par l'opinion et les politiques en Europe occidentale dans les années 1990 jusqu'à aujourd'hui, et qui explique en partie le sentiment d'incompréhension et de désenchantement ressenti face à "l'égoïsme" des pays d'Europe centrale et orientale qui refusent en bloc toute application de quotas de migrants sur leur sol ou encore qui n'hésitent pas, pour certains, à fermer leurs frontières nationales en dépit des accords de Schengen. C'était juste oublier, malgré les appels de certains historiens restés lettre morte, que notre histoire n'est pas la leur.

A ce propos, la même historienne ajoute, comme un terrible aveu d'impuissance, ne plus savoir comment raconter l'histoire de l'Europe centrale et orientale : *"Ce que nous savons, c'est qu'il n'y a plus de grand récit héroïque. Il ne saurait exister un récit national unique. L'approche déconstructiviste nous a appris à relativiser la véracité des faits historiques. En Europe centrale et orientale plus qu'ailleurs, il est impossible de rendre compte de la complexité historique de cet espace. Car il n'y a pas un récit linéaire mais une multiplicité de récits. Mais alors, lequel raconter ? En tant qu'historienne, je ne peux raconter qu'une seule histoire, celle que je crois être la plus juste possible. Alors comment faire ? Comment écrire l'Histoire aujourd'hui ?"* (souligné par nous).

Cette question lui fut renvoyée par le public et, après quelque hésitation, l'historienne eut cette réponse énigmatique : "*en provoquant des irritations*". Que voulait-elle dire ? Au sein de l'historiographie officielle ? De la communauté des historiens ? Des politiques ? Le public n'en saura pas plus. Mais la question était posée.

Il semble que cette question existentielle traverse peu ou prou toutes les sciences sociales aujourd'hui.

2. La philosophie à la croisée des chemins

Que nous dit la mère de toutes les sciences, la philosophie ? Matrice de la sagesse, il faut bien reconnaître qu'elle est sans doute la discipline qui a le plus souffert des errements, des guerres mondiales et des injustices de tous ordres qui furent le lot du XX^{ème} siècle. Les désastres de l'Histoire ont sérieusement entamé la confiance des philosophes en la capacité et même la volonté de l'homme à influencer sur le cours des événements de manière positive. Pire, elles ont remis en question la foi en la force performative des idées, au sens où toute la tradition philosophique occidentale depuis Platon l'avait pratiquée. Pire encore, comment (oser) philosopher après Auschwitz, pour paraphraser Hannah Arendt ? (VERIF.)

A ce premier ébranlement de l'univers de la philosophie au XX^{ème} siècle en a succédé un second au début du XX^{ème} siècle puis un troisième aujourd'hui. En effet, les attentats du 11 septembre 2001, qui signent la fin d'un monde ancien et le début d'un monde incertain, constituent une sorte d'impensé de la philosophie. Les philosophes ont été sidérés par cet acte barbare dont ils n'avaient pas les mots pour le nommer ni les concepts pour le caractériser. Enfin, il est à craindre qu'un troisième ébranlement, récent et peut-être beaucoup plus insidieux, vienne encore fragiliser la "maison philosophie". C'est ce qu'on pourrait appeler la révolution du "post" : à en croire les médias mais aussi certains philosophes, nous serions entrés dans la civilisation du "post-démocratique", du "post-politique" (Mouffe, 2016), du "post-vérité". La liste est loin d'être exhaustive d'autant plus que la mode du "post" est reprise par les autres disciplines des sciences sociales, où l'on parle par exemple de "post-urbanisme" ou de "post-économie"¹. Outre que ces expressions ne *disent* rien, qu'elles ne sont employées la plupart du temps que comme un écran de fumée bien pratique – et très tendance – posé sur une réflexion encore tâtonnante, il est frappant de relever que leurs auteurs ne décrivent que trop rarement ce fameux "post", cet "après", ce nouveau monde qu'ils pressentent mais n'analysent pas (sauf par le biais, pour les écrivains, des romans d'anticipation et de science fiction. Cf. Sansal, 2015).

Tous ces "post" impensés déroutent ceux qui font l'effort de s'y intéresser et nourrissent un sentiment diffus d'impuissance à *nommer le monde*, sentiment alimenté par l'essor des *fake news*, des fausses informations tenues pour vraies, des rumeurs propagées sur le Net et les réseaux sociaux et faisant office de vérité. Cet ébranlement-là est peut-être le plus nocif pour la philosophie car si, désormais, une fausse information, voire un faux concept, peuvent être tenus pour vrais par le plus grand nombre, comment démêler le vrai du faux ?

¹ Cette mode du "post" vient des Etats-Unis où elle est nettement plus développée qu'en Europe. Aux Etats-Unis, il est devenu courant de parler de "*post-truth-world*", de "*post-factual*" ou de "*post-rational*".

Ces catégories ont-elles encore un sens ? Par conséquent, comment la philosophie, dont la quête du sens et de la vérité est au coeur du projet, peut-elle rester légitime ?

La philosophie se trouve ainsi face à un vrai paradoxe. Alors que le besoin social d'une philosophie rationnelle et rassurante s'est rarement autant fait sentir (cf. nombre de magazines et de sites internet de philosophie grand public), la philosophie elle-même est menacée dans ses fondements et les philosophes paraissent désarmés face aux changements hyper rapides. Comment, en tant que philosophe, proposer une nouvelle pensée du monde contemporain quand le monde lui-même ne répond plus à aucun schéma de la philosophie occidentale, portée sur l'explication rationnelle des faits, la recherche de la vérité et sur l'idée d'un monde plus juste ? Bien sûr, certains grands philosophes le tentent encore, comme Jürgen Habermas et Alain Badiou, qui, outre tout le respect qu'on leur doit, font un peu figure de derniers des Mohicans (Habermas, 1997).

Mais à part eux, très peu de philosophes s'aventurent sur le terrain glissant des clés de lecture du monde contemporain, des concepts au sens où l'entend Gilles Deleuze : selon lui, *"la philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts"* (Deleuze et Guattari, 1991, p. 25). Deleuze entend par là des concepts opératoires, fondés sur l'expérimentation et passés au crible du jugement critique avant d'être rendus publics. Or, les expressions de "post-politique", de "post-société" ou de "monde-post-vérité", qui pullulent non seulement dans les médias mais aussi sous la plume de nombreux philosophes contemporains, ne sauraient être élevés au rang de concepts philosophiques au sens où l'entend Deleuze et avec lui toute la tradition philosophique. Peut-être le deviendront-ils un jour, mais en attendant, la mode du "post- ...quelque chose" atteste surtout l'évidente incapacité dans laquelle nous sommes à nommer ce qui est et ce qui advient autrement que par référence à ce qui a été. Elle renvoie moins à une paresse intellectuelle qu'à cet état de sidération dont nous parlions en introduction, sidération devant l'accélération brutale des technologies, devant un monde perçu comme de plus en plus incertain et insécure, devant le fait que l'inconcevable intellectuellement (élection de D. Trump, vote en faveur du Brexit) soit advenu. Or, il faut bien admettre que cette sorte de sidération et de course permanente pour tenter ne serait-ce que de rester en phase avec un monde en pleine transformation ne facilitent pas le travail des philosophes, du moins ceux d'entre eux qui se mettent au défi, sans céder à la facilité ni aux effets de mode, de penser le monde contemporain.

3. La sociologie ou le risque de la dispersion

Héritiers d'Emile Durkheim mais aussi de Pierre Bourdieu, les sociologues d'aujourd'hui sont-ils capables de produire un ou des modèle(s) théorique(s) permettant de comprendre la société contemporaine ? Rien n'est moins sûr. Perte d'une pensée globale et dispersion caractérisent l'évolution de la sociologie, si l'on en croit les deux auteurs cités ci-après. Ainsi, selon Vincenzo Cicchelli, *"conçus d'un point de vue occidental, avec l'Etat-Nation pour référent, les concepts de la sociologie classique ne sont plus à même d'appréhender les paradoxes du monde contemporain"* (Cicchelli, 2015, extrait du résumé). Et selon François Dubet, *« la dispersion est devenue la règle et la combinaison des modèles remplace l'ancienne unité. Dans ce cas, la crise d'une sociologie est aussi la crise de la sociologie, c'est-à-dire d'un type de pensée sociale de la modernité et de modèle global auto-suffisant ayant constitué, selon Nisbet par exemple, le projet même de la sociologie »*. (Dubet, 1994, p. 90) Ainsi, la post-modernité aurait mis à bas les certitudes et les modèles globaux établis sous la

"modernité", modèles capables d'en rendre compte de manière satisfaisante. Ce faisant, à l'instar de la philosophie, la période post-moderne – dans laquelle nous sommes encore, à moins que nous soyons désormais entrés dans la "post-post-modernité"... –, a engendré une fragilisation de la discipline sociologique dont la dispersion et l'émiettement constituent l'une des caractéristiques. En effet, la liste des sous-courants de la sociologie est longue. Citons en vrac la sociologie du sport, la sociologie de l'art contemporain, la sociologie de l'école, la sociologie du rap, la sociologie urbaine (avec une application récente au cas de Berlin cf. Laborier et Bocquet, 2016), etc.

Certes, chaque courant nouveau enrichit la discipline. Mais en l'absence de "modèle global", il contribue également à fragiliser son unité.

Si l'on prend l'exemple de la sociologie de l'éducation, un courant fortement représenté en France depuis les travaux pionniers de Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, puis prolongés, chacun à sa manière, par Bernard Lahire (1995), François Dubet, Marie Duru-Bellat (1990) ou encore Anne Barrère (1997), on peut dire que la sociologie de l'éducation n'est pas "*unifiée au sein d'une théorie unique et cohérente*" (Manuel de Queiroz, cité par Champy et Etévé, 1994, p. 932). On peut dresser un constat identique dans le monde anglo-saxon, où la sociologie de l'éducation est également très développée (cf. à titre d'exemple Usher et Edwards, 1994, Hill et alii, 1999).

La richesse et la diversité des travaux menés en la matière depuis une trentaine d'années n'ont pas débouché sur une tentative de théorisation générale admise par l'ensemble de la communauté scientifique. Certains penseurs post-modernes, notamment anglo-saxons, s'en félicitent, se méfiant par essence de tout essai de modélisation hégémonique dans lequel ils voient l'imposition d'un nouveau dogme voire d'une nouvelle idéologie. Il n'en reste pas moins que toute discipline, pour se construire en tant que science, a besoin de pouvoir s'appuyer sur des concepts, sur un bréviaire théorique qui constitue son socle et sur des méthodes éprouvées. Mais si l'on suit certains sociologues refusant à la sociologie le statut même de "science" (Coenen-Huther, 2012), la question de l'élaboration d'une théorie unificatrice ne se pose même plus.

4. L'économie ou le danger de l'éclatement

La science économique souffre des mêmes symptômes que la sociologie, à savoir la dispersion et l'émiettement. On ne compte plus le nombre de théories, de courants et de sous-courants échafaudés ces deux dernières décennies. Il est impossible d'en dresser une liste exhaustive. A priori, on ne peut que se féliciter d'un tel dynamisme conceptuel, théorique et méthodologique. Il y a fort longtemps que les économistes non seulement français mais aussi allemands, anglais, indiens ou américains n'avaient fait preuve d'une telle inventivité. Mais deux questions surgissent d'emblée. D'une part, dans cette tour de Babel qu'est devenue la science économique mondiale, comment trouver un langage commun ? D'autre part, certains sous-courants entrent en concurrence les uns avec les autres, et des désaccords scientifiques se transforment vite en querelles de chapelles avec des points de vue irréconciliables. Il en est ainsi de l'opposition entre ceux qui sont favorables à la régulation du marché par l'Etat et les partisans de l'effacement de l'Etat face au marché,

comme, sur le plan méthodologique, de l'opposition entre quantitativistes et qualitativistes, pour ne citer que les divisions les plus connues. Mais il y en a bien d'autres.²

Dans ces conditions où il est impossible de faire l'unanimité, est-il encore possible de produire des théories à valeur universelle ? Fort heureusement, certains s'y risquent, non sans succès, qu'il s'agisse de l'économiste indien et prix Nobel d'économie Amartya Sen et de sa théorie économique fondée sur la notion de "capabilité" (Sen, 2000), ou encore de l'économiste français Thomas Piketty, qui livre une analyse critique du capitalisme contemporain (Piketty, 2013). Mais comparés au nombre d'économistes ou d'experts en économie de par le monde, ces travaux féconds, novateurs et à valeur universelle restent l'exception.

Peut-être faut-il voir dans cette attitude de retrait de la prudence plus que de la modestie ? En effet, il n'aura échappé à personne que lorsque l'économie se confronte au réel, et surtout lorsqu'elle se veut prospective, elle peut se tromper lourdement. Combien de perspectives de croissance annoncées puis finalement contredites par la réalité ? Combien de théories erronées sur les conséquences économiques du Brexit ? A l'inverse, quels économistes avaient vu venir la crise financière puis économique de 2007-2008 ? Où ont été les "lanceurs d'alerte" ? Il ne s'agit pas de faire ici le procès des économistes prévisionnistes, mais simplement de constater que, un peu à la manière des sondeurs ces derniers temps, les économistes ont perdu en crédibilité auprès de l'opinion publique. Qui plus est, leurs tentatives répétées de substituer au sacro-saint "produit intérieur brut" (PIB) un indicateur plus intelligent dans les statistiques mondiales ont été des échecs, de même que, par exemple, la volonté de nombreux économistes européens de créer une agence de notation européenne capable de concurrencer les trois agences de notation américaines, hégémoniques. Certes, dans ces deux derniers exemples, ce ne sont pas tant les économistes eux-mêmes qui sont en cause que leurs relais politiques. Il ne s'agit donc pas d'incriminer les chercheurs en économie, loin s'en faut. Il n'en reste pas moins que, au vu des erreurs d'analyse commises par l'économie probabiliste modélisatrice, le refuge – ou la fuite en avant ? – dans l'économétrie a-contextuelle et les méthodes quantitatives inspirées des mathématiques ne semble pas constituer une solution très satisfaisante (Giraud, 2015).

Confrontés à la dure réalité des faits, les "économistes du réel" ont bien du mal à y voir clair et à s'imposer dans le champ politique. Pourtant, les politiques ont plus que jamais besoin de boussoles économiques un tant soit peu stables et crédibles. Mais si l'on en croit Gaël Giraud, directeur de recherches au CNRS et économiste en chef à l'Agence française de développement : *"en réalité, mon expérience est qu'il advient de ces tentatives isolées pour remettre l'économie sur le chemin du réel exactement ce qu'il est advenu aux démonstrations de l'existence de phénomènes d'émergence liés à l'agrégation des comportements, dans les années 1970 : elles sont ignorées"* (Giraud, 2015).

5. La géographie ou le manque d'ambition

² Cela a en outre des conséquences sur le fonctionnement de l'université et de la recherche, où les étudiants, doctorants et post doctorants sont priés de faire très vite leur choix (quand ils l'ont), autrement dit de choisir leur chapelle, ce qui aura des conséquences sur leur futur recrutement.

Bizarrement, par rapport à l'ampleur de la crise que traversent ses consoeurs, la géographie humaine a, semble-t-il, évité l'éclatement, malgré l'inévitable spécialisation en courants et sous-disciplines. Pour autant, y-a-t-il eu ou y-a-t-il actuellement des remises en question d'une discipline qui reste davantage descriptive que prescriptive, empirique plus que théorique ? Pas vraiment, du moins pas au niveau des querelles enregistrées en économie ou en sociologie. C'est peut-être justement cette capacité de la géographie à être une science ancrée dans le réel qui lui donne sa force ? Si l'on en croit Norbert Elias, les chercheurs en sciences sociales doivent tout faire pour décrire et comprendre le monde tel qu'il est : "*Il plaide ainsi pour des sciences sociales "réalistes", susceptibles de décrire la société telle qu'elle est, et non telle que les chercheurs la rêvent*" (quatrième de couverture de l'ouvrage de Norbert Elias, *J'ai suivi mon chemin*, 2016)³. Or, c'est justement là que, par tradition plus que par volonté programmatique, la géographie excelle : dans la description toujours plus fine des paysages, des villes, des modes d'habitat, des espaces qu'elle étudie. Mais cela ne saurait suffire à la légitimer en tant que science.

Certes, depuis les premiers postulats positivistes du début du XXème siècle, la géographie francophone et européenne a énormément progressé. Elle aussi a profité de la vague post-moderne pour se réformer, pour rénover ses concepts et renouveler ses méthodes. Elle a abordé de nouveaux terrains (Chine, Inde, Afrique, etc.), elle s'est frottée à la littérature anglo-saxonne, à d'autres disciplines aussi (d'où la naissance de la géohistoire, de l'ethnogéographie). Elle s'est dotée de nouveaux dictionnaires et atlas (Brunet et Ferras, 1992 ; Bailly et alii, 1992 ; Lévy et Lussault, 2003 ; Grataloup et Fumey, 2016). Elle est devenue à la fois quantitative et qualitative, à la fois analytique et appliquée, sociale et culturelle. Mais dans l'ensemble, elle n'a pas échappé à la mode post-moderne de la micro-analyse, de l'espace vécu, de l'enquête de terrain, n'osant plus guère s'aventurer sur des analyses dépassant l'échelle d'un pays ou d'un ensemble régional. Que reste-t-il de la réflexion pourtant très féconde de Gilles Dollfus et Roger Brunet sur le "système-monde" (Dollfus et Brunet, 1990) ? Que reste-t-il des ambitions d'un Yves Lacoste cherchant à comprendre le monde par le biais de la géopolitique (Lacoste, 1976) ou d'un Roger Brunet n'hésitant pas à se lancer, avec toute une équipe, dans une impressionnante "géographie universelle" en 10 volumes (Brunet, 1990-2000) ? Qui oserait faire de même aujourd'hui ? Qui tenterait d'embrasser le monde, hormis quelques initiatives salutaires mais isolées (Grataloup, Carroué,) ? Cela paraîtrait non seulement présomptueux mais quasiment hors de propos. Alors que c'est exactement de ce type de propos (de "récit" diraient les historiens) dont la géographie aujourd'hui a besoin pour aider au déchiffrement du monde, parallèlement aux analyses plus ciblées que les géographes savent parfaitement pratiquer.

NB : rajouter ici absolument des REF allemandes et anglosaxonnes !

B. Le salut dans l'interdisciplinarité et la comparaison ?

Après ce rapide passage en revue disciplinaire, la question qui se pose est la suivante : comment sortir les sciences sociales de l'impasse dans laquelle elles semblent se trouver ? Les recherches de solution sont nombreuses, depuis l'"intradisciplinarité" (*intradisciplinarity*)

³ NB : nombre de chercheurs en économie, si l'on en croit Gaël Giraud, seraient bien avisés de réfléchir à cette affirmation de Norbert Elias frappée au coin du bon sens...

revendiquée par certains chercheurs américains (REF !!!!!!!!!!!), consistant en un approfondissement disciplinaire, jusqu'à la transdisciplinarité pratiquée par d'autres, en passant par la comparaison encouragée par beaucoup. L'idée implicite est toujours la même et peut être formulée de manière lapidaire : en croisant les disciplines, en pratiquant la comparaison, le chercheur s'ouvre à d'autres mondes, devient d'une certaine manière plus intelligent et peut alors éventuellement entrevoir des vérités, des phénomènes globaux, des liens causaux qui jusque-là lui échappaient. Autrement dit, il serait plus à même de comprendre le monde contemporain. Tel est l'implicite. Qu'en est-il dans la réalité ? L'"intradisciplinarité" n'étant pas encore consolidée en tant que nouvelle méthode adoubee par la communauté scientifique, examinons le cas de l'interdisciplinarité et de la comparaison.

1. L'interdisciplinarité

Pour sortir du carcan disciplinaire parfois pesant, plusieurs tentatives intéressantes ont été expérimentées, notamment par le truchement de la pluridisciplinarité, mieux de l'interdisciplinarité (soit le croisement des disciplines), une expression quasiment inconnue il y a quarante ans et qui est devenue entretemps quasiment un impératif scientifique en sciences sociales, toute recherche se "devant" d'être interdisciplinaire. On a ainsi assisté et on assiste encore à une infinie variété de croisements disciplinaires possibles, que ce soit entre l'histoire et la géographie ; la sociologie, l'anthropologie et l'économie ; la philosophie et le droit, mais aussi, de manière plus inattendue, entre l'histoire et le droit ou les sciences du langage et les sciences économiques⁴. Il existe enfin des mariages, du moins des rapprochements originaux entre sciences dures et sciences humaines, comme par exemple entre mathématiques et sociologie ou composition musicale et algorithmes.

La plupart de ces rapprochements sont féconds, parce qu'ils font se confronter des idées, des équipes de chercheurs, des thématiques, des terrains, des méthodes, des façons même de faire de la recherche parfois fort différents. Cela dit, la mode de l'interdisciplinarité et de la transdisciplinarité (processus de dépassement des disciplines pour mieux saisir la complexité ; concept inventé par Jean Piaget en 1970) ne doit pas nous faire oublier que l'interdisciplinarité, *a fortiori* la transdisciplinarité, lorsqu'elle est réellement pratiquée et qu'elle n'est pas que de façade, comporte toujours un risque d'échec non négligeable. Car la confrontation d'idées et de façons de faire différentes ne débouche pas toujours sur un consensus, encore moins sur la mise au point d'un cahier des charges pouvant servir de base à un programme scientifique commun. On ne saura jamais combien de projets interdisciplinaires ont échoué avant même d'avoir pu démarrer ou bien en cours de route.

⁴ Il est impossible dans le cadre de cet article, de citer ne serait-ce qu'une infime partie des publications scientifiques relevant d'une démarche pluri- ou interdisciplinaire, et le lecteur comprendra que, par souci d'équité, nous ne souhaitons pas mettre en avant une ou deux références au sein des croisements interdisciplinaires ici relevés. Mais il n'y a pas que les publications qui témoignent de la mode, parce que c'en est une aussi, de l'interdisciplinarité. La lecture des programmes de cours universitaires, par exemple, offre un panorama original de "l'inventivité interdisciplinaire" des universités, attestée entre autres par la montée en puissance de cursus par essence inter- voire transdisciplinaires, tels les *gender studies*, la *global history* ou encore les *urban studies*. Ces cursus sont très prisés par les étudiants, des deux côtés de l'Atlantique.

Par ailleurs, il ne faut pas perdre de vue le paradoxe que soulignait Edgar Morin il y a plus de 30 ans : "*Les principes transdisciplinaires fondamentaux de la science, la mathématisation, la formalisation, sont précisément ceux qui ont permis de développer le cloisonnement disciplinaire.*" (Morin, 1990).

2. La comparaison

Là aussi, la comparaison semble de plus en plus pratiquée et *a priori* on ne peut que s'en féliciter. La comparaison bien menée décroïsonne le regard, oblige à penser l'Autre et, dans un mouvement contraire, à effectuer des retours sur soi fructueux. Mais elle est difficile. Même si Marcel Detienne appelle à juste titre à "comparer l'incomparable" (Detienne, 2000), la comparaison, dans les faits, n'est pas toujours raison. Dans la pratique, il arrive que le chercheur en sciences sociales compare des entités (spatiales, historiques, économiques, etc.) trop hétérogènes pour qu'on puisse les mettre sur le même plan. Il arrive également assez souvent que la comparaison cache de fait une simple juxtaposition de plusieurs cas d'études, que le chercheur justifiera habilement via une brève synthèse finale ou bien cherchera à masquer en parlant plutôt de "regard comparatif", de "regards croisés" ou d'"éléments de comparaison" – autant d'expressions très en vogue dans les sciences sociales aujourd'hui. Car la "vraie" méthode comparative est ardue. Elle présuppose que les objets de recherche (plusieurs villes de même taille, deux époques historiques, deux modèles économiques, plusieurs cohortes sociologiques) soient comparables, à l'aune de critères objectifs qui ne sont que trop rarement exposés.

De ce point de vue, ces quelques lignes tirées de l'ouvrage *La comparaison dans les sciences sociales* de Cécile Vigour (Vigour, 2007) sont très explicites : "*Le foisonnement des recherches comparées contraste singulièrement avec le peu de réflexion méthodologique sur l'usage et l'élaboration de la comparaison. C'est pourquoi il importe de revenir sur la démarche comparative, ses atouts et ses dangers : Qu'est-ce que comparer ? Pourquoi comparer ? Comment élaborer une démarche comparative ? Quels cas comparer ? Selon quelle stratégie ? À quelles conditions et avec quelles limites ? Quels écueils éviter ?*"

Ces questions précises, posées en 2005, ont-elles trouvé une réponse satisfaisante en 2017 ? On n'en a pas l'impression. Force est plutôt de constater qu'un certain nombre de (jeunes) chercheurs en SHS se lancent dans la comparaison sans nécessairement la justifier, voire parfois sans même préciser ce qu'ils en attendent : la mise en exergue de ressemblances dans le but de constituer un ensemble homogène ou au contraire de différences dans le but d'insister sur la singularité de chaque cas d'études au sein d'un même panel ? Le fait de ne pas assez s'interroger sur la méthode comparative fait perdre à celle-ci de sa pertinence scientifique, et c'est dommage tant l'approche comparative permet de déplacer le regard en décentrant son objet – ce dont toute science a besoin.

Au terme de cette analyse, il apparaît que les sciences sociales, dans leurs tentatives de compréhension du monde comme un tout, se voient confrontées peu ou prou aux mêmes problèmes, aux mêmes limites, aux mêmes questionnements. Pour tenter de résoudre ou au moins de contourner le problème, elles se rapprochent, se marient entre elles et font des enfants métissés et pleins de vie, qui jettent un regard neuf et pluriel sur le monde (toutes les "... – *studies*" se déclinent au pluriel). Elles se lancent aussi dans la comparaison, de manière intéressante mais pas toujours de façon raisonnée. Bref, elles avancent,

assurément, mais elles ne parviennent toujours pas à résoudre l'énigme première : comment dire, lire et analyser un monde qui visiblement se complexifie chaque jour et qui s'accélère ?

Qu'en est-il du côté de l'art et des "sciences de l'art" ?

II. (deuxième partie) Crise de l'art ou crise du sens ?

A. Où en est l'art aujourd'hui ?

L'art, ou plutôt les arts semblent être dans une situation paradoxale. D'une part, les grands musées et les grandes expositions font le plein. Citons deux exemples récents emblématiques. L'exposition "Chtchoukine" présentée à la fondation Louis Vuitton à Paris durant l'hiver 2016-2017 n'a pas désempé, attirant près de 1,2 millions de visiteurs et battant par là même le précédent record détenu par la collection "Barnes" présentée en 1993 au musée d'Orsay (1,1 millions). Quant au Centre Georges Pompidou, il a battu son record de visiteurs présents en une journée à l'occasion de son 40ème anniversaire, samedi 4 février 2017. Plus généralement, le succès du MOMA de New York, de la Tate Modern de Londres ou du Louvre ne se dément pas. La cote des artistes les plus réputés comme Gerhard Richter, Georg Baselitz, Jeff Koons ou Damien Hirst a nettement augmenté après le coup d'arrêt qu'a représenté la crise financière de 2007-2008.

L'appétit pour l'art contemporain concerne également d'autres genres artistiques, comme la musique classique. L'Opéra de Paris, le Metropolitan Opera de New York, l'Opéra de Vienne ou celui de Munich jouent presque toujours à guichets fermés, malgré des tarifs en hausse. Même constat pour les salles de concert prestigieuses, à l'instar de la Philharmonie de Berlin, du Concertgebouw d'Amsterdam ou du Suntory Hall de Tokyo. Pour l'anecdote, en 2016 l'engouement des Allemands pour la Philharmonie-sur-l'Elbe de Hambourg fut tel que tous les concerts affichaient complets pour les six premiers mois alors que le bâtiment n'était pas encore achevé et encore moins inauguré (il le fut au début de l'année 2017). Les arts visuels comme la vidéo et la photographie élargissent continuellement leur public, de même que les arts du cirque et les arts de la rue. Enfin, les festivals, quels qu'ils soient (rock, théâtre, rap, BD, métal, littérature, etc.), petits ou grands, en Europe ou dans le monde anglo-saxon, en Afrique comme en Asie, connaissent un succès continu, au risque d'une festivalisation de la culture.

A l'aune de ces exemples, on aurait du mal à envisager l'art sous l'angle de la crise. Pourtant, lorsqu'on examine le contenu des oeuvres contemporaines, leur portée présumée, leur message, on est plus circonspect. De fait, l'art est traversé de soubresauts, de remises en question, de conflits sourds. Il existe un malaise dans le monde de l'art, un malaise d'autant plus profond qu'il porte sur le sens du geste artistique. En France, le philosophe de l'art Yves Michaud est l'un de ceux qui l'a formulé de la manière la plus radicale, dans l'ouvrage *La crise de l'art contemporain* : "*Quand la culture devient un monde séparé destiné au loisir, quand les valeurs de la démocratie remettent en cause la déférence forcée du public pour les goûts de l'élite, quand il ne peut plus y avoir ni prophètes ni mages, il reste la comédie de l'avant-gardisme d'Etat s'efforçant en vain de produire administrativement du sens.*" (Michaud, 1997, extrait de la 4e de couverture). Il ne nous appartient pas de commenter

cette citation. On peut toutefois en retenir que, d'après le philosophe, la production de sens dans le contexte qu'il décrit est vaine.

Quelques années plus tard, Yves Michaud "enfonce le clou" dans son fameux essai intitulé *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique* (Michaud, 2003) : "*Le paradoxe de l'époque est que l'on assiste à un « triomphe de l'esthétique » : "la beauté est partout, tout devient artistique, et pourtant notre monde est « vide d'œuvres d'art » au sens moderne des peintures ou des objets contemplés religieusement dans les musées. Les « œuvres d'art » ont disparu pour laisser place à une beauté diffuse et comme gazeuse." (...) "L'expérience esthétique remplace l'art et tend à colorer la totalité des expériences culturelles."* Outre le fait qu'Yves Michaud se réfère ici à Walter Benjamin et à son maître-ouvrage, *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (Benjamin, 1939), on retiendra la critique de l'absence de contenu dans les oeuvres d'art contemporaines, qui se contenteraient d'être belles à défaut d'être puissantes. Bien sûr, il faut faire la part des choses et rappeler que l'écriture au scalpel de Michaud a pour corollaire des avis tranchés. Mais cette critique est partagée par d'autres, qui n'hésitent pas à poser la question suivante : "Des artistes sans art ?" (Domecq, 1994). A la lecture de la citation d'Yves Michaud, on ne peut s'empêcher de penser aux oeuvres grandiloquentes, évanescentes et prétentieuses de certains artistes contemporains parmi les plus cotés⁵. Le sentiment de vacuité que l'on ressent face à elles crée un sentiment de malaise et suscite des interrogations sur la capacité de l'art à déchiffrer le monde (à défaut de le changer) qui dessert malheureusement l'ensemble de la communauté artistique – alors que celle-ci a bien d'autres approches et recherches à proposer.

Par ailleurs, comme dans les sciences sociales, la mise au jour voire la revendication d'un "art global", comme il existe désormais une "histoire globale" ou une "géographie globale", se heurte à la critique de nombreux chercheurs et artistes issus de pays émergents qui

⁵ Jeff Koons et Damien Hirst, "super-stars" de l'art contemporain depuis vingt ans, sont les meilleurs exemples de cette tendance. Chacune de leurs installations crée la polémique. Certains crient au génie, d'autres considèrent au contraire ces artistes comme les plus grands usurpateurs du monde de l'art, tandis que la plupart s'interroge. En effet, que penser par exemple de "Treasures", la dernière méga-installation de Damien Hirst au Palazzo Grassi de Venise inaugurée en avril 2017, mêlant kitsch, mythes éculés et art-fantasy d'adolescent attardé ? Interrogé sur ses sources d'inspiration, l'artiste provocateur offre une réponse révélatrice : "*Is it me ? Is it Pinault ? Is it Walt Disney ?*" (cf. "First, in a underwater fantasy", article du *New York Times*, 9 avril 2017). De fait, entre sa propre inspiration, celle de son commanditaire et protecteur François Pinault et celle issue du monde magique de Walt Disney, l'artiste lui-même a bien du mal à savoir quels "sentiers de la création" il a emprunté. Mais c'est normal, car s'agit-il encore de création ? S'agit-il encore d'art ? Ne s'agit-il pas plutôt d'un gigantesque show, destiné à replacer Hirst au sommet du marché de l'art après une décennie d'absence ? "*It's like Elvis coming back to play in Las Vegas*" (art. cit.), s'enthousiasme Oliver Barker, président de Sotheby's Europe (société appartenant à M. Pinault). Walt Disney, Las Vegas, les références (sic) sont parlantes : il s'agit bien d'un show... business : l'installation elle-même a coûté à F. Pinault plusieurs millions de dollars mais chaque pièce sera mise en vente séparément, et la seule "tête de Méduse" est évaluée à 4 millions de dollars. En attendant, il n'y a rien d'artistiquement novateur ni de provocateur dans cette installation, et il serait étonnant qu'un grand musée d'art contemporain cherche à l'acquérir, même pour faire le "buzz"...

rappellent que "s'il [le 'nouvel internationalisme' artistique] a revêtu les appareils d'un oecuménisme exaltant un art global, qui inclurait désormais les artistes issus de ces fameuses 'régions géoesthétiques émergentes', la donne de ce nouveau récit continue souvent d'être énoncée et formulée depuis des centres économiques, géopolitiques, institutionnels et discursifs de pouvoir" (Quiros et Imhoff, 2014, p. 15).

Laissons de côté les polémiques propres à l'univers de l'art contemporain et intéressons-nous maintenant à la recherche en art, *a priori* plus proche de la recherche en sciences sociales par son approche scientifique de l'art.

B. Les tâtonnements de la recherche artistique

Qu'entend-on par "recherche artistique" ? Il s'agit d'un courant de recherche en art qui a émergé récemment, qui tente de se structurer, et qui postule qu'à côté des disciplines traditionnelles qui étudient l'art comme un objet extérieur – histoire de l'art, musicologie, philosophie de l'art, sociologie de l'art, critique d'art –, il existe une autre approche qui étudie l'art de l'intérieur... et qui présuppose implicitement que le chercheur soit artiste lui-même ou du moins soit très au fait des techniques artistiques et des types de narration spécifiques à l'univers de la danse, du théâtre ou de l'art abstrait. Ce n'est pas tant le produit fini, l'oeuvre d'art, qui retient l'attention du chercheur, mais bien davantage les processus de création qui ont mené une idée à sa matérialisation artistique à la suite de nombreuses étapes (Coessens et alii, 2010). Finalement, il s'agit de saisir l'ineffable, à savoir la créativité artistique. Défi ou gageure, les chercheurs-artistes ou artistes-chercheurs postulent que l'expérience vaut la peine d'être tentée. Par ailleurs, ce courant émergent, à mi-chemin entre recherche académique et pratique artistique, s'intéresse également à l'autre bout de la chaîne de la production artistique, autrement dit à la transmission des oeuvres d'art et à leur médiation auprès du public. Enfin, il n'est pas inutile de préciser que l'émergence de ce courant correspond également à une volonté d'affirmation institutionnelle du petit groupe des chercheurs-artistes au sein d'un monde universitaire pas toujours ouvert à leur égard.

Ceci posé, que retenir de ces expérimentations ? D'une part qu'il n'est jamais simple de croiser l'art et la science, on le voit à travers le dilemme méthodologique de l'artiste-chercheur : va-t-il adopter une attitude d'artiste cherchant à se documenter et se plongeant dans des ouvrages de sciences humaines et sociales et dans la littérature pour nourrir son inspiration artistique et son processus créatif ? De plus en plus d'artistes procèdent ainsi (nous y reviendrons ultérieurement avec l'exemple du théâtre documentaire). Ou bien va-t-il adopter d'abord une attitude de chercheur et tenter par exemple de documenter et d'analyser telle oeuvre (éventuellement la sienne) ou tel courant, non pas à la manière des historiens de l'art ou des critiques d'art mais de l'intérieur, de son point de vue d'artiste ? Ces deux attitudes *a priori* opposées nous semblent souhaitables, dignes d'être encouragées mais elles présupposent le dépassement du complexe de l'artiste se muant en chercheur sans en avoir le titre ni la formation ni les codes, ou à l'inverse du complexe du chercheur se muant en artiste et risquant de se mettre à dos la communauté des artistes, toujours réticente, d'une part, à laisser mettre en mots et en analyses "l'ineffable", soit le processus de création, et d'autre part à rationaliser et objectiver ses pratiques artistiques.

En tout cas la posture d'artiste-chercheur semble risquée, peu de gens s'y lancent et surtout l'assument sur le long terme. Les travaux sont intéressants mais encore pauvres en nombre.

En clair, il s'agit d'une tentative, originale mais fragile, de faire se rencontrer une démarche artistique et une démarche scientifique.

Tel est également le but que nous poursuivons. Après l'examen des formes diverses d'impasse rencontrées successivement par les sciences sociales (I.) et par l'art (II.), nous souhaitons démontrer dans un dernier temps (III.) qu'une sortie de l'impasse peut être envisagée à travers la mise en commun créative des méthodes, des corpus et même des modes de pensée des chercheurs et des artistes. Ils ont, à la base, plus en commun qu'ils le croient.

III. (troisième partie) Comment sortir de l'impasse ?

A. Quelques fondements théoriques

Résumons-nous. Dans leur volonté commune de décrypter le monde contemporain, sciences sociales et disciplines artistiques semblent dans une impasse lorsqu'elles sont prises isolément. Les sciences sociales, comme les sciences artistiques, ont tenté d'apporter un début de réponse en se lançant de plus en plus dans l'inter- voire dans la transdisciplinarité – au risque de l'éparpillement et de l'émiettement. Dès lors, ne faut-il pas dépasser l'interdisciplinarité en sciences sociales et oser aller plus loin, à savoir franchir le seuil du domaine propre aux sciences sociales pour tenter de voir ce que l'art et les artistes ont à proposer aux chercheurs ? Et dans un deuxième temps, oser croiser les pratiques et les méthodes de l'art et des sciences dans le but d'édifier une *nouvelle langue commune*, plus apte à saisir et interpréter les multiples mutations du monde (post-)moderne ? L'hypothèse mérite d'être examinée.

1. Les grandes figures historiques comme sources d'inspiration

Dans cette entreprise ambitieuse, nous ne sommes pas seuls. Il existe quelques figures tutélaires, inspirantes même si elle peuvent aussi sembler écrasantes. Au cours de l'histoire, certains génies sont parvenus à réunir en leur personne les aptitudes de l'homme de l'art et les compétences de l'homme de sciences. On pense bien sûr au philosophe Aristote, qui illustre à merveille le concept de "science spéculative ou rhétorique" qu'il forge, et qui rassemble la métaphysique, les mathématiques et la physique. Mais loin de se "limiter" à ces trois domaines, Aristote était aussi poète, biologiste et bien sûr spécialiste de sciences politiques (Aristote, vers - 340-330 av. JC). L'autre génie auquel on pense nécessairement est Léonard de Vinci, à la fois peintre, écrivain, botaniste, urbaniste, ingénieur, inventeur, etc. Pour notre propos, il ne s'agit pas tant de louer le génie universel de Léonard que de rappeler que sous la Renaissance comme dans l'Antiquité, les cloisonnements disciplinaires n'existaient pas. Il était donc courant d'étudier à la fois la peinture et la philosophie, ou les mathématiques et la poésie, dans le but de former des esprits complets. Tel est le but que poursuivaient également les frères Humboldt au début du XIX^{ème} siècle, chacun illustrant à sa façon la démarche universaliste qu'ils revendiquaient tous deux. Tandis qu'Alexandre von Humboldt, ami de Goethe, président de la Société de géographie de Paris et intellectuel

engagé pour la liberté, fit une brillante carrière de géographe⁶, d'explorateur et de botaniste, Wilhelm choisit une autre voie, à la fois littéraire (brillant philosophe et linguiste) et politique (diplomate et ambassadeur, ministre prussien de l'éducation en 1809-1810). Il fonde l'université Humboldt de Berlin en 1810 sur les principes universalistes, révolutionnaires pour l'époque, prônant l'accès de tous les étudiants à toutes les disciplines, la recherche associée étroitement à l'enseignement et la collaboration entre professeurs et étudiants. On mesure à quel point ces grands principes restent d'actualité plus de deux siècles plus tard.

Quel usage faire de ces figures tutélaires ? Ni totems ni tabous, pourrait-on dire en plagiant le célèbre ouvrage de Freud. Il ne s'agit ni de les déifier ni de les nier, mais simplement de se rappeler qu'elles ont existé, qu'elles ont ouvert des voies à la fois théoriques, méthodologiques, pratiques, politiques et pédagogiques nouvelles, et s'inspirer très modestement de leurs démarches fructueuses.

2. Une initiative récente

Beaucoup plus près de nous, trois artistes-chercheuses, musiciennes et musicologues, ont entrepris une démarche symétrique à la nôtre : en partant de l'art et de ses spécificités, elles le confrontent aux caractéristiques de la recherche scientifique et examinent précisément ce que donne leur rapprochement voire leur mariage (Coessens et alii, 2009). Il y a donc une sorte de cousinage intellectuel entre leur approche et la nôtre. Leur ouvrage, qui se veut un manifeste, est intéressant à plus d'un titre.

Les auteurs s'interrogent ainsi sur l'avenir de la recherche artistique, à laquelle elles assignent un objet théorique précis : "*Le but est de créer un champ de signification capable d'éclairer les aspects les plus prometteurs et en même temps les plus problématiques de la recherche artistique : l'ineffable qui est essentiellement au cœur de la créativité artistique et ce qui en est la conséquence, l'insuffisance des explications exprimées verbalement ou par écrit à son sujet.*" (Coessens et alii, *op. cit.*, 4e de couverture du livre). Du coup, les auteures émettent un postulat fort : pour être à même de comprendre l'acte artistique, être chercheur spécialisé en art ne suffit pas, il faut être soi-même artiste, ou au moins bénéficier de la participation active de l'artiste au processus de recherche. Cette démarche neuve n'étant pas présente dans les "sciences de l'art" classiques enseignées à l'université (histoire de l'art, critique d'art, musicologie, etc...), il s'agirait de tenter d'y implanter la recherche artistique, en tant que conception qui considère la création et les pratiques artistiques comme bases de nouveaux champs de recherches (François, 2016). Ce faisant, "*La recherche artistique peut aspirer à développer son propre profil et sa propre méthodologie*" (Coessens, *op. cit.*, pages 68-69). Autrement dit, l'ambition des trois chercheuses est bien d'établir la recherche artistique en tant que nouvelle discipline scientifique – avec ses particularités : association étroite de l'artiste et du chercheur, travail au cœur de l'acte artistique, entremêlement des outils et méthodes de l'art et de ceux de la science. Cependant, les auteures concèdent à la fin que cette posture d'entre-deux, entre art et recherche, n'est pas

⁶ Parmi ses nombreux écrits, citons au moins *Cosmos*, sa dernière grande oeuvre, où l'explorateur laisse la place au scientifique universaliste qui tente de synthétiser l'ensemble des connaissances terrestres et célestes de son époque.

facile à tenir, ne serait-ce que parce que les logiques de production et les temporalités de l'artiste ne sont pas similaires à celles du chercheur.

Outre l'apport scientifique indéniable de ce "manifeste", son intérêt, pour notre démarche, réside également dans la mise au jour des différences qui existent entre les artistes et les chercheurs, et des moyens de les dépasser.

3. Pour un rapprochement entre art et sciences

Depuis deux siècles, la tradition scientifique et philosophique occidentale nous a habitués à bien distinguer l'art et la science⁷. Le premier serait basé sur la fulgurance créatrice, la seconde sur la recherche laborieuse. Le premier rechercherait le Beau, la seconde le Vrai. Les arts se baseraient sur l'intuition dans un but esthétique ; les sciences se baseraient sur la raison dans un but scientifique. Les arts rechercheraient l'émotion, les sciences le froid raisonnement. Par conséquent, les arts seraient du côté de la subjectivité du sujet, les sciences du côté de l'objectivité. Bien sûr, énoncé tel quel, tout cela semble incontestable, d'autant plus que cette dichotomie entre l'art et la science a été étayée au cours des siècles par d'illustres penseurs, philosophes, écrivains et savants. Ainsi Victor Hugo, dans son hommage à Shakespeare, déclare :

"Pourtant, entre l'Art et la Science, signalons une différence radicale. La science est perfectible ; l'art, non. Pourquoi ? Parmi les choses humaines, et en tant que chose humaine, l'art est dans une exception singulière. (...) Or le progrès est le moteur de la science ; l'idéal est le générateur de l'art. C'est ce qui explique pourquoi le perfectionnement est propre à la science, et n'est point propre à l'art. Un savant fait oublier un savant ; un poète ne fait pas oublier un poète. L'art marche à sa manière ; il se déplace comme la science ; mais ses créations successives, contenant de l'immuable, demeurent ; tandis que les admirables à peu près de la science, n'étant et ne pouvant être que des combinaisons du contingent, s'effacent les uns par les autres. Le relatif est dans la science ; le définitif est dans l'art." (Hugo, 1864), souligné par nous.

Cette citation, intéressante à plus d'un titre, mériterait à elle seule d'être décortiquée, et au besoin critiquée. Ainsi, en vertu de quoi l'art, du moins la démarche artistique, ne serait pas perfectible ? Mais tel n'est pas notre propos de nous livrer à une exégèse de ce texte par ailleurs remarquable. Retenons plutôt cette belle expression qu'aucun chercheur en sciences sociales ne reniera : "*les admirables à peu près de la science*", qui, aux yeux du poète, semblent quelque peu la disqualifier par rapport à l'art :

"La science est l'asymptote de la vérité. Elle approche sans cesse et ne touche jamais. Du reste, toutes les grandeurs, elle les a. Elle a la volonté, la précision, l'enthousiasme, l'attention profonde, la pénétration, la finesse, la force, la patience d'enchaînement, le guet permanent du phénomène, l'ardeur du progrès, et jusqu'à des accès de bravoure. (...) Mais elle est série. Elle procède par épreuves superposées l'une à l'autre et dont l'obscur

⁷ Tel n'est pas le cas dans la tradition orientale et dans les philosophies indienne ou chinoise, par exemple. Il serait évidemment très intéressant de les examiner mais cela dépasserait à la fois nos compétences et le cadre imparti à cet essai. Il est cependant évident qu'il y aurait en la matière de nombreuses pistes à creuser.

épaississement monte lentement au niveau du vrai. Rien de pareil dans l'art. L'art n'est pas successif. Tout l'art est ensemble." (Hugo, 1864)

Il ne s'agit pas de se mesurer au grand Hugo, d'autant que tout ce qu'il écrit sur la science nous semble juste – alors que, peut-être emporté par son élan, ses propos sur l'art nous paraissent teintés d'absolu et d'idéalisme.

Cet exemple atteste en tout cas que la réflexion sur les relations et les différences entre l'art et la science n'est pas nouvelle. La dichotomie volontiers mise en avant entre l'art et la science ne serait-elle pas en partie à mettre sur le compte d'un mode de pensée occidental, singulièrement français, qui privilégie la pensée binaire ? Que ce soit chez Hugo, chez Descartes ou plus près de nous, chez Pierre Bourdieu, il est frappant de constater que le mode binaire, blanc / noir, est systématiquement pratiqué, associé à une pensée cartésienne rationnelle. De la sorte, la démonstration paraît infaillible, les résultats incontestables, car ce type de réflexion binaire ne laisse pas de place aux doutes ou aux hésitations. On oppose l'art aux sciences, l'amour à la haine, l'ombre à la lumière, les dominants aux dominés, au risque de verser dans le cliché voire dans le poncif, le tout dans un style catégorique (cf. Hugo) où l'auteur omniscient s'octroie la faculté de dire le Vrai. Ces couples d'opposition, lorsqu'ils sont mis au service d'une pensée rigoureuse, fonctionnent de manière remarquablement efficace parce qu'à la fois ils impressionnent et rassurent le lecteur. Celui-ci, guidé par l'auteur philosophe, écrivain ou sociologue, sait où il va, il a la sensation de mieux comprendre le monde qui l'entoure puisqu'il est capable d'en établir des catégories.

En revanche, la face cachée de la pensée binaire est qu'elle a tendance à exagérer les différences et à masquer les similitudes entre deux phénomènes que tout *semble* opposer. Or, on le sait, la réalité est souvent plus complexe et plus nuancée. En fait, la réalité se laisse difficilement enfermer dans une pensée binaire. Les couples d'opposition sont davantage des construits intellectuels pratiques et efficaces que des figures de style décrivant fidèlement la réalité sociale, politique ou économique. En tant qu'intellectuel, il est tout à fait normal d'en user mais pas d'en abuser. Au demeurant, depuis Pierre Bourdieu, l'époque a changé, la post-modernité est passée par là en balayant nombre de certitudes établies. La figure de l'oxymore et la pensée binaire ne s'imposent plus d'elles-mêmes pour nombre de philosophes, de sociologues ou d'intellectuels en général. L'époque est davantage à la relativité, au doute, à la pensée complexe et à la recherche de liens entre objets ou phénomènes différents (De Certeau, 1980). Ainsi, on jette aujourd'hui un regard différent sur le binôme art et sciences, qui n'est plus perçu comme un couple d'opposition.

Contrairement à un type de raisonnement qui serait... binaire et dialectique, il ne s'agit pas de démontrer désormais que l'art et la science ne font qu'un, mais plutôt qu'ils ont partie liée. Nous ne revenons pas sur ce qui les sépare, si ce n'est sur cette affirmation, qui nous servira de base à une sorte d'opération de réhabilitation du couple art et science : "*Le premier serait basé sur la fulgurance créatrice, la seconde sur la recherche laborieuse*". Même si, à première vue, cette affirmation paraît empreinte de bon sens, elle confine au cliché, au point que l'on pourrait presque inverser la proposition. D'une part, la production artistique se fonde également sur une "recherche laborieuse" : les différentes esquisses précédant l'oeuvre picturale achevée ou les nombreuses versions manuscrites, biffées, raturées, reprises, précédant un livre ou une oeuvre musicale en attestent. D'autre part, "la fulgurance créatrice" (Vidal, 1984) est également présente dans les sciences, et heureusement ! C'est non seulement le fameux "*Eurêka*" ("j'ai trouvé") du savant grec

Archimède, repris ensuite par des générations de scientifiques jusqu'à aujourd'hui. Mais c'est aussi le moment précis où le chercheur, quelle que soit sa discipline, a une intuition, une idée nouvelle dont il sent, dont il sait qu'elle le portera loin.

A travers cet exemple, on voit bien que l'art et la science, quoique de nature différente, présentent des points communs. Ils se nourrissent l'un et l'autre d'un labeur invisible et fastidieux et de fulgurances créatrices, le premier nourrissant les secondes. En sciences comme en arts, le génie sans travail et sans tâtonnements n'existe pas, c'est un leurre (Koestler, 1964). Ainsi, la démarche du scientifique et celle de l'artiste sont comparables : tous les deux sont en quête de sens, ils cherchent mais ne sont pas sûrs de trouver ; tous les deux expérimentent en alternant le doute et les certitudes ; l'aboutissement de leur recherche prend une forme concrète et publique, qu'il s'agisse d'un vernissage d'exposition, d'une publication scientifique, d'un livre ou d'une première au théâtre. Certes, le médium diffère, ici l'art, là la science, mais la démarche est similaire. Elle est *à la fois* sensible et rigoureuse, intuitive et construite, concrète et abstraite, fulgurante et consciente de s'inscrire dans le temps long de l'histoire (de l'art ou des sciences)⁸.

De plus, sur un plan méthodologique, l'art et les sciences présentent quelques similitudes. La fulgurance évoquée se nourrit de recherches minutieuses et de lectures préalables. Il est en effet très rare qu'un "Eurêka !" se produise, pour ainsi dire, hors-sol, c'est-à-dire sans un cheminement intérieur préalable qui s'appuie lui-même sur une enquête plus ou moins longue. Artistes et chercheurs ont ainsi le goût de l'enquête, à comprendre dans les deux sens du terme, au sens de recherche minutieuse et au sens anglo-saxon de *inquiry, investigation*. Ces enquêtes sont "*dotées de leur propre systématique empirique et sensible*" (Citton et Querrien, 2014) et elles débouchent (ou non), au bout du processus de création, sur la production d'objets divers, artistiques ou scientifiques ou les deux. Dès lors, on comprend qu'une telle pratique implique un rapport au temps différent de celui qui est pratiqué par le reste de la société. Un geste artistique abouti, l'écriture d'un roman ou d'un essai de sciences sociales, la composition d'une oeuvre théâtrale ou la rédaction d'un atlas de géographie présentent, au-delà de leurs méthodes, un point commun essentiel : ils demandent du temps, beaucoup de temps. De plus en plus, artistes, écrivains chercheurs et intellectuels doivent lutter pour défendre ce temps non prescriptif, qui peut apparaître improductif donc inutile aux yeux des ignorants mais qui est essentiel à leur métier⁹.

⁸ Nous n'avançons pas ces affirmations au hasard. Non seulement elles sont le fruit de réflexions personnelles nourries de lectures diverses et de discussions avec des collègues chercheurs ; mais aussi et surtout, elles sont fondées sur des entretiens informels menés avec des artistes et des chercheurs français et allemands, secondairement espagnols et italiens et sur des retours d'expériences concrètes de croisements novateurs entre genres artistiques et scientifiques (voir plus loin).

⁹ Hélas, de nos jours, artistes et scientifiques ne sont plus les maîtres du temps – s'ils l'ont jamais été. Le capitalisme leur impose des normes et des rythmes de production qui n'ont plus rien à voir avec ceux des années 1960 et 1970. Ceux qui veulent faire carrière sont enjoints à produire une oeuvre ou un livre dans des délais très courts. Et certains d'entre eux, de plus en plus nombreux, sont enclins à répondre aux sirènes du marché et à la dictature de l'immédiateté imposée par Internet et les réseaux sociaux en "livrant" comme à la chaîne des "produits" normés, évalués et faciles à consommer. D'où la mode des vidéos pseudo-artistiques, des installations plus que des expositions, des performances, des idées-neuves-qui-n'en-sont-pas, des articles redondants et des *papers* qui paraissent scientifiques uniquement parce qu'ils sont publiés en anglais. Au lieu de se conformer à ces normes

Par ailleurs, l'art et la science, disons plutôt ici les sciences sociales afin de rester dans le domaine qui nous intéresse préférentiellement, ont ceci de commun qu'ils font tous deux appel à la créativité (Vasile et Laferrière, 2008). L'artiste et l'écrivain sont par essence même créatifs – ils créent une oeuvre –, mais le chercheur aussi est créatif. Sans cette étincelle de créativité, il reproduirait à l'infini les mêmes expériences et les mêmes thématiques. Artistes et chercheurs n'ont certes pas le monopole de la créativité. Un architecte, un avocat, un ingénieur et bien d'autres professions encore font preuve aussi d'un esprit créatif. Mais chez l'artiste, l'écrivain et le scientifique, la créativité est première. Elle n'est pas uniquement mobilisée lorsque l'individu en a besoin. Elle est consubstantielle à leur métier, voire à leur être.

Il n'en reste pas moins vrai que l'artiste et le chercheur exercent des activités différentes, travaillent sur des objets différents et selon des protocoles différents. Loin de nous l'idée de vouloir les rapprocher à tout prix. Nous pensons au contraire que c'est leur irréductible différence dans leurs similitudes qui les rend aussi attirant l'un pour l'autre. Ainsi, en matière de créativité, l'invite du biologiste Stéphan Reeb faite aux scientifiques à "être un peu artiste" en fournit un exemple intéressant :

"La recherche scientifique est bien entendu une activité rationnelle, au cœur de laquelle on retrouve logique et analyse. L'importance de la raison est tellement grande qu'on a souvent tendance à oublier que la créativité a aussi sa place dans l'entreprise scientifique. Et oui, le scientifique doit être un peu artiste!" (Reeb)

Il n'est pas inutile de préciser que c'est un biologiste qui s'exprime ici. En sciences naturelles comme en sciences dites dures et plus qu'en sciences sociales, "*l'importance de la raison*", du raisonnement, de l'objectivité, de la démonstration, de l'apport de la preuve, de la reproductibilité sont fondamentaux et ont effectivement tendance à occulter ce qui se joue en sourdine, à savoir "les sentiers de la création", pour citer la merveilleuse collection d'ouvrages d'art et de littérature dirigée par Gaëtan Picon aux éditions Skira de 1969 à 1976. Il faut écouter cette voix (voie ? joie ?) intérieure, malgré les impératifs scientifiques et l'injonction à produire des résultats et des articles dans des temps de plus en plus brefs. Lorsque le chercheur a la volonté de s'arracher aux sentiers battus pour s'engager sur les sentiers de la création, il multiplie ses chances de faire des découvertes. On dit communément que les marges renouvellent le centre, et c'est vrai. Stéphan Reeb fait ainsi remarquer que

délétères et destructrices, artistes et scientifiques feraient mieux de s'allier, de revendiquer leur différence et de se battre ensemble pour préserver leurs biens les plus précieux : le temps et la liberté.

On méditera à loisir cette réflexion d'Yves Citton et d'Anne Querrien dans l'article de la revue *Multitudes* déjà cité : "*Si, comme le disait Flaubert, « pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps », alors il dépend de nous de redimensionner nos intérêts, nos désirs, nos valeurs et nos chaînes de médiation – par quoi la valeur-temps s'avère encore une fois être simultanément le vecteur le plus puissant et le talon d'Achille de la domination capitaliste.*"

"Les études considérées originales prennent souvent naissance lorsque deux ou trois disciplines sont conjuguées ensemble. (...) De nos jours, la science demande qu'on se spécialise. (...) Mais il est bon de se rappeler aussi qu'une spécialisation trop bornée limite les opportunités. Il est bien – voire même indispensable – de se spécialiser, mais il faut aussi cultiver un champ de connaissances un peu plus large. C'est à l'interface des parcelles qui constituent ce champ de connaissances que se trouve le sol le plus fertile – et, en plus, avec moins de compétiteurs! – pour les idées nouvelles et l'esprit créateur." (Reebs, art. cit.), souligné par nous.

Sans entrer dans le débat pourtant très actuel sur la spécialisation vs. l'ouverture disciplinaire, on retiendra, d'une part, l'idée selon laquelle le croisement de plusieurs disciplines peut déboucher sur des résultats originaux et d'autre part, l'image de "l'interface" productive. La collection "Les sentiers de la création" sus-mentionnée, qui invite grands écrivains (Louis Aragon, Elsa Triolet, Ionesco, Michel Butor – dont le volume s'intitule *Des mots dans la peinture*, Claude Simon, Roland Barthes, Francis Ponge, Julien Gracq...) et peintres célèbres (Joan Miro, Picasso, Dubuffet, Alechinsky...) à inventer de nouveaux mediums et à décrire avec des mots, mais aussi avec des images, des croquis, leur processus de création, est un bel exemple de cette "interface productive". Les 21 volumes de cette collection sont inclassables : livres d'art, recueils de poésie, essais de philosophie, d'esthétique, de littérature, ils sont tout cela à la fois. D'une certaine manière, ils nous montrent la voie. Suivons-la et inventons d'autres sentiers de création.

4. Comment faire s'entrelacer l'art et les sciences sociales ?

Par chance, même s'ils sont encore rares, certains auteurs et certains artistes se sont engagés sur ces sentiers de la création avant nous. Parmi eux, les tenants de la "recherche artistique", dont nous avons déjà parlé, sont certainement les plus avancés. Parce qu'ils se situent justement à l'interface productive entre art et recherche scientifique (AHRB, 2004), ils méritent toute notre attention – même si, ou parce que, leur approche, qui part de l'art pour aller vers la recherche et la science, est symétrique de la nôtre, qui part des sciences sociales pour tenter de les conjuguer au présent avec les arts.

Pour commencer, ils partent d'un diagnostic général. "L'art" au singulier n'existe pas plus que "la science" ou "la recherche" au singulier (Klein, 2011). Ces singuliers universels masquent des pluriels collectifs faits d'une pluralité d'approches, de thèmes d'études, de méthodes, de corpus observée au sein d'une même discipline ou d'un même courant artistique. En conséquence, il n'est pas rare qu'un chercheur ou un artiste se sente plus proche d'une autre discipline que la sienne et bien plus à l'aise dans un milieu interdisciplinaire (voire "indisciplinaire" pour reprendre la belle formule du philosophe Jacques Rancière, in Birell, 2008) qu'engoncé dans sa propre discipline. Deuxièmement, "*l'art et la science vivent tous deux de l'équilibre entre tradition et innovation. La tradition sans la recherche scientifique ne serait que reprise aveugle, l'innovation sans la recherche ne serait que pure intuition*" (Klein, 2011, p. 2, traduit par nous). Troisièmement, la recherche artistique possédant les mêmes attributs que la recherche scientifique, elle doit produire elle aussi des résultats. Simplement, ceux-ci ne prendront pas nécessairement la forme d'articles ou de publications, mais de photos, de tableaux, de compositions musicales ou de

chorégraphies, informés par le travail de recherche préalable. C'est là que l'art et la science conservent leurs spécificités. Tandis que les disciplines scientifiques visent la formulation d'un savoir objectif, désincarné, universel, la recherche artistique vise l'expression d'un savoir artistique sensible et incarné ; ce que les Anglo-Saxons appellent "*embodied knowledge*" (Scheper-Hughes, 1994). Conservons cette expression dans notre besace et voyons comment il serait possible d'en faire un objectif pour les sciences sociales lorsqu'elles se frottent à l'art.

Comme souvent, en science comme en art, il existe, non pas une "tradition", mais au moins des précédents aux tentatives contemporaines de formalisation de la recherche artistique, également nommée, et c'est révélateur, "sciences de l'art". Le philosophe anglais John Dewey constitue une référence pour nombre d'artistes-chercheurs. Dans son ouvrage *L'art comme expérience* (Dewey, 1934), Dewey démontre que l'art doit faire entièrement partie de la vie de la cité et qu'il ne doit pas être cantonné aux musées ou aux institutions culturelles. Le *décloisonnement* de l'art est l'une des idées maîtresses du philosophe, qui situe d'emblée son "esthétique pragmatiste" du côté de l'action, autre mot-clé chez lui. Ainsi, l'artiste doit intégrer des formes d'action au sein même du processus de création. Cette théorie sera mise à profit deux décennies plus tard par les peintres américains de l'*action painting*. L'action artistique s'apparente ici à de l'*Art action*, ce que n'aurait sans doute pas renié Dewey, qui affirmait ceci :

"Les oeuvres d'art sont les moyens par lesquels nous entrons, par l'imagination et les émotions qu'elles suscitent, dans d'autres formes de relations et de participations que les nôtres" (Dewey, *op. cit.*, p. 336).

Il est intéressant de noter, pour notre propos, qu'une théorie de philosophie esthétique, celle de Dewey, influence tout un courant pictural qui, d'une certaine manière, la met en pratique et révolutionne au passage l'histoire de l'art. Après Mark Rothko, Jackson Pollock ou Clifford Still, il ne sera plus possible aux peintres de faire marche arrière. Intégrant un savoir incarné à leurs oeuvres, adossant une démarche philosophique et politique à une pratique artistique renouvelée par l'action (cf. les projections de Pollock par exemple), les peintres abstraits américains sont allés très loin dans le décloisonnement, pour ne pas dire la transgression créatrice. Qu'en est-il du côté des sciences sociales ?

Dans la dernière partie de son ouvrage sur la théorie de l'acte d'image, l'historien de l'art allemand Horst Bredekamp affirme que l'homme est un animal singulier dans la mesure où conceptualisation et activité physique sont indissociables (Bredekamp, 2010). Ce qui apparaît à première vue comme une platitude évoquant la dualité entre le corps et l'esprit renvoie en fait au savoir incarné, au fameux "*embodied knowledge*" que nous évoquions précédemment. Pour Bredekamp, c'est bien le corps qui, en dernière instance, est puissance créatrice. L'historien des sciences Bruno Latour n'est pas très éloigné de cette idée. Pour lui, dans "*l'art de faire science*", il convient tout d'abord de dépasser le cliché selon lequel "*qu'ils soient nourris de méfiance ou de curiosité, de mépris ou de fascination, les regards croisés du savant et de l'artiste demeurent distants, comme si leurs positions respectives s'avéraient d'une étrangeté radicale*" (Latour, 2012, résumé de l'article). Pour Latour, l'éternelle distinction entre l'artiste et le savant n'a pas lieu d'être, pas plus hier où elle n'existait pas, qu'aujourd'hui où les spécificités des uns et des autres s'amenuisent. Latour contourne le piège de la pensée binaire en affirmant que, loin de s'exclure l'un l'autre, l'art et la science

ne sont que les deux facettes d'un même tout appelé culture. Leurs productions finales diffèrent, pas leurs manières de faire, fondées sur l'intuition, l'expérience et la recherche de l'innovation (Latour, 2006). Il va plus loin encore lorsqu'il dit :

"On voit bien là qu'introduire une distinction a priori entre les deux domaines [l'art et la science] n'aurait aucun sens. Ce sont les mêmes techniques, les mêmes techniciens, les mêmes pratiques qui ne cessent d'aller du laboratoire à l'atelier et qui échangent leurs procédés, leurs inventions, leurs trucs." (Latour, 2012, p. 92).

Cette affirmation forte mériterait d'être étayée par des exemples concrets, car Bruno Latour s'exprime ici au présent et pas au conditionnel. Or, nos propres expériences de terrain ne nous permettent pas de conclure que les artistes et les chercheurs collaborent naturellement au point de passer "du laboratoire à l'atelier" et d'échanger leurs procédés et leurs inventions. Nous n'en sommes assurément pas encore là, mais c'est exactement ce vers quoi nous tendons. Bruno Latour, comme souvent, est plus intuitif qu'analytique mais il a le don de pressentir ce qui pourrait advenir dans un avenir proche. De fait, à ce stade, il est acquis que ce serait une erreur de tenir à distance pratiques scientifiques et artistiques. Envisagées comme un ensemble, elles se fécondent mutuellement. *In fine*, elles sont mises à contribution via celles et ceux qui les incarnent (artistes, écrivains, créateurs, chercheurs, universitaires, intellectuels...) pour construire "*un monde commun*". Dans un texte important parce que programmatique – il s'agit du manifeste pour une école des arts politiques –, Bruno Latour invite à *composer* ce monde commun en s'inspirant des pratiques artistiques. Le verbe "composer" n'est évidemment pas choisi au hasard ; il renvoie à la composition musicale, pratique plurielle qui correspond à l'expression sonore de la pensée du compositeur.

"Le monde commun est à composer, tout est là. Il n'est pas déjà là enfoui dans une nature, dans un universel, dissimulé sous les voiles chiffonnés des idéologies et des croyances et qu'il suffirait d'écartier pour que l'accord se fasse. Il est à faire, il est à créer, il est à instaurer." (Latour, 2011, p. 38), souligné par l'auteur.

Malheureusement, Bruno Latour n'en dit pas plus sur ce "monde commun" qu'il appelle de ses vœux. A chacun de se l'imaginer. En revanche, l'essentiel pour nous réside dans le constat selon lequel un intellectuel "total" comme Latour, dont la pensée s'est forgée à l'aune de l'histoire des sciences, de la sociologie, des sciences politiques, de la philosophie, des sciences de l'environnement, mêle ses réflexions transdisciplinaires à une démarche qu'il connaît moins, celle de l'art, dans le but de faire advenir un "monde commun", non pas sous la forme ordonnée et hiérarchisée d'un programme mais à la manière libre d'une *composition*.

5. Les instruments de la composition

*"J'assiste à l'éclosion de ma pensée :
je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet :
la symphonie fait son remuement dans les profondeurs,
ou vient d'un bond sur la scène."
Arthur Rimbaud, 1871*

Pour que chacun, chercheur, scientifique, écrivain, artiste puisse composer sa propre partition après avoir intégré un certain nombre de démarches, de méthodes, de savoirs ne relevant pas directement de son propre champ, il existe quelques préalables incontournables.

Tout d'abord, et c'est fondamental, il faut être suffisamment humble et suffisamment curieux pour accepter de faire ce fameux "pas de côté" vers l'art ou vers les sciences. Ce pas qui décale, qui décentre et qui dérange parce qu'il crée du déséquilibre là où l'on s'était habitué à un certain ordre des choses – et à un certain confort. Lorsqu'un artiste plasticien ou un danseur a appris une technique, il n'a pas spontanément envie d'en changer. Lorsqu'un sociologue de l'art "bourdieusien" a fait ses preuves, il continuera à s'inscrire dans cette école de pensée, ne serait-ce que pour des raisons de visibilité académique. Et puis, parfois, survient l'accident. Le peintre, en résidence à l'étranger, découvre un philosophe qu'il ne connaissait pas et qui le bouleverse. Le danseur chute au cours de sa technique pourtant bien apprise en studio et se remet en question. Le sociologue de l'art est interpellé lors d'un colloque par un artiste qui lui explique que Bourdieu est dépassé et qui l'invite à découvrir le collectif d'artistes engagés auquel il participe. C'est là que tout se joue, dans cet instant d'hésitation bien compréhensible. Le sociologue va-t-il répondre à l'invitation de l'artiste ? Le danseur va-t-il se soigner et reprendre ses exercices comme si de rien n'était ? Le peintre va-t-il se contenter de lire l'auteur qui lui parle puis refermer le livre ou bien va-t-il poursuivre son investigation et en faire un nouveau matériau de production artistique ? Les sentiers de la création sont infinis et les voies de l'inspiration impénétrables. Par ailleurs, faire un pas de côté peut être synonyme de déséquilibre, parfois de chute. Mais on se relève, et éventuellement, on réessaye.

Tous ceux qui, à un moment de leur carrière, ont osé avec succès ce pas de côté, peuvent témoigner du fait que, passé le premier temps de fragilité et d'acclimatation, ils s'en sont trouvés enrichis, mûris, transformés. Car il ne faut pas sous-évaluer la force de la découverte. Lorsqu'on accepte, telle une frégate habituée à frayer dans des eaux connues, à larguer les amarres et à partir à l'aventure, certes on s'expose à des vents contraires, peut-être à des tempêtes, mais quand on aborde enfin des rivages neufs, on est surpris voire émerveillé comme peut l'être un explorateur. Certes, tel Christophe Colomb découvrant l'Amérique alors qu'il était parti à la recherche des Indes, on ne sait pas bien *où l'on est*. Mais au fond, peu importe. L'essentiel n'est pas tant de nommer la découverte que de l'appréhender dans son entièreté et dans son altérité, après un long voyage.

Tel est le second enseignement de ce qui s'apparente à une quête initiatique pour les uns, pour les autres à un simple besoin d'évoluer : non seulement "*der Weg ist das Ziel*" (le but est le chemin), autrement dit l'essentiel, pour un intellectuel ou un artiste, est de larguer les amarres et de se mettre en marche ; mais en plus, une fois arrivé à destination, et quelle que soit cette destination, il faut savoir accepter et reconnaître la nouveauté. Ce qui implique un autre préalable : l'humilité – qui n'est pas, convenons-en, la qualité première d'un certain nombre d'artistes et de chercheurs égocentrés. Face à l'inconnu ou au mal-connu, l'humilité pourtant s'impose. Il faut se débarrasser pour un temps de ses oripeaux de certitudes pour se mettre à nu. Pour le dire autrement, il s'agit d'apprendre à désapprendre, ou plus exactement, accepter de laisser pour un temps son savoir de côté et se consacrer à ce qu'on ne connaît pas. Ainsi, le peintre délaissera volontairement son chevalet pour se plonger dans la lecture de cet auteur qui l'a bouleversé ; le danseur profitera de sa chute et de sa

convalescence pour se muer en chorégraphe intérieur et se risquer par exemple à imaginer, après Bob Wilson et Philippe Découflé et malgré le poids qu'ils représentent dans l'histoire de la danse, une version nouvelle du *Ballet Triadique* d'Oskar Schlemmer ; et le sociologue, après quelque hésitation, acceptera de franchir le pas et de suivre l'artiste sur les sentiers de la co-création militante. Le sociologue, le danseur et le peintre seront pendant un temps plus ou moins long en phase d'apprentissage, comme en apesanteur, loin de leurs bases. Ils devront intégrer d'autres façons de pensée, d'autres modes d'expression, d'autres méthodes que les leurs. Ils ne seront plus des spécialistes mais des novices, plus des "sachants" mais des "apprenants" (que ces termes de la novlangue de l'éducation sont laids !). Cette condition nouvelle les rend-elle pour autant vulnérables à la critique, eux qui ont acquis souvent de haute lutte leur statut d'expert ? Non ! C'est là une erreur commune à ne pas commettre, une pensée répandue par les timorés, les ambitieux ou les conformistes, qui ne veulent pas comprendre qu'un chercheur, un écrivain ou un artiste, au cours d'une carrière de 40 ans, connaît de multiples mues. Tantôt il est chenille, tantôt il est chrysalide, tantôt il est papillon. La chenille s'affaire consciencieusement à engranger du savoir et des certitudes ; la chrysalide, c'est le moment de la remise en question qui précède la mue ; et le papillon, plein de couleurs et de vie, s'envole vers de nouveaux horizons. La métaphore peut paraître trompeuse : il ne s'agit pas d'une vision idéalisée de l'art et de la science mais de ce qu'ils *sont* fondamentalement ; ou de ce qu'ils devraient être : toujours en chemin et en quête de changements.

Ensuite peut s'enclencher la deuxième phase de la mue : désapprendre pour réapprendre. L'artiste, le chercheur, après avoir mis de côté son savoir, va intégrer ce nouveau matériau de pensée qui l'avait attiré. Bien sûr, il ne visera pas l'exhaustivité, il ne prendra pas tout mais uniquement ce qui l'intéresse, ce qui sert sa démarche. Il avancera soit à tâtons soit à marche soutenue, allant à l'essentiel. Ce qui le guide ici est son intuition. Dans un domaine où peu de personnes avant lui se sont aventurées, il n'y a pas de mode d'emploi. Chacun fait sa petite cuisine avec ses propres ingrédients, qui relèvent de l'intuition, de l'expérience et aussi de l'envie. On entre ici dans le secret de la fabrique du savoir intellectuel, scientifique et artistique. De cette alchimie, de cette "petite cuisine", mille mets différents peuvent en sortir. Deux peintres au parcours similaire ayant tous deux été bouleversés par le même livre au même moment n'en tireront pas la même nouvelle matrice créatrice. Deux sociologues "bourdieusiens" ayant, comme leur maître en son temps, sauté le pas de l'action militante, n'intégreront pas ce nouveau matériau de la même façon à leur démarche. Il est possible que l'un d'entre eux, dans un mouvement dialectique bien connu, revienne à une approche théorique renouvelée par son expérience de l'altérité, tandis que l'autre, au contraire, décide de rester sur le terrain de l'action artistique et agisse dans un "commun" en tant que "sociologue praticien". Nous sommes ici dans le domaine de l'intuition créatrice et de la subjectivité absolue. Nul besoin d'essayer de revendiquer une quelconque démarche objective ou un quelconque cahier des charges dans ce processus de création, car il est par essence intime et personnel – même si, nous y reviendrons plus tard, il peut aussi être collectif.

Au bout du compte, quand il ne s'est pas heurté à une impasse, le "pas de côté" initial se transforme en "pas en avant". Enrichi par son voyage et par la confrontation avec cet Autre qu'il a fini par faire sien, l'artiste ou le chercheur a mis au point qui une nouvelle perspective, qui un nouvel objet de recherche, qui un nouveau concept, qui une méthode croisée, qui de nouveaux partenariats, etc. *Il aura innové*. Cela ne signifie pas nécessairement qu'il aura

rejeté le vieux monde disciplinaire qui était le sien, et qui continue en général à lui servir de socle, mais plutôt qu'il l'aura croisé, du moins fertilisé, avec des approches pour lui nouvelles. Ainsi, Stefanie A. (elle a souhaité rester anonyme), une plasticienne – sculptrice – installée à Berlin, raconte que pour les besoins d'une oeuvre particulière, elle a eu besoin d'en savoir plus sur l'histoire du IIIe Reich. Elle s'est donc documentée, a lu beaucoup, a rencontré des historiens puis, poussée par "*la curiosité et une intuition*", elle est allée à Bonn consulter les archives de sa propre famille. Ce qu'elle a fini par y trouver l'a bouleversée. Elle a tiré un fil puis deux puis toute une pelote de laine, qui l'a occupée pendant de longs mois, voire même des années. Aujourd'hui, de cette incroyable matière à la fois personnelle et, au fond, collective, elle veut faire non pas une sculpture mais un "*livre vivant*" écrit à plusieurs mains, dont la sienne et celle d'un des historiens qui l'ont marquée, un *work in progress* collectif "*où ne figurerait pas le mot "fin"*"¹⁰. Voici un très bel exemple de bifurcation : cette plasticienne, confrontée soudain à son histoire puis à l'Histoire tout court, constate qu'elle ne peut plus créer comme avant. Elle invente donc un nouveau format qui correspond à sa nouvelle approche et qui associe étroitement une démarche artistique (un livre vivant) et une démarche scientifique (recherches en archives, lecture d'ouvrages d'histoire et travail en commun avec un historien).

Il serait présomptueux d'aller plus loin à ce stade, tant, encore une fois, les parcours diffèrent les uns des autres. Même si cette quête de l'altérité et de la fertilisation croisée constitue le coeur même de la démarche "transversive" (transversale et subversive) que nous revendiquons, même si nous l'avons expérimentée nous-même avec succès, gardons-nous cependant d'un trop-plein d'enthousiasme. On ne peut masquer le fait que certaines quêtes n'aboutissent pas, soit parce que le temps a manqué, soit parce que la montagne à gravir, l'île à circonscrire, se sont avérées trop ardues, soit parce que finalement, l'intuition initiale n'a pas débouché sur un vrai projet novateur. Et puis, n'oublions pas la dimension de risque inhérent à tout voyage : certains se précipitent corps et bien dans leur nouvelle passion, jettent leur savoir par-dessus bord, se perdent en route, et reviennent au port en balbutiant : "*Je est un Autre*" (Rimbaud, 1871). Dans ce voyage au long cours, ils ont fini par être littéralement déboussolés, et, tiraillés entre intimité et altérité, par remettre en cause leur propre identité. Suis-je encore chercheur ? Suis-je déjà artiste ? Mais qui suis-je au fond ? Qui est ce "je" qui s'exprime et que je ne reconnais plus ? Pour quelques entreprises de croisement abouties entre science et art, combien de navires ont-ils sombré ou fait demi-tour en cours de route ?

Que les jeunes chercheurs ou les artistes en devenir qui d'aventure liraient ces lignes avec quelque intérêt se rassurent : aujourd'hui, ils ne sont plus seuls. Ils peuvent mettre leur pas dans ceux qui les ont précédés sur le chemin palpitant des croisements transversifs entre art et science. Ils peuvent même – luxe impensable il y a encore quelques années – suivre des formations justement dédiées à ces croisements. Reconnaissons aux artistes d'avoir été pionniers en ce domaine. De fait, il est beaucoup plus courant qu'un artiste se mue en chercheur que l'inverse. Le nouveau courant scientifique de "recherche artistique", représenté dans quelques universités, est surtout alimenté par des artistes éprouvant le besoin de se frotter à des disciplines scientifiques et devenant ainsi "artistes-chercheurs". Ce nouveau courant n'est pas encore très structuré ni très visible, mais il est actif (cf. la formations "Arts et Sciences" de l'université de Paris-I à titre d'exemple), il a son manifeste

¹⁰ source : entretiens avec Stefanie A., hiver 2016-2017, Berlin-Wedding.

"pour un tournant artistique" (opus cité dans la partie précédente) et il présente un certain nombre de travaux tout à fait convaincants. Citons, à titre d'exemple, l'ouvrage *Géoesthétique*, coordonné par deux jeunes artistes et commissaires d'exposition, qui, prenant acte du *spatial turn* en art, ont invité une dizaine d'artistes attirés par les cartes, atlas et autres supports géographiques à croiser le fer avec les sciences de l'espace (Quiros et Imhoff, 2014).

Du côté des chercheurs, en revanche, très rares sont ceux qui sautent le pas et vont chercher l'inspiration ou les réponses à leurs questions du côté de l'art et des pratiques artistiques, sauf les musicologues et certains historiens de l'art. Il y a là encore tout un terrain à défricher. Certes, de nombreux philosophes, et non des moindres (Nietzsche, Schopenhauer, Jankélévitch, pour citer les plus connus, plus près de nous Peter Szendy et Michel Serres) ont produit des écrits décisifs *sur* la musique. Tous étaient ou sont mélomanes, parfois musiciens eux-mêmes, mais dans quelle mesure leur pratique musicale a-t-elle influé sur leur mode de pensée et sur leur vision du monde ? Plus généralement, dans quelle mesure l'écoute et la pratique musicale porte et modèle la pensée ? Vaste question. On butte toujours sur le mystère de la création. Sait-on seulement que bon nombre de mathématiciens et de physiciens de haut vol sont également musiciens ? Amateurs, certes, mais amateurs éclairés, et même de niveau professionnel pour quelques-uns, ils jouent à leurs "heures perdues" du piano, du violon ou de la clarinette. Simple hasard ? Non. Sans tomber dans le déterminisme, on peut simplement rappeler que la plupart des oeuvres musicales, classiques ou contemporaines, obéissent à des règles très strictes qui peuvent s'apparenter à des formules mathématiques (Jean Sébastien Bach est l'exemple le plus connu mais il y en a bien d'autres). Aussi étrange que cela puisse paraître aux néophytes, musique et mathématiques ont partie liées¹¹.

Pour ce qui est des sciences sociales, il n'existe malheureusement pas d'enquêtes portant sur les pratiques artistiques des chercheurs, des doctorants et des universitaires. Mais force est de constater que l'immense majorité d'entre eux ne cherche pas à intégrer à leur démarche scientifique une approche proprement artistique, jugeant sans doute celle-ci trop subjective pour être "tout à fait honnête" (c'est-à-dire scientifique), ou étant indifférents à ce type de pas de côté, ou estimant qu'il n'apporterait rien à leur démonstration (ce qui est tout à fait acceptable), ou encore s'en méfiant tout simplement. Encore une fois, pour que les choses soient claires, nous ne parlons pas des chercheurs qui travaillent *sur* l'art et les artistes. Depuis les historiens de l'art jusqu'aux urbanistes en passant par les sociologues culturels et les économistes de la culture, ils sont aujourd'hui nombreux et l'on s'en réjouit. Mais nous parlons ici de ceux, beaucoup plus rares, qui travaillent non seulement *avec* mais aussi et surtout, en partie, *comme* des artistes. Ce sont eux qui font l'expérience de l'étrangeté, ce grand voyage intérieur précédemment évoqué, aidés par le dieu voyageur Hermès cher à Michel Serres, qui fut l'un des premiers à pratiquer de multiples et fructueux pas de côté entre philosophie, sciences et histoire des sciences (Serres, 1969-1980).

Il serait vain de penser que ce type d'expérience intime s'apprend sur les bancs de l'université. C'est à chacun de trouver l'alchimie qui lui correspond et qui est en concordance avec son projet scientifique. Mais le frottement entre artistes et scientifiques ne peut être que bénéfique pour générer le croisement transversif entre art et science. Venant des

¹¹ Certains compositeurs contemporains sont d'ailleurs mathématiciens de formation et utilisent des algorithmes pour mettre au point leur composition. EXEMPLE ???

sciences sociales et cherchant à en sortir par le haut, le philosophe Bruno Latour, avant les autres, a eu l'idée de créer un lieu de formation à et de fertilisation de ce type de croisements. Peu importe qu'il lui ait donné un titre qui cadre plus ou moins bien avec la réalité, l'essentiel est que "l'école des arts politiques" existe. Créée en 2010 au sein de Science Po Paris, elle est dotée d'une sorte de charte ou de texte fondateur où Bruno Latour précise que :

"les technologies intellectuelles relèvent d'un régime de l'invention, commun aux arts et aux sciences, avant d'être dépliées, déclinées, selon diverses procédures, vers les sciences ou vers des pratiques artistiques."

Cette idée fort intéressante d'un "régime de l'invention commun aux arts et aux sciences" ne doit toutefois pas faire oublier les spécificités de chacun. Comme le disent Franck Leibovici et Valérie Pihet, qui furent associés à cette aventure :

"Il ne s'agit en aucun cas d'essayer de conjoindre les arts et les sciences, ni de les instrumentaliser, ni de faire perdre à chacun sa spécificité, mais bien de les amener à confronter leurs méthodes, leurs outils, leurs formes d'expression autour d'un enjeu défini en commun. Il se pourrait ainsi qu'un élève de l'école, musicien, ne soit jamais amené, au cours de l'année, à faire de la musique, qu'un cinéaste ne soit jamais amené à réaliser un film, un juriste, à faire du droit, mais leurs savoir-faire, leurs compétences seront essentiels quand ils se frotteront à d'autres pratiques. D'une certaine manière, il faut laisser sa discipline à l'entrée pour y revenir ensuite autrement." (Leibovici et Pihet, 2013, section 20).

C'est exactement ce que nous disions avec nos mots à nous. Accepter de se dépouiller au seuil de la "petite cuisine" où l'alchimie aura lieu, pour revenir ensuite à sa ou ses propre(s) discipline(s) changé, plus fort, enrichi, plus confiant. De toutes les étapes de cette transformation, c'est évidemment celle de l'alchimie qui est fondamentale. Exactement à la manière d'un principe réactif qu'un chimiste mélange à un produit, une réaction plus ou moins violente peut avoir lieu. C'est ce que l'école des arts politiques essaye de permettre en favorisant la rencontre de différents créateurs – artistes, chercheurs ainsi que politistes – qui vont passer l'année à se connaître, à s'apprivoiser, à apprendre les uns des autres et *in fine* à se réinventer. *"Il ne s'agit, dans cette école, ni de sciences, ni de politique, ni d'art : quel que soit le métier d'où l'on parte – chercheur, politique, artiste – la tâche est en amont de ces disciplines et n'appartient à aucune d'entre elles. C'est pourquoi on pourra y faire venir des professionnels extrêmement divers : ce qu'ils savent déjà nous importe bien moins que le trajet que nous pourrions faire avec eux. On n'a pas à conjoindre les sciences, les arts et les politiques, mais à les démêler d'abord pour les reprendre ensuite tout autrement". (Latour, cité par Leibovici et Pihet, art. cit.).*

Concrètement, il s'agira pour les étudiants de la promotion de se frotter à de nouvelles méthodes de travail, de découvrir des approches ou des perspectives qu'ils ne connaissent pas, d'échanger non seulement sur leur spécialité mais aussi sur leur vision du monde, de telle sorte que de ce terreau commun sorte l'étincelle, par des "opérations de transduction" dont parle Patrice Maniglier, qui fut également impliqué dans l'aventure de l'école :

"Ce que nous cherchions, donc, ce sont des problèmes qui, tout en étant posés concrètement, pratiquement, par des artistes ou des théoriciens chacun pour son compte, c'est-à-dire pour des motifs qui lui sont propres, soient cependant ouverts à des opérations de transduction de

sorte que la manière que les uns ont de traiter se relance au contact de celle des autres. (Maniglier, 2010, p. 760-761)".

Puisque les processus de transduction sont désormais repérés, disséqués, analysés, il est temps de passer à la pratique. Comme il existe désormais en France quelques formations mêlant habilement arts et sciences et quelques "maîtres" dont la vision décloisonnée de l'art comme de la science peut servir de guide (John Dewey, Bruno Latour...), on peut imaginer que quelques pionniers, chercheurs à la base ou artistes, se soient lancés dans cette drôle d'aventure "transversive". A l'instar de nos entretiens avec la plasticienne Stefanie A., il est intéressant d'examiner leurs motifs, leur approche nouvelle et les résultats obtenus.

TO BE CONTINUED : MANQUE LA DERNIÈRE SOUS-PARTIE ET LA CONCLUSION

Références bibliographiques :

(classées non pas par ordre alphabétique mais par ordre d'apparition dans le texte)

MICHAUD, Yves, 1999. *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*. Paris, PUF, 5^{ème} édition corrigée.

Sansal, Boualem, 2015. *2084*, Paris, Gallimard.

Mouffe, Chantal, 2016. *L'illusion du consensus* [version originale : *On the Political*], Paris, Albin Michel.

Habermas, Jürgen, 1997, *Droit et démocratie, entre faits et normes*, Paris, Gallimard.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, 1991, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit.

Dubet, François, 1994, *Sociologie de l'expérience*, Paris, Le Seuil.

Laborier, Pascale et Bocquet, Denis, 2016. *Sociologie de Berlin*, Paris, La Découverte, collection "Repères".

Lahire, Bernard, 1995, *Tableaux de familles. Heurs et malheurs scolaires en milieux populaires*, Paris, Le Seuil / Gallimard.

Duru-Bellat, Marie, 2004, *L'école des filles. Quelle formation pour quels rôles sociaux ?*, Paris, L'Harmattan.

Barrère, Anne, 1997, *Les lycéens au travail*, Paris, PUF.

Champy, Philippe et Etévé, Christiane (dir.), 1994, *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Paris, Nathan (1^{re} édition).

Coenen-Huther, Jacques, 2012, « La sociologie est-elle une science ? », *SociologieS*, Association internationale des sociologues de langue française (AISLF). Article mis en ligne le 15 novembre 2012, consulté le 28 avril 2017. URL : <http://sociologies.revues.org/4097>.

Hill, Dave, Mc Laren, Peter, Cole, Mike et Rikowski, Glenn (dir.), 1999, *Postmodernism in Educationnal Theory. Education and the Politics of Human Resistance*, Londres, The Tufnel Press.

Usher, Robin et Edwards, Richard, 1994, *Postmodernism and Education. Different voices, different worlds*, Londres, Routledge.

Sen, Amartya, 2000, *Repenser l'inégalité*, Paris, Le Seuil [édition originale : *Inequality reexamined*, 1992].

Piketty, Thomas, 2013, *Le Capital au XXIème siècle*, Paris, Le Seuil.

Giraud, Gaël, 2015, "Crise de la science économique ?", *Médiapart*, 1.12.2015. Article consulté le 29.4.2017.

Norbert Elias, 2016. *J'ai suivi mon propre chemin*, Paris, Editions sociales.

Brunet, Roger, Ferras, Robert, Théry, Hervé (dir.), 1992. *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Paris, La Documentation française/Reclus.

Bailly, Antoine, Ferras, Robert, Pumain, Denise (dir.), 1992. *Encyclopédie de la géographie*, Paris, Economica.

Lévy, Jacques et Lussault, Michel (dir.), 2003. *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin.

Dollfus, Gilles, Brunet, Roger (dir.), 1990. *Géographie universelle*. Tome 1 : *Mondes nouveaux*, 2e partie : "Le système-monde", Paris/Montpellier, Belin/Reclus.

Lacoste, Yves, 1976, *La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*, Paris, Maspéro.

Brunet, Roger (dir.), 1990 - 2000. *Géographie Universelle*, 10 volumes, Paris, Belin/Reclus.

Grataloup, Christian et Fumey, Gilles (dir.), 2016. *Atlas global*, Paris, Les Arènes.

Grataloup, Christian, 2007, *Géohistoire de la mondialisation. Le temps long du monde*, Paris, Armand Colin.

Morin, Edgar, 1990. « L'ancienne et la nouvelle transdisciplinarité », extrait de *Science sans conscience*, Paris, Le Seuil, collection « Points » (première édition : 1982).

Detienne, Marcel, 2000, *Comparer l'incomparable*, Paris, Le Seuil.

Vigour, Cécile, 2007, *La comparaison dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, collection "Repères".

Michaud, Yves, 1997, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*. Paris, PUF.

Michaud, Yves, 2003. *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, éditions Stock.

Benjamin, Walter, 1939 (1ère version : 1935) *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, repris dans Benjamin, Walter, 2000. *Œuvres III*, Paris, Gallimard.

Domecq, Jean-Philippe, 1994, "Artistes sans art ?", *Esprit*, 1994.

Cicchelli, Vincenzo, 2016, *Pluriel et commun. Sociologie d'un monde cosmopolite*, Paris, Presses de Science Po.

Coessens, Kathleen, Crispin, Darla, Douglas Ann, 2010, *The Artistic Turn. A Manifesto*, Leuven, Leuven University Press, Orpheus Research in Music Series.

Quiros, Kantuta et Imhoff, Aliocha (dir.), 2014, "Glissements de terrain", introduction à l'ouvrage *Géoesthétique* dirigé par les mêmes auteurs, Parc St-Léger, Editions B42.

Aubonnet, Jean, 1960-1989, Aristote, *Politique*, 5 volumes. Paris, CUF, Texte grec et traduction française.

Humboldt von, Alexander, 1847-1859, *Cosmos. Essai d'une description physique du Monde*, 4 vol., Paris, , rééd. Éditions Utz, 2000.

Freud, Sigmund, 1913, *Totem et Tabou*, in *Œuvres complètes*, Volume XI, p. 189-387, Paris, PUF, 1998.

Coessens, Kathleen, Darla Crispin Darla et Douglas, Anne, 2009, *The Artistic Turn, A Manifesto*, Louvain, Leuven-University-Press.

François, Jean-Charles, 2016, compte-rendu du livre *The Artistic Turn* de Kathleen Coessens et alii, Louvain, Leuven-University-Press, in *PaaLabRes, Pratiques Artistiques en Actes, LABORATOIRE de REchercheS*. <http://www.paalabres.org/abstract/english-abstract-the-artistic-turn/>

Hugo, Victor, 1864 [1re édition], *William Shakespeare*, Paris, 1864 [reed. 2013, Présentation par Dominique Peyrache-Leborgne, Paris, Flammarion, collection "GF").

De Certeau, Michel, 1980, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard.

Vasile, Benjamin et Laferrière, Dany, 2008, *L'autodidacte et Le processus de création*, Paris, L'Harmattan.

Vidal, Florence, 1984, *L'instant créatif*, Paris, Flammarion.

Koestler, Arthur, 1989, *The act of creation*, New York, Macmillan, réimprimé en 1989, 1^{re} édition : Londres, Arkana, 1964.

Reebs, Stéphan, date inconnue, "La jonction entre disciplines : lieu de créativité en science", www.unregardscientifique.com, Université de Moncton, Canada.

Arts and Humanities Research Board (AHRB), 2004, "Research in the creative and performing arts", *Journal of Visual Art Practice* 3/1 (2004), p. 75-78.

Rancière, Jacques, 2000, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.

Birell, Robert, 2008, "Jacques Rancière and The (Re)Distribution of the Sensible: Five Lessons in Artistic Research", *Art & Research* 2/1 (2008), p. 1-11.

Klein, Julian, 2011, "Was ist künstlerische Forschung?", [kunsttexte.de/Auditive Perspektiven](http://kunsttexte.de/Auditive_Perspektiven), Nr. 2, 2011 (5 p.), www.kunsttexte.de.

Scheper-Hughes, Nancy, 1994, "Embodied Knowledge", Robert Borofsky (ed.), *Assessing Cultural Anthropology*, New York, McGraw - Hill.

Dewey, John, 1934, *The Later Works, 1925–1953*. Vol. 10 : 1934, *Art as Experience*, Boydston, J. (éd.), Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989. (Edition française : Dewey, John, *L'art comme expérience*, traduction française de J.-P. Cometti et al., Paris, Gallimard, 1^{ère} ed. : 2006).

Bredenkamp, Horst, 2010, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin, Suhrkamp, (paru en français en 2015 sous le titre *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, coll. "Politique et sociétés").

Arnold, Matthew, 1900, *Essays in criticism*, [1865], The Home Library, New York, A. L. Burt Co.

Serres, Michel, 1980, *Hermès V. Le passage du Nord-Ouest*, Paris, Editions de Minuit, coll. "Critique".

Latour, Bruno, 2006, *Changer la société, refaire la sociologie*, Paris, La Découverte.

Latour, Bruno, 2011, « Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer », *Multitudes*, 2/2011 (n° 45), p. 38-41.

Latour, Bruno, 2012, "L'art de faire science", *Mouvements*, dossier "L'art met la science en jeu", Janvier 2012, p. 90-93 (avec Sébastien Thiéry).

Citton, Yves et Querrien, Anne, 2004, "Art et valuation. Fabrication, diffusion et mesure de la valeur", *Multitudes*, n° 57, automne 2014.

Rimbaud, Arthur, 1871, "Je est un autre", *Lettre du Voyant*, lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871.

Serres, Michel, 1969-1980, *Hermès I-V* (5 volumes), Paris, Minuit.

Leibovici, Franck et Pihet, Valérie, 2013, "Pour une école des arts politiques ?", *Tracés. Revue de sciences humaines*. Mis en ligne le 1.12.2013, consulté le 1.5.2017. URL : <http://traces.revues.org/5286>

Maniglier, Patrice, 2010, « "Dessine-moi un éléphant." Pédagogie et recherche en art », *Critique*, n° 759-760, p. 758-771.