HAL open science

De l'épistémologie du travail scientifique à la sociologie des modes de présence aux œuvres. Quelques usages de Michael Polanyi

Anthony Pecqueux

To cite this version:

Anthony Pecqueux. De l'épistémologie du travail scientifique à la sociologie des modes de présence aux œuvres. Quelques usages de Michael Polanyi. De l'épistémologie du travail scientifique à la sociologie des modes de présence aux œuvres. Quelques usages de Michael Polanyi, 2004, Toulouse, France. p. 73-84. hal-00349603

HAL Id: hal-00349603

https://hal.science/hal-00349603v1

Submitted on 2 Jan 2009

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.

Si les arts et les sciences sont souvent opposés dans les discours, émotion contre raison, subjectif contre objectif..., les deux types d'activités, parce qu'ils incluent l'un comme l'autre des processus de création et des opérations de connaissance, sont bien souvent confrontés à des problèmes similaires. Dans un domaine comme dans l'autre se pose la question de l'attribution de la paternité et de la propriété des créations, de l'établissement de la valeur de ces créations, de l'existence et de l'évolution de spécialités et de courants, ou encore de l'importance prise par les moyens techniques dans le travail de conception, de réalisation et de diffusion.

En sociologie, chacun des deux types d'activités, artistique et scientifique, a donné lieu à la constitution d'une spécialité autonome : sociologie des sciences, sociologie des arts. Or les chercheurs inscrits dans ces domaines n'ont que peu dialogué au sein de leur discipline commune, alors même que la proximité des problèmes rencontrés a été l'occasion de multiples circulations plus ou moins souterraines d'idées, de notions, de problématiques. L'objectif de ce projet était donc de favoriser le dialogue entre les deux communautés et de travailler plus systématiquement la comparaison entre les types d'activités, du point de vue des problèmes sociologiques qu'ils posent.

Comme le montrent les contributions rassemblées dans cet ouvrage, les sociologues qui s'intéressent aux sciences et ceux qui travaillent sur les arts ne partagent pas seulement certaines similarités de leurs objets. Ils sont fondamentalement dans les mêmes mondes théoriques et épistémologiques, qu'ils contribuent à modeler à partir du questionnement permanent que ces objets constituent pour les fondements de l'analyse sociologique.

Ces deux volumes regroupent l'ensemble des contributions au colloque « Sociologie des Arts, Sociologie des Sciences », organisé à Toulouse par M. Azam, F. Gaudez, M. Grossetti, J.P. Rouch, A. Sauvageot et P. Vannier, sous l'égide du Centre d'Études des Rationalités et des Savoirs (CIRUS/CERS – UMR 5193) et du GDR CNRS OPuS (Œuvres, PUblics, Sociétés) :

BASSET T., BLIN O., CAHIER B., CRANE D., DAGIRAL E., DEJEANS D., DUTHEIL-PESSIN C., ELLENA L., FLEURY L., FOURMENTRAUX J.P., GAUDEZ F., GIREL S., GROSSETTI M., HENAUT L., HENNION A., JACCARD-BEUGNET A., JOUVENET M., LEARD F., LEENHARDT J., LEONARDI C., MAJASTRE O., MARONTATE J., MILARD B., MOESCHLER O., MONTOYA N., PECQUEUX A., PÉQUIGNOT B., PERRENOUD M., PILMIS O., PONTILLE D., QUEMIN A., ROSENTAL C., ROY-VALLEX M., SAINT-MARTIN A., SAURIER D., SAUVAGEOT A., SEBBAH E., SOLDINI F., TERRAL H., TESSIER L., VANNIER P., de VERDALLE L., VERDRAGER P., VINCK D., WAGNER I.

9 782296 037083

ISBN : 978-2-296-03708-3

27 €

Ouvrage coordonné par Florent GAUDEZ

L'Harmattan LOGIQUES SOCIALES

Ouvrage coordonné
par Florent GAUDEZ

SOCIOLOGIE DES ARTS, SOCIOLOGIE DES SCIENCES

Tome II

L'Harmattan

LOGIQUES SOCIALES

© L'Harmattan, 2007
5-7, rue de l'Ecole polytechnique ; 75005 Paris

http://www.librairieharmattan.com
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-03708-3
EAN : 9782296037083

Cet ouvrage collectif est dédié à nos collègues et amis
Jean-Michel Berthelot et Alain Pessin
qui nous ont fait faux-bond prématurément à quelques semaines
d'intervalle l'un de l'autre, fin 2005 – début 2006.

Jean-Michel Berthelot,
épistémologue et sociologue des sciences,
avait fondé et dirigé le CERS,

Alain Pessin,
sociologue de l'art et de l'imaginaire,
avait quant à lui fondé et dirigé le GDR OPuS.

Tous deux étaient présents comme présidents de séances
et avaient contribué à la réalisation de ce colloque.

Sommaire

Tome II

Avant-Propos
Anne Sauvageot, Michel Grossetti, Florent Gaudez 11

Processus de création

Michel Grossetti
Mondes de la science et spécialités artistiques.
Réflexions sur les formes collectives dans les activités de création 17

Claude Rosental
Exhiber ses créations 29

Bernard Cahier
Les réductions créatrices : l'exemple de la gamme tempérée 39

Delphine Saurier
L'œuvre littéraire et ses créateurs.
La Recherche du Temps perdu comme co-construction 49

Delphine Dejeans
La part du sensible dans l'expérience scientifique.
Les mondes de la spiruline 61

Anthony Pecqueux
De l'épistémologie du travail scientifique à la sociologie des modes
de présence aux œuvres. Quelques usages de Michael Polanyi 73

Arnaud Saint-Martin
Expérience et théorie esthétiques dans les sciences :
le cas de la cosmologie théorique 85

Franck Léard
La rationalisation scientifique et technique du concert rock :
le rôle de l'ingénieur du son 95

Marc Perrenoud
Figures du musicien : du forgeron à l'architecte. Évolution des dispositifs
Techniques de l'apprentissage et de la pratique des « musiques actuelles » 107

Odile Blin
Le crocodile est dans la salle de conférences
(introduction à une anthropologie symétrique africaine) 117

ANTHONY PECQUEUX

DE L'ÉPISTÉMOLOGIE DU TRAVAIL SCIENTIFIQUE À LA SOCIOLOGIE DES MODES DE PRÉSENCE AUX ŒUVRES

Quelques usages de Michael Polanyi

Cette communication a pour but de présenter une part de l'œuvre de Michael Polanyi, chimiste de formation qui est surtout connu pour ses contributions à l'épistémologie des sciences et plus largement à la philosophie. S'il ne reste globalement que peu lu et commenté en France, et d'autant moins des sociologues[1], sa théorie originale n'en est pas moins susceptible de concerner la sociologie de l'art. Elle peut surtout ouvrir de nouvelles voies à une telle sociologie qui place au centre de sa problématique la réception culturelle – telle est du moins la perspective qui sera développée ici. En effet, Michael Polanyi offre de solides points d'appui pour renouveler la prise en compte de l'attention des spectateurs (auditeurs, lecteurs, etc.) aux objets culturels. Il faut en outre prendre en compte le fait que son œuvre se situe en partie dans un contexte de

[1] *Cf.*, comme contre-exemples, Djenab B., 1999, « La perception comme savoir tacite. Notes sur la théorie de Michael Polanyi », in *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, « Raisons Pratiques » n° 10, sous la direction de Michel de Fornel et Louis Quéré, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, p. 339-347 ; et Quere L., 1999, « Action située et perception du sens », in *Ibid.*, p. 325. Le premier, philosophe des sciences, a réalisé un essai très éclairant sur Michael Polanyi ; le second évoque sa perspective, et surtout s'efforce d'une manière générale à faire connaître cet auteur – c'est lui qui nous l'a signalé, qu'il en soit vivement remercié ici. Mais toujours est-il que Michael Polanyi reste assez largement inconnu en France, bien qu'il soit avec Maurice Merleau-Ponty (leurs œuvres respectives peuvent d'ailleurs utilement être rapprochées) l'une des principales sources d'inspiration (revendiquée) de Charles Taylor pour son argument central de l'agir incarné ; *cf.* Taylor C., 1997, *La liberté des modernes*, Paris, PUF, « Philosophie morale », p. V-VIII. Taylor utilise plus précisément Michael Polanyi pour appuyer son idée d'une compréhension d'arrière-plan, non explicite. Sans doute un frein à son introduction plus généralisée tient-il à la seule de ses œuvres traduites en français – Polanyi M., 1989, *La logique de la liberté*, Paris, PUF, « Libre échange » –, publiée dans une collection économique et introduite par Philippe Nemo, qui fait de Polanyi un des chantres de la pensée (économique et politique) libérale.

philosophie analytique anglo-saxonne de milieu de siècle concernée par l'action, et plus précisément par la question des « *embodied skills* » (compétences incarnées ou incorporées). Celle-ci intéresse au premier plan la sociologie de la culture, au point de constituer un des piliers de la théorie de la distinction de Pierre Bourdieu[2]. On l'abordera pour notre part sous l'angle, différent, de l'attention aux objets de culture.

L'argument de Polanyi à partir duquel nous allons entamer la discussion peut être qualifié d'argument de « sociologie des sciences », dans la mesure où il concerne directement les conditions dans lesquelles se développe le travail scientifique. Cet argument, qui consiste à poser une part non idéalement objective dans ce travail (une part personnelle, mais non subjective), est poussé jusqu'à former les bases d'une théorie de la perception et de l'action. Selon celle-ci, nous actualisons deux formes différenciées de conscience ou d'attention lors d'un cours d'action : une conscience focale, et une autre subsidiaire. C'est là que nous entendons utiliser le vocabulaire et la perspective de Michael Polanyi afin de fournir des descriptions plus complètes des modes de présence des acteurs sociaux aux œuvres, principalement à travers deux exemples chansonniers (les présences aux concerts et l'écoute de disques). Ces descriptions ne constituent pas une fin en soi : en quoi l'on n'utilise pas cette perspective comme théorie fixe, susceptible d'apporter des solutions, mais comme théorie qui amène à se poser des questions – à mener l'analyse dans des directions originales.

La théorie de Michael Polanyi : consciences focale et subsidiaire

Nous allons essayer de rendre la plus succincte possible la présentation des conceptions de Michael Polanyi, afin de ne pas prolonger outre mesure la part théorique de l'exposé et de pouvoir en contrepartie nous attarder sur ses implications pour la réception culturelle. D'autant plus qu'en dépit de son originalité, la théorie de Michael Polanyi se révèle somme toute relativement simple. Depuis son interrogation sur la posture scientifique et sur les modalités de la production du savoir scientifique, jusqu'à la théorie de l'action et de la perception qu'il élabore et fait dériver de son épistémologie, l'argument principal tient dans la compréhension de quelques propositions qu'il s'attache à expliciter et à systématiser. Les titres de ses livres fournissent d'ailleurs de bonnes bases à ces propositions ; par exemple, ceux qui forment l'ossature de cette démonstration, *Personal Knowledge* (par la suite : *PK*) et *The tacit dimension* (par la suite : *TD*)[3]. Le premier, *PK*, vise à indiquer que toute forme de savoir ou compréhension, y compris scientifique (et il n'est pas question de sciences humaines ici), repose

[2] Bourdieu P., 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun ».

[3] Polanyi M., 1974, *Personal Knowledge. Towards a post-critical philosophy* (1958), Chicogo (Ill.), University of Chicago Press ; 1983, *The tacit dimension* (1966), Gloucester (Mass.), Peter Smith.

en partie sur quelque chose de personnel à celui qui l'établit – que le savoir n'est pas idéalement objectif de part en part. Quant au second, *TD*, il le complète adéquatement en indiquant la forme que prend ce savoir personnel ou cette part personnelle du savoir : la forme tacite.

Une épistémologie de l'activité scientifique : la part personnelle

Un ensemble d'arguments simples donc, pour la présentation desquels sont tout de même nécessaires plusieurs livres, voire toute une œuvre : c'est dire à quel point ils renversent les perspectives établies à l'époque (des années 1950 aux années 1970), et continuent à ouvrir de nouveaux champs d'exploration. Pour les présenter nous partirons de l'un d'entre eux : l'argument de départ de Polanyi, dont l'origine se situe dans l'épistémologie des sciences (de l'activité scientifique), et qui lui sert ensuite pour sa théorie de l'action et de la perception. Cet argument de départ lui vient de son expérience de chimiste, et plus généralement de son intérêt pour l'histoire et la pratique des sciences. Il consiste dans ce cadre précis à réfuter (plutôt : à questionner) l'idéal positiviste d'objectivité pure, qui est censée traverser de part en part la production du savoir scientifique. Pour lui l'illusion consiste à penser que tout serait impersonnel dans l'activité scientifique : il y aurait d'un côté des faits bruts, de l'autre des méthodes scientifiques, et de leur interaction naîtraient les découvertes scientifiques.

Afin de montrer en quoi il s'agit d'une illusion il utilise plusieurs exemples issus de l'histoire des sciences ; on se contentera de reprendre celui de la découverte de la relativité (*PK*, p. 9-15). Pour les histoires officielles soucieuses de maintenir intact cet idéal d'objectivité, la relativité a été découverte par Einstein en 1905, alors qu'il mettait à l'épreuve l'expérience de Michelson-Morley de 1887 et obtenait de mauvais résultats. Soit : une découverte scientifique très classique, même si elle a révolutionné la physique moderne, par reprise des expériences précédentes, formation de nouvelles hypothèses, vérification, et découverte. Or l'autobiographie d'Einstein n'évoque à aucun moment l'expérience de Michelson-Morley : pour lui l'idée de la relativité a commencé à germer dans son esprit à partir des spéculations qu'il se faisait à seize ans, sans rien connaître alors des sciences physiques contemporaines, et encore moins de leurs dernières expériences. Pour Polanyi cette version des faits infirme l'idéal de pure objectivité dans la production du savoir scientifique : ce n'est pas à partir de la vérification d'une expérience scientifique précédente qu'est née la théorie de la relativité, mais à partir des spéculations gratuites d'un adolescent, sans doute quelque peu précoce.

Ces spéculations confirment par contre l'idée que se forme Polanyi de la production du savoir scientifique qui, tout en continuant à demeurer une activité objective, n'en contient pas moins nécessairement une part d'engagement personnel du chercheur dans sa pratique, ce qu'il appelle par exemple sa

« *participation passionnée dans l'acte de savoir* »[4]. Or, dans la conception positiviste de la production du savoir scientifique, cette part personnelle est vue comme une interférence entre les faits bruts et les méthodes scientifiques : comme une interférence susceptible de fausser l'expérience, en tant qu'elle signalerait l'intrusion de la subjectivité du chercheur. Il faut bien comprendre que ce que Polanyi nomme le *savoir personnel* n'a rien de subjectif, plutôt : n'empêche en rien le scientifique de conserver des méthodes d'investigation et de production du savoir intégralement objectives. Cela invite simplement à concevoir le scientifique autrement que tel un monstre froid ; à le concevoir passionné par sa recherche, capable d'émotions de joie ou de colère suivant la façon dont se déroulent ses expériences, qui elles demeurent marquées par le sceau de l'objectivité – du moins si le chercheur se révèle rigoureux, et soucieux qu'elles se déroulent de cette façon (ce qui n'a rien à voir avec le savoir personnel).

Si l'on devait reformuler cet argument central : pour Michael Polanyi, la seule observation des faits et des conséquences des expériences ne suffit pas à rendre compte de toute la complexité du processus de production du savoir scientifique. S'y adjoint selon lui le fait de se saisir personnellement de ces faits, et plus globalement de l'expérience en cours, au point d'habiter en elle, d'y élire domicile (il décline à ce propos le verbe *to dwell*). L'expérience scientifique devient telle une seconde demeure pour le chercheur, qui l'incorpore véritablement. C'est cet investissement personnel et passionné qui lui permet de mener à bien ses expériences et de parvenir à des découvertes, notamment en ce qu'il constitue une forme de « *sensation d'approcher de la solution* » qui le guide vers la découverte, ou une anticipation tacite des implications encore indéterminées de sa potentielle découverte, de son expérience en cours[5]. Il précise cet engagement personnel du scientifique comme une compétence nécessaire pour son activité. Celle-ci forme « *l'inspécifiable art de la recherche scientifique* », qui ne s'enseigne pas à l'université comme les « *contenus articulés de la science* », mais dans une relation de maître à disciple, c'est-à-dire par l'exemple[6].

Une théorie générale de la perception et de l'action

L'importance de la notion de compétence dans la réflexion de Polanyi nous permet d'opérer le passage depuis ces questions d'épistémologie des sciences, vers la philosophie de l'action et de la perception qu'il propose en prenant appui notamment sur des expériences menées par les tenants de la *Gestalttheorie*[7].

[4] *PK*, p. 17 ; entre autres formulations : « *Dans chaque acte de savoir entre une contribution personnelle du chercheur, et ce coefficient n'est pas du tout de l'imperfection, mais une composante essentielle de son savoir* » (*Ibid.*, p. VIII), appelée encore « *la* participation personnelle *du savant dans tous les actes de compréhension* » (p. VII).

[5] *TD*, p. 24.

[6] *PK*, p. 53.

[7] Passage que lui-même emprunte d'ailleurs ; *cf.* Polanyi M., 1989, « La science repose sur des croyances », in *La logique de la liberté op. cit.*, p. 47-51. D'une manière générale, cet essai en français constitue une bonne introduction par rapport à notre propos. Signalons enfin le rapprochement que l'on peut faire avec l'essai de H. Garfinkel, M. Lynch et E. Livingston (1981, "The work of a discovering science construed with materials from the optically discovered pulsar", *Philosophy of the social sciences*, 11 (2), p. 131-158). Ils présentent en effet une conception similaire de l'activité scientifique quand ils décrivent la découverte du pulsar : en quoi cette découverte est le résultat d'une rencontre, d'un contact personnel entre des chercheurs et un fait ; et en quoi cette co-construction est socialement occultée lors de la publicisation de la recherche, où le fait est présenté seul, comme s'il existait indépendamment, et comme s'il était le fruit d'une recherche désincarnée.

Ainsi, la part personnelle de l'activité scientifique constitue une compétence, tacite ou inarticulée, qui vient s'ajouter aux compétences proprement scientifiques (savoir mener à bien une expérience en laboratoire dans un certain domaine, etc.). De la même manière, et plus généralement, tout un chacun dispose de telles compétences inarticulées et incorporées pour réaliser des activités plus ou moins routinières, qui ont toutes nécessité une forme d'apprentissage : activités telles que marcher, nager, jouer du piano, ou enfoncer un clou. Nous allons suivre longuement ce dernier exemple, dans la mesure où il permet de faire comprendre au mieux à la fois cette philosophie, et son lien avec la question de l'attention aux objets culturels.

La philosophie de la perception et de l'action que Michael Polanyi propose repose sur l'extension de son argument épistémologique à cette sphère particulière. Cela l'amène à distinguer deux types de conscience pour un même cours d'activité, par exemple donc planter un clou. Un premier type de conscience est la *conscience focale* : elle se porte sur l'objet central de l'activité – en l'occurrence, sur le fait de se concentrer sur le marteau, afin de ne pas se blesser. Le second type serait alors la *conscience subsidiaire* : elle porte quant à elle sur les objets périphériques de l'attention, comme les sensations dans la paume de la main à chaque coup de marteau porté. Selon sa formulation : « *Quand nous utilisons un marteau pour enfoncer un clou, nous prêtons attention à la fois au clou et au marteau,* mais différemment. *Nous* regardons attentivement *l'effet de nos coups sur le clou, et essayons de manier le marteau afin de frapper le clou avec le plus d'efficacité* »[8]. Il poursuit en détaillant la description de cette action routinière, et c'est la prise en compte de ces sensations sur la paume qui lui permet de différencier l'objet central de notre attention, des instruments de notre attention qui guident l'action ; de différencier deux types de conscience pour une même activité. « *J'ai une conscience subsidiaire* [subsidiary awareness] *de la sensation sur la paume de ma main qui se fond dans ma conscience focale* [focal awareness] *de mon action d'enfoncer un clou* »[9].

Comme ces deux types de conscience sont « *mutuellement exclusifs* »[10] – c'est-à-dire qu'on ne peut être conscient de façon à la fois subsidiaire et focale de la même chose en même temps –, il lui faut préciser la hiérarchie qui prend place entre les deux : « *Quand nous nous focalisons sur un tout* [a whole], *nous sommes conscients, mais d'une conscience subsidiaire, de ses parties, alors qu'il n'y a aucune différence*

[8] *PK*, p. 55.

[9] *Ibid.*.

[10] *Ibid.*, p. 56.

d'intensité entre les deux types de conscience »[11]. Mutuellement exclusifs et hiérarchisés ne signifie pas immuables, et c'est là à notre sens l'aspect le plus intéressant de sa théorie : selon les circonstances de l'activité, l'objet de la conscience focale peut devenir celui de la conscience subsidiaire, et inversement. Ainsi, en poursuivant son exemple : si un coup de marteau fait ressentir une douleur aiguë dans la paume, l'on va se focaliser sur cet aspect de l'activité de planter un clou (en changeant par exemple la manipulation du marteau), avant de reprendre les coups, etc. Selon les circonstances, mais également selon la familiarité entretenue avec l'objet marteau[12] : entre un bricoleur très occasionnel pour qui le marteau est objet potentiellement dangereux, et un artisan pour qui il peut aller jusqu'à figurer un prolongement du corps, les objets des formes de conscience seront différents. Se dégage ainsi une question d'échelle entre consciences focale et subsidiaire, en fonction des circonstances de la situation et de ma familiarité avec l'environnement aussi bien moral que matériel de la situation, et à l'encontre d'une conception en termes d'objets fixes et polarisés de la conscience.

Quel apport pour la réception culturelle – la question des modes de présence aux œuvres

La présentation de cet auteur ne va pas se prolonger ; il nous semble préférable de désormais l'appliquer, afin de montrer en quoi elle peut être utile à une sociologie de la culture qui s'intéresse à la forme d'attention accordée aux œuvres d'art ou de culture. Car de même que le savoir scientifique n'est pas idéalement objectif de part en part, de même la conscience n'est pas idéalement attentive à tout ce qui entoure, et à tout ce qui est impliqué dans, un cours d'activité. De même, enfin, le spectateur (lecteur, auditeur, etc.) d'une œuvre ne lui est pas imperturbablement attentif de bout en bout. Voilà du moins un constat ethnographique largement partagé, mais dont les conséquences sont rarement prises en compte – c'est à essayer de les inclure à l'analyse qu'est consacrée la suite de la discussion. Et dans ce cadre problématique, l'idée que développe Polanyi de deux formes de conscience distinctes (sans jamais verser dans l'inconscience), et de formes de conscience qui sont en même temps des compétences différenciées qui guident l'action et qui varient selon les circonstances et la familiarité, cette idée peut fournir des pistes de travail intéressantes. Pistes de travail est l'idée directrice ici : il ne s'agit pas d'appliquer le schème de Polanyi de manière immuable à chaque objet, dans une révérence à l'auteur, mais de mesurer ce que l'application apporte et surtout vers quelles directions elle oriente l'analyse.

[11] *Ibid.*, p. 57.

[12] *Cf.* Thevenot L., 1994, « Le régime de familiarité. Des choses en personne », *Genèses*, n° 17, p. 72-101.

En premier lieu la perspective de Polanyi permettrait sans doute de réévaluer la part d'objectivité dans le travail artistique, symétriquement à son apport en termes d'investissement personnel pour le travail scientifique. Ce point ne nous retiendra pas, il mériterait un traitement spécifique afin de détailler par exemple les processus complexes, longs et précis d'apprentissage d'une technique d'exécution artistique. Par ailleurs, intégrée à une réflexion sur la réception culturelle, cette perspective offre à l'observateur la possibilité de rendre compte d'un panel élargi des activités et attitudes pertinentes de réception d'une œuvre. Cette seconde piste sera privilégiée, pour le cas de la musique et plus particulièrement de la chanson, dans sa dimension d'écoute en direct lors de concerts et d'écoute à distance par l'intermédiaire du disque. En effet, appliquer la conception de la perception et de l'action de Polanyi à la réception culturelle amène à considérer comme en faisant partie des activités qui habituellement sont négligées, telles que s'ennuyer, être indifférent, penser à autre chose, etc., au même titre qu'être attentif, enthousiaste, etc.[13]. Du coup, plutôt que de parler de réception, on est amené à évoquer les formes de présence à une œuvre d'art et son appropriation potentielle.

Présences aux concerts

Cela est particulièrement prégnant pour les concerts où les présents s'offrent de multiples latéralités, sans pour autant perdre (sinon de vue au moins) d'ouïe l'objet de leur venue : de la musique exécutée sur scène, objet dont nous aimerions établir qu'il passe régulièrement de la conscience focale à la conscience subsidiaire. En effet, pendant un concert on trouve certes ces spectateurs attentifs, enthousiastes, voire bruyants et dansants, etc. : ces spectateurs dont il est rendu généralement compte par les analystes présents. Mais on trouve aussi, et nécessairement à chaque concert, d'autres spectateurs (parfois les mêmes d'ailleurs, mais à des moments différents) : ceux qui discutent entre eux (voire en tournant le dos à la scène, ou dans les couloirs adjacents à la salle en elle-même) ; ceux qui passent un moment, parfois tout le temps du concert à son bar ; ceux qui déambulent dans les couloirs ; ceux qui essayent de nouer un contact amoureux ; etc. C'est-à-dire tous ceux qui, bien qu'étant venus à un concert, font manifestement, momentanément et/ou durablement, et en premier lieu, autre chose qu'écouter de la musique.

Avec le modèle descriptif souple de Polanyi, nous pouvons envisager la latéralité et l'indifférence manifestes de façon plus positive et plus complète qu'elles ne sont habituellement traitées – plutôt : occultées. Il faut pour cela considérer la scène (pour : la musique exécutée sur scène) non comme le terme

[13] *Cf.* Pecqueux A., 2003, « Indifférence, attention, latéralité. Ethnographie d'un concert de rap », in *Le public en action. Usages et limites de la notion d'espace public en sciences sociales*, sous la direction de Claudia Barril, Marion Carrel, Juan-Carlos Guerrero et Alicia Marquez, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », p. 319-337.

forcément focal de notre attention, mais comme l'un des deux termes de notre attention, tour à tour focal ou subsidiaire. Terme focal : parce que j'ai acquitté un substantiel droit d'entrée, parce que j'ai reconnu une chanson que j'aime particulièrement, etc., je prête une attention focale à la scène et vois simplement autour de moi des silhouettes évoluer. Soit : j'ai une conscience subsidiaire des autres présents qui se fond dans ma conscience focale de mon action de suivre la musique exécutée sur scène. Terme subsidiaire : parce que je viens de reconnaître un ami que je veux saluer, parce que je préfère me désaltérer que d'assister à l'exécution de cette chanson, parce que je suis en train de me confectionner une cigarette (de haschich), etc., mon attention se focalise sur cette activité et la scène passe à l'arrière-plan, voire se trouve réduite à un simple fond sonore. Soit : j'ai une conscience subsidiaire de la musique exécutée sur scène qui se fond dans ma conscience focale de mon action de discuter avec un ami. L'observateur pourrait postuler que l'attention est le plus souvent focalisée sur le concert, cela n'est pas même nécessaire ; il suffit de remarquer que le seul terme constant de l'équation est le spectacle sur scène : certes changeant mais toujours présent.

On peut objecter à cette description le supporter des spectacles sportifs, ce maître de cérémonie qui tourne le dos à la rencontre pendant toute sa durée pour focaliser son attention sur l'animation de sa tribune (à lui indiquer les chants et gestuelles à pratiquer). Sa conscience focale est en effet dirigée sur le public, mais par ce trait même il est toujours conscient, au moins subsidiairement, de la rencontre qui se déroule. Dès qu'il verra un visage trahissant quelque émotion liée à celle-ci, il sera des plus prompts à se retourner ; le spectacle demeure bien le terme constant de son attention. On pourrait multiplier les exemples, et continuer à les formuler dans le vocabulaire de Polanyi ; l'on préfère clore pour le moment la liste, afin d'indiquer succinctement ce que de telles descriptions peuvent apporter à l'analyse des spectacles culturels. D'abord, les diverses activités décrites informent de manière plus complète sur ce qu'est recevoir ou être présent à une œuvre, et sur la façon dont se compose une audience – sur ce qu'est recevoir ou être présent collectivement à une œuvre. Car des activités latérales ne nuisent pas forcément à la formation d'une audience, voire peuvent dans certains cas contribuer à lui consistance (en délivrant à autrui des informations sur soi en tant que présent à un concert).

Ensuite nous approchons de la sorte un peu plus précisément le dispositif global : à partir de ces éléments, on n'est plus tenu d'en rester à une analyse du concert comme spectacle sur scène, reçu par des spectateurs certes potentiellement actifs (par les applaudissements ou les huées, le chant, la danse, etc.) mais dont les actions sont forcément des réactions par rapport à l'action première, le concert. On peut en effet orienter l'analyse vers une conception qui vise l'intégration complexe et labile de la salle entière, et des différents éléments qui la composent : des acteurs qui exécutent de la musique sur scène, d'autres qui écoutent celle-ci, et d'autres encore qui acquièrent une certaine autonomie en tant qu'acteurs. Ces derniers sont en effet les propres auteurs de leurs

actions : discuter avec un ami n'est en aucun cas conditionné par la musique, même si on continue malgré tout à lui être présent. Dès lors il ne s'agirait plus tant d'un spectacle, que d'une soirée, dont la caractéristique constante tient à la musique exécutée sur scène, mais dont les acteurs principaux ou premiers ne sont pas forcément ou uniquement ceux attendus. On parlera donc préférentiellement de *présents à la soirée*, qui comprennent aussi bien les « artistes » que les « spectateurs » (et le barman, les agents de sécurité, les techniciens, etc.), et qui peuvent chacun être les propres auteurs de leurs actions.

Présences aux disques

Les apports de la perspective de Polanyi sont tout aussi remarquables dans le cas de l'écoute médiatisée d'une œuvre musicale. Pour cette situation prévaut, dans les recherches en sciences humaines, la prémisse restrictive selon laquelle la bonne attitude de réception consiste à *écouter* (de manière imperturbablement attentive), alors qu'il se pourrait que les agents sociaux passent beaucoup de temps à simplement *ouïr* de la musique[14]. La plupart des modèles d'écoute ne parlent précisément que de l'écoute, intentionnelle et analytiquement dirigée vers l'émission sonore, voire de l'écoute mélomane. L'autre versant, celui de la simple audition, que nous voudrions discuter ici, n'est tout simplement pas abordé, alors qu'il forme l'essentiel de notre rapport routinier à la musique. Et s'il est abordé, il est le plus souvent rejeté sous l'étiquette dégradante et légitimiste de « consommation culturelle ». La prise en compte de l'audition comme relevant de plein droit des modes de présence à la musique amène à affiner les descriptions d'expériences auditives. Et c'est à nouveau le vocabulaire de Polanyi qui fournit à notre sens les outils les plus mêmes de réaliser de telles descriptions.

Si l'on veut rendre compte des procès d'écoute de la musique dans toute leur complexité, il faut pour cela postuler l'existence d'une *oreille qui ne pense pas* – délibérément : qui ne veut pas penser, ou plutôt se sait tacitement ne pas penser. Cette oreille aurait pour fonction de rendre les expériences auditives menées sous le régime de la simple audition. D. Laborde proposait de comparer son dispositif descriptif de la musique à une « *oreille qui pense* »[15] ; ajoutons-lui par conséquent son « antithèse », complémentaire et nécessaire : l'oreille qui ne pense pas. L'une cognitive, l'autre anti-cognitive ; celle de l'observateur (chercheur, critique, amateur, etc.), celle de l'indifférent qui a quelque chose de mieux à faire que d'écouter mais ne peut s'empêcher d'ouïr – par exemple qui travaille en écoutant de la musique, pire de la chanson (quelqu'un s'adresse à lui dans sa langue maternelle, et il ne l'écoute pas). Ce peut être parfois le chercheur, critique, amateur, etc., qui actualise l'oreille qui ne pense pas : la

[14] *Cf.*, pour une formulation de cette hiérarchie, Schaeffer P., 1966, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Pierres vives ».

[15] Laborde D., 2001, « Thelonius Monk, le sculpteur de silence », *L'Homme*, n° 158-159, p. 145-146.

question n'est pas d'établir des types d'attitudes auditives pour des types d'acteurs, mais de reconnaître des différences d'attitudes selon les moments, les conditions et circonstances de la perception, selon l'œuvre également, ma familiarité avec elle (s'il s'agit déjà d'une ixième écoute, il se peut que je ne m'y livre pas de manière aussi focalisée que pour les précédentes fois).

L'oreille qui pense représente le rapprochement recherché d'une situation où l'œuvre d'art fonctionne à cent pour-cent ; l'autre, l'oreille qui ne pense pas, celui d'un degré zéro de fonctionnement de cette œuvre. Cela dit, il ne s'agit pas d'hypostasier trop longtemps ces deux oreilles passablement idéales au final, ou plutôt passablement difficiles à décrire passées ces généralités, en même temps que peu opératoires dans la pratique. C'est pourquoi l'on préfère évoquer toutes les oreilles intermédiaires, ni cognitives ni anti-cognitives, mais perceptives, et qui permettent de passer de l'une à l'autre en toute souplesse et sans contradiction. Ce sont ces oreilles-là qui forment l'ordinaire de notre rapport à la musique, et qui font de l'oreille un *sens commun* et non seulement aristocratique (l'oreille qui pense comme organe élitiste, celle qui ne pense pas ou indifférente comme manifestation de « *l'aristocratisme du désintéressement* »[16]). C'est pourquoi l'on gagnerait à abandonner le vocabulaire cognitif pour décrire l'audition, et à lui préférer un vocabulaire perceptif : celui qui ressort des qualifications de Polanyi, *oreille focale* et *oreille subsidiaire*. Elles représentent des tendances auditives, potentiellement changeantes et réversibles, à même de rendre compte des procès d'écoute de la chanson.

Par exemple, si j'en écoute en travaillant, mon oreille écoute de façon subsidiaire tandis que je me focalise sur mon travail ; une saillie énonciative, vocale, pour tout dire une saillie chansonnière attire mon attention, et je me focalise alors sur l'écoute (j'actualise une oreille focale). Je donne alors un *coup d'oreille* à la chanson, coup d'oreille qui consiste en une typification de la chose entendue, et qui peut se prolonger en une enquête interprétative ou s'interrompre – je retourne à ce moment à la seule audition. À nouveau, l'on pourrait multiplier les descriptions ; contentons-nous d'indiquer les implications pour l'analyse de la chanson. Les descriptions rendues possibles avec le vocabulaire de Polanyi offrent l'intérêt d'amener à appréhender différemment la question centrale du sens de la chanson : elle ne sera plus traitée comme imposition plus ou moins arbitraire par l'analyste d'un sens, selon l'actualisation d'une seule attitude, immuablement attentive ; mais comme possibilité d'un sens, qui ressorte de façon différente selon l'attitude auditive adoptée. L'enjeu consiste alors à ne pas céder à un relativisme radical (autant de sens que d'écoutes), mais à s'intéresser aux conditions dans lesquelles un sens émerge, qui soit le même pour tous les auditeurs (qui soit le sens de la chanson), mais qui émerge différemment selon la disposition auditive actualisée. Pour cela est proposé un

[16] Bourdieu P., 1979, *op. cit.*, p. 287. Selon lui, il y aurait une différence essentielle dans la participation aux spectacles : les élites culturelles pouvant seules se permettre un rapport critique et potentiellement distant.

outil d'analyse d'inspiration ethnométhodologique, *l'écoute-en-action*[17], qui permet précisément de décrire la dynamique de ces expériences auditives dans leur rencontre avec les parcours énonciatifs qui forment la chanson, afin de dégager les éléments de sens susceptibles d'émerger de l'écoute de la chanson, focale comme subsidiaire, et d'émerger des processus d'écoute (d'abord focale – ou subsidiaire –, ensuite subsidiaire, etc.).

La théorie de Michael Polanyi et l'analyse des modes de présence aux œuvres

Ces remarques allusives, dans le cas des présences aux concerts comme des présences aux disques, sur les implications pour l'analyse de descriptions dans les termes de Polanyi, mériteraient des développements plus précis, impossibles ici, afin de prétendre emporter l'adhésion du lecteur. Elles indiquent en premier lieu la nécessité de ne pas s'en tenir à ces descriptions, et de porter son attention sur les pistes d'analyse qu'elles ouvrent ; en second lieu, et sommairement, le programme de recherche dans lequel nous sommes engagé. En effet à partir de ces descriptions plus complètes des modes de présence à l'œuvre, il apparaît possible d'orienter l'analyse au-delà des constats ethnographiques, vers une intégration de la question des modes de présence à celle de l'œuvre en elle-même. Ce qui est visé à travers cette conjonction c'est la possibilité de mener une *sociologie de l'action artistique* – plus précisément ici, de l'action musicale (chansonnière dans les cas abordés). De l'action musicale, et non des activités musiciennes : l'enjeu porte non sur les modalités de la production musicale, mais sur ce que la musique fait à ceux qui l'écoutent. Cette action dépend de deux principales variables : la pièce musicale (ses spécificités propres ou génériques, et son sens), et les présences à celle-ci des auditeurs (qui oscillent le long d'une échelle entre présence focale et présence subsidiaire).

Pour conclure de manière plus circonscrite sur la question soulevée de l'attention aux objets culturels, Paul Veyne avait proposé il y a quelques années un programme provocateur pour la sociologie de l'art. Il appelait à pratiquer une sociologie de « *la médiocrité de l'art* », afin précisément d'attirer notre attention sur toutes ces situations où, placés devant une œuvre d'art, nous nous ennuyons, nous lui sommes indifférents, nous pensons à tout sauf à elle, etc.[18]. Cette question, pourtant centrale, n'a guère été reprise ; la perspective de Michael Polanyi, qui s'origine dans un constat sur le travail scientifique pour se développer en une théorie de la perception et de l'action en termes de consciences focale et

[17] *Cf.* Pecqueux A., 2004, « Pour une écoute anthropologique de la chanson. Notes à propos d'un outil, l'écoute-en-action », *LARA*, n° 53, p. 37-39.

[18] *Cf.* Veyne P., 1988, « Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs », *Diogène*, n° 143, p. 4. Pour lui, il est des cas où « *L'œuvre d'art, loin de véhiculer une iconographie et une idéologie, est un décor qu'on ne regarde même pas, que l'on voit à peine, et qui est pourtant très important* » (*Ibid.*). Il insiste en outre sur la nécessité pour l'observateur de prendre en compte une « *pluralité d'attitudes, souvent chez un seul et même spectateur, et pluralité corrélative des fonctions de l'art* », (p. 8).

subsidiaire, permet de la réintégrer. Et surtout, elle permet de la faire fonctionner avec son complément nécessaire (la focalisation sur l'œuvre), dans la mesure où l'on n'est pas plus purement indifférent ou inattentif, que purement attentif ou enthousiaste. Cela dit, tout comme la provocation de Veyne avait pour but de nous pousser, non à ne plus nous intéresser qu'à la médiocrité, mais à allonger la liste des situations pertinentes, la perspective de Polanyi ne saurait constituer une fin en soi pour la sociologie de l'art. Elle offre simplement des possibilités descriptives originales, qui donnent de nouvelles orientations à l'analyse proprement dite. Elles doivent donc être complétées par une analyse qui se fixe de nouvelles finalités grâce aux apports de ces descriptions.

BIBLIOGRAPHIE

BOURDIEU P., 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun ».

DJENAB B., 1999, « La perception comme savoir tacite. Notes sur la théorie de Michael Polanyi », in *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, « Raisons Pratiques », n° 10, sous la direction de Michel de Fornel et Louis Quéré, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, p. 339-347.

GARFINKEL H., LYNCH M., LIVINGSTON E., 1981, « The work of a discovering science construed with materials from the optically discovered pulsar », *Philosophy of the social sciences*, 11 (2), p. 131-158.

LABORDE, D., 2001, « Thelonius Monk, le sculpteur de silence », *L'Homme*, n° 158-159, p. 139-178.

PECQUEUX A., 2003, « Indifférence, attention, latéralité. Ethnographie d'un concert de rap », in *Le public en action. Usages et limites de la notion d'espace public en sciences sociales*, sous la direction de Claudia Barril, Marion Carrel, Juan-Carlos Guerrero et Alicia Marquez, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », p. 319-337.

2004, « Pour une écoute anthropologique de la chanson. Notes à propos d'un outil, l'écoute-en-action », *L'ARA*, n° 53, p. 37-39.

POLANYI M., 1974, *Personal Knowledge. Towards a post-critical philosophy* (1958), Chicogo (Ill.), University of Chicago Press.

— 1983, *The tacit dimension* (1966), Gloucester (Mass.), Peter Smith.

— 1989, *La logique de la liberté*, Paris, PUF, coll. « Libre échange ».

QUERE L., 1999, « Action située et perception du sens », in *La logique des situations... op. cit.*, p. 301-338.

SCHAEFFER P., 1966, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Pierres vives ».

TAYLOR C., 1997, *La liberté des modernes*, Paris, PUF, coll. « Philosophie morale ».

THEVENOT L., 1994, « Le régime de familiarité. Des choses en personne », *Genèses*, n° 17, p. 72-101.

VEYNE P., 1988, « Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs », *Diogène*, n° 143, p. 3-22.

ARNAUD SAINT-MARTIN

EXPÉRIENCE ET THÉORIE ESTHÉTIQUES DANS LES SCIENCES : LE CAS DE LA COSMOLOGIE THÉORIQUE*

Comme l'a fait remarqué le philosophe James McAllister dans son ouvrage *Beauty and Revolution in Science*[1], l'« esthétique dans les sciences » renvoie à deux domaines distincts, bien que formellement dépendants l'un de l'autre. Premièrement, et en sociologisant un brin les catégories de McAllister, le concept peut servir à désigner un ensemble de propriétés significatives de la connaissance scientifique et/ou des théories scientifiques. Des « qualités internes » associées à un type particulier de bien symbolique, donc. Deuxièmement, l'esthétique, au sens le plus éprouvé du terme[2], correspond à une forme d'expérience du monde. Pour raccorder ce philosophème très général à la sociologie des communautés scientifiques concrètes, on parlerait alors d'une expérience des phénomènes naturels, c'est-à-dire des objets scientifiques. Ces deux ordres de phénomènes, symbolique et cognitif, ne font pas forcément système. Il n'est d'ailleurs pas question de modéliser ici leur interaction, et encore moins de construire une Théorie-globale-de-l'esthéticité-en-sciences. Ce serait un projet aussi démesuré qu'illusoire. D'une manière peut-être moins héroïque, il est possible de mettre en relief cette bipartition idéaltypique. Pour ce faire, nous avons étudié un corpus de textes écrits par cosmologistes et des physiciens théoriciens de renom. Ces documents sont couramment subsumés par les critiques et les maisons d'édition sous des genres littéraires établis : « essais », « mémoires » et « ouvrages de vulgarisation scientifique ». Mais l'exhaustivité étant au niveau de cette enquête un vague mirage, nous avons finalement privilégié un texte modèle : *Dreams of a Final Theory*, du physicien et

* Je tiens à remercier Philippe Lherbier, pour ses critiques judicieuses.

[1] McAllister J., 1996, *Beauty and Revolution in Science*, Ithaca, Cornell University Press.

[2] Hadot P., 2004, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, p. 219-235