Sophie JOLLIN-BERTOCCHI, Lia KURTS-WÖSTE, Anne-Marie PAILLET et Claire STOLZ, dirs, *La Simplicité. Manifestations et enjeux culturels du simple en art*

Paris, H. Champion, coll. Bibliothèque de grammaire et de linguistique, 2017, 542 pages

Jean-François Clément

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/12764>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.12764](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.12764)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2018

Pagination : 340-342

ISBN : 978-2-8143-0519-9

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Jean-François Clément, « Sophie JOLLIN-BERTOCCHI, Lia KURTS-WÖSTE, Anne-Marie PAILLET et Claire STOLZ, dirs, *La Simplicité. Manifestations et enjeux culturels du simple en art* », *Questions de communication* [En ligne], 33 | 2018, mis en ligne le 01 septembre 2018, consulté le 05 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/12764> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.12764>

Claude Lévi-Strauss. Tout en tenant compte de ces regards, le voyage sur les traces d'Ernest Renan est ponctué par les positionnements de l'auteur de *La Vie de Jésus* (Paris, Lévy, 1863). Et les controverses restituées précisément enseignent la facilité à sortir d'un contexte historique et scientifique des bribes pour les transformer en polémiques. Parce que ces polémiques ne naissent pas pour les mêmes raisons en 1882 qu'après la Seconde Guerre mondiale. La recherche de cette différence, dans ces temporalités variées, à se positionner par rapport à la religion constitue toute l'interrogation de François Hartog. Entre le catholicisme du Pape Pie IX et les amalgames à l'endroit de la religion musulmane de ce début de ^{xxi}^e siècle, ce livre montre avec force les nuances nécessaires pour se saisir de thématiques, de leurs champs d'analyse, extrêmement vastes.

Ernest Renan est aussi décrit comme un adepte du double. Un double qui caractérise sa propre réflexion scientifique, tout au long de sa vie. Le double constitue le filtre par lequel passe l'engagement d'Ernest Renan, dans son cheminement de philologue breton et à travers son positionnement philosophique. Une vie d'aspirant prêtre qui vient au séminaire, avant de reprendre une vie d'étudiant avec l'aide de sa sœur. Le regard que pose François Hartog questionne au fond la transmission du savoir.

L'ouvrage s'inscrit pleinement – de Tréguier au Collège de France – dans la compréhension de ce « savant indubitable ». Et à ses questionnements posés, François Hartog invite à ne proposer aucune solution définitive. Le lecteur peut à son tour suivre le parcours d'Ernest Renan, placé au cœur de ce ^{xix}^e siècle qui aspirait à la modernité. À travers l'opus du directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), on passe en revue les questions qui ont jalonné la vie entière d'Ernest Renan. Des questionnements restitués précisément dans ce contexte donné. Avec, *in fine*, des éléments de réflexion qui semblent complètement transposables dans nos situations présentes. À condition, comme le rappelle François Hartog en faisant sien l'adage d'Ernest Renan, de « ne demander au passé que le passé » (p. 101). Quelles sont les questions posées et comment – dans ce passé là – ont-elles obtenu des réponses ? La marque du présentisme n'est jamais très loin, pour renvoyer le contexte passé à notre présent en crise et à mieux réfléchir notre propre présent.

L'intérêt de l'ouvrage réside surtout dans la façon qui nous est suggérée de saisir la méthode Renan, sa manière de coupler science, religion et philosophie, pour avancer dans nos propres questionnements. Avec, pour François

Hartog, l'importance de Virgile et du *Mens agitat molern* (littéralement, c'est l'esprit qui met en branle la masse du monde) en écho à ses propres travaux et réflexions sur le temps.

Marie-Ève Saint Georges

Gériaco, université Lille 3, F-59000

marie-eve.saintgeorges@univ-lille.fr

Sophie JOLLIN-BERTOCCHI, Lia KURTS-WÖSTE, Anne-Marie PAILLET et Claire STOLZ, dirs, *La Simplicité. Manifestations et enjeux culturels du simple en art*

Paris, H. Champion, coll. Bibliothèque de grammaire et de linguistique, 2017, 542 pages

Depuis l'Antiquité, le terme de « simplicité » est présent aussi bien dans la littérature que dans les beaux-arts, dans les sciences que dans la morale. Cette diversité de contextes, également d'usages ou de projets, puisque le même concept peut servir à décrire, à interpréter ou à juger, met immédiatement en question l'évidence d'un tel terme.

Pour construire une problématique, limitée ici au domaine de la littérature et de quelques arts plastiques ou musicaux, ce qui exclut d'emblée toute réflexion dans le domaine des sciences, on peut partir de l'analyse du champ notionnel où une même racine, « simple » va se déployer en « simplification », « simplet » ou « simpliste », ce qui peut jouer sur la compréhension du terme « simplicité ». D'autant plus que si l'adjectif précède ou suit un nom, son sens peut changer du tout au tout. Ensuite, le mot « simplicité », s'il a de très nombreux antonymes, n'a pas de véritables synonymes. En faire le relevé permet de voir comment dans une langue particulière, le français, se sont construites des relations avec, par exemple, la nature, l'unité, l'élémentarité, la nudité, la netteté, la clarté, la concision, mais aussi la pauvreté, la sécheresse ou la banalité, ce qui permet de construire des problématiques très différentes les unes des autres en utilisant les mêmes outils apparents.

Si on prend en considération ces premières remarques, on va vite se rendre compte que les réflexions diffèrent selon les époques, même si on constate des retours ou des déplacements d'argumentations et selon les domaines puisque les critères d'un « texte simple » n'ont aucun rapport avec ceux d'une « musique simple » par exemple. On va surtout très rapidement se rendre compte qu'il n'y a pas de critères s'imposant de manière évidente et permettant de caractériser une production quelconque comme simple. Bertrand Rougé (pp. 285-298) en donne plusieurs exemples dans son

article « "'Less is more'... than it seems" ou l'évidence du *simple* : faux-semblants du pur, du littéral et du banal dans les arts plastiques au *xx^e* siècle » en se demandant si la simplicité consiste à refuser l'artificialisation, à seulement vouloir la cacher ou à n'en prendre, tout simplement, pas conscience.

Le premier point à souligner est qu'il n'y a pas de critères possibles de la simplicité universellement acceptés. Que ce soit pour définir les propriétés d'un texte « simple », il n'y a pas d'accord unanime puisque tout dépend de l'analyste qui peut privilégier les propriétés internes au texte ou sa lisibilité par des personnes de groupes sociaux différents. Dans le premier cas, il peut mettre en avant les textes faisant appel à des concepts univoques si son intérêt se porte sur les éléments manipulés, mais un autre observateur peut négliger cet élément lexical et mettre en avant l'angle syntaxique. Et l'on arrive très rapidement au paradoxe que plus la phrase est « simple », comprise par exemple par des professionnels exercés, moins elle sera interprétable sans explication par un public inexpérimenté qui devra faire des paris sur les informations manquantes afin de construire un sens seulement probable. Et la même question se pose, au-delà de l'ordre interne des propositions, pour ce qui est des styles.

Ceci est aussi vrai en peinture, que l'on pense à l'*arte povera*, au minimalisme ou aux gestes de provocation que pourrait être un carré blanc sur fond blanc. Dès que l'on devient attentif, on voit que le carré n'est pas un carré et que le blanc du carré n'est pas celui du fond et cela ne s'arrête pas là. Là où le visiteur inattentif ou pressé verra de la simplicité, le critique se trouvera en présence d'une insondable complexité faisant appel aux notions d'outre-blanc ou de déconstruction de l'image peinte.

Il en est de même en musique comme le souligne Bernard Sève (pp. 315-324) dans son chapitre : « La simplicité musicale sous le prisme de l'organologie ». Un même morceau de musique peut être « simple » à jouer sur une flûte de roseau construite à partir du ton de la partition et très difficile sur un pipeau ayant potentiellement toutes les tonalités. On peut même dire que, souvent avec des instruments plus complexes, le jeu devient plus simple. Parler de simplicité n'a aucune signification tant qu'on n'a pas précisé l'élément précis, qu'il soit, par exemple, thématique, mélodique, rythmique ou harmonique déterminant le critère auquel on pense de manière subconsciente, pour ne rien dire du niveau du musicien. Et comme il existe plusieurs dizaines de critères de la simplicité en musique, il n'est guère possible de fonder un jugement sur un de ces critères, en particulier sans accord préalable. De

plus, il est impossible de faire une synthèse de tous ces critères, il est ainsi impossible d'affirmer en droit qu'un morceau de musique serait « simple ».

On va un peu plus loin en observant que ces dialogues de sourds, résultant d'une maîtrise imparfaite du langage à plusieurs de ses niveaux, ne portent pas en réalité sur quelque chose d'objectivement définissable. Si, par exemple, le peintre Chardin apparaît plus « simple » dans son art que Watteau, Boucher ou Fragonard, il convient d'être très prudent. De tels jugements apparents peuvent cacher d'autres oppositions sur des valeurs portées par la nouvelle bourgeoisie s'opposant au mode de vie d'une aristocratie considérée comme décadente ou se perdant dans des futilités. Le jugement cesse d'être esthétique pour devenir en réalité éthique et il occulte, dans ce cas, une lutte des classes naissantes.

Ces idées sont développées, dans la première partie du livre, selon un panorama historique allant de l'Antiquité au *xx^e* siècle et après avoir examiné plusieurs théoriciens, dont Aristote, Hermogène, Cicéron, Longus ou Roland Barthes, la seconde partie explore les usages du concept dans la littérature chez Ronsard, Ménage, Bouhours ou Jules Renard parmi d'autres auteurs. La troisième partie aborde, plus rapidement, quelques points dans le domaine des arts non littéraires avant que d'autres auteurs construisent la quatrième partie autour de la complexité de la simplicité. Sont donc traitées des questions comme le pléonasmе qui semble être un « simple » redoublement du sens, la déponctuation de multiples textes contemporains qui paraît simplifier les textes tout en en rendant la lecture de plus en plus malaisée. Plusieurs auteurs proposent alors le concept de « complexité », ce mot-valise indiquant qu'une complexité est présente chaque fois qu'on ne perçoit qu'une fausse simplicité ou qu'une simplicité superficielle.

On peut réellement se demander si ce concept de « complexité » est bien utile dès lors que dans un domaine donné, on a établi la liste des critères possibles afin de signaler ceux que l'on retient comme étant pertinents à ses yeux et donc ceux que l'on élimine. Qu'apporte d'utile ce concept de « complexité » sinon la reconnaissance qu'il n'y a pratiquement jamais d'accord sur un sens dès lors qu'un concept dans un domaine donné a plusieurs dizaines de sens ? Toute pensée rigoureuse suppose la maîtrise préalable de ces polysémies. L'inconvénient du concept de « complexité » serait de faire croire qu'on ne pourrait jamais y arriver d'une part et d'autre part, que cette notion pourrait être le prédicat d'une quelconque réalité, ce qui est absurde.

Plusieurs index très utiles clôturent ce livre dédié donc essentiellement à la littérature en raison des spécialités des quatre éditrices. S'il est bien question d'arts dans cet ouvrage, la chorégraphie tout comme les installations, pour ne prendre que ces exemples, sont absentes. Il est évident que la notion de « simplicité » est aussi utilisée dans le droit, la théologie et les sciences. Des recherches analogues pourraient être entreprises dans ces différents domaines afin de déterminer ce qu'il y a d'arbitraire ou de fondé dans les débats autour de cette notion de « simplicité ». Il conviendrait enfin de se demander comment fonctionne cette notion dans des savoirs, comme la chimie ou les mathématiques où les concepts visent à être monosémiques.

Jean-François Clément
clementjf@gmail.com

Sylvie LINDEPERG, dir., *Par le fil de l'image. Cinéma, guerre, politique*

Paris, Éd. de la Sorbonne, coll. Histo.art, 2017, 182 pages

Cette livraison se présente comme une série de 7 articles et 2 dialogues, forme habituelle aux actes de colloques, mais ici forme voulue pour rendre compte du travail accompli au sein d'une école doctorale, en l'occurrence l'école doctorale Histoire de l'art de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, autour d'une professeure directrice de thèses, Sylvie Lindeperg. Comme celle-ci l'indique dans son introduction, après avoir rappelé les progrès des travaux consacrés à « explorer les liaisons du cinéma et de l'histoire » (p. 9), ce qui agrège ces textes, à l'exception d'un, c'est de présenter des travaux de thèses, en cours ou achevés, entrepris sous sa direction et à l'occasion desquels devient visible « une génération de jeunes chercheurs unis par une complicité intellectuelle et des relations d'amitié » (p. 10). Sans être le manifeste d'une école en devenir, cette livraison en a un peu l'allure.

La première partie réunit des contributions autour d'un thème à spectre large : « Cinéma et politique : figures de l'engagement et création collective » où les cheminements forcés l'emportent parfois sur les passerelles possibles. Les deux premiers textes, l'un d'Ania Szczepanska (pp. 21-42), l'autre de Mila Turajlic (pp. 45-59), sont consacrés à une approche nouvelle du cinéma dans les pays de l'Est, Pologne et Yougoslavie. Renonçant à une approche « occidentale », les deux auteures interrogent la production cinématographique des années communistes en privilégiant les rapports sociaux et de force, à l'œuvre dans ces sociétés dont le monolithisme s'avère, pour partie, une vue de l'esprit.

À travers l'histoire du groupe de production X animé par Andrzej Wajda de 1972 à 1983 (p. 25), Ania Szczepanska interroge les pratiques du groupe et sa relation au pouvoir socialiste. À partir des rapports des commissions de « censure » (p. 29), guère utilisés jusque-là, elle montre comment fonctionnent les échanges entre créateurs et politiques, les codes non formalisés à l'œuvre, les possibilités de glisser dans les interstices de la doctrine des coins de liberté (pp. 26-29). Elle souligne au passage les discussions nombreuses sur la forme et l'expression, fréquentes à ce sujet, des gens de cinéma, scénaristes en particulier (pp. 29-30). Cependant des formes insidieuses de censure, au niveau de la distribution (p. 32), permettent au pouvoir de maîtriser en aval une expression artistique avec laquelle il sait faire des compromis (pp. 33-34). Analysant la pratique du groupe X à partir de documents divers et à travers des entretiens, Ania Szczepanska constate d'abord sa fonction rassurante pour ses membres placés sous l'aile tutélaire du plus important cinéaste polonais d'alors, citant Agnieszka Holland qui définit ainsi son ancien groupe après avoir goûté aux conditions de production à l'Ouest : « Une bénédiction, un asile, un soutien, un club » (p. 36). Le revers de la médaille fut le poids du protecteur (p. 38) mais permit l'émergence d'une « dynamique collective » qui amena de jeunes auteurs à travailler ensemble (p. 39). Le développement d'un cinéma relativement autonome finit par se heurter au mur d'un état autoritaire quand, la situation politique se transformant avec les grèves de Gdansk de 1980, Andrzej Wajda en tournant *L'Homme de fer* décida qu'il était temps de choisir.

Étudiant la politique des Studios d'Avala Film de Belgrade, Mila Turajlic retrace l'histoire du cinéma yougoslave après la Seconde Guerre mondiale. Elle montre le rôle central que joua la production yougoslave dans la construction d'une nation, en particulier à travers les films de partisans (pp. 48-51). Que cette nation n'ait pas résisté au mouvement de l'histoire n'enlève rien à l'intérêt de la tentative. Celle-ci devait beaucoup au chef de l'État, Josip Broz Tito, président cinéophile (pp. 57-59), persuadé de la puissance du 7^e art et de la capacité de cohésion recelée par de grands films historiques évoquant l'histoire récente (pp. 51-56). L'ombre portée de sa présence dans ces films, extraite de films tournés dans la clandestinité ou interprétée par des acteurs, n'était pas un bénéfice inattendu mais elle fut discrète (p. 52). À l'occasion de la production et de la réalisation de ces œuvres, nombreuses furent les discussions entre « politiques » et gens de cinéma (pp. 51-57). On retrouve le même jeu entre les uns et les autres que dans le cas polonais, avec cette différence que l'arbitrage, en général en faveur des réalisateurs, est effectué par