



HAL
open science

Quatre opérations pour étudier la critique d'art à l'époque des humanités numériques

Nicolas Thély

► **To cite this version:**

Nicolas Thély. Quatre opérations pour étudier la critique d'art à l'époque des humanités numériques . 2016, pp.20. hal-01408040

HAL Id: hal-01408040

<https://inria.hal.science/hal-01408040>

Submitted on 2 Dec 2016

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.

Quatre opérations pour étudier la critique d'art à l'époque des humanités numériques¹.

Nicolas Thély – Professeur en arts, esthétique et humanités numériques - Maison des Sciences de l'Homme en Bretagne (USR CNRS 3549) – Rennes - France

Problèmes et enjeux

Chaque mois, des centaines d'articles portant sur l'art contemporain sont publiés dans la presse écrite. Ils sont rédigés par des journalistes professionnels, mais aussi par des universitaires (des littéraires, des historiens et des sociologues de l'art) qui ont délibérément choisi la matrice médiatique² pour rendre publiques leurs appréciations. Ces textes ont *a priori* peu d'intérêts particuliers dans le cadre d'une réflexion sur les fondements théoriques de la pratique de la critique d'art, car leur fonction est d'abord prescriptive: ils doivent permettre aux lecteurs, pris dans le flux de leurs activités

¹ Ce document est le tapuscrit du texte paru sous le titre « *Digital Humanities et Happy Few* : de nouveaux outils pour réinvestir un champ sous estimé de la critique d'art. » au PUM dans l'ouvrage *La Critique : art et pratique* dirigé par Laurence Corbel et Agnès Lontrade dans la collection Arts - L'Art en œuvre, 978-2-8107-0415-6.

² Marie-Ève Théréthy, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007, p. 45.

professionnelles et le flot de l'offre culturelle, d'organiser au mieux leur loisir. Pour autant, si on leur porte une attention particulière, on peut considérer ces publications, prises dans leur globalité, comme un gisement important d'informations concernant le fonctionnement d'un monde de l'art (le plus souvent) marchand et institutionnel. En effet, leurs auteurs ont une expérience de l'art qui est liée à une dimension professionnelle: ils ont le privilège de se déplacer à travers les pays et les continents selon les réseaux des centres d'art, des fondations, et des biennales; ils ont l'opportunité d'expérimenter un nombre considérable d'œuvres et d'expositions temporaires, de rencontrer et d'interroger les principaux acteurs concernés (artistes, galeristes, commissaires, commanditaires, collectionneurs, etc.). Ici ou là, dans leurs articles, ils livrent des informations sur la manière dont naît le projet d'une œuvre, dont s'effectue le montage d'une exposition, et sur les stratégies employées pour rendre visible ou non une production plastique. Voués à être lus un jour et puis oubliés le lendemain, emportés dans le flux de l'information, ces textes sont aussi le produit d'une subjectivité qui tend à s'objectiver en passant par la chaîne de fabrication de l'actualité de l'appareil d'écriture industriel qu'est la presse écrite : ces critiques d'art doivent en effet défendre en rédaction de presse leur « sujet », formater leur discours à un nombre de signes standards, accepter les révisions intempestives du contenu de leur article par les rédacteurs en chef... Pour ces simples raisons, ces textes mériteraient donc

d'être considérés comme des traces écrites qui, au-delà de leur premier niveau de lecture, pourraient donner de précieuses informations sur l'émergence et la constitution de nouvelles communautés de goûts, d'affinités, voire de connivences, et sur la pratique de la critique d'art en particulier.

Or, il est surprenant de constater que dans le champ de l'esthétique et de la philosophie de l'art, ils sont l'objet d'un certain malaise au point d'être disqualifiés en termes d'objets de recherche et d'être relégués au rang de fait sociologique. Dans *Questions d'esthétique*, Jean-Pierre Cometti, Roger Pouivet et Jacques Morizot abordent subtilement la question dans une note de bas de page:

Il faudrait peut-être introduire ici une distinction entre une critique que l'on pourrait appeler "instruite", au sens où elle mobilise ce que l'on considère à un certain moment comme d'authentiques connaissances, et une critique "avertie", qui fait davantage appel aux convictions et aux conventions de groupes ou d'institutions, prenant parfois la forme de groupes de *happy few*, liés à ce que Becker décrit comme des «mondes de l'art»³.

Plus acerbe, Rainer Rochlitz dénonce dans *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, une critique d'art dévoyée:

Lorsqu'il ne s'agit pas de réévaluations d'œuvres classiques, la promotion y est presque devenue la règle et le public connaisseur se réduit de plus en

³ Jean-Pierre Cometti, Roger Pouivet et Jacques Morizot, *Questions d'esthétique*, Presses universitaires de France, Paris, p.166.

plus à celui des acteurs du monde de l'art. C'est au nom du consensus implicite d'un secteur de ce monde que le critique s'exprime, non au nom du public, ni pour éclairer ce dernier. C'est le point de vue de l'artiste que le critique est appelé à adopter, non celui d'un spectateur surpris ou déçu, conquis ou révolté⁴.

Le sort réservé à cette pratique de la critique d'art est sans appel. Alors pourquoi vouloir faire de la «critique avertie» un objet digne d'intérêt? D'abord parce qu'elle est déjà un objet de recherche pour d'autres disciplines : on pense aux travaux sur les nouvelles formes de consécration culturelle dirigés par Philippe Le Guern et plus précisément à l'article « Critique d'art et/ou promotion culturelle » de Matthieu Béra dans lequel le sociologue défend une hypothèse des plus ambivalentes: «L'association critique-promotion est nécessaire à l'efficacité d'une consécration culturelle qui ne veut ni ne peut être strictement commerciale⁵. » Ensuite parce que «la critique avertie» lance un défi à l'esthétique: celui de penser un ensemble de productions (œuvres et articles) éparses et pourtant liées qui évoluent dans le temps sans dessiner une logique évidente tout en structurant un domaine d'activité qui contribue à la constitution d'un patrimoine culturel global. Dans ce contexte, que peut nous apprendre la «critique avertie» sur la

⁴ Rainer Rochlitz, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2002, p.7-8.

⁵ Matthieu Béra, «Critique d'art et/ou promotion culturelle?», *Réseaux*, n°117, janvier 2003, p.153. Pierre François & Valérie Chartrain (2009), "Les critiques d'Art Contemporain. Petit monde éditoriale et économie de la gratuite". *Histoire et Mesure*, vol XXIV, No.1, p 3-42.

«critique instruite»? Y a-t-il des influences unilatérales ou réciproques ? Comment émerge l'attention portée spécifiquement à quelques œuvres prises dans un contexte où l'on peut dénombrer pas moins de dix mille espaces d'exposition officiellement référencés à travers le monde⁶ ? Les critiques sont-ils seulement la voix des artistes et des institutions? Quel réseau de l'art se met en place? Et à partir de quelles données ? Quels présupposés président aux réflexions philosophiques portant sur la pratique de la critique d'art ? D'où proviennent les références artistiques des philosophes qui leur permettent de spéculer sur l'art?

Champ d'investigation

Ces questions interrogent la conduite de la recherche en esthétique. À travers cet article, nous proposons l'ébauche d'une réponse constructive, voire créative⁷, qui repose sur le recours à des outils et des méthodes relevant de plusieurs domaines comme la géomatique, les statistiques, et le traitement automatique des langues, et qui, d'une certaine manière, contribuent au tournant numérique de l'esthétique en inscrivant la discipline dans le champ des *Digital Humanities*. Toutefois, il ne s'agit pas de s'emporter : si prudence et mesure doivent être nécessaires dans ce nouveau contexte de

⁶ Source:

<http://www.worldcitiescultureforum.com/data>.

⁷ Cf. Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine: Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. «La librairie du XXI^e siècle», 2014.

la recherche⁸, nous souhaitons défendre une position claire reposant sur trois exigences:

- La première consiste à mettre en exergue les zones d'ombre quand il s'agit d'utiliser des ressources et des outils déjà existants;
- La seconde est d'instaurer des situations d'apports réciproques quand il s'agit de développer des outils avec des chercheurs appartenant à d'autres champs disciplinaires ;
- La dernière consiste, dans tous les cas, à accompagner la conception et l'utilisation de ces nouveaux outils par un regard expert appartenant au monde de l'art.

Pour le besoin de la démonstration, nous avons volontairement circonscrit le champ d'investigation aux galeries parisiennes se trouvant notamment dans Paris intra-muros et aux expositions qu'elles proposaient entre septembre 2011 et août 2012⁹. Nous avons identifié trois sources de documents nécessaires à la constitution du corpus:

- Un article de Catherine Francblin

⁸ Johanna Drucker, « Humanities Approaches to Graphical Display », *Digital Humanities Quarterly*, vol. V, n°1, 2011. Dans cet article, Johanna Drucker considère la statistique et la visualisation de données comme un cheval de Troie des sciences dures dans le monde des sciences humaines et sociales.

⁹ Ce choix correspond au contexte de la communication: «Le tour des galeries: aperçu graphique d'une pratique de terrain », mardi 4 décembre 2012, colloque *La Critique : art et pratique*, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris.

publié dans le numéro 383 de la revue *Art Press*, dans la rubrique «expositions / reviews» sous le titre «La rentrée des galeries du Marais». Il s'agit d'un article de quatre colonnes, traduit en anglais, qui occupe deux pleines pages illustrées par des visuels des œuvres de Vincent J. Stocker, Vincent Ganivet, Vlado Martek et du duo John Wood et Paul Harrison. Dans cet article, la critique d'art Catherine Francblin recense des expositions d'une vingtaine de galeries parisiennes, localisées dans le quartier du Marais. Elle présente très succinctement les œuvres exposées, passant avec beaucoup de dextérité de la description des œuvres à leur évaluation et interprétation. Le ton employé témoigne d'une certaine aisance à appréhender les œuvres, à convoquer ses compétences et à exprimer personnellement son goût pour certaines œuvres. Dans ce texte, la critique qui est également historienne de l'art fait explicitement référence au guide *Galerie Mode d'emploi* pour organiser ses déplacements. Il s'agit d'un programme des expositions édité par les membres de l'association éponyme créée en 1993 par Gilles Dusein, Gabrielle Maubrie et Philippe Rizzo. Ce programme est disponible gratuitement dans toutes les galeries membres de l'association et téléchargeable sur le site de la Fondation Ricard, partenaire de

l'association.

- Le guide *Galerie Mode d'emploi* publié par la Fondation Ricard pour l'art contemporain est, par conséquent, devenu une source indispensable : il se présente sous la forme d'un document A3 publié *recto verso*. Sur la page *recto*, on trouve le plan des quartiers de Paris avec la localisation des galeries, la liste des vernissages et le début de la programmation des galeries. Celle-ci se présente de manière simple : une première colonne indiquant le nom de la galerie, l'adresse, les heures d'ouverture, les coordonnées téléphoniques et électroniques; une seconde colonne indiquant les différentes expositions sur la période couverte par le guide et les dates d'exposition. Pour les besoins de la communication et de cet article, ce sont les quatre bulletins trimestriels de l'année 2011 qui ont été étudiés. Il recense la programmation de 55 galeries sur les 1000 existantes à Paris intra- muros¹⁰.

- Les dernières sources sont les articles publiés dans la presse écrite relatifs aux expositions proposées par le guide *Galerie Mode d'Emploi*. D'un point de vue méthodologique, une question s'est posée concernant le choix des supports: pourquoi ne

¹⁰ D'après le site <http://www.worldcitiescultureforum.com/data>, Paris compte plus de 1 000 galeries.

retenir que les textes publiés dans des organes de presse écrite et non sur le web (*Lunettes Rouges*, *paris-art.com*) ? Comme nous l'avons indiqué précédemment, la «critique avertie» doit être considérée comme une critique d'art qui a fait ses preuves et qui a su s'adapter à l'économie particulière du signe dans des journaux comprenant une rédaction professionnelle. Les textes publiés ont déjà été l'objet d'un débat et ils marquent en quelque sorte un engagement fort de la part de leur auteur. Afin de saisir l'ensemble de la temporalité, les supports ont été choisis en fonction de leur rythme de publication : mensuel (*Art Press*, *Beaux Arts magazine*), bimensuel (*Le Journal des Arts*), hebdomadaire (*Les Inrockuptibles*) et quotidien (*Le Monde* et *Libération*).

Riche de ces trois corpus composés de matériaux très divers, l'étape suivante a consisté à transformer les sources en données: c'est-à-dire à la saisie manuelle dans un tableur (un programme informatique) de certaines informations du texte de Catherine Francblin (noms d'artistes, titres d'œuvres, noms et adresses des galeries), des quatre programmes du guide *Galerie Mode d'Emploi* publiés dans l'année 2011, et des métadonnées des articles publiés dans la presse écrite (nom du journal, date d'édition, nom de l'auteur, format de l'article, etc.).

Ces opérations pour le moment non automatisées ont permis dans un premier temps de prendre la mesure de l'ensemble des données du terrain d'enquête. À titre d'exemple, elles ont révélé l'élasticité des dates de fin d'exposition (certaines sont prolongées, d'autres réduites), l'importance des événements dits «hors les murs» (les foires d'art contemporain de Paris, de Londres, de Bâle et de Miami), la fréquence des expositions collectives à l'occasion des périodes de vacances, et enfin la disparition et l'ouverture de galeries nouvelles.

La mise en tableur des informations a également permis d'identifier les noms des critiques d'art qui ont eu en charge « d'évaluer » les expositions programmées dans le guide. En voici la liste:

- *Libération*: Eric Loiret.
- *Le Monde* : Laurent Carpentier, Emmanuelle Lequeux et Philippe Dagen.
- *Les Inrockuptibles* : Claire Moulène, Judicaël Lavrador et Jean-Max Colard.
- *Beaux Arts magazine* : Emmanuelle Lequeux et Sarah Jeong.
- *Le Journal des Arts* : Frédéric Bonnet, Julie Estève, Alain Quemin, Henri-François Debailleux, Vincent Noce, Roxana Azimi, Gaël Charbeau et Françoise Chalouin.
- *Art Press* : Alexis Vaillant, Anaël Pigeat, Audrey Illouz, Bernard Marcellis, Carole Boulbès, Damien Sausset, Dominique Baqué, Paul Ardenne, Richard Lydier et

Sandra Adam Couralet.

Certains critiques ont le statut de rédacteur (ils sont donc salariés du journal), d'autres de pigiste (ils collaborent avec un ou plusieurs journaux). Ils sont indistinctement journalistes (détenteur d'une carte de presse), membres de l'AICA (Association internationale de la critique d'art), universitaires, historiens de l'art, sociologues, ou écrivains. Il n'y a donc pas d'homogénéité du corps social de la critique d'art, mais tous publient dans des journaux et inscrivent donc leur jugement de valeur dans cet espace public de la presse écrite.

Mais au-delà de ces premières remarques qui pourraient paraître anecdotiques ou négligeables, nous voudrions nous arrêter sur quatre opérations qui permettent d'ouvrir la réflexion sur les fondements théoriques de la pratique de la critique d'art. Ces quatre opérations concernent la spatialisation, le quantitatif, les structures temporaires et la fouille de texte.

Démonstration

1. Du texte au plan (carte)

Il peut paraître surprenant d'accorder autant d'importance au « papier » de Catherine Francblin qui n'est, qu'après tout, qu'une simple recension d'expositions parisiennes. Et pourtant, si on lui accorde un peu de crédit, on se rend compte qu'à travers les

lignes rédigées par la critique d'art il y a une volonté manifeste d'informer le lecteur des conditions d'élaboration de ses jugements de valeur. Elle fait état à de nombreuses reprises d'un certain malaise concernant le nombre d'expositions proposées et à visiter dans un temps et un espace extrêmement réduit, un quartier – une journée : « Comment exposer une telle manne d'exposition? » s'interroge-elle, manière de dire à ses lecteurs que son « exposé » ne doit pas être pris à la légère et doit se comprendre comme une invitation à interroger les conditions de son travail pour mieux comprendre ce qui préside à ses jugements de valeur.

Dès lors, cet article en apparence ordinaire révèle comment la galerie d'art contemporain, espace marchand de l'art, est perçue comme un lieu ordinaire de la fréquentation de l'art, un lieu où l'accrochage est aussi déterminant que celui effectué dans d'autres circonstances dans les lieux intermédiaires, les centres d'art, les festivals, les biennales et les musées. Il indique comment l'activité du critique d'art, avant même d'être celle de l'écriture ou de la visite d'atelier, est une activité physique qui consiste à arpenter les quartiers de grandes métropoles et à enchaîner la visite de plusieurs espaces marchands à forte intensité artistique.

Plus surprenant, cet article dresse en creux une cartographie de ses centres d'intérêts et de ses rencontres esthétiquement fructueuses avec des œuvres fraîchement créées. Il doit donc être perçu par des lecteurs comme un autre guide qui offre une traversée avertie de

l'ensemble des expositions en galeries.

Mais quelle réalité dessine l'itinéraire de la critique d'art par rapport à l'offre du guide ? En transposant les sources dont nous disposons (le contenu de l'article de Catherine Francblin et le programme du guide *Galerie Mode d'Emploi*) sur un service de cartographie en ligne, c'est-à-dire en passant de la liste des galeries visitées à leur géolocalisation sur une carte numérique, nous pouvons représenter le déplacement de la critique d'art à travers le quartier du Marais et saisir graphiquement la manière dont elle a négocié avec «cette manne d'expositions».

L'opération consiste en quelques manipulations élémentaires [Fig.1]:

- représenter l'ensemble des galeries du Marais mentionnées dans le guide (point de repère rouge);
- représenter les deux galeries hors du programme du guide et ajoutées par la critique d'art (point de repère vert);
- représenter l'ensemble des autres galeries du Marais mentionnées dans le guide et non visitées par la critique d'art (point de repère bleu).

Le résultat obtenu met en évidence une importante sélection opérée en amont par la critique d'art concernant le nombre de galerie à visiter : sur 45 galeries présentes dans le Marais, elle en a visité 17 inscrites dans le programme et 2 supplémentaires.

Nous pourrions pousser un peu plus loin ces

quelques manipulations en faisant apparaître les galeries qui ont reçu un accueil favorable de la part de cette critique et celles dont les travaux présentés ont été mal accueillis, mais ce qui nous intéresse ici, c'est l'apport de cette méthode empirique dans le cadre d'une réflexion sur le travail de la critique d'art : la visualisation des données apparaît comme un outil utile à la recherche en esthétique permettant d'une part, de représenter un terrain, d'autre part, de révéler des relations discrètes entre différents éléments appartenant à un même ensemble de source.

La carte enrichie d'informations représentant l'espace pratiqué par la critique d'art révèle un autre point de vue: au fil rouge du texte de Catherine Francblin qui attire l'attention du lecteur sur un enchaînement de présentation d'expositions s'oppose une représentation graphique qui montre cet itinéraire, qui le spatialise au milieu d'un environnement. On perçoit comment s'est construit le discours de la critique d'art, en opérant des choix qui ne relèvent pas dans un premier temps du rapport aux œuvres mais de la fréquentation des sites. La carte numérique nous indique que le discours très construit et sans faille de la critique d'art aurait pu être différent. Cette approche marque une rupture épistémologique évidente avec les méthodes conventionnelles de la philosophie de l'art. Elle n'accorde pas au préalable d'intérêt aux textes et à l'argumentation. Elle prend le risque de faire du travail du critique d'art une réponse circonstanciée au très grand nombre d'expositions proposées.

Pour autant, cette méthode qui promet un

nouvel éclairage des sources n'est pas originale : elle a déjà fait ses preuves dans le champ de la littérature et porte le nom de « *Distant Reading* ». Initiée par Franco Moretti aux milieux des années 2000, elle consiste à favoriser la distance non pas comme un obstacle, mais comme une « forme spécifique de la connaissance¹¹ » en passant des textes à des modèles abstraits, des cartes, des graphes et des arbres, en vue d'enrichir les problématiques internes aux disciplines littéraires.

Une certaine prudence doit être toutefois affichée à l'égard des résultats graphiques obtenus. Le risque majeur est celui de la mauvaise mesure ou de sa mauvaise interprétation. On le voit très bien avec le recours à la cartographie dans le cas de l'article de Catherine Francblin : il y a une instrumentalisation possible du trajet de la critique reconstitué à partir de son texte et du référencement de l'ensemble des galeries. Or, on sait combien le champ de l'art contemporain est un terrain miné: Marc Jimenez a rendu compte dans son essai, *La Querelle de l'art contemporain*, des différentes escarmouches qui semblent toujours aller au-delà des simples questions de goût et engager de lourdes conceptions idéologiques et politiques. Certes, aujourd'hui les attaques se font rares ou se glissent dans quelques textes, mais le soupçon de la connivence entre les critiques d'art et les marchands d'art est une idée forte qui demeure, de même que les relations «trop» étroites entretenues entre les critiques

¹¹ Franco Moretti, *Graphes, cartes, et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008, p.33.

et les artistes¹². C'est pourquoi, il est important d'insister sur le fait que si une prise de distance est nécessaire, elle n'a pas pour objet d'infirmer ou de confirmer ces présupposés, mais bien d'étudier les traces laissées par les critiques d'art dans le but d'étudier scientifiquement leur activité. « Non que la carte soit déjà une explication, bien sûr, mais elle nous montre au moins *qu'il y a quelque chose qui demande à être expliqué* », rappelle sans cesse Franco Moretti dans son ouvrage¹³.

2. La loi du nombre (diagramme et graphique)

Comment faire face au flux et à la profusion de la production artistique ? Le nombre est-il l'ennemi de la réflexion en esthétique ? De la critique d'art ? L'article publié par Catherine Francblin est riche d'informations à ce sujet. Il témoigne d'abord de la manière dont l'attention de la critique d'art est mise à rude épreuve : Catherine Francblin livre explicitement son appréhension face à la quantité d'expositions à voir en un temps restreint, face à l'aspect chronophage de certains médiums et face à la complexité des expositions de groupes où parfois se cachent quelques surprises... Il révèle ensuite comment la critique anticipe la complexité et l'étendue de l'offre proposée en ayant

¹² Ce texte a été rédigé avant la prise de position de Luc Ferry contre l'art contemporain dans les colonnes du *Figaro* (« le sectarisme et le snobisme des gardes rouges de l'art contemporain », 14/08/2014) et avant le vandalisme d'une œuvre de Paul McCarthy, place Vendôme, en marge de la FIAC 2014.

¹³ Franco Moretti, *Graphes, cartes, et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature, op. cit.*, p.74.

recours au guide *Galerie Mode d'emploi*. En ce sens, elle délègue une première sélection de l'offre à une première organisation (une association) qui structure avec ses propres critères le champ de l'art contemporain à Paris.

Les informations initiales issues de la mise en tableur des sources de *Galerie Mode d'emploi* sont les suivantes [Fig.2 & Fig.3]:

- 55 galeries d'art contemporain ont proposé sur une année 373 expositions dont 322 individuelles et 51 collectives.

- La galerie Emmanuel Perrotin a organisé le plus grand nombre d'expositions (14) et la Gagosian Gallery le moins (3). Cela s'explique d'une part, parce que Emmanuel Perrotin possède deux espaces d'exposition, d'autre part, parce que la Gagosian Gallery a ouvert ses portes en cours d'année. La moyenne est de 7 expositions par an.

Comment prendre la mesure de ces données chiffrées ? Outre son aspect plus agréable à l'œil qu'un diagramme en bâton, le diagramme réalisé par Camille Neumeier, « designer graphique », doit être envisagé comme une contribution du design graphique dans la mise en forme des données issues des recherches. Il permet de visualiser les données récoltées dans le tableur et d'embrasser d'un seul regard l'ensemble des informations. Il est une réponse qualitative à la quantité des informations à traiter.

Si l'on continue d'explorer le tableur composé à partir des trois sources

précédemment citées, les informations les plus surprenantes viennent du recensement des articles concernant la programmation des galeries d'art contemporain : le nombre de textes associés est de 118, dont 55 articles, 48 notules, 12 entretiens et 3 portraits. Évidemment, les différents formats des textes interrogent, car ils ne correspondent pas à l'idée que l'on se fait *a priori* des formats d'expression de la critique d'art. Est-il tenable de considérer une notule ou un portrait comme faisant partie d'un texte relevant de la critique d'art ? *A priori* non, mais la transformation des sources en données nous apprend que ce sont des formats importants et donc non négligeables. Cela veut dire qu'ils doivent être pris en compte dans l'étude de la pratique de la critique d'art¹⁴.

À cette surprenante découverte s'ajoute une autre : tous les textes ne sont pas systématiquement signés, et c'est plus précisément le cas des notules publiées dans *Le Journal des Arts* et dans *Les Inrockuptibles*. Quelle place accorder à ces prescriptions dans l'étude du discours sur l'art, et plus précisément celui de la critique d'art ?

Le croisement des données inscrites dans le tableur permet de dégager de premières informations statistiques sur le travail effectué par ces critiques d'art sur l'année 2011:

¹⁴ Ce constat était déjà établi dans l'article de Matthieu Béra, « Critique d'art et/ou promotion culturelle? », *Réseaux*, n°117, *op. cit.*, p.153.

- Sur les 373 expositions, 68% n'ont pas fait l'objet d'un recensement critique;

- 118 artistes ont fait l'objet d'au moins un article dont 20 ayant eu 2 articles.

Comme l'indique le second graphique réalisé par Camille Neumeier, à la simple lecture des chiffres on est en droit de penser que Wim Delvoye, Davide Balula, Jean-Luc Moulène et Philippe Ramette sont les artistes ayant fait consensus pour l'ensemble des critiques d'art sur l'année 2011.

De la mise en forme des données quantitatives, on peut déjà déduire une information déterminante: l'évaluation des œuvres se fait principalement sous forme de notules et d'entretiens. La notule permet d'orienter l'attention et le regard du public. Elle relève de l'activité de prescription du critique d'art. L'entretien est devenu une forme noble de la critique. Plus facile à lire qu'un article, il permet de faire entendre deux voix : celle de l'artiste et celle du critique. Le lecteur peut donc être en mesure de juger les questions du critique, estimer si elles sont d'ordre purement promotionnel ou bien si elles relèvent d'une dimension plus critique. L'entretien n'est pas une discussion, il nécessite une préparation d'une part, et une réécriture d'autre part. Le contenu d'un entretien, à la différence d'une critique, d'un portrait ou d'une notule, est validé par la personne interviewée.

3. Structures temporaires (graphe)

La question qui se pose est désormais de savoir comment la publication des articles des critiques d'art a redistribué, sur une

année, la donne dans un contexte de l'art déjà très organisé à travers la publication du guide *Galerie Mode d'emploi* ? D'un point de vue méthodologique, il s'agit donc de savoir si, à partir du même jeu de données une autre représentation graphique du terrain est possible, si on peut représenter de manière plus précise les relations établies entre les critiques et les artistes [Fig4.].

Pour répondre à cette question, il faut se tourner du côté des logiciels d'analyse de réseau utilisés dans le champ de la sociologie. Sur la base du jeu de données composé de la retranscription du programme annuel du guide *Galerie Mode d'Emploi* et du recensement des articles publiés, on établira deux nouveaux fichiers (représentant des nœuds et des liens) en vue de les visualiser avec le logiciel Gephi¹⁵. Créé en 2008, ce logiciel, dont la philosophie repose sur la « théorie de l'acteur-réseau¹⁶», permet

¹⁵ Gephi est un logiciel d'analyse et de visualisation de réseaux. La première version date de 2008 et il a été développé par Mathieu Bastian, Eduardo Ramos Ibanez, Mathieu Jacomy, Taras Klaskovsky, Ernesto Aneiros, Vojtech Bardiovsky, Cezary Bartosiak, Daniel Bernades, Julian Blicke, Antonio Patriarca et Yudi xue. [URL: gephi.org].

¹⁶ Fabien Muniesa et Dominique Linhardt donnent la définition suivante de la théorie de l'acteur-réseau dans *Le Dictionnaire des sciences humaines*, Sylvie Mescue et Patrick Savidan (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2006, p.4-5: «L'expression "théorie de l'acteur-réseau (actor-network theory)" désigne une approche de recherche en sciences sociales qui a pris forme, à partir des années 1980, autour de quelques contributions de Michel Callon, Bruno Latour, John Law et Madeleine Akrich. [...] La notion d'acteur renvoie à une conception large de l'agence qui inclut tout actant à l'œuvre dans l'agissement. L'acteur peut être individuel ou collectif, grand ou petit, humain ou non humain, unitaire ou distribué. Il convient, dans tous les cas d'être sensible à sa manifestation spécifique et

de représenter graphiquement des données à partir de modèles abstraits.

Le résultat de cette analyse des données prend la forme d'un graphe qui est le produit d'un calcul algorithmique mais aussi d'un travail manuel pour disposer, sur la page, les données afin de rendre lisible ce qui au départ ressemblait à une pelote de laine noire emmêlée.

La composition graphique réalisée par Alexandre Dupont, doctorant en humanités numériques, faite de lignes droites, va à l'encontre de l'apparence habituelle des graphes de Gephi que l'on qualifie de «plats de spaghetti». Il s'agissait de mettre en évidence, ce que Franco Moretti nomme –en reprenant Fernand Braudel– «une structure temporaire», c'est-à-dire « des agencements morphologiques qui durent dans le temps, mais toujours un certain temps seulement¹⁷ ».

Si le graphe permet d'avoir une vision d'ensemble et très détaillée de la globalité des données, un commentaire s'impose et peut faire office de légende:

- Le disque gris représente les 228 expositions non critiquées. Il permet de

d'établir sa traçabilité matérielle. [...] La notion de "réseau", quant à elle, est à comprendre en termes d'association et d'agencement. Un réseau est une alliance qui permet d'articuler une action.»

¹⁷ 16. Franco Moretti, *Graphes, cartes, et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, op. cit., p.47.

rappeler que le graphe produit par Gephi présente un monde de l'art qui se structure en laissant de côté les 2/3 des expositions proposées. On ne connaît pas les raisons de cette absence de traitement critique : manque de temps ? Manque de place dans les rubriques? Œuvres indigentes?

- Autour de ce disque gris gravitent 11 critiques d'art isolés les uns des autres, ainsi que des 18 autres critiques qui sont connectés entre eux. Hormis le cas de Judicaël Lavrador qui est le seul à avoir écrit sur trois artistes (Guillaume Bresson, Étienne Chambaud et Raphaël Zarka), ces 11 critiques d'art ont publié des articles sur des artistes qui ne créent aucun réseau entre eux ni avec ceux défendus par les 18 autres critiques d'art. Ces 11 critiques expriment des goûts singuliers.

Le reste du graphe présente un réseau formé de *clusters*, c'est-à-dire d'un ensemble de points nettement plus connectés entre eux. Derrière ces *clusters* se cachent les critiques qui laissent des traces considérables contribuant discrètement à la structuration d'un «champ critique». Il s'agit d'Emmanuelle Lequeux, Philippe Dagen, Julie Estève, Frédéric Bonnet et Anaëlle Pigeat. Ces critiques font, de fait, autorité.

La couleur des liens représente le format des articles. La notule (lien orange) et l'entretien (lien bleu ciel) sont les formats dominants et structurants de ce réseau de l'art.

Le *cluster* «anonyme» représente les notules non signées. Il est également très déterminant en matière de goût, d'orientation

du regard et d'attention des lecteurs.

Jean-Max Colard, Claire Moulène et Henri-François Debailleux font partie du cluster des 18 critiques. Ils sont toutefois à la marge de par leur attachement aux artistes qu'ils défendent. On peut dire d'une certaine manière qu'ils sont les garants d'un goût moins commun.

Alain Quemin, sociologue de l'art et contributeur au *Journal des Arts*, occupe une place très particulière dans ce graphe : son appartenance au cluster des 18 critiques d'art ne tient qu'à la publication d'un article consacré à Wim Delvoye. On peut dire qu'il défend lui aussi un goût singulier et particulier.

L'artiste belge Wim Delvoye, qui semblait occuper une place d'importance en matière de publications, apparaît lui aussi très à la marge du graphe. La représentation graphique vient confirmer une hypothèse émise lors des premières observations: les critiques d'art qui ont évalué son travail sont très occasionnels. Ils défendent un goût unique et particulier pour l'artiste belge.

Le duo d'artistes Dewar & Gicquel, Luidgi Beltrame, Julio Le Parc, Wilfried Almendra, Jean Dupuy, Davide Bulala et Jean-Luc Moulène jouent un rôle d'importance dans la structuration de ce réseau de l'art: ils établissent des ponts (*hub*) entre des critiques dont les goûts semblent très éloignés. Ils ont donc un rôle structurant.

Les galeries organisées en association proposent un programme annuel

d'expositions à partir duquel les critiques d'art vont établir leur choix. Une offre structurée et conséquente est proposée aux critiques d'art tout au long de l'année, et cela indépendamment des autres programmations (musées, centres d'art, biennales, autres galeries). Cette évaluation de l'art contemporain se place exclusivement sous le régime de l'actualité, en ce sens où les publications ne concernent que les expositions «en cours».

4. Fouille de textes (nuage de mots et photographie)

Les précédentes étapes nous ont permis de prendre la mesure de «la manne d'exposition» à traiter et de commencer à en saisir la structuration interne en identifiant les relations entretenues entre les différents acteurs. Mais, jusqu'ici, nos questionnements ne concernaient pas directement le contenu des textes, ni les notions et les références à l'œuvre. La capacité d'analyser le contenu d'un ensemble considérable de textes ne relève pas encore des méthodes de l'esthétique. Or, il apparaît aujourd'hui pour des chercheurs en traitement automatique des langues (TAL), comme Fabienne Moreau¹⁸ et Vincent Claveau¹⁹, que les textes de

¹⁸ Fabienne Moreau est maître de conférences en informatique et traitement automatique des langues. Elle est chercheur au LIDILE (Linguistique et didactique des langues) à l'université Rennes 2.

¹⁹ Vincent Claveau est chargé de recherche CNRS en traitement automatique des langues, recherche d'information et fouille des données. Il fait parti de l'équipe LinkMedia de l'Institut de recherche en informatique et systèmes aléatoires (IRISA).

critiques d'art sont un nouveau champ à explorer, car ils nécessitent l'évolution des méthodes et des techniques habituellement appliquées dans leur domaine.

Ainsi, sur la base d'une relation d'apports réciproques entre l'esthétique et le TAL, si l'on formule dans un premier temps la question «comment une œuvre est-elle décrite par les critiques d'art?», les méthodes en traitement automatique des langues peuvent apporter quelques éclaircissements: à partir des informations issues des précédentes opérations, l'exposition de Davide Balula à la galerie Frank Elbaz au printemps 2012 est apparue comme un objet de recherche pertinent. Fabienne Moreau a passé au crible d'une analyse lexicale les quatre textes consacrés à l'exposition visant à mettre en évidence les termes les plus représentatifs.

Le résultat se présente sous la forme d'un nuage de mots. Le procédé peut paraître aujourd'hui trivial tant il a été banalisé par les médias et vulgarisé par des logiciels en ligne comme Wordle²⁰. Mais l'opération, dans ce contexte de recherche, n'a rien d'obscur ni d'aléatoire, elle se base sur des mesures empruntées au domaine de la recherche d'information comme le calcul du TF/IDF (Term Frequency/Inverse Document Frequency développés par Gerard Salton et

Michael J. McGill en 1983²¹).

À l'instar de la carte, le nuage de mots permet de faire apparaître des évidences invisibles à l'œil nu ou bien dans le contexte d'une lecture continue des articles [Fig.5]. Ce qui frappe l'œil avant tout ce sont les deux expressions «tonnes de terre» et «toiles de lin» qui se détachent de l'ensemble des autres expressions comme « espace de la galerie », «plancher» et «processus de fabrication». Sans connaître l'œuvre en question, on peut donc dire que les critiques s'accordent pour attirer l'attention du lecteur (futur visiteur) sur ces deux éléments significatifs. Mais pour quelles raisons? Pourquoi utilisent-ils tous les quatre la même formule «tonnes de terre» et identifient-ils le même matériau «toiles de lin»? Si on se réfère à l'œuvre en question, on peut être surpris par le décalage entre la réalité décrite par le nuage de mots et une prise de vue de l'exposition. À travers le cliché fourni par la galerie, on remarque à l'œil nu une atmosphère de *white cube* baignée dans une lumière de type industriel, un plancher ou une estrade en bois laissant apparaître une masse de terre que l'on présume importante, mais on ne repère aucune des toiles de lin dans l'espace d'exposition [Fig.6]. La raison est simple: le discours de la critique apporte un élément confidentiel dans la compréhension de la pièce qui contribuera à la connaissance de l'acte de création de Davide Balula. En guise de geste pictural, l'artiste enterre des bouts de toile de

²⁰ Nicolas Thély, «L'art des nuages, entretien avec Gilles Rouffineau», [<http://esthetique.hypotheses.org/89>], billet édité le 2 avril 2011.

²¹ Gerard Salton, Michael J. McGill, « *Introduction to Modern Information Retrieval* », McGraw-Hill, Inc. New York, New York, 1986.

lin.

Cette approche permet d'entrevoir l'importance du discours qui préexiste à l'exposition et qui accompagne l'œuvre. On pense bien entendu aux communiqués de presse. Dès lors, on peut légitimement formuler une deuxième question : « quelle est la pluralité des regards sur une même œuvre? ». Mais quel outil employer pour y répondre? Comment dépasser la simple subjectivité du chercheur fouillant à vue dans les différents textes? Comme le remarque Fabienne Moreau, «les méthodes en traitement automatique des langues ont pour objectif de mener en toute objectivité des analyses contrastives sur les textes en s'appuyant uniquement sur les indices textuels qu'ils contiennent²²».

L'attention s'est portée sur deux entretiens accordés par l'artiste Alexandre Singh au mensuel *Art Press* et au bimensuel *Le Journal des Arts* [Fig.7]. Au corpus initialement composé pour cette étude, nous avons dû ajouter une pièce supplémentaire: un communiqué de presse consultable dans les archives ouvertes du site de la galerie *Art : Concept*. Le résultat fait apparaître visuellement les liens entre les deux articles et le communiqué de presse (flèches jaunes). Il permet de mettre en évidence le rôle déterminant joué ou non par le critique dans l'enrichissement du champ de connaissance

²² Nicolas Thély, Fabienne Moreau, Vincent Claveau, Elsa Tolone, « *La critique d'art au banc d'essai des humanités numériques* », colloque *Digital Intelligence 2014*, DI 2014, Sept. 2014, Nantes, France, 5 p. <hal-01052806>

de l'œuvre. Il montre également le contenu référentiel spécifique d'un texte de « critique d'art averti », extrêmement complexe et dissonant, capable de faire référence aussi bien à Shakespeare qu'à *South Park*.

Bilans et perspectives

Dans ce texte, il s'agissait de s'extraire des discours du déclin de la critique d'art et d'une critique strictement philosophique pour envisager la pratique de la critique d'art dans un système plus complexe et fluctuant reposant sur un maillage planétaire de lieux d'exposition (musées, galeries, centres d'art, biennales, etc.). Cette approche, qui s'appuie sur l'apport des sciences sociales, et plus précisément des études conduites par Raymonde Moulin à propos de la démocratisation de la culture et de la démocratie culturelle²³, permet d'envisager différemment le rôle et la production littéraire de la critique dite «avertie»: étant donné que son rythme de publication est indexé sur le nombre d'expositions proposées à travers le monde, elle ne peut pas ne pas être considérée comme un précieux gisement d'informations.

Ce changement de point de vue conduit à repenser les méthodes d'investigation, et à mettre au jour la nécessaire existence d'un cadre collectif et pluridisciplinaire de la recherche en esthétique par le recours au design graphique, aux statistiques, à la

²³ Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Paris, Flammarion, 1992.

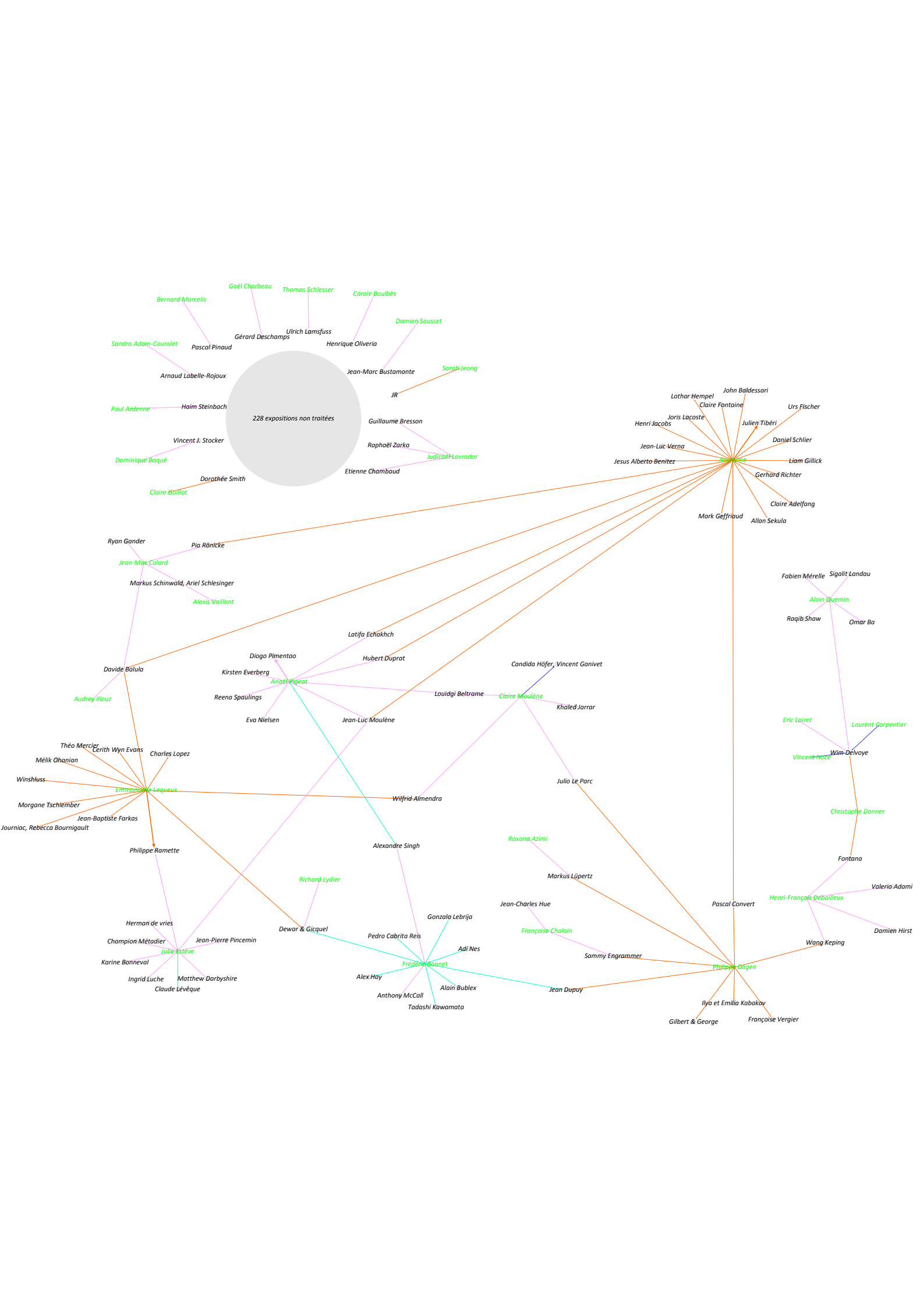
géomatique et au traitement automatique des langues. Les productions graphiques ne sont pas de simples illustrations, mais sont tantôt des traductions de questionnements, tantôt de nouvelles formes d'argumentation qui viennent fonder une démonstration.

Par ailleurs, du point de vue méthodologique, la spatialisation, le quantitatif, les structures temporaires et la fouille de texte sont apparus comme des manières de penser structurantes permettant d'entrevoir de nouveaux questionnements et d'interroger différemment les corpus existants. Si la perspective de la recherche en esthétique est de réévaluer et de réécrire une histoire de la critique d'art existante depuis la seconde moitié du ^{xx}e siècle, alors le défi que doivent désormais relever les *Digital Humanities* est de concevoir des outils permettant de conduire des analyses synchroniques et diachroniques sur de vastes corpus.

[Fig.3] : Pourcentage et nombre d'article par artiste sur l'année 2011-2012 à partir des expositions recensées dans le guide Galeries Mode d'emploi. Graphique réalisé par Camille Neumeier.

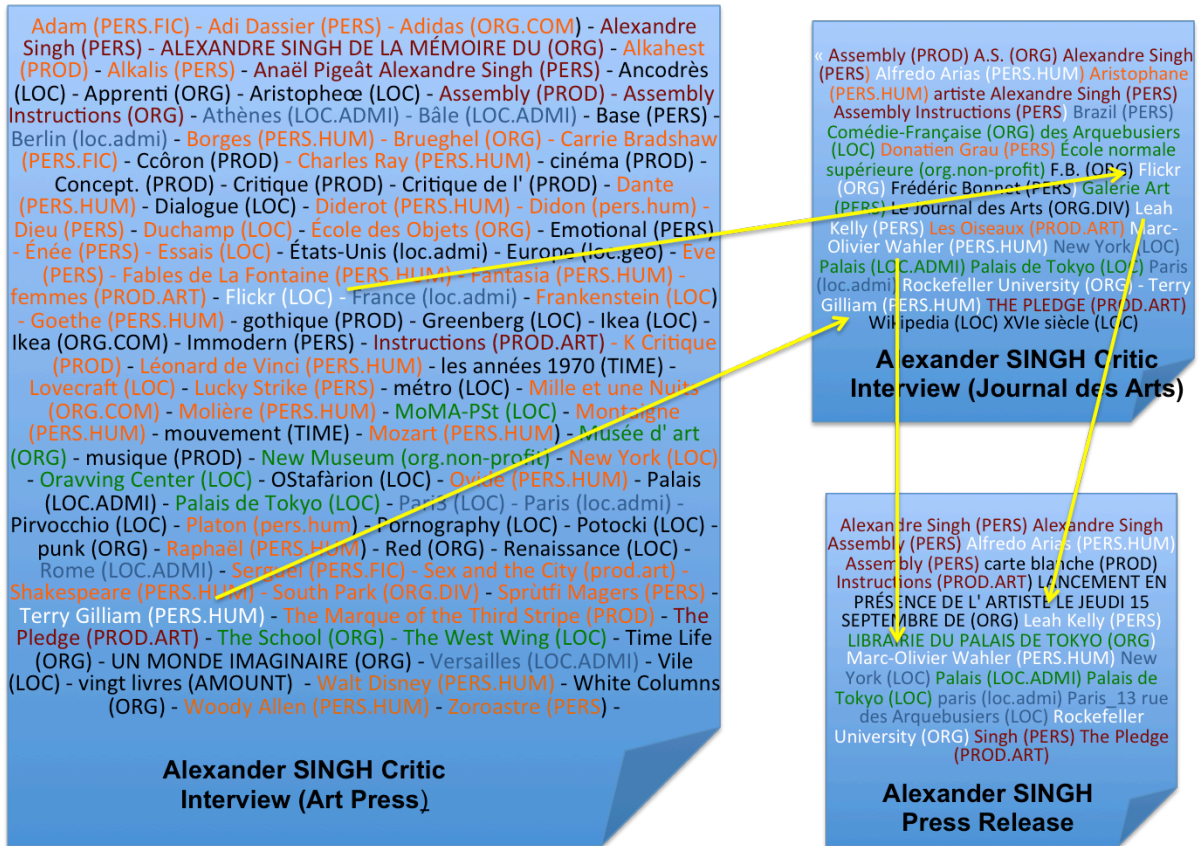


[Fig.4] : Artistes-Critiques-Publications : l'année 2011-2012 vue à travers le logiciel Gephi. Graphique réalisé par Alexandre Dupont.



[Fig.7] : Pluralité de points de vue sur une même exposition – Le cas Alexandre SINGH

. Graphique réalisé par Fabienne Moreau.



Références to the Artist
Cultural References
Art Scenes
City, Country

Named Entity Extraction