



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-01516695v2

HAL Id: halshs-01516695

<https://shs.hal.science/halshs-01516695v2>

Preprint submitted on 20 Jun 2017

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

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, 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". Soyons honnêtes : dans un cas (l'élection de Donald Trump) comme dans l'autre (le Brexit), mais aussi plus généralement, qu'il s'agisse de la guerre en Syrie ou des crises successives en Ukraine, chercheurs et intellectuels ont été à peu près absents du débat public. Soit qu'ils n'avaient pas grand-chose de neuf à avancer, soit que leurs voix ne portaient plus au-delà du cercle confiné du monde académique. De grands médias d'idées comme *Le Monde* ou *Courrier international* s'en sont émus, au point d'en appeler à un sursaut des intellectuels. Ce retrait des intellectuels du débat public est problématique car il laisse le champ libre à de prétendus experts livrant des analyses souvent simplistes, dont s'emparent les politiques avides de faits et de chiffres mais nettement moins à l'aise dans le maniement d'une pensée complexe – celle-là même que les chercheurs sont enclins à produire.

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'hyper-accélération produite par le 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. Le temps où l'art révolutionnait la société semble révolu. Si révolutions il y a, ce ne sont que des révolutions de palais qui ne percent pas au dehors des murs confinés des écoles de pensée et des écoles d'art. Certes, dans les théâtres comme dans les ateliers, les artistes expérimentent tous azimuts. Mais expérimentation artistique ne signifie pas révolution, qu'elle soit esthétique, sociale ou politique. Comme la majorité des chercheurs, la plupart des artistes semblent se réfugier dans la production voire la productivité et délaisser la sphère politique, la chose publique, la *res publica*.

Mais la situation n'est pas désespérée. Au contraire, elle est porteuse de nouveaux horizons, pour peu que les protagonistes eux-mêmes (artistes et scientifiques, ou plus généralement

créateurs, chercheurs et praticiens) acceptent de travailler autrement et de croiser leurs approches et leurs méthodes. Car loin de s'exclure l'un l'autre, l'art et la recherche scientifique ont 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 XXème 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 XXème siècle en a succédé un second au début du XXème 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-analytique", 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

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"*.

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 ou qu'en partie (sauf par le biais, pour les écrivains, des romans d'anticipation et de science fiction. Cf. Sansal, 2015). La pensée contemporaine est tellement pauvre qu'elle en vient, faute de mieux, à caractériser notre époque de "post-post-modernité" ! Drôle d'expression dont on ne sait si elle relève d'une forme de lassitude voire de paresse intellectuelle ou d'une forme de renoncement coupable à discerner, à éclairer, à cerner les contours d'un nouveau phénomène pour finalement le nommer comme il convient. Il y a plus de vingt ans, le philosophe Peter Sloterdijk nous mettait déjà en garde contre l'illusion confortable véhiculée par l'expression "postmodernité" :

" *'Confusions'* est manifestement le mot-clé. Le mot *'postmoderne'*, en revanche, est anodin, il signale exclusivement la fin de l'alerte intellectuelle : attention, ici débute la zone sans analyse, les impétrants sont priés de laisser à l'entrée leurs chaussures, leurs scrupules et leur besoin de comprendre." (Sloterdijk, 1996, p. 174)

Que n'a-t-il été entendu ? A l'heure du *post-post-modernism* états-unien (Nealon, 2012), la confusion intellectuelle paraît plus grande encore. Tout est sujet à caution, même la prétendue vérité, tout est relatif, même les guerres et l'imposture des dictatures, mais tout est englobé sous le gigantesque cache-sexe de la post-modernité et de ses extensions, qui à force de dire tout ne dit plus rien. Pourtant, même en restant fidèle à la mode des prépositions, il serait plus éclairant de parler, comme certains (Aubert, 2010 ; Lipovetsky, 2004), d'hyper-modernité pour signifier l'hyper-accélération du monde grâce aux technologies de l'information, l'hyper-connectivité, l'hyper-production et l'hyper-consommation, les hyper-lieux (Lussault, 2017), l'hyper-intelligence des machines grâce à l'intelligence artificielle, l'hyper-humanité qu'autorise le séquençage du génome humain et l'hyper-libéralisme qui, sur la base d'un capitalisme débridé et décomplexé (s'il a jamais été complexé), régirait non seulement les relations économiques mondiales mais aussi les relations sociales de plus en plus inégalitaires, avec quelques possédants dominant la masse des possédés. Lorsqu'on entend "hyper-modernité" dans ce sens, on dit quelque chose, on s'efforce de nommer la société contemporaine.

Lorsqu'on ne le fait pas et qu'on se réfugie, comme bon nombre d'intellectuels occidentaux, notamment anglo-saxons, dans ces expressions "post-quelque chose", on fait le lit, inconsciemment ou pas, de l'ultra-libéralisme qui s'accommode fort bien de ces écrans de fumée qui "signalent la fin de l'alerte intellectuelle". 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 et pour les sciences humaines et sociales, 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 ? 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 vulgarisée et rassurante s'est rarement autant fait sentir (cf. nombre de magazines et de sites internet de philosophie et de psychologie 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 advient autrement que par référence à ce qui a été. Elle renvoie chez certains auteurs à une paresse intellectuelle, chez d'autres à une idéologie (néolibérale) qui ne dit pas son nom, chez d'autres encore 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 postmodernité 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-post-moderne 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

"Dis-moi ce que tu exclus, je te dirai ce que tu penses"
(Michel Serres, *Atlas*, p. 92)

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

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.

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 sondes 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

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 XX^{ème} 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, 2007, Lévy REF. ??? Lussault, 2017 ou 2015 ???) ? 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 !

En conclusion de ce parcours rapide à travers cinq disciplines majeures du vaste champ des sciences humaines et sociales, on est surpris par la convergence des résultats. A part, bien sûr quelques heureuses exceptions, c'est comme si la communauté scientifique dans son ensemble avait renoncé à l'ambition d'analyser, de conceptualiser et de nommer le monde dans sa totalité, sous prétexte qu'il tourne trop vite et qu'il est trop complexe. D'où le refuge dans les "post-(it !)" collés sur des réalités mais qui ne disent rien. D'où le refuge dans le "petit" qui rassure, dans la micro-analyse qui rassure aussi car elle est vraiment scientifique, dans le sous-courant du sous-courant de telle discipline où, au moins, on est entre soi – mais où l'on ne dialogue plus avec les autres, à l'instar des économistes actuels. Et ce n'est pas, hélas, la mode du "global", en vigueur en histoire par exemple, qui y changera quelque chose. Car le courant de l'histoire globale, tout intéressant soit-il, ne fait que casser les divisions chronologiques classiques et analyser en les juxtaposant des périodes et des

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...

événements qui n'ont parfois rien à voir les uns avec les autres. Autrement dit, la *global history*, nommons-la ainsi puisqu'elle est fortement représentée outre-Atlantique, a le mérite de décaler le regard et l'angle d'analyse traditionnel de l'historien, mais elle n'explique pas mieux les phénomènes. Elle met bout à bout plutôt qu'elle ne relie, nous semble-t-il.

Par ailleurs, dans un monde académique où la compétition est féroce, on ne peut pas passer sous silence le fait que les pionniers de la recherche ou prétendus tels, à savoir les tenants de l'histoire globale ou les spécialistes d'économétrie a-contextuelle par exemple, auront tendance à radicaliser leurs positions plutôt qu'à les adoucir au contact de leurs collègues, afin de s'affirmer et de se "faire une place au soleil". Cette tendance naturelle de tout nouveau courant prend des proportions inquiétantes dans un paysage scientifique totalement émietté, et, vu de l'extérieur, les querelles de chapelle et les guéguerres picrocholines entre tenants d'une même discipline d'une part, ne donnent pas la meilleure impression qui soit, d'autre part détachent les protagonistes à la fois du monde réel et du monde médiatique et politique, où leur influence a décliné depuis quelques années. Au final, notre constat rejoint celui que le sociologue Edgar Morin émettait dès 1999, et qui demeure d'une redoutable actualité :

"Paradoxalement, ce sont actuellement les sciences humaines qui apportent la plus faible contribution à l'étude de la condition humaine, et précisément parce qu'elles sont disjointes, morcelées et compartimentées". (Morin, 1999, p. 44)

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

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*) revendiquée par certains chercheurs américains (REF !!!!!!!!!), visant à remettre en lien les différents courants au sein d'une même discipline, 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 adoubée 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 ainsi qu'entre sciences dures et arts, 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. 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).

Néanmoins, à ce stade, l'inter- ou la transdisciplinarité, comme méthode de travail voire comme principe, présente l'immense avantage à nos yeux de dé-cloi-so-nner le regard. Elle aère des esprits scientifiques souvent remplis de catégories et de certitudes. Elle séduit par la confrontation avec l'inconnu, avec d'autres savoirs, d'autres approches. Pour être efficace, elle présuppose néanmoins deux qualités qui devraient être intrinsèques à tout chercheur, quelle que soit sa discipline : l'humilité et l'ouverture d'esprit.

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 décloisonne 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

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.

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 désempilé, 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 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

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 ? 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 avec toutes ses oeuvres 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"...

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 XIXème 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,

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.

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 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

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.

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 épaissement 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 postmodernité 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 sans relâche, 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).

De plus, il semble qu'un certain nombre d'artistes partagent les mêmes références philosophiques et scientifiques que les chercheurs en sciences sociales. Dans ce domaine, il faut bien avouer que les philosophes français tiennent le haut du pavé. Ainsi, pour les chercheurs en sciences sociales (*a fortiori* américains), c'est comme s'il était devenu nécessaire de citer Gilles Deleuze, Michel Foucault ou Jacques Derrida pour donner plus de consistance à leurs hypothèses ou à leur analyse – il convient d'ajouter Jacques Rancière, Paul Ricoeur et Bruno Latour dans un deuxième temps ainsi que les philosophes d'obédience marxiste Pierre Bourdieu, Alain Badiou et Henri Lefebvre pour fermer le ban. Peu importe que ces philosophes difficiles d'accès soient utilisés à tour de bras, parfois à mauvais escient, ou encore qu'ils soient mal compris, force est de constater qu'ils constituent, toutes disciplines confondues, une sorte de bloc référentiel reconnu par tous.

Dans la communauté artistique, que ce soit chez les plasticiens, les chorégraphes ou les metteurs en scène, on va chercher l'inspiration aux mêmes sources. Deleuze (et Guattari), Latour et Rancière sont aussi lus et commentés que Peter Sloterdijk (2010), Edward Bond (1988) ou Yves Michaud (1997 et 2004). *Mille plateaux* (Deleuze et Guattari, 1980), *Nous n'avons jamais été modernes* (Latour, 1991) et *Partage du sensible* (Rancière, 2000), pour ne citer que les ouvrages parmi les plus connus de ces auteurs prolifiques, constituent, pour ainsi dire, des références universelles chez les artistes occidentaux – qu'ils partagent avec les chercheurs en sciences humaines et sociales⁸. Dans la perspective d'un rapprochement des domaines artistique et scientifique, cela constitue un atout non négligeable. Si artistes et chercheurs ont peu ou prou les mêmes références philosophiques, cela signifie qu'ils ont une langue commune, donc qu'il leur est possible de créer un espace référentiel commun à l'aune duquel un dialogue fructueux et des collaborations novatrices pourraient voir le jour. Lorsqu'on a Foucault ou Latour en partage (ou Foucault et Latour afin de pousser le vice ?), que l'on soit créateur d'art ou créateur de science, on a forcément des choses à se dire, des choses à inventer ensemble.

Quoi de moins étonnant lorsqu'on se souvient, plus généralement, que tous évoluent dans le même monde hypermoderne dont nous parlions en ouverture. Dans ce contexte d'hyper-concurrence et d'hyper-individualisme, il est possible que ces philosophes constituent, en quelque sorte, des garde-fous, un ultime refuge les maintenant pour un temps éloignés des sirènes du capitalisme. Mais la tentation d'y céder n'est jamais loin. L'hyper-consommation et le besoin d'hyper-visibilité qui caractérisent le stade extrême de la modernité ne peuvent longtemps laisser insensibles les artistes, qui vivent de la monstration et du "régime de visibilité" de leurs oeuvres (Aubert et Hauroche, 2011). Certains cèdent à la tentation de l'ubiquité (présentant plusieurs oeuvres ou plusieurs expositions dans plusieurs lieux en même temps) ou de l'exhibitionnisme ostentatoire (cf. la dernière exposition en date – ou la dernière imposture ? – de Damien Hirst, "Treasures", au Palazzo Grassi à Venise, dont l'univers d'*heroic fantasy* évoque davantage les rêves pauvres d'un adolescent attardé que le geste d'un maître de l'art contemporain).

"Le cinéma, le théâtre, les arts plastiques, les spectacles hybrides... témoignent de

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 une cinquantaine d'entretiens menés pendant vingt ans (1997-2017) 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).

l'exhibitionnisme transgressif, de l'extravagance débridée, de la démesure incontrôlée qui tressent la substance de l'hypermodernité. Paul Ardenne parle d'une surenchère dans la démesure et d'un mouvement accéléré vers quelque chose d'encore plus extrême et inédit". (Tapia, 2012, paragraphe 8).

Si l'art hypermoderne semble particulièrement enclin à la démesure voire à l'imposture, la science n'échappe pas à la règle. A l'heure de la compétition exacerbée entre chercheurs, les moins scrupuleux d'entre eux n'hésitent pas, hélas, à asséner des faits non prouvés scientifiquement et à publier des résultats tronqués. Dans le monde hypermoderne qui est le nôtre, les fausses informations ne pullulent pas que sur la toile mais elles envahissent aussi les colloques et les publications scientifiques. Preuve de l'importance du phénomène, les autorités françaises ont créé, en toute fin de quinquennat Hollande, l'OFIS, soit l'Office français d'intégrité scientifique, chargé des questions de déontologie et de mauvaise conduite des chercheurs (à l'heure où nous écrivons ces lignes, ses membres sont en cours de nomination et ses attributions exactes ainsi que ses moyens ne sont pas encore connus).

Pour se garder de ces dérives nuisibles, et sans recourir à des gendarmes institutionnels, artistes et chercheurs disposent toutefois d'armes efficaces qui, pour peu qu'elles soient utilisées, les prémunissent contre la "*junk research*". Ainsi, 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 systématité 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.

⁹ Hélas, de nos jours, artistes et scientifiques ne sont plus les maîtres du temps – s'ils l'ont jamais été. Le capitalisme appliqué à l'art comme aux domaines scientifiques 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 enjointés 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 éphémères 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 délétères et destructrices, artistes et

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

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." Dans le domaine de la recherche, quelques initiatives tentant de résister à l'injonction à "l'excellence", à la "productivité" et à la "performance" ont récemment émergé : voir à titre d'exemple la "charte de la désexcellence" mise au point par des enseignants-chercheurs de l'université libre de Bruxelles (ULB) et mise en ligne sur le site de l'université : <http://lac.ulb.ac.be/LAC/charte.html>

communément que les marges renouvellent le centre, et c'est vrai. Stéphan Reeb fait ainsi remarquer que

"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." (Reeb, 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 nombres 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 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 donc 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). C'est ce dernier point qui retient le plus notre attention : le recours d'une artiste aux sciences sociales, en l'occurrence à l'histoire, et le compagnonnage qu'elle entreprend avec un chercheur en histoire, compagnonnage qui lui permet d'entrevoir de nouveaux horizons intellectuels et esthétiques. Nous verrons plus loin que Stefanie A. n'est pas un cas isolé.

Il serait présomptueux d'aller plus avant 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

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

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". En France, 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 "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). Le résultat, aussi original que séduisant, s'avère aussi convaincant pour les artistes que pour les géographes et les cartographes. Même si ce type de croisements transdisciplinaires se développent, ils restent l'exception en France, où l'on demeure très attaché aux catégories disciplinaires et où l'on a, même en tant qu'artiste ou chercheur, sans doute plus peur qu'ailleurs d'enfreindre les règles et de se mettre éventuellement à dos la "communauté artistique" ou la "communauté scientifique".

D'autres pays sont plus enclins à susciter les croisements de tout type, notamment au niveau de la formation universitaire. Ainsi, le Royaume-Uni et les Etats-Unis ont lancé la mode des "*studies*" intrinsèquement pluridisciplinaires dont nous avons déjà parlé, créant par là même des champs scientifiques nouveaux dont les *gender studies*, les *cultural studies* ou les *Theater- and performance studies*, qui offrent aux artistes en herbe une formation à la fois théorique, technique et pratique, comme c'est le cas à l'université de Warwick, d'Edimbourg ou de Londres (King's College). Mais c'est sans doute en Allemagne que l'expérimentation d'une formation complète mêlant arts (vivants) et sciences (sociales) est la plus poussée. Loin des écoles de théâtre réputées formant des spécialistes (comédiens, metteurs en scène, dramaturges...), les "instituts de sciences du théâtre" de l'université de Giessen et de l'université de Hildesheim font le pari de former des généralistes de la performance, qui suivent en parallèle un cursus scientifique et un cursus artistique. Au sein du premier sont enseignées la philosophie, l'histoire de l'art, l'histoire de la musique, la sociologie et différentes langues étrangères ; au sein du second alternent les enseignements de base, l'apprentissage de toutes les techniques et les "projets scéniques". D'après la dramaturge Bettina Masuch, ancienne étudiante de l'institut de Giessen, "*l'essentiel était que le théâtre à Giessen n'était pas entendu par les professeurs comme un objet de recherches lointain, mais comme un outil d'observation du monde*" (traduit par nous)¹¹. Autrement dit, le théâtre tel qu'enseigné à Giessen retrouverait sa fonction première d'outil d'observation critique du monde contemporain, cette fonction essentielle que nous soulignons en introduction. De fait, ce n'est certainement pas un hasard si un certain nombre d'anciens étudiants et de collectifs issus de l'université de Giessen et de l'université de Hildesheim sont ceux-là mêmes qui, depuis une quinzaine d'années, ont singulièrement renouvelé, pour ne pas dire révolutionné, la scène théâtrale germanique, comme on le verra dans la dernière partie.

¹¹ Masuch, Bettina, citée par le magazine *Der Spiegel online*, "Reich und berühmt", mis en ligne le 8.4.2002, consulté le 3.5. 2017. www.spiegel.de/spiegel/unispiegel/d-22060477.html [version originale : "*Das Wesentliche war, dass das Theater in Giessen selbst von Professoren nicht als ferner Forschungsgegenstand begriffen wurde, sondern als Werkzeug zur Weltbetrachtung*".]

Par conséquent, il existe du côté des artistes, qu'ils soient comédiens, plasticiens, danseurs ou metteurs en scène, une aspiration à se tourner vers les disciplines des sciences sociales et à oser des croisements audacieux.

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 liées¹².

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 sciences sociales et cherchant à explorer des voies nouvelles, le philosophe et historien des sciences Bruno Latour, avant les autres, a eu l'idée de créer un lieu de formation 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

¹² Certains compositeurs contemporains sont d'ailleurs mathématiciens de formation et utilisent des algorithmes pour mettre au point leur composition. EXEMPLE ???

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'approprier, 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 pourrons 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, en Allemagne et dans le monde anglo-saxon 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, le metteur en scène et compositeur Heiner Goebbels...), 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.

IV. (4e partie) Des exemples concrets de croisements productifs

Avant de plonger dans des cas d'étude très variés, notons qu'il y a quand même un préalable de taille à accepter lorsque l'on veut, en tant que chercheur, expérimenter les pratiques artistiques de manière "transversive": il faut intégrer l'expérience artistique, donc le subjectif, l'émotion et l'esthétique à la démonstration scientifique, qui se veut objective (mais l'est-elle vraiment ?) et rationnelle. D'où la grande question : comment intégrer un savoir artistique qui découle de l'expérience et qui est sensible, sensuel et corporel, qui relève de l' "*embodied knowledge*", à un savoir théorique rationalisé ? Tout simplement en déconstruisant ce couple d'opposition qui n'en est pas un, en se souvenant que art et recherche ont partie liée et en s'efforçant d'aller, même à tâtons, vers la musique, vers le théâtre, vers la peinture, bref vers l'art en général, *pris comme matériau de recherche* et non pas comme objet sacralisé de consommation. L'idéal serait que le chercheur-artiste soit capable de mobiliser tour à tour le raisonnement scientifique et l'émotion artistique, la théorie et l'expérience sensible, le lu et le vécu, l'appris et le spontané, la réflexion et la fulgurance¹³. A partir du moment où le chercheur en sciences sociales est en recherche d'autres clés d'interprétation du monde contemporain et qu'il est sensible aux phénomènes artistiques, le pas à franchir n'est pas si difficile. Il lui faut juste accepter d'écouter sa voix sensible, non rationnelle, et d'en faire un matériau de recherches à part entière, venant enrichir son bagage scientifique classique. Cela pourrait préfigurer une nouvelle figure du chercheur-artiste et de l'artiste-chercheur, réconciliant enfin deux pôles trop longtemps tenus à distance voire opposés par 150 ans de scientisme. Ce serait d'autant plus logique que les scientifiques et les artistes, nous l'avons dit, ont plus en commun qu'ils le croient : tous deux cherchent, tous deux font confiance à leur intuition, tous deux créent, rayent, raturent, bifurquent, tous deux inventent, tous deux cherchent à diffuser le fruit de leur créativité.

Même s'il nous paraît que cette attitude "auto-transversive" préfigure l'avenir de l'art et de la science, il existe une autre solution, sans doute plus praticable : la co-construction d'un savoir commun sur le monde, porté par des chercheurs et des artistes travaillant ensemble à l'élaboration d'une sorte de "*fröhliche Wissenschaft*", de "Gai Savoir" qui mettrait en avant, comme chez Nietzsche, les joies de la clairvoyance (Nietzsche, 1882). Il s'agit donc de mettre en commun des connaissances, des méthodes, des concepts, des théories, des sensibilités,

¹³ Nous avons bien conscience que nous mobilisons ici de nouveau des couples binaires trop simplistes, mais c'est uniquement pour les besoins de la démonstration !

des expériences, des corpus dans le but de faire émerger un savoir nouveau. Cela implique un réel partage de savoirs et d'expériences, tel qu'il est recherché au sein de la formation dispensée par l'école des arts politiques fondée par Bruno Latour. Cela implique aussi confiance en l'autre et altruisme, ce qui ne va pas de soi entre deux communautés, artistique et intellectuelle, qui peu ou prou s'ignorent. Enfin, ce "pas de côté", puis cet apprivoisement progressif de l'autre, enfin, si tout va bien, cette opération de "transduction", demandent du temps. Or, à l'époque de la pression à la productivité, au rendu de "produits" artistiques ou intellectuels standardisés et aisément consommables, le temps devient une denrée rare. Est-ce à dire que la démarche que nous appelons de nos vœux serait alors utopique ? Non ! Les quelques exemples suivants prouvent le contraire.

A. Dévoier les médiums traditionnels

Afin de permettre à une pensée nouvelle de se déployer, les chercheurs-artistes (qui viennent du monde de la recherche), comme les artistes-chercheurs (qui viennent du monde de l'art), se sentant souvent à l'étroit dans les médiums traditionnels, vont avoir tendance à les dépasser, les dévoier ou à en créer de nouveau. Leur inventivité ne porte donc pas que sur le contenu mais aussi sur la forme. De l'exposition en passant par le livre, la conférence et le spectacle, nous examinons comment trois médiums classiques peuvent être réenchantés et réinventés par la collaboration iconoclaste d'artistes et de chercheurs.

1. de l'exposition à la performance

S'il est bien un domaine où artistes et chercheurs travaillent de concert depuis longtemps, c'est celui des expositions, plus exactement des catalogues d'exposition. A titre d'exemple, il suffit de se souvenir des trois fameuses rétrospectives "Paris-New York" (1977), "Paris-Berlin" (1978), "Paris-Moscou" (1979), créées sous la houlette de Pontus Hulten au Centre Georges Pompidou, et qui contribuèrent d'emblée à donner à ce centre culturel tout juste inauguré ses lettres de noblesse. Les volumineux catalogues (800 p.) de ces expositions-phares rassemblent la crème des historiens de l'art, artistes, architectes, chercheurs de l'époque et ils constituent aujourd'hui encore des références. Il arrive également que le commissariat d'une exposition d'art soit confié à un chercheur en sciences humaines qui n'est pas un professionnel de l'art. C'est courant dans le domaine de l'urbanisme ou de l'histoire de l'architecture : le commissariat est alors confié à un chercheur reconnu en urbanisme, à l'instar de l'historien de l'architecture Jean-Louis Cohen qui, après avoir assuré le commissariat de nombreuses expositions au Centre Pompidou, au Pavillon de l'Arsenal et au MoMa (Museum of Modern Arts), s'est vu confier en 2014 par les ministres de la culture et des affaires étrangères le commissariat du Pavillon français lors de la Biennale internationale d'architecture de Venise. Il a ainsi travaillé en étroite collaboration avec des architectes, des artistes, des scénographes, des vidéastes, des cinéastes, des historiens de l'architecture, des critiques d'art, etc. Force est de constater que ces collaborations interdisciplinaires inédites, que ce soit à propos des trois grandes rétrospectives marquant la naissance du Centre Pompidou dans les années 1970 ou de l'exposition du Pavillon français à la Biennale de Venise en 2014 (primée par une "mention spéciale"), ont donné non seulement des résultats intéressants mais aussi visionnaires.

Dans un domaine moins médiatique, on peut dresser le même constat à propos de l'exposition "Après Babel : traduire", présentée au Musée des civilisations européennes et méditerranéennes (Mucem) à Marseille entre fin décembre 2016 et mars 2017. Le fait que le commissariat de cette belle exposition ait été confié non pas à un critique d'art ou à un historien d'art mais à une philosophe et philologue – Barbara Cassin – constitue un acte fort, qui donnait à l'exposition une évidente profondeur et une certaine direction. Au-delà de la beauté des objets, manuscrits et films présentés, c'est bien le message que souhaitait faire passer Barbara Cassin en citant Umberto Eco ("la langue de l'Europe, c'est la traduction") que les visiteurs retiennent. Un message qui revendique la complexité linguistique et qui va à l'encontre du nivellement par le bas imposé par le "*global english*". Un message politique, donc (Cassin, 2016).

"Jusqu'ici tout va bien" : un historien de l'architecture ou une philosophe peuvent endosser avec bonheur les habits de commissaire d'exposition, il n'en reste pas moins que leur travail consiste ensuite, classiquement, à choisir des objets, dessins, plans etc. avec l'équipe du musée dans le but de concevoir une exposition originale mais ne s'affranchissant pas des cadres et des contraintes ordinaires d'une institution muséale – ce qui est, somme toute, logique. Il en va autrement avec le philosophe Bruno Latour, qui est, pour ainsi dire, passé de l'autre côté du miroir en passant de la théorie à la pratique. Dans les années 2000, il eut l'opportunité de donner corps à sa pensée complexe en concevant coup sur coup deux grandes expositions au *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* (ZKM – Center for Art and Media) de Karlsruhe. Le lieu ne fut pas choisi au hasard. Créé en 1997 par l'historien d'art et d'architecture Heinrich Klotz dans l'esprit du Bauhaus, le ZKM est bien plus qu'un musée d'art contemporain : c'est un lieu de formation, de recherche et d'exposition, où arts, arts appliqués, médias, innovation et technologie sont non seulement associés mais imbriqués¹⁴. Autant dire un lieu de prédilection pour Bruno Latour, qui a toujours revendiqué, un peu comme Michel Serres, de travailler à la fois sur les sciences et techniques et sur les arts, en historien et en philosophe.

En 2002, le directeur du ZKM Peter Weibel accorda une sorte de carte blanche à Bruno Latour pour l'exposition "Iconoclash". Bruno Latour réunit autour de lui un groupe de commissaires appartenant à des disciplines et des pays divers et d'artistes internationaux, parmi lesquels Christian Boltansky et Hans Belting. Il leur demanda de s'interroger sur la fabrication et la destruction des images et des représentations en science, en art et dans les religions, et d'en imaginer la visualisation (cf. www.iconoclash.de). Les 3000 m2 rénovés de l'ancienne usine de munitions accueillirent ainsi, aux dires de son concepteur, un immense "cabinet de curiosité" regroupant entre autres des toiles religieuses du XVI^e siècle, les innovations les plus récentes du CERN et des installations de Boltanski, le tout baignant dans

¹⁴ Véritable institution en Allemagne et en Europe, il abrite aujourd'hui deux musées (le musée d'art contemporain et le musée des médias), trois centres de recherche (l'institut des médias et des images, l'institut de musique et d'acoustique, l'institut Max-Planck sur les avants-gardes), une bibliothèque, des archives et des collections. Il est en outre étroitement associé à l'école d'arts et de design de Karlsruhe (*Hochschule für Gestaltung*), fondée elle aussi par Heinrich Klotz en 1992, et où le célèbre philosophe Peter Sloterdijk a été le premier titulaire de la chaire de philosophie et d'esthétique. Dans la démarche qui est la nôtre, qui vise à faire se rencontrer arts et sciences sociales, une telle institution pionnière pourrait constituer un modèle européen.

une installation sonore signée du chercheur et musicologue Denis Laborde. Il s'agissait de créer chez le visiteur un clash des images l'obligeant à revoir ses habituelles associations (peinture du XV^e siècle renvoie à peinture religieuse) et ses catégories (oeuvre d'art ou "oeuvre de science" ?). Le public, peu habitué à de telles confrontations d'oeuvres de nature si différente, fut plutôt déconcerté. La critique fut mitigée. En revanche, le livre qui accompagnait l'exposition connut meilleure fortune (Latour et Weibel, 2002), notamment outre-Atlantique où il fut salué comme "*an essential text*" (Elkins, 2003).

Dans la foulée de ce premier essai jugé concluant, Latour et Peter Weibel en conçurent une sorte de suite, basée sur les mêmes principes. L'exposition "*Making Things Public: Atmospheres of Democracy*" fut inaugurée en 2005 au même endroit. Sous la houlette du philosophe-commissaire, une centaine de personnalités du monde des sciences et de l'art furent invitées à laisser libre cours à leur imagination pour réinterpréter la notion de "politique". Le résultat fut inattendu au sens où les objets exposés n'avaient *a priori* rien de politique. La halle centrale réunissait ainsi de nombreux murs d'écrans dans une atmosphère proche de la science-fiction, tandis que certaines vitrines abritaient des robots animés. L'autre spécificité de l'exposition résidait dans la place du public, invité à "ressentir" certaines installations, à en questionner d'autres. Cette façon interactive de concevoir une exposition, qui peut paraître banale aujourd'hui, est importante aux yeux des deux commissaires généraux.

"Il s'agissait de faire ressentir au public par les œuvres et les installations la simulation d'un problème impossible à représenter sans ces dernières. L'exposition était conçue comme une « assemblée d'assemblées », permettant au visiteur de comparer des techniques de représentation propres à différents types d'assemblées, religieuses, économiques, politiques, animales, scientifiques, etc., démontrant qu'il n'y a pas de représentation sans médiation, mais aussi que partout les techniques de représentation sont nécessaires si l'on veut s'accorder sur les « choses ». L'ensemble de l'exposition regroupait plus d'une centaine de travaux, presque tous réalisés pour l'exposition par des collectifs constitués de chercheurs, d'artistes et autres praticiens." (Valérie Pihet, dans Leibovici, souligné par nous¹⁵).

Quant au fond, comme l'annonce Bruno Latour dans le catalogue d'exposition,

" In this pioneering project over one hundred artists, scientists, sociologists, philosophers and historians re-explore the term 'politics'. At a time in which many people doubt and despair of politics it is crucial that they should not be fobbed off with standard political responses to contemporary problems but that the question of what actually constitutes politics should be raised anew." (Latour et Weibel, 2005)

Evidemment, avec Latour le mot "politique" est à comprendre dans une acception très large. On peut d'ailleurs penser que cette exposition programmatique a servi à Bruno Latour de source d'inspiration et de terrain d'expérimentation pour lancer, quelques années plus tard, l'Ecole des arts politiques dont nous avons parlé précédemment – et dont l'intitulé est tout

¹⁵ On touche ici au coeur de notre projet, consistant à inciter à la création de collectifs d'artistes, de chercheurs "et d'autres praticiens" (urbanistes et architectes par exemple), dans le but, comme le fait Latour à sa façon très spéciale, de déchiffrer la "politique", les "images", les "sciences", les "religions", les "médias", bref le monde contemporain – pour mieux le réenchanter ?

aussi étrange pour le profane que le titre de l'exposition. Entre articles, livres, recherche, expositions et école de formation, Bruno Latour, quoique décrié par ses pairs (sociologues et philosophes essentiellement) pour ses théories iconoclastes, n'incarne-t-il pas cet esprit universel parvenant à réconcilier l'inconciliable, la recherche fondamentale et la recherche-action, l'intérêt pour la pédagogie et pour les commissariats d'exposition, le penchant pour la science et l'intérêt pour l'art contemporain, la sociologie, l'anthropologie et la philosophie en plus de l'histoire des sciences ? Pourtant, Latour n'est pas un touche-à-tout. D'expositions en livres et en création d'une école de formation au sein de Science Po, il suit sa ligne, mélange étonnant d'intuition et de raisonnement logique transdisciplinaire.

Au-delà du cas atypique du scientifique Bruno Latour, qui n'a pas hésité à franchir le pas / pari de l'art et à s'associer avec des artistes et des commissaires d'exposition pour monter coup sur coup deux expositions d'un nouveau genre, les croisements de ce type, même dans des formats plus modestes, sont vraisemblablement appelés à se multiplier. Pourquoi ? Parce qu'ils répondent à une double envie, celle de certains chercheurs et celle de nombreux artistes, de décroiser leur propre regard ; parce qu'aujourd'hui, à l'heure où les tours d'ivoire disciplinaires se fissurent, de plus en plus de créateurs, poussés par la curiosité et le goût d'innover, ont envie de faire ce fameux "pas de côté", ce pas vers l'autre, cet alter-ego si loin et si proche à la fois ; et enfin, parce que l'évolution des modes de monstration privilégie, à côté des expositions classiques, des formes plus fluides et dynamiques (installations, performances, happenings) dans le circuit de production desquelles il est plus facile, pour un chercheur ou un praticien, de s'insérer.

2. Du livre figé au livre multiplié

Objet sacro-saint pour les chercheurs mais aussi pour les artistes (via les catalogues d'exposition par exemple), médium principal de leur recherche ou de leur art, le livre traditionnel se trouve à la croisée des chemins. Concurrencé par Internet et les réseaux sociaux, le livre papier est malmené depuis plusieurs années. Chercheurs et artistes se passent de plus en plus de l'objet livre pour communiquer. Comment pourrait-il en être autrement lorsqu'on sait qu'un seul article publié dans une revue de renommée mondiale "pèse" plus qu'un livre de 300 pages dans la carrière d'un chercheur ? Les évaluations internationales des chercheurs ne s'appuient pratiquement plus que sur les articles scientifiques publiés dans des "*peer-reviews*" à fort impact, la publication de livres, même en son nom propre, étant jugée visiblement comme secondaire, voire comme un passe-temps personnel (sic). A la limite, pour un jury anglo-saxon, un chercheur ayant publié plus de livres que d'articles paraîtra suspect. C'est qu'il ne se sera pas soumis au jugement de ses pairs, qui est, comme on peut l'imaginer, toujours parfaitement objectif... Du côté des éditeurs en sciences sociales, la situation n'est guère meilleure. Face à un lectorat en baisse et des finances fragiles, les maisons d'édition réduisent clairement la voilure et ne publient quasiment plus que des valeurs sûres, des essais très actuels, des petits ouvrages de synthèse type "Que sais-je ?" et des manuels qui se vendent toujours bien auprès des étudiants. Résultat : les ouvrages de recherche disparaissent progressivement des catalogues et des rayonnages des libraires.

Du côté de l'art la situation n'est guère meilleure. Produire un catalogue d'artiste en couleur coûte cher et n'est pas rentable, car le catalogue sera diffusé à peu d'exemplaires. Les catalogues d'exposition issus des grands musées s'en sortent mieux car ils bénéficient de

financements publics ou privés et parce qu'ils sont mieux diffusés. Mais aujourd'hui, à l'image de nombreux chercheurs, beaucoup d'artistes délaissent le livre, jugé trop cher et trop lourd à produire. Ils préfèrent les supports modernes comme la vidéo, les installations digitales ou la photographie numérique. Mais certains demeurent nostalgiques du support papier et aimeraient, au moins de temps à autre, communiquer sur ce support, d'autant que certains genres artistiques (peinture, sculpture, arts graphiques) s'y prêtent.

Du coup, comment renouveler le livre ? Entre un chercheur en sciences sociales pour qui le livre demeure le médium naturel de communication et un artiste plasticien qui cherche à travailler sur ce support, quel type de "livres" leur collaboration peut-elle faire émerger ? Tout d'abord par la réalisation de livres artistico-scientifiques, nourris par les deux approches et pouvant ensuite servir tantôt le discours scientifique, tantôt le discours artistique en fonction de l'intention. D'une certaine manière, ce serait une façon de prolonger en la renouvelant la collection "Les sentiers de la création". Une autre piste consisterait à ne plus considérer le livre comme objet fini (publié) mais comme un "livre ouvert", un *work in progress* circulant grâce à internet d'un auteur à l'autre, d'un chorégraphe à un urbaniste ou d'un philosophe à un plasticien, chacun alimentant la réflexion commune, rebondissant sur une pensée de l'autre après se l'être appropriée ; un livre comme un blog, avançant à tâtons et se cherchant, dont on pourrait suivre les étapes sur internet ; à la limite, on pourrait également envisager la participation des lecteurs. Bref, il s'agirait d'un livre désacralisé, virtuel, souple et, le cas échéant, participatif. A l'image de la plasticienne Stefanie A., il y a fort à parier qu'un certain nombre d'artistes souhaitant mêler pratique et réflexion (philosophique, esthétique, sociologique, urbaine, etc.) se tourne vers ce type de nouveau support.

Plus généralement, il est devenu courant aujourd'hui de lire un journal sur sa tablette ou un livre en version E-Book. Dans le domaine scientifique, de plus en plus de revues sont des revues en ligne, certaines ayant abandonné la version papier (Scholze et Werner, 2002). Et quantité de livres scientifiques sont désormais "publiés" par des maisons d'édition électronique et diffusés par des "librairies virtuelles" avant de nourrir les rangs des bibliothèques en ligne. Ce système d'édition électronique est très développé aux Etats-Unis et en Asie ; il est en train de gagner l'Europe, au point que d'aucuns s'inquiètent de l'avenir des revues et des livres papier. Ce qui est sûr, c'est que l'édition électronique a le vent en poupe et que sa souplesse, sa quasi-gratuité et sa rapidité de diffusion devrait séduire les chercheurs-artistes qui souhaiteraient par exemple inclure dans leur livre électronique des vidéos, des photos, des liens audio, de l'animation, des renvois vers d'autres sites, etc. Le livre ou l'essai électronique permet une infini variété de supports que n'offre pas le livre papier et qui devrait logiquement encourager voire susciter l'inspiration du chercheur-artiste. Grâce aux fichiers partagés et aux plateformes collaboratives, il est aisé pour des chercheurs et des artistes du monde entier d'oeuvrer ensemble au même produit. Enfin, pour ce qui de la diffusion de leur oeuvre hybride, les chercheurs-artistes ont le choix, en fonction de leur intention, entre différents systèmes comme la "publication améliorée" (*enhanced publication*), le E-Book classique ou les logiciels libres que les artistes connaissent bien. Quoi qu'il en soit, le Web 2.0 a de beaux jours devant lui. Gageons que ce média interactif, rapide et permettant toutes les interrelations possibles sera utilisé de manière privilégiée par les chercheurs et les artistes désireux de collaborer.

Il ne faut pas négliger le fait que la gratuité permise par les logiciels libres et les plateformes collaboratives constitue en outre un argument important pour un certain nombre d'artistes (alternatifs) et de chercheurs (non titulaires), qui ont souvent en partage une situation précaire.

3. De la conférence scientifique à la communication slamée

A la manière du livre et de l'article scientifique, la conférence, la communication ou l'exposé font partie de l'attirail indispensable du chercheur, de l'artiste-chercheur et d'un certain nombre d'artistes souhaitant communiquer sur leur travail. Comme il y a de plus en plus de congrès, colloques et autres journées d'études organisées dans le monde, le nombre de conférences et de communications ne fait qu'augmenter – et la proportion de communications peu compréhensibles ou simplement médiocres augmente d'autant. Soyons honnêtes : combien d'exemples de conférences ennuyeuses et d'exposés peu en rapport avec le sujet annoncé ! Les colloques en sont peuplés. Les artistes-chercheurs et les créateurs s'aventurant dans des colloques ou y intervenant dressent le même constat. De plus, ils constatent que le formatage des communications ne laisse aucune place à l'imagination ni à l'improvisation. En effet, sauf à bénéficier du statut privilégié de *keynote speaker* offrant un cadre un peu moins contraint, les intervenants à un colloque international en sciences sociale sont tous soumis à la même règle, à savoir 15 ou 20 minutes d'exposé pour 10 minutes de questions, ce qui permet de faire passer entre 6 et 8 personnes par demi-journée – parfois jusqu'à 10, comme à la chaîne. Il n'y a pas que le cadre qui est contraint, la forme l'est tout autant. En théorie, chaque intervenant est libre d'organiser son propos comme il l'entend. En pratique, sans que ce soit dit ni écrit, il existe une norme anglo-saxonne qui, de l'Allemagne jusqu'à la Californie, tend à s'imposer dans les colloques. Elle accorde environ 5 minutes à une introduction "solide" présentant le ou les concepts utilisés, 5 minutes à une première partie théorique – c'est là qu'il est toujours bienvenu de "placer" une idée de Derrida ou une citation de Foucault –, puis 5 minutes à une étude de cas pratique, et enfin 5 minutes à une conclusion en forme d'ouverture. Le tout accompagné de l'indispensable présentation powerpoint. De plus en plus de jeunes chercheurs, toutes disciplines confondues, excellent dans le maniement de ces plans en 2 (ou 4) parties, rondement menés et très efficaces lorsqu'ils se prêtent au contenu de la démonstration.

Mais le revers de la médaille est évident. C'est un assèchement voire un nivellement de la pensée, obligée de se conformer à un type de plan qui est d'abord un type de raisonnement binaire, fidèle au classique balancement, apprécié par les Anglais comme par les Allemands, entre théorie et pratique. Pourquoi pas, mais toute pensée est-elle susceptible de rentrer dans ce cadre ? Peut-on lui intimer l'ordre de s'y conformer ? Ce serait justement faire injure à la pensée. Il est d'ailleurs intéressant de constater que les grands penseurs, qu'ils soient artistes ou intellectuels, n'ont jamais fait grand cas des normes et des "formats"¹⁶. On se souvient avec amusement d'une conférence de Claude Lanzmann à l'Université libre de Berlin en novembre 2015 qui dura des heures, oublia son sujet puis y revint à moitié et

¹⁶ Un mot très à la mode chez les médiateurs de toutes sortes, qu'ils soient responsables de politiques culturelles, directeurs d'institutions culturelles ou de festivals, commissaires d'exposition, directeurs de la communication d'un opéra ou d'un théâtre, critiques d'art, journalistes, etc. Un mot très pratique car il peut se référer autant au temps qu'à l'espace, et un mot qui en dit long sur le besoin inconscient des médiateurs culturels de notre époque de "formater" les choses, d'inscrire l'art et la pensée dans un "formatage" adéquat, susceptible de plaire à la critique et au public.

déclencha les applaudissements du public. Du même Lanzmann, on se souvient également d'une émission animée par Laure Adler sur France culture, où l'invité, au lieu de répondre aux questions de la journaliste, préféra déclamer de mémoire des vers entiers de Victor Hugo, à la stupéfaction admirative des auditeurs. Même si Lanzmann a toujours aimé exploser les cadres (cinématographiques, philosophiques, sociologiques, communicationnels), ne sont-ce pas justement les moments hors de l'ordinaire, hors-cadre que nous retenons d'un colloque comme d'un spectacle ? Même en convenant qu'il est possible de faire un exposé passionnant en 20 minutes, cela présuppose un vrai talent que peu de chercheurs possèdent car il faut être à la fois concis mais précis, savoir mettre en valeur pour un large auditoire un matériau de recherches parfois ardu, être pédagogue, savoir parler en public, placer sa voix et surtout ne pas lire son texte (ou donner l'impression de ne pas le lire).

Se rend-t-on compte que les six qualités attendues ici d'un chercheur correspondent exactement à celles qu'on prête habituellement au comédien ? Qui sait mieux que lui incarner un texte de théâtre sans le lire, moduler sa voix, mouvoir son corps pour capter l'attention du public ? Dans l'idée d'un renouvellement des codes figés des communications scientifiques, cette coïncidence (qui n'en est pas une) entre comédiens et chercheurs offre des perspectives très intéressantes. En effet, pourquoi ne pas faire travailler ensemble comédiens, danseurs et chercheurs ou enseignants-chercheurs ? Ceux-ci ont tellement à apprendre de ceux-là ! Il ne s'agit pas ici de transformer l'universitaire ou le chercheur en comédien – quoique l'expérience serait passionnante... –, mais simplement de se faire inculquer la base du métier de comédien, à savoir s'approprier un texte au point de se le faire sien, placer sa voix de sorte qu'elle porte jusqu'au fond de la salle (ou de l'amphithéâtre) ou au contraire qu'elle se mue en chuchotement, jouer de ses regards, de ses gestes, de ses mains afin de capter l'auditoire. En fait, les cours de théâtre devraient être obligatoires pour tous les enseignants, de la maternelle aux universités.

De leur côté, les danseurs, maîtres en occupation de l'espace, auraient également plein de conseils à donner aux chercheurs et aux universitaires. Combien d'entre eux sont peu à l'aise dès qu'ils sont debout, paraissent empruntés, maladroits, incapables de prendre l'espace comme on prend la lumière ! Ils devraient se souvenir que l'espace, qu'il soit confiné ou très vaste, est leur allié, pas leur ennemi. Là aussi, dans notre volonté de décloisonner les arts et les sciences humaines et sociales, on aimerait voir se mettre en place des collaborations inédites entre danseurs et chercheurs. Les premiers apprendraient aux seconds à arpenter l'espace et à s'y mouvoir en étant à l'aise, tandis que les seconds tenteraient, au contact des danseurs, de se convaincre qu'il n'est pas que de texte qui soit dit ou écrit, mais que les textes sans paroles et les "chansons de geste" peuvent aussi délivrer des messages. Dans les enceintes académiques où le Verbe règne en maître, où seule compte la parole, on oublie trop souvent l'importance du corps du chercheur, de sa posture, de sa voix comme de ses silences. Un chercheur dans un colloque, *a fortiori* un enseignant devant sa classe convainquent leur auditoire autant par leur présence physique que par le contenu de leurs propos.

Le rapprochement éminemment souhaitable entre intellectuels et artistes de spectacle vivant pourrait prendre une forme plus ludique que le "simple" apprentissage consistant à mieux placer sa voix et mieux mouvoir son corps dans l'espace. Alors qu'un nouvel art de la déclamation, le slam, est désormais établi, pourquoi ne pas imaginer un "slam scientifique" adapté au "format" des colloques et des journées d'études ? La conférence classique et

souvent ennuyeuse laisserait, de temps en temps, la place à une communication slamée, ludique et rythmée. L'art ferait ainsi irruption dans les amphithéâtres et rafraîchirait l'ambiance autant que le ton sérieux et docte qui sied aux communications scientifiques. Tout le monde y gagnerait. Bien sûr, pour oser se lancer dans une telle pratique "transversive", l'impétrant serait guidé et formé en amont par un artiste-slameur, comme c'est le cas des *science slam* du type "ma thèse en 180 secondes" (3 minutes), qui sont désormais une formule établie en sciences dures et qui rencontrent un succès grandissant en sciences humaines – toujours moins prompts à expérimenter et à changer leurs habitudes. Pourquoi ces communications d'un nouveau type, à la fois ludiques et sérieuses que sont les *science slam* ou les *science battle* seraient réservées aux doctorants ? Serait-ce à dire qu'une fois obtenu le titre de docteur, on entrerait dans le monde sérieux des adultes où ce type de jeu ne serait plus de mise ?

Tel n'est pas notre point de vue. Toute pratique a besoin de se renouveler au risque de se figer ou de s'encroûter. Pourquoi ce qui est valable et convaincant pour les jeunes chercheurs ne le serait plus pour les chercheurs dits confirmés (sic) ? Les jeunes nous montrent l'exemple ? A la bonne heure ! Relevons le défi et emboîtons-leur le pas. Encore une fois, il ne s'agit pas de transformer un chercheur en rappeur ni un universitaire en slameur professionnel. Il s'agit davantage de s'inspirer de la technique du slam pour inciter universitaires et chercheurs à oser ce pas de côté et à communiquer, lorsqu'ils en ressentent l'envie ou le besoin, autrement. Quel intérêt, nous opposeront les conservateurs, puisqu'il ne s'agit, en somme, que d'un jeu ? Non, pour qui a assisté un jour à une session de science slam devant un jury composé d'universitaires, il est évident que le jeu est sérieux, qu'il possède ses codes et ses règles et que les candidats se préparent longtemps à l'avance. Le but du "jeu" est quand même de résumer une thèse en la rendant claire pour le profane en trois minutes. Autant dire que c'est une gageure en temps normal. Sauf que l'aspect ludique du slam, qui autorise les candidats à toutes les audaces, comme par exemple de chanter en s'accompagnant d'une guitare, leur permet, par une sorte d'opération de "transduction" dont parlait Patrice Maniglier, de faire passer leur message scientifique complexe par le biais d'une formule artistico-ludique reconnue (n'oublions pas que le slam est un art qui a acquis ses lettres de noblesse).

Pour ne pas d'emblée rebuter la communauté scientifique, il faudra la convaincre du bien-fondé du projet, lui rappeler au besoin qu'il existe des précédents historiques comme la déclamation d'une conférence en vers et en rimes – voire en alexandrins ! – ou les multiples expérimentations tentées par les poètes et scientifiques de l'ouliipo, et lui proposer diverses formules de communication slamée : par exemple 3 minutes, 6 minutes, 9 minutes, jusqu'à 15 ou 21 min. pour les plus courageux. Cela permettra de casser le format classique des communications en 15 ou 20 minutes, et offrira donc plus de souplesse aux intervenants. En outre, à l'heure de la pression à la vulgarisation de la recherche et de la demande de formats courts (communications de 15 minutes, essais brefs, articles de 10 pages), les "tutelles" devraient être séduites par ce mode de communication d'un nouveau genre et pourraient même, qui sait ?, le promouvoir. Néanmoins, afin de ne pas transformer un amphithéâtre en salle de spectacle comme c'est le cas avec les *science slam* pour doctorants, les intervenants ne seront pas départagés par un jury ni à l'applaudimètre. L'idée reste bien de communiquer sur sa recherche auprès de ses pairs. Pour cela, il faut juste admettre que différents modes sont possibles, du "*one-minute-madness*" à la communication slamée de 15 minutes en passant par la "grande conférence" d'une heure trente, plus à même de nous plonger véritablement dans la pensée complexe d'un chercheur.

A l'issue de cette exploration d'une partie des nouveaux mediums disponibles pour les chercheurs et enseignants-chercheurs en sciences sociales, que ce soit dans le domaine de l'exposition, du livre ou de la communication orale, on est tout d'abord frappé par la variété de ces outils. Expositions d'anticipation à la façon de Bruno Latour, performances, slam, vidéos, blogs, publications améliorées, en collectif, en ligne, en *open access*... Cependant, il faut bien se garder de tomber dans le show et dans le spectaculaire, et, dans un monde hyper moderne, bien se souvenir de la mise en garde clairement énoncée par Guy Debord dans la thèse 193 de *La société du spectacle* : "*La culture devenue intégralement marchandise doit aussi devenir la marchandise vedette de la société spectaculaire*" (Debord, 1967, p. 187 dans édition Folio carré de 1992). N'oublions pas que Debord parle ici de la culture et pas de la recherche ou de l'université. Cela dit, il y aurait d'intéressants parallèles à établir entre ces deux mondes, tant le risque de marchandisation de la recherche est devenu important.

Du point de vue qui est le nôtre, il est frappant de constater que dès qu'une démarche artistique, esthétique ou ludique s'introduit dans les mediums traditionnels des scientifiques, leurs habitus s'en trouvent modifiés, parfois peut-être pour le pire, souvent pour le meilleur. Notre idée est simple : *réintroduire du jeu* – au double sens du terme – dans un monde académique un peu figé et déconnecté avec son époque et les possibilités techniques de son époque. Il ne s'agit nullement d'altérer, de niveler ou de chercher à vulgariser le contenu des articles, ouvrages et communications scientifiques. Au contraire, il s'agit de les mettre en valeur en faisant appel pour cela à des artistes, qu'ils soient comédiens, danseurs ou slameurs ; graphistes, vidéastes ou plasticiens. La recherche académique dispose là d'un trésor dans lequel il ne tient qu'à elle de puiser si elle veut se renouveler. Nous n'avons cependant pas la prétention d'appeler à une révolution des formes de communication scientifique. Il va de soi que les choses ne peuvent évoluer qu'en douceur, sur la base du volontariat des chercheurs et en concertation avec la communauté scientifique. L'introduction de pratiques transgressives dans les temples du savoir et de la recherche permettrait en tout cas de décroiser ces derniers.

Au demeurant, les relations entre chercheurs ou universitaires et artistes ne se conçoivent pas à sens unique : il serait dommage de faire appel à des comédiens ou des vidéastes en tant que simples prestataires de service ou que formateurs avant un colloque. Il est beaucoup plus fructueux (et respectueux) d'envisager les choses sous l'angle de la réciprocité. Chercheurs et créateurs ont tellement à s'apporter les uns les autres ! Si les premiers peuvent se nourrir des techniques et de l'art des seconds, les artistes peuvent être intéressés par le contenu d'une exposition scientifique ou d'un ouvrage de recherche présenté lors d'un colloque. Lorsque le thème s'y prête, pourquoi ne pas intégrer la parole artistique à la parole scientifique ? Autrement dit, pourquoi ne pas faire un peu de place aux créateurs dans les colloques et les publications scientifiques, même dans ceux qui ne portent pas sur l'art et l'histoire de l'art ? Que l'on sache, les artistes sont des intellectuels (qui souvent s'ignorent, du moins ne se revendiquent pas comme tels), et ils ont évidemment des choses à dire sur la société, sur les techniques, sur l'environnement ou sur les hyper lieux mondialisés. Cette rencontre entre artistes et chercheurs, que nous appelons de nos vœux, suppose naturellement un double préalable : le consentement, de la part des deux parties, au pas de côté ; le dépassement de la gêne inhérente au néophyte qui accepte une expérience nouvelle – un enseignant-chercheur n'est pas un comédien-né, et un plasticien intervenant dans un colloque ne sera pas d'emblée à l'aise. Mais une fois la timidité initiale passée, on peut raisonnablement se dire que "*l'expérience vaut la peine d'être tentée*". Elle

sera d'autant plus intéressante si on ne commet pas l'erreur de réserver une session de colloque ou un chapitre d'ouvrage aux artistes, ou encore si on ne relègue pas ces derniers en fin de colloque, comme une sorte de supplément d'âme ou de "supplément d'art" ou encore de "touche artistique" dont les organisateurs pourraient se glorifier. Au contraire, pour qu'un vrai dialogue puisse avoir lieu, il faut mettre artistes, chercheurs et praticiens sur un pied d'égalité et les mélanger. Qu'il s'agisse de la forme ou du fond, les uns et les autres seront surpris de constater leurs différences et leurs ressemblances. Intrigués, ils apprendront à se connaître, à s'approprier et de ces premiers échanges naîtront un jour, qui sait ?, des formes inédites de collaboration.

4. Des structures institutionnelles peu adaptées et à réformer

Néanmoins, pour que de telles rencontres puissent advenir, il faut que le cadre institutionnel les rendent possible, ce qui n'est guère le cas aujourd'hui, du moins en France, en Allemagne, en Italie, en Espagne, plus généralement en Europe continentale. Tant que la science et la recherche en sciences humaines et sociales continueront à être organisées en "silos" plus ou moins étanches, autrement dit en disciplines jalouses de leurs prérogatives, elles resteront plus ou moins hermétiques au champ de l'art et les croisements que nous appelons de nos vœux resteront le fruit d'initiatives marginales. Tant que les recrutements à l'université se feront sur une base (mono-) disciplinaire, les doctorants, post-doc et enseignants-chercheurs ne seront guère tentés de prendre le risque, car c'en est un, de revendiquer une démarche transdisciplinaire, encore moins "transversive". Certes, le CNRS, à travers la refonte de ses sections, témoigne d'une volonté d'évolution, mais celle-ci paraît encore bien timide au regard de la dynamique constatée sur le terrain. Ainsi, le constat teinté d'amertume que dressait le géographe Jacques Lévy il y a près de vingt ans demeure d'actualité :

"Reste que la structure institutionnelle des sciences sociales existante ne laisse qu'à des branches marginales des disciplines le soin de se pencher sur les objets artistiques. Comme pour la réflexion sur les objets scientifiques, le besoin d'un redécoupage se fait durement sentir" (Lévy, 1999, p. 327).

Du côté de l'art et des sciences de l'art, la situation est similaire. Les facultés d'art sont organisées en disciplines (esthétique, histoire de l'art, sciences théâtrales, arts plastiques, médiation culturelle...) et elles délivrent un savoir essentiellement théorique, tandis que les écoles d'art sont quant à elles orientées vers la pratique artistique (dessin, sculpture, photo-vidéo, danse, musique...). Pour un étudiant en art, le passage de l'une à l'autre ne va pas de soi, et pour un artiste confirmé, les portes de l'université restent bien difficiles à entrouvrir. Le dur combat pour la reconnaissance des artistes-chercheurs dans le monde universitaire en est une illustration, ce qu'atteste l'exemple de Stefanie A. : malgré son expérience et son talent, elle n'a strictement aucune chance de faire une carrière académique. *"Pour les départements d'histoire de l'art et des arts des universités, je ne peux pas obtenir de poste de professeur car je n'ai ni thèse de doctorat ni habilitation [alors qu'elle a déjà assuré des enseignements universitaires et qu'elle a plusieurs publications scientifiques à son actif], et pour les écoles d'art (Kunsthochschulen), où le doctorat n'est pas demandé, je ne suis pas assez connue en tant qu'artiste"*. Preuve que dans le monde de l'art aussi, les univers sont assez cloisonnés entre artistes-praticiens d'un côté et artistes-chercheurs de l'autre.

Cela dit, la situation évolue, sur le front de l'art comme sur le front des sciences sociales. D'une part, le développement des cursus pluridisciplinaires tels les *art studies*, *cultural studies* et *urban studies* aux Etats-Unis, au Canada, en Australie et au Royaume-Uni fait des émules en Europe et crée des passerelles nouvelles entre genres artistiques et humanités. De leur côté, certaines écoles d'art sortent de leur pré carré et associent dans leurs cursus l'art comme pratique à la réflexion sur l'art et plus généralement à la philosophie, comme au sein de l'Ecole d'art et de design de Karlsruhe dont nous avons parlé, où l'enseignement philosophique de Peter Sloterdijk est étroitement associé aux enseignements artistiques. D'autre part, certaines écoles d'art, de design ou d'architecture ont décidé de mettre l'accent sur le *spatial turn* (tournant spatial) constaté en art et elles collaborent désormais avec les sciences de l'espace telles que la géographie, l'urbanisme et l'aménagement du territoire. A titre d'exemple, on peut citer la collaboration qui existe entre l'école d'art de Manchester et le département d'urbanisme de Leipzig. Néanmoins, les formations qui s'adressent à la fois aux artistes, aux chercheurs et aux praticiens et qui les mettent sur un pied d'égalité, comme l'Ecole des arts politiques de Science Po, demeurent une exception totale dans le paysage universitaire international. Puisse cet exemple, ou encore celui de l'université de Giessen offrant à ses étudiants une formation à la fois artistique et scientifique, faire florès et inspirer d'autres institutions.

Examinons pour finir quelques cas concrets de collaborations entre créateurs d'art et créateurs d'idées, qui ont en commun d'être des *créateurs de sens*. N'est-ce pas ce qui les rapproche le plus ? Comme les pêcheurs de perles, ils n'hésitent pas à plonger en eau profonde à la recherche de la perle rare. Vu sous cet angle, la stricte dichotomie entre artistes et scientifiques peut, et même doit, être dépassée. Parfois, les frontières entre eux s'estompent, comme l'atteste le premier exemple qui suit.

B. Des expériences "transversives" tous azimuts

Lorsque l'on passe de la théorie à la pratique, on est frappé de constater qu'il existe d'ores et déjà pléthore d'initiatives transversales, transdisciplinaires et novatrices. Les collaborations entre artistes ou écrivains et chercheurs ou praticiens sont de tous ordres et de toute nature. Qu'il s'agisse, d'une part, du mariage entre une spécialiste de sciences du théâtre française et un artiste plasticien allemand, entre un couple de metteurs en scène et des chercheurs en sciences sociales ou entre un chorégraphe et un architecte (1.), d'autre part du théâtre dit "documentaire" allemand (2.), enfin des collaborations nombreuses qui existent entre spécialistes de la ville (géographes, urbanistes, aménageurs) et artistes (3.), les combinaisons sont infinies et ce chapitre n'en rend que très partiellement compte. Qui plus est, les exemples qui suivent ne concernent que les deux pays que nous connaissons le mieux, à savoir la France et l'Allemagne. Bien que spécifiques au contexte de ces deux pays, ils ont néanmoins valeur générale, tant le phénomène qui nous intéresse, observable aussi en Belgique (cf. Tatiana Debroux et... ? REF. ??????), au RU (Lauren Andres REF. ????????) Custard Factory), en Grèce (cf. Documenta), en Afrique du Sud (cf. Pauline Guinard) ou en Chine (REF. ??????), est universel. Espérons que ce premier "coup de sonde" centré sur l'Allemagne et la France en inspirera d'autres afin de disposer, un jour, d'une vue d'ensemble des types de collaborations entre scientifiques, praticiens et artistes.

cf. Rapport de Fabrice Lextrait

d.d.) le spectacle. Traditionnellement, il existe au théâtre, à l'opéra, au concert un espace infranchissable entre le public et les acteurs ou les musiciens. C'est une sorte de "vide sacré" séparant la scène du public. Du coup, on a d'un côté les artistes-acteurs actifs et le public-récepteur plus ou moins passif. Pourquoi ne pas désacraliser, voire briser cette séparation, qui fonde certes le spectacle vivant mais qui peut au fond sembler arbitraire ? Il ne s'agit pas de faire monter tout le public sur scène mais de le faire participer au spectacle. > cela lui donne l'impression de faire partie du spectacle et cela dynamise également le spectacle.

VERIF. si les 3 Cies ci-dessous se sont inspirées de théoriciens du théâtre ou d'intellectuels (ce serait bien).

Tiré du site de Rimini Protokoll :

"Le groupe travaille toujours, pour ses mises en scène, avec des amateurs, nommés "spécialistes" par Rimini Protokoll, trouvés au cours des recherches, et qui se présentent ensuite dans les spectacles, tels qu'ils sont.

C'est là, cependant, que commencent les difficultés de distinction, de glissements, d'engrenages et de superpositions entre réalité et fiction: on ne sait pas où commence le théâtre et où s'achève la réalité, on ne peut pas et on ne doit d'ailleurs pas le savoir. Le théâtre de Rimini Protokoll ne sépare pas la scène et le public, mais articule toujours les deux sphères selon de nouvelles expériences d'agencements."

"Its latest piece, Remote X, one of the centrepieces of this year's Milton Keynes International Festival, puts us – its audience – in the frame. **It's an audio tour that walks you through the city;** a disembodied, digital female voice in your ear, instructing you through several urban spaces – cemeteries and hospitals, churches and trams, public squares and private rooftops. Along the way, it turns focus on our behaviour, both as individuals and as a group, while examining the systems that govern us – be they psychological, social or political.

It's the third Rimini Protokoll piece to play in the UK in recent years – **all of them musing on ideas around democracy."**

Plusieurs exemples concrets :

- théâtre documentaire et histoire : cf. les trois compagnies berlinoises à la mode Rimini Protokoll, Chichi Pop et God Squad

- danse et géographie / urbanisme : cf. Frédéric Flamand et des grands architectes

- spécifiques à la géo : urbanisme et "marches blanches" . cf. Mathias Poisson

- cf. Polau

- cf. ma démarche sur Berlin : artistes comme révélateurs des grammaires d'une ville ; sismographes de ses changements

- cf. Anne Volvey

Sur un plan théorique il y a ici une conjonction étonnante entre un "tournant spatial" en art et un "tournant artistique" revendiqué en géographie. > Preuves que des chercheurs et praticiens issus de disciplines complètement différentes éprouvent au même moment le même besoin de se "déterritorialiser" (Deleuze et Guatarri) et d'aller vers l'autre. On aurait tort de ne pas exploiter cette conjonction car elle peut être productrice d'un nouveau savoir à la fois géographique et artistique. L'interrogation récurrente des artistes sur l'espace, le territoire ou encore les cartes peut (doit) être renseignée par les géographes. Et inversement ceux-ci ont bcp à apprendre sur leurs objets, à toutes les échelles, au contact des artistes.

cf. livre Géoesthétique

> la collaboration s'impose presque d'elle-même.

- spécifiques à l'urbanisme :

- cf. Elsa Vivant 2016

- spécifiques à l'histoire

- cf. Regine Dura et ?, ont-ils réellement travaillé avec des historiens ? OUI et aussi avec des sociologues et philosophes dans une démarche naturelle.

3. Qu'est-ce qu'on peut tirer de ces expériences ?

- qu'elles mêlent les savoirs et les pratiques pour faire émerger dans le meilleur des cas un nouveau regard sur le monde, un nouveau sens, voire une nouvelle esthétique (cf. théâtre docu.). Adossées à un vrai travail de documentation scientifique, elles ont le pouvoir de toucher les spectateurs par la grâce de l'émotion. A l'inverse, les historiens qui ont participé à la construction de ce savoir scientifique avec les artistes (Regina Dura) en ressortent enrichis. Ils portent un regard plus distancié et plus critique sur le monde et sur leur propre discipline. > Tout le monde y gagne.

- qu'il nous faut accepter et même inventer une autre méthodologie, qui croiserait les méthodes des SHS et les méthodes des créateurs. Incompatible ? Non, pas si on déplace le regard, le curseur dans les deux cas. = associer travail scientifique, rationnel à l'émotion, à la sensibilité, au beau. Concrètement, abandonner la posture traditionnelle du chercheur en quête d'objectivité pour accepter de laisser surgir la subjectivité, l'émotion qui sont le propre de l'art. Concrètement, cela signifie ne plus nécessairement se réfugier derrière des questionnaires anonymes et des modélisations quantitatives (socio des réseaux), derrière des "entretiens semi directifs" qui ne sont pas plus légitimes, voire moins, que des entretiens au long cours pas directifs du tout (ethno) ; ne surtout pas se cantonner à la lecture d'articles scientifiques spécialisés adoués par la communauté scientifique. mais varier les lectures comme on varie les plaisirs : ouvrages généraux sur l'art, ouvrages plus spécifiques, romans, revues et magazines culturels, livres historiques, vidéos des spectacles des artistes avec lesquels on travaille, presse quotidienne et hebdomadaire... ; aller en archives s'il le faut mais sans en faire la clé de voûte de la recherche ; et puis, "faire du terrain" mais pas de manière scientifique avec les outils des géographes ; plutôt à la manière d'un Walter Benjamin, qui, à force d'arpenter les villes qu'il aimait, les connaissaient mieux que n'importe quel chercheur de son temps. Ici il s'agit d'arpenter avec les artistes le territoire qui les intéresse. cf. long de la frontière autrichienne pour Dura, cf. quartiers Nord de Marseille pour Martine Derain ou rue de la République ou la Ciotat. Ne pas s'abriter comme le font trop souvent les chercheurs et les artistes derrière des références (cf. le nombre de ref dans les articles) et des grands modèles (en danse, en théâtre, en art contemporain...), réflexe qui peut entraver la création autonome. S'agissant d'une voie émergente, la co-construction entre chercheurs et artistes n'a pas besoin de se donner des allures de scientificité en se référant en permanence à des figures tutélaires.

Et aussi faire la place qui lui revient à l'intuition, qui peut s'avérer aussi productive que tout raisonnement scientifiquement fondé.

Plus dur : introduire l'émotion dans la matière même de la science, à la manière des artistes avec leur médium, l'art. cf. BG dans livre.

- que le progrès en sciences comme en art passe par la confrontation avec l'autre, quel qu'il soit : l'artiste avec le public, le chercheur avec le créateur, avec d'autres idées, d'autres manières de produire du sens... Cette confrontation n'est pas une simple "rencontre" entre professionnels. Elle exige de chacun de quitter sa "zone de confort" pour accepter l'inconnu, l'indéfini, le peu compréhensible. Pour que cette confrontation soit productive, = qu'elle débouche sur une nouvelle écriture, elle ne peut s'effectuer que dans le dialogue et dans la durée. Il s'agit ici de collaborations souvent au long cours, impliquant des protagonistes une réelle implication personnelle dans un projet commun. Et encore : elle n'offre aucun gage de réussite ! Loin de nous l'idée de délivrer un message quasi théologique sur la nécessité de la collaboration entre artistes et chercheurs ! Comme toute expérimentation scientifique, celle-ci peut échouer. Et comme toute expérimentation, ce n'est pas grave : l'essentiel est de finir par trouver la bonne combinaison.

CCL.

Source : Enjary, Alain. 2004, "Théâtre de crise, crise du théâtre. Etre original plutôt qu'original", *Jeu : revue de théâtre*, n° 110, (1) 2004, p. 72-81.

"De manière générale, un libéralisme trop puissant, outre le fait qu'il provoque des réactions extrêmes et violentes dans le sens du totalitarisme, s'accompagne d'une crise des valeurs et d'un certain type d'individualisme, lequel, malgré la pléthore de voix qui s'élèvent alors de façon chaotique, ne favorise pas la véritable indépendance d'esprit, l'épanouissement personnel en profondeur, ni l'expression artistique".

Références bibliographiques :

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

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

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

Nealon, Jeffrey T., 2012, *Post-Post-Modernism*, Stanford University Press.

Aubert, Nicole, 2010, "La société hypermoderne, ruptures et contradictions", *Changement social*, n° 15, Paris, LCS et L'Harmattan.

Lipovetsky, Gilles (avec Sébastien Charles), 2004, *Des temps hypermodernes*, Paris, Grasset.

- Habermas, Jürgen, 1997, *Droit et démocratie, entre faits et normes*, Paris, Gallimard.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, 1980, *Mille plateaux*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, 1991, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit.
- Sloterdijk, Peter, 1996, *Essai d'intoxication volontaire. Conversation avec Carlos Oliveira*, Paris, Calmann-Lévy, collection "Petite bibliothèque des idées".
- 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 (1re 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.
- Serres, Michel, 1994, *Atlas*, Paris, Julliard.
- 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.

Lussault, Michel, 2017, *Hyper lieux*, Paris, Le Seuil ???????? VERIF.

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

Morin, Edgar, 1999, *La tête bien faite*, Paris, Le Seuil, collection "L'histoire immédiate".

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 *Géoeshétique* 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, 1re 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.

Sloterdijk, Peter, 2010, *Essai d'intoxication volontaire*, suivi de *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, traduit par Olivier Mannoni, Paris, Éditions Fayard.

Bond, Edward, 2003, *La Trame cachée*, trad. George Bas, Jérôme Hankins et Séverine Magois, Paris, L'Arche Éditeur.

Tapia, Claude, 2012, "Modernité, postmodernité, hypermodernité", *Connexions*, n° 97, p. 15-25.

Aubert, Nicole (????), Haroche, Claudine, 2011, *La tyrannie de la visibilité. Le visible et l'invisible dans les sociétés contemporaines*, Toulouse, érès éditions.

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*, 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, 1ère 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, 1991, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, collection « L'armillaire ».

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.

Nietzsche, Friedrich, 1882, *Die fröhliche Wissenschaft*, Chemnitz, E. Schmeitzner (*Le Gai Savoir*, 2007, Paris, GF Flammarion).

Scholze, Frank et Werner Stephan, 2002, "*Electronic Publishing*", Leonhard, Joachim-Felix (dir.) *Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Berlin, De Gruyter, p. 2634–2648.

Cassin, Barbara (dir.), 2016, *Après Babel : traduire*, catalogue d'exposition, Marseille, Mucem / Actes Sud.

Latour, Bruno et Weibel, Peter (dir.), 2002, *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Cambridge, Mass., MIT Press.

Elkins, James, 2003, "Review of *Iconoclash*", *The Art Journal*, 62 n° 3, 2003, p. 104-107.

Latour, Bruno et Weibel, Peter (dir.), 2005, *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Cambridge, Mass., MIT Press.

Lévy, Jacques, 1999, *Le tournant géographique*, Paris, Belin, collection "Mappemonde".

