

équilibre qui transparait autant au niveau formel de la composition qu'à celui de l'analyse iconographique. Sur ce plan, ressort l'idée d'harmonie chromatique « en tant que réconciliation des contraires et des contrastes [et qui] doit être mise en rapport avec la vie de Van Gogh, à la fois sur les plans psychique et socio-économique » (p. 64).

La contribution de Bernard Darras place la sémiologie dans un cadre plus large que les arts plastiques ou la photographie pour l'inclure dans le champ du design de l'information. À noter que cette notion faisant partie du domaine artistique, elle en appelle à la créativité et à l'innovation mais suppose aussi une part importante de fonctionnalité. Lié à l'information, le design vise à transmettre un message et atteindre une cible déterminée. Aussi cette étude met-elle en exergue le système des signes « dans leurs fonctionnements cognitif, créatif, pragmatique et social » (p. 125). Une analyse de la signalétique a donc été réalisée à partir d'icônes hautement standardisées et en tenant compte de la dimension internationale. Elle reprend l'exemple des pictogrammes d'hommes et de femmes dans plus de sept pays et « expose les nombreux allers retours entre le travail de recherche des designers et les enquêtes préalables et de validation auprès des populations concernées par la signalétique » (p. 135). Cette contribution déroule une logique démonstrative et interprétative ; elle vise à définir ce qu'est un dispositif signifiant et conclut sur une clarification de la notion de sémiotique systémique qui, selon Bernard Darras, « a pour vocation d'étudier le développement des sémioses et leurs programmes pragmatiques au sein des systèmes dans lesquels elles se développent » (p. 147).

Présentant quatre contributions de l'ensemble de l'ouvrage, une diversité aussi bien des sujets à analyser que des méthodes d'interprétation est remarquable. Ceci renseigne sur les étendues d'une discipline récente, la sémiologie, qui apparaît au début du XX^e siècle et ne cesse d'évoluer, faisant appel à divers champs théoriques et méthodes d'analyse. Car la sémiologie étudie prioritairement les signes que renferme tout objet. Mais prenant l'image comme champ d'investigation, on peut se demander dans quelle mesure on est susceptible de faire appel au contexte social et culturel de sa création pour autoriser l'émergence de nouveaux sens.

Sarra Belhassine

CREM, université Paul Verlaine-Metz
belhassinesarra@yahoo.fr

Sandrine DARSEL, Roger POUVET, dirs, *Ce que l'art nous apprend. Les valeurs cognitives dans les arts.*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. *Æsthetica*, 2008, 196 p.

Le cognitivisme appliqué au domaine des arts comme à tout autre domaine suscite de légitimes réserves. S'agirait-il du dernier des avatars de la psychologie cognitive (par extension, des sciences cognitives...) et de la métaphysique naturaliste qu'elle véhicule au mépris de toute réalité ? Les auteurs en ont conscience et précisent, dès l'introduction de l'ouvrage, les termes du débat sur le cognitivisme esthétique : « La valeur cognitive de l'art renvoie à ce qu'il est susceptible de nous apprendre. Le cognitivisme esthétique est la thèse selon laquelle la valeur artistique d'une œuvre d'art réside, au moins partiellement, dans ce qu'elle nous apprend ou nous fait comprendre. L'idée selon laquelle la valeur artistique d'une œuvre d'art est fonction de la valeur intrinsèque (ou esthétique) de l'expérience que l'œuvre offre, et non d'une quelconque valeur instrumentale, est rejetée. En effet, cette hypothèse recèle trois difficultés principales : d'une part, elle repose sur une division difficilement soutenable entre les éléments ou aspects d'une expérience et ses effets ; d'autre part, on ne voit pas pourquoi seule la valeur intrinsèque serait la mesure de la valeur de l'œuvre ; enfin, la restriction de la valeur artistique à la valeur esthétique ne va pas de soi. Dès lors, l'évaluation cognitive d'une œuvre d'art fait partie intégrante du processus d'évaluation » (p. 13).

Ce cadrage a le mérite de situer le projet, de le positionner d'une manière à la fois acceptable – en évitant l'écueil du naturalisme – et opérationnelle, en esquissant un vaste espace d'analyses. Dès lors, il s'agit de se plonger dans la dynamique de l'expérience esthétique en écartant les préjugés qui entravent la compréhension de celle-ci pour mettre au jour les opérations « cognitives » qui la conditionnent.

Si le projet est clairement posé, certaines des contributions composant cet ouvrage collectif ne partagent pas la même clarté. Ainsi la première se propose-t-elle d'« examiner en détail le fonctionnement cognitif de l'imagination dans l'éducation éthique, en attirant l'attention sur les fonctions jouées plus particulièrement, dans ce processus cognitif par l'universalisation et l'accointance imaginative » (Berys Gaut, p. 23). Le lecteur doit avouer son extrême perplexité, chaque terme lui paraissant équivoque. Et le reste de l'article (qu'il n'est pas parvenu à lire entièrement...) lui est demeuré

obscur : qu'est-ce que « l'éducation éthique » ? Qu'est-ce que « l'imagination » dont il est question ? Qu'est-ce que « l'accointance imaginative » ? Cette incompréhension totale s'explique peut-être par la traduction mais, plus certainement, par la méconnaissance de la culture universitaire mobilisée dans ce texte qui réalise la prouesse de ne pas parler d'art, si ce n'est de manière très allusive et totalement abstraite...

Le second article « Esthétique modale » (Roger Pouivet, pp. 33-48) est plus explicite. On en suit la logique argumentative sans trop de difficultés, mais le problème n'est en fait que déplacé car il s'agit essentiellement d'une argumentation à caractère philosophique, plus précisément d'une déclinaison tardive de la philosophie analytique au domaine de l'art. Certaines œuvres sont évoquées dans ce cadre de manière plus ou moins arbitraire, mais elles n'ont de toute manière valeur que d'illustration pour une argumentation qui se place à un niveau de généralités tel qu'elle n'encourt guère de risque de réfutation empirique. On n'apprend donc strictement rien sur l'art ou sur le rapport aux œuvres d'art puisque ce qui intéresse l'auteur se résume à des questions de philosophie analytique.

Les références directes ou implicites à Nelson Goodman en attestent. Quant aux mobilisations de Willard Van Orman Quine et de Rudolf Carnap, dans le cadre d'un ouvrage sur le rapport cognitif aux œuvres d'art, il conduit à regarder avec le plus grand scepticisme l'entreprise. Comment importer le positivisme logique et le formalisme qui l'accompagne dans le cadre d'une réflexion sur l'art sans risquer de perdre de vue le fait qu'il s'agit toujours de pratiques, dotées une épaisseur historique, sociale, culturelle, intellectuelle ? Autrement dit, comment peut-on sérieusement prétendre rendre compte de la réception, de l'interprétation d'œuvres d'art, de la compréhension de celle-ci avec les outils qui reviennent à occulter le fait qu'il s'agit avant tout de pratiques et non pas d'entités abstraites n'ayant d'existence qu'au ciel des idées... On serait même tenté de considérer que les auteurs auraient pu philosopher aléatoirement dans les mêmes termes sur d'autres objets sans changer les termes de leurs raisonnements hautement abstraits. En effet, il n'est jamais question des artistes, des producteurs de cet « art » et, moins encore, des publics, spectateurs, lecteurs, auditeurs.

La première partie de l'ouvrage intitulée « Le cognitivisme esthétique », composée de quatre

contributions, surprend donc par son absence de données empiriques, de références à des œuvres d'art érigées en objets d'étude, à des enquêtes, à des relevés de données ou à des observations en relation avec l'art et les pratiques artistiques. On est alors confronté à un discours « philosophique », si l'on manie l'euphémisme, et totalement abstrait pour ne pas dire creux, si l'on s'en dispense.

Le premier article de la partie « Les statuts épistémiques des arts » présente l'intérêt d'annoncer la couleur plus clairement : « Mathématiques, esthétique et compréhension » (Caroline Jullien, pp. 101-114). Mais peut-on prétendre traiter sérieusement des rapports entre ces termes en une dizaine de pages en se lançant à l'eau avec une sorte de spontanéité qui frôle l'inconscience. Les cinq autres contributions qui peuplent cette seconde partie se proposent, toujours dans le même registre métaphysico-analytique, de discourir sur l'image photographique et la musique. Là encore, les références aux œuvres d'art ne sont qu'allusions ou illustrations, et les cadres théoriques se résument à la philosophie analytique comme si l'on pouvait discourir sur l'art sans tenir compte des discours des artistes, de ceux des critiques, des historiens de l'art, des plasticiens, des socio-anthropologues... et accéder à la Vérité par le seul exercice de la raison raisonnante.

On l'aura compris, le lecteur s'il n'est pas versé dans la philosophie analytique et s'il n'en partage ni les dogmes ni la culture aura quelques peines à lire cet ouvrage et, plus encore, à y trouver matière à réflexion sur l'art et sur notre rapport aux œuvres d'art.

Stéphane Olivesi

Université Lyon 2

stephane.olivesi@univ-lyon2.fr

Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, I.*

Paris, Éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 2009, 268 p.

Depuis 25 ans environ, Georges Didi-Huberman arpente un domaine qu'il crée à mi-chemin entre l'histoire de l'art et la philosophie. Son dernier opus se présente comme un point d'aboutissement de sa réflexion, au double sens où il synthétise certains thèmes antérieurs et constitue un ouvrage de maturité, moins porté peut-être à la spéculation que les volumes antérieurs. Il se focalise sur le cas très singulier de Bertold Brecht, pour l'élever à une