

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

sorte d'universalité intempestive. Il le confronte à la problématique des images que l'histoire nous lègue. Le lecteur tombera immédiatement sous le charme de l'écriture, du style de la pensée, de cette double rectitude, et de la langue et du souffle qui l'anime. Citons le tout début du livre « Pour savoir il faut prendre position. Rien de simple dans un tel geste. Prendre position, c'est se situer deux fois au moins, sur les deux fronts au moins que comporte toute position puisque toute position est, fatalement, relative ». Les premières pages dressent la scène intellectuelle de la tragédie dans laquelle le dramaturge puisera l'énergie de la pensée et de l'écriture, en un mot : l'exil. C'est à partir de cet exil qu'il sera conduit à « prendre position » pour reprendre le thème récurrent du début de l'ouvrage.

L'investigation menée à partir du *Journal de travail. 1938-1955* (trad. de l'allemand par Ph. Ivnemel, Paris, Éd. L'Arche, 1973 [1976]) de Bertold Brecht conduit l'auteur à sonder le genre. Il revisite le contrat de lecture qui le caractérise dans sa forme contemporaine, dissociant l'intime des scories d'une personnalisation naïve. Georges Didi-Huberman s'attarde également sur les photographies de guerre auxquelles Bertold Brecht accorda tant d'importance et, comme il le suggère, furent en partie à l'origine de sa conception de la distanciation car il s'agissait de construire les moyens esthétiques d'une critique de l'illusion. « Montrer que l'on montre, indique-t-il au sujet de la distanciation, c'est ne pas mentir sur le statut épistémique de la représentation : c'est faire de l'image une question de connaissance et non d'illusion » (p. 67)

Ainsi Georges Didi-Huberman problématise-t-il la distanciation brechtienne qui nous est trop familière pour ne pas être méconnue ou caricaturée : « Distancier, c'est démontrer en démontant ». C'est la raison pour laquelle la distanciation noue un double travail de montage et de mise en étrangeté de ce qu'elle montre. Pour bien apprécier l'originalité de cette relecture de Bertold Brecht, il faut rattacher la distanciation aux autres caractéristiques du « système » ou, pour mieux dire, à la pensée brechtienne. Elle n'est pas dissociable d'une poétique et, surtout, de l'importance qu'il accorda au montage comme procédure heuristique. L'auteur s'attache également à expliciter la réception et les interprétations du dramaturge. Celles de Louis Althusser et de Roland Barthes sont mobilisées, mais c'est surtout celle de Walter Benjamin qui fait l'objet de son attention suggérant une sorte de parenté intellectuelle fondée sur la convergence

des thématiques que ces deux auteurs ont investi parallèlement : « l'art et la politique » mais aussi les rapports entre « art et technique ».

Les analyses s'avèrent fines, « profondes » au sens où elles travaillent sur Bertold Brecht en l'exposant et en l'interprétant simultanément, dans un jeu qui fonde l'attrait de l'exposé sur le sens dégagé et, réciproquement, justifie l'interprétation par les éléments présentés. Mais on regrettera peut-être quelques longueurs. Non qu'il soit possible de dire que certains passages sont ennuyeux ou inutiles mais au terme de la lecture, l'on se dit que l'ouvrage restitue un peu trop exhaustivement les investigations et revêt la forme d'un cours... qui prend son temps. Pour dire la même chose autrement, il existe un contraste entre l'intérêt que l'on peut éprouver tout au long de la lecture de l'ouvrage et la relative pauvreté des enseignements essentiels que l'on peut en tirer, comme si l'on avait fait un beau voyage sans pouvoir ramener quelques souvenirs marquants ou quelques images durables.

Ce sentiment s'explique par la technicité des analyses ainsi que par leur caractère extrêmement minutieux mais il découle aussi d'un travers de l'auteur qui se plaît et se complait dans l'exercice herméneutique en oubliant parfois d'adopter une posture plus distante afin de proposer à son lecteur des clés synthétiques de son cheminement. Dès lors, l'exercice du commentaire érudit, de la dissection textuelle et de l'interprétation distinguée devient à lui-même sa propre fin. Et l'on se demande parfois où veut en venir Georges Didi-Huberman : quelle vérité anthropologique et/ou politique pourrait-il bien faire émerger de la seule herméneutique du texte brechtien ? Quel est ce supplément de sens enfoui dans le texte que l'interprète par son extrême lucidité ou son art parviendrait à nous livrer ? Qu'est-ce qui justifie le travail d'induction, pour ne pas dire le tour de passe-passe, qui consiste à révéler au lecteur une vérité du texte qui en surdétermine le sens et qui aurait échappé à son propre auteur ?

Le commentaire est érudit, souvent brillant, toujours éclairant. Il établit par exemple des rapports entre des images recueillies par Bertold Brecht (lamentations de mères à Singapour) et leur traduction théâtrale (élaboration de la gestuelle de Mère Courage). Il invite à relire l'auteur loin de du culte des années 60 et 70 puis de la disgrâce des années 80 et 90. Mais il reste fondamentalement inscrit dans une tradition herméneutique qui implique une lecture de l'œuvre et de son auteur qui tombe sous le

coup de quelques réserves inhérentes à ce genre de démarche.

Stéphane Olivesi

Université Lyon 2

stephane.olivesi@univ-lyon2.fr

Jean-Pierre ESQUENAZI, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*

Paris, Éd. Hermès-Lavoisier, 2009, 201 p.

Cet ouvrage plaide pour une « intelligence philosophique du phénomène narratif » (p. 9), ce qui ne va pas de soi. En effet, Jean-Pierre Esquenazi accompagne le lecteur dans l'exploration de la fiction et du récit au moment où ce dernier fait précisément l'objet de nombreuses attaques. Pensons par exemple à *Storytelling* de Christian Salmon (Paris, Éd. La Découverte, 2007). Tout au long de son ouvrage, l'auteur a pour ambition de définir et de montrer l'intérêt d'une vérité fictionnelle qui aux premiers abords, semble invraisemblable. Si la vérité fictionnelle n'est pas véritablement questionnée, c'est certainement parce que nous avons tort d'opposer la fiction à la réalité. Dès lors, nous voilà pris dans une démonstration qui vise à prouver que fiction et réalité ne sont pas si éloignées que cela et que, « pire », la fiction a un rôle à jouer dans notre conception de la réalité.

L'intérêt de cet ouvrage réside dans le fait que le chercheur met le destinataire au centre de son raisonnement, ce qui ne surprend pas au regard de ses nombreux travaux antérieurs. Investir la vérité fictionnelle, c'est au fond reconnaître que le lecteur, le spectateur, etc., est un acteur fondamental de la narrativité. C'est sortir d'une impasse qui fait du destinataire un acteur passif, séduit – voire manipulé – par le récit fictionnel. Un travail d'interaction s'opère alors entre l'œuvre et le destinataire dans lequel imaginaire et réalité s'entremêlent et se nourrissent. Penser une vérité fictionnelle, c'est s'attacher à cette interaction. On appréciera cette position qui déconstruit bien des évidences. Jean-Pierre Esquenazi poursuit une piste ouverte par les anthropologues Jean Molino et Raphaël Laffail-Molino dans leur ouvrage *Homo fabulator* (2003, Arles/Montréal, Éd. Actes Sud/LEMÉAC), dans laquelle ils avaient interrogé les liens entre récit et réalité en développant une réflexion sur le rôle de l'énonciateur et sur l'engagement dans le récit. Le sociologue complète en quelque sorte cette réflexion en partant du concept de vérité fictionnelle.

Pour ce faire, l'auteur construit son propos en 31 petits chapitres : inhabituelle construction qui peut démobiliser le lecteur mais qui au fond part d'un souci de clarté. Malgré ce parti pris louable, on regrettera un peu ce découpage qui donne l'impression de couper l'élan des illustrations – souvent tirées d'analyses de la réception de feuilletons télévisés américains – et qui semble parfois entraver la fluidité et la richesse des propos. Avant d'arriver à la définition de ce qu'on peut appeler une vérité fictionnelle, l'auteur revient avec précision sur d'autres vérités (pp. 33-54) : la vérité naturelle d'abord, descriptive et qui concerne des types d'objet « objectifs » dont le contexte de saisie est important. Il distingue ensuite la vérité historique, plus interprétative, arrimée à des objets singuliers pris dans des contextes particuliers et qui vise à comprendre le sens de l'apparition de l'événement, de l'objet. Et l'on voit bien que si la première vérité est universelle, la seconde varie en fonction du locuteur et de l'énonciateur. La vérité historique a en effet besoin de l'approbation du destinataire en référence à ce qu'il voit de véridique dans le récit. C'est aussi le destinataire, en tant qu'il s'inscrit dans un cadre énonciatif, qui valide le récit fictionnel et lui accorde une valeur de vérité. D'où vient cette validation et comment cette vérité qui n'est ni historique, ni naturelle se construit-elle ?

L'auteur décrit les éléments qui bâtissent cette vérité. L'immersion fictionnelle (pp. 55-58), largement facilitée par le récit, permet de comprendre comment le destinataire se laisse prendre, s'investit, joue le jeu de la fiction. Il le peut car il y reconnaît son expérience, il y met de l'affectif et instaure un véritable dialogue avec la fiction. L'immersion fictionnelle est donc une nécessité pour la vérité fictionnelle puisqu'elle permet une analogie entre le monde de l'œuvre et celui du lecteur. L'œuvre, bien que fictionnelle, prend sens dans la réalité du destinataire et fait en quelque sorte vérité. Il y a alors appropriation (pp. 115-138). À juste titre et s'inspirant de Jean-Marie Schaeffer, l'auteur indique que le récit fictionnel opère une « modélisation exemplifiante » faisant ainsi le lien entre imaginaire et réalité. La vérité fictionnelle serait alors indissociable de la vraisemblance (pp. 123-126), concept-clé selon nous, qui aurait peut-être mérité un plus long développement dans ses liens avec la réalité et la vérité. C'est au destinataire de juger de cette vraisemblance en fonction de ce qu'il voit et interprète dans le récit. Le personnage a un rôle important à jouer dans cette appropriation (pp. 127-146). Il peut cristalliser cette analogie car il rend possible cette exemplification : on se reconnaît et s'identifie dans les péripéties du personnage,