

Introduction

Pour observer la diffusion des connaissances, on en appelle souvent, mais pas toujours explicitement, à une conception linéaire de la communication entendue comme allant d'un discours source à un récepteur. De telles démarches, reposant sur la métaphore de la circulation des connaissances schématisée par la théorie mathématique de l'information et surtout par sa vulgarisation (Shannon, Weaver, 1975), peuvent s'avérer inappropriées en ce qu'elles impliquent de considérer des éléments du discours source chez le récepteur *avec les règles de production du discours source*, dans un processus où l'on cherchera éventuellement à constater une dégradation de l'information (mauvaise compréhension, mauvais usage...). Or, comme l'ont montré de nombreuses recherches en sciences de la communication, la « réception » est productrice de sens – selon ses propres critères. Les pages qui suivent rendront compte de l'observation des savoirs des sciences humaines en dehors de leur sphère d'élaboration, c'est-à-dire selon d'autres critères, dépendant d'un autre contexte : celui de l'art contemporain. L'examen des conditions de production de cet autre ensemble socio-discursif permet de montrer en quoi ces critères sont collectifs, et lui sont spécifiques.

En général, les critères choisis pour délimiter des champs d'étude sont imposés au terrain de l'art contemporain depuis l'extérieur, et la dimension collective et réglée des pratiques et des discours est bien souvent négligée¹. Nous avons ici, en

¹ Ainsi l'histoire de l'art minore souvent les contextes institutionnels, économiques et territoriaux de l'art (politique culturelle, développement des institutions...) tandis que la sociologie de l'art s'interdit en général tout regard sur les productions artistiques. Certains travaux portent sur la manière dont les acteurs du monde artistique (artistes, commissaires, critiques...) coopèrent, constituent un « monde de l'art » (Becker, 1988) mais ils négligent, ce

lien étroit avec l'interrogation qui sous-tend la recherche, constitué le terrain en un « composite »² dont le point d'entrée central est l'exposition, le moment où l'œuvre advient ; le travail porte en parallèle sur des discours instituants³, sur les enjeux énonciatifs de l'exposition, sur l'histoire des lieux d'exposition⁴, sur des biographies et trajectoires d'artistes et, dans une approche quantitative, sur des populations d'artistes exposés (compilation et traitement de bases de données). La sollicitation de ces données a d'abord une visée *descriptive* : avant que d'en proposer une ou plusieurs explications, se donner les moyens de décrire de la mobilisation des sciences humaines dans l'art contemporain.

Les « rapports entre arts et sciences » sont souvent suggérés par des *analogies*, au niveau des pratiques, des discours, des postures..., notamment dans les ouvrages de méthode et d'épistémologie des sciences humaines⁵. Lorsqu'il est fait allusion à

faisant, le caractère historique, discursif et réflexif de la production réglée d'un ensemble d'énoncés (œuvres, mises en scène, expositions, mais aussi catalogues, textes critiques...), qui est aussi le rappel, la validation et la légitimation d'un « discours de l'art contemporain », de ses cadres et de ses règles.

² Entendu comme « une unité hétérogène qui se saisit dans l'enquête, mais qui ne correspond pas à une réalité pré-conceptualisée par des acteurs. Elle est elle-même sur le fil du rasoir entre une inscription de quelque chose (un « texte », au sens sémiotique et large du terme) et une condensation de quelque chose non encore inscrit au moment de l'enquête » (Le Marec, 2002a, p. 188-189).

³ C'est-à-dire sur des textes produits par les acteurs majeurs du champ qui éclairent les pratiques de manière réflexive tout en contribuant à les informer, voir annexe.

⁴ Quelle que soit la variété des pratiques discursives et des productions artistiques, elles s'inscrivent dans des lieux identifiables qui, s'ils sont de plus en plus nombreux, n'en constituent pas moins un principe de cohérence et d'homogénéité, un principe d'*inscription* et de régulation de ces pratiques.

⁵ Quelques exemples parmi bien d'autres : « [...] En d'autres termes, [les spécialistes de sciences sociales] travaillent comme les artistes qui souvent éprouvent de la difficulté à trouver des mots pour exprimer les principes généraux qui leur servent de références, ou même à donner des justifications quelles qu'elles soient » (Becker, 2004, p. 75).

« J'aime prendre l'image de l'artiste (disons celle du sculpteur pétrissant l'argile) pour me représenter l'effort de recherche. Le chercheur n'est pas quelqu'un qui accumule tranquillement jour après jour : il travaille fiévreusement son matériau comme le sculpteur son argile, cherchant à lui donner forme et à y introduire des perceptions nouvelles. Son art tient pour l'essentiel à son apport théorique personnel. Mais celui-ci doit être convaincant, bien construit, parfaitement exposé. Il n'est pas de bonne recherche sans harmonie interne de l'objet et travail sur la forme. L'effort de type artistique commence dès le début : la question de départ, puis la mise au point du groupe d'hypothèses centrales, sont des éléments essentiels, le cœur de l'objet, conditionnant sa force et sa beauté. Toutefois, les aspects esthétiques se renforcent en phase terminale. La fermeture du modèle se rapporte pour beaucoup à ces aspects : il faut équilibrer l'ensemble, remplir les vides, lisser ce qui accroche, soigner les enchaînements. Quant à la rédaction, il est évident qu'elle est dominée

« l'art » dans ce type de texte, les analogies servent à introduire d'une manière imagée le fait que le chercheur fait preuve de créativité, ne peut effacer sa subjectivité donnée comme synonyme d'approche esthétique – le terme artistique étant quant à lui régulièrement utilisé pour signifier l'absence de critères, le « n'importe quoi », comme dans l'expression « flou artistique »⁶. Les figures de l'artiste et de l'art qui sous-tendent ces analogies sont souvent réductrices, en ce qu'elles ne font pas crédit à l'artiste d'une mobilisation informée de connaissances, elles thématisent l'art comme produit atomisé de la « création » et de la singularité, et non comme fruit d'une pratique historicisée, s'appuyant sur les productions passées et située dans son temps. Sans non plus monter en épingle les usages de ce type de lexique dans les manuels de sciences humaines, on peut supposer qu'ils expriment à la fois des représentations sociales (banales) et des affinités perçues entre deux types pratiques, celles de l'art et celles des sciences. A l'inverse, le terrain de l'art semble propice à l'observation de la circulation des connaissances : dans une société qui voit, c'est un lieu commun, « l'augmentation des connaissances globales » notamment scientifiques (Moscovici, 1976, p. 24 et Elias, 1993, p. 12), toute culture créative actuelle, et donc tout artiste, « pour le prendre comme témoin de la création culturelle », doit nécessairement prendre en compte des procédés et résultats scientifiques. Selon Ricœur, « seule pourra survivre et renaître une culture capable d'intégrer la rationalité scientifique » (1965, p. 334 et 335). Mais comment aller au-delà de l'analogie et des généralités ?

par les exigences formelles. L'art du paquet, de l'emballage, n'est pas un art mineur. Ne pas s'en préoccuper, c'est risquer de dilapider le travail antérieur. A l'opposé, réussir l'enveloppement final peut racheter bien des insuffisances. Il est même (ceci n'est toutefois pas un idéal à poursuivre) des spécialistes de l'art du paquet et de l'écriture qui parviennent à éblouir tant qu'on ne voit pas qu'il n'y a rien à l'intérieur » (Kaufmann, 1996, p. 107).

« [...] Cette représentation peut être globalisante, lorsque la réflexion scientifique cède à l'ambition – à la fois légitime et illusoire – de produire des théories universelles. La plupart du temps, elle n'est que sectorielle et fragmentaire, cherchant à unifier des sous-ensembles d'objets et de champs. De ce point de vue, la démarche de la science n'est pas très différente de celle des arts, deux activités de création qui, pour innover, doivent transmettre une représentation nouvelle, et pour convaincre, donner une forme, une cohérence interne à l'ensemble de leur champ de vision » (Kordon, 2001, p. 65).

⁶ « Une nomenclature étant définie par la règle des classes mutuellement exclusives [...], toute différence de définition [...] engendre une différence de comptabilisation et voue principiellement toute comparaison terme à terme aux flous artistiques de l'approximation » (Berthelot, 1996, p. 46).

« Un certain nombre de chercheurs, qui assimilent le monde scientifique et le monde artistique, tendent à réduire l'activité de laboratoire à une activité sémiologique » (Bourdieu, 2001, p. 13-14).

Une exploration rapide confirme l'opportunité du choix de l'art (contemporain). On y trouve en effet une foule d'exemples de la sollicitation des sciences humaines, sous des formes diverses : volonté de prendre pour objet « la société » dans l'un ou l'autre de ses aspects ; références et/ou usages divers à des auteurs, des travaux, des concepts, des méthodes...⁷ ; rencontres entre chercheurs et artistes, étudiants, critiques...⁸. Voilà cependant des exemples bien disparates, qui soulignent d'emblée les obstacles à l'examen de la circulation savoirs depuis un contexte spécialisé (scientifique) vers un espace discursif non spécialisé. En effet, on voit ici que le phénomène n'est pas toujours explicité ou thématiqué, et moins encore clairement circonscrit – il ne faut pas renoncer pour autant à saisir ce phénomène, mais cet objectif n'est pas aisé à atteindre⁹ : pour commencer, comment identifier « les sciences humaines », le plus souvent diffusées en langage naturel ? Comment rendre compte de leur rôle lorsque leurs objets et leurs approches sont appropriés par d'autres acteurs, puisque ces acteurs sont investis dans d'autres domaines où les modalités d'engagement et de distanciation (Elias, 1993) sont autres, et ne considèrent pas qu'elles soient les seules connaissances socialement mobilisées, légitimes et/ou utiles ?

Pour se confronter à ces questions, les travaux (pourtant proches) portant sur la vulgarisation ne pourront être sollicités : la médiation comme démarche intentionnelle y est au centre de la pratique et de son analyse théorique. L'analyse de controverses scientifiques, qui s'intéresse aux moments où la présence des sciences (humaines) est saillante, explicite, lors par exemple de conflits, oppositions frontales, débats, etc. ne peut suffire non plus : il s'agit ici d'observer la « présence » *régulière* des sciences humaines dans l'art contemporain, y compris sous des formes non conflictuelles. Notre proposition consiste, pour étudier cette présence dans sa diversité et sa complexité, à considérer les discours, les pratiques artistiques et leur cadre institutionnel, et les articulations entre ces différents éléments. Le recours à plusieurs approches disciplinaires (sociologie, analyse du discours et, bien sûr, sciences de la communication) est donc nécessaire. Non que le seul fait d'envisager un objet au travers d'une pluralité de méthodes suffise à le traiter de manière

⁷ On pense, pour prendre des exemples chez les artistes reconnus, à l'usage de la psychanalyse par Annette Messager, à Robert Filliou et l'économie, Hans Haacke et les sciences sociales, à l'usage répandu de l'ethnographie (Foster, 2005).

⁸ Dans les formations des artistes (sociologues, philosophes, psychanalystes dans les équipes enseignantes des écoles des Beaux-Arts), dans des colloques, des publications (Bourdieu, Haacke, 1994 ; Nicolas-Le Strat, 2002 ; Becker, Walton, 1975).

⁹ Aussi les recherches sur la réception sociale des sciences humaines (en dehors des milieux concernés si directement que les pratiques de recherche et les autres pratiques professionnelles soient difficilement séparables) sont peu nombreuses (voir Moscovici, 1976, Neveu et Rieffel, 1991) malgré leur intérêt (Bouilloud, 1997, 2000).

exhaustive et intéressante. C'est au service d'un questionnement cohérent qu'est sollicitée l'une ou l'autre approche, selon l'objet (texte, donnée quantitative, observation...), selon l'échelle (institution, médiations...), et (surtout) selon les problèmes soulevés aux différentes étapes de l'exploration.

La première partie de l'ouvrage a une visée introductive. Elle interroge d'abord les conditions de l'observation des sciences humaines dans d'autres discours et pratiques (chapitre 1), étant entendu que les sciences humaines peuvent être décrites comme un ensemble de pratiques destinées à produire des connaissances sur l'homme en société, sous plusieurs de ses aspects selon les disciplines, les approches, les problématiques, mais en s'appuyant toujours sur la somme des connaissances théoriques, conceptuelles, méthodologiques et thématiques déjà élaborées. C'est une *compétence spécifique* qui est mise en œuvre dans cette « pratique très complexe (problèmes, formules, instruments, etc.) qui ne peut être réellement maîtrisée qu'au terme d'un long apprentissage » (Bourdieu, 2001, p. 17), mais qui est pourtant susceptible d'être partagée et utilisée au-delà de sa sphère d'élaboration, du champ scientifique.

Ensuite, est présentée et discutée une première série de résultats issus de l'observation lexicale « des sciences humaines dans l'art contemporain » (chapitre 2) dans un corpus de textes circulant à l'occasion de dix expositions. Le repérage et le traitement quantitatif des disciplines, auteurs et concepts présents dans ce corpus permet de décrire un « paysage » des sciences humaines puis d'établir une « cartographie » en différenciant les sollicitations de trois disciplines : la sociologie, l'anthropologie et la philosophie, dont la mobilisation dépend de deux types de facteurs : des facteurs propres aux disciplines scientifiques et à leur publicisation¹⁰ et des facteurs propres au champ artistique. C'est à l'identification de ces derniers que sera consacrée la suite de l'ouvrage, avec l'hypothèse que les différents types de mobilisation des sciences humaines dépendent des conditions d'énonciation propres à l'art contemporain ainsi que des positions différenciées des producteurs de discours dans ce domaine. Cependant, comme le montrent les monographies de deux expositions présentées en contrepoint, la description des « surfaces discursives » (Moirand, 1988) est utile en ce qu'elle permet de constater une présence marquée des sciences humaines, mais insuffisante pour rendre compte précisément de cette présence.

¹⁰ Avec la publicisation, se dessine notamment une tendance à identifier les disciplines et l'objet sur lequel elles portent, ce qui fait que la sociologie est perçue négativement comme une discipline « créant de la détermination, du déterminisme », et l'anthropologie positivement comme une discipline « créant de l'altérité, de l'exotisme ».

La *singularité* ne fait pas partie des éléments explicitement mis en avant dans la rhétorique des discours de l'art contemporain où nous sommes en revanche confrontés à l'affirmation de l'absence de règles ou de leur détournement¹¹ et, souvent, à l'affirmation de la *nouveauté* des propositions artistiques : comment dans ces conditions établir des régularités, situer un terrain, affirmer avec certitude que l'objet étudié est un ensemble sociodiscursif ?

Entre le repérage lexical et presque mécanique (première partie) et l'analyse qualitative (troisième partie), un long « détour » permettra de répondre à cette question en montrant en quoi l'art contemporain est un ensemble de discours et de pratiques réguliers, collectifs (deuxième partie de l'ouvrage).

Dans le chapitre 3, sont mis en parallèle les pratiques autour de l'exposition et le sens que leur donnent ses acteurs : une place et un rôle centraux sont donnés à *l'artiste* (singularité) dans les discours instituants, tandis que dans les pratiques, normalisées par un cadre et un dispositif imposés (le type d'exposition, notamment), on peut catégoriser les populations d'artistes par une approche statistique. En revanche, *le public* est une figure négligée au profit de la *publicisation*, gage de reconnaissance par la communauté artistique et porte d'entrée dans l'archive artistique. Ce chapitre met en évidence les modalités selon lesquelles le discours vient rendre cohérentes des pratiques disparates (effectivité de la charge critique des productions artistiques, fonctionnement des institutions...) ou, à l'inverse, en masquer l'homogénéité (critères de choix des artistes, uniformité relative du dispositif...), par l'invocation de la nouveauté par exemple.

Le terme « polychrésie » est proposé par Jeanneret pour désigner le fait que les objets culturels font l'objet de « *constantes réappropriations* » et sont pris dans « *un large spectre de logiques sociales différentes* » (2008, p. 83). Le chapitre 4 tire les conclusions théorique des analyses croisées des pratiques et discours de l'art contemporain exposé, en revenant sur le caractère constitutivement polychrétique de l'exposition d'art contemporain. En effet, on peut identifier trois usages de l'exposition qui, tous, font jouer de manière différenciée le rapport entre pratiques, discours et modalités énonciatives de l'art contemporain. Comme d'autres types d'expositions, l'exposition d'art contemporain est un média (Davallon, 2000)

¹¹ On trouve déjà cette affirmation à propos de l'art moderne, qui « *ne se conçoit que dans un système indécis, inefficace et imprévisible sous certains aspects essentiels : un système culturel dont toutes les opérations s'accomplissent par le jeu (à tous les sens du mot) de ceux qui interviennent en son sein dans une partie où la mise n'est autre que la règle du jeu elle-même* » (Varnedoe, 1990, p. 8).

s'adressant à des destinataires indifférenciés, leur proposant un « contrat de communication ». Mais elle a aussi un caractère performatif, dans le sens où elle atteste et signale « l'artisticité » de l'exposé¹² (ou, plus exactement, elle consacre, par la publicisation, une validation collective de ce qui est exposé), ce qui lui donne un rôle considérable dans les enjeux de reconnaissance des acteurs (artistes, mais aussi commissaires, critiques, directeurs d'institutions...). Enfin, l'exposition est le mode de constitution de l'*archive* artistique, au sens commun et au sens donné à ce terme par Foucault (1969) ; en ce sens, elle est le point d'entrée dans la mémoire ou dans l'histoire de l'art, elle est à l'origine de production de traces matérielles qui seules subsisteront (textes, photographies, notes, œuvres...) ; et en ce sens, tout en s'y conformant, elle réaffirme les règles du discours, ou certaines d'entre ces règles seulement, celles qui se perpétuent.

Du fait de l'importance de l'exposition dans ces différents registres, le cadre dans lequel elle prend place (c'est-à-dire « le » lieu d'exposition ou plutôt les lieux d'exposition, en tant qu'ils la régissent et la garantissent) est lui aussi à examiner soigneusement. Le chapitre 5 porte donc sur les institutions et sur l'Institution, en s'intéressant essentiellement aux centres d'art. Ceux-ci ne sont quasiment jamais pris pour objets de recherche (sinon par des exemples ponctuels étayant une construction théorique générique). Pourtant, leur observation permet d'explicitier les pratiques collectives qui « font » l'art contemporain et donne des outils pour situer des énoncés et des pratiques singuliers. En établissant un parallèle entre l'histoire de la création des centres d'art et les définitions qui leur sont données par des instances énonciatrices « méta », on peut montrer la force symbolique (et par là également effective) des définitions dans les processus d'institutionnalisation de l'art contemporain et l'ambivalence de ces processus. De là, on peut interroger la constitution d'un champ relativement autonome de l'art contemporain : au sein des *régularités* qui fondent un collectif, des positions différenciées se dessinent, qui ne dépendent pas du type d'acteurs (lieu d'exposition, artiste...) mais d'abord de leur trajectoire dans la carrière artistique dont ils contribuent à établir les modalités depuis les années 1960 ou 1970, et ensuite des axes de positionnement que l'on peut identifier (par exemple, pour les lieux d'exposition, selon la *responsabilité éditoriale* plus ou moins grande et affirmée).

La troisième partie est consacrée aux usages des sciences humaines dans l'art contemporain. Le chapitre 6 évoque les relations « directes » et explicites entre art contemporain et sciences humaines (notamment dans la formation des artistes et

¹² Ce processus se distingue de l'artification (Heinich, Shapiro, 2012) dans le sens où elle porte sur un énoncé, dans un cadre où l'on s'accorde sur le caractère artistique de l'activité.

dans la littérature scientifique sur le thème), non dans la perspective d'établir une liste (proprement interminable) ou une typologie des formes de mobilisation des sciences humaines, ce qui reviendrait à prédéterminer ce que recouvre le terme et, ainsi, à imposer des catégories d'analyse au détriment de la compréhension des catégories indigènes, mais dans l'objectif du situer et de contextualiser la mobilisation des sciences humaines dans le discours artistique « *normal* »¹³.

De là, le chapitre 7 réexamine d'une manière plus qualitative le corpus de textes sollicité au chapitre 2. Si les artistes y sont les acteurs centraux, c'est en tant que figures qu'ils agissent, en tant que porte-parole de l'art : leur travail, leurs méthodes, leurs objectifs sont présentés de manière similaire dans les textes accompagnant les expositions, textes où ils incarnent les procédés collectivement acceptés pour la production de l'art contemporain. De là, les modalités collectivement partagées de sollicitation des sciences humaines ont aussi à voir avec les caractéristiques du dispositif de l'exposition, indissociablement *épistémologique et de vulgarisation*. Cependant, si les règles énonciatives ne varient pas, elles n'interdisent pas la variation dans la mobilisation des sciences humaines : selon la position des artistes, des organisateurs, des lieux d'exposition, on constatera en effet une partition, dans la sollicitation de ces discours exogènes, entre des expositions « pour le public » (où les références explicites sont plus nombreuses, mais souvent rhétoriques) et des expositions d'« artistes pour artistes » (où les usages sont plus précis, plus informés et, par là, moins repérables).

¹³ Au même titre que Kuhn utilise « science normale », qui « désigne la recherche solidement fondée sur un ou plusieurs accomplissements scientifiques passés, accomplissements que tel groupe scientifique considère comme suffisants pour fournir le point de départ d'autres travaux » (Kuhn, 1983, p. 29). Cet adjectif est intéressant en ce qu'il désigne un accord collectif issu de et donnant lieu aussi bien à des pratiques qu'à des discours ; pour autant, son emploi ne suggère aucunement une assimilation de l'art à la science.