



HAL
open science

A propos du petit manuel d'inesthétique de Alain Badiou

Luc Bachelot

► **To cite this version:**

Luc Bachelot. A propos du petit manuel d'inesthétique de Alain Badiou. Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2001, pp.149-153. hal-02074323

HAL Id: hal-02074323

<https://hal.science/hal-02074323>

Submitted on 20 Mar 2019

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.

Actualité du structuralisme**À propos du petit manuel d'inesthétique
de Alain Badiou**

Luc Bachelot (UMR ArScAn - Orient cunéiforme)

Au-delà de la formalisation et de la rigueur des opérations descriptives qu'il a largement contribué à faire adopter dans toutes les sciences sociales, le structuralisme a imposé, bon gré mal gré, un modèle théorique fondé sur la proposition saussurienne de voir dans le langage le modèle de toutes les formes d'expression. Il inscrit donc d'emblée, la réflexion sur l'image dans une problématique généraliste qui excède largement la seule observation des données iconographiques, des œuvres, au risque d'occulter leur spécificité. Les images, en effet, sont référées à un système qui leur est extérieur, le langage, et ne seraient intelligibles que par lui. Cette conception fut développée par toutes les études se réclamant de la sémiologie et du structuralisme, elles sont légion depuis la parution de la *Sémiologie de l'image* de Roland Barthes (1964). Cette option est régulièrement ranimée par les spécialistes des images de toutes provenances (J. Winter dans notre domaine). Quelle que soit sa fécondité avérée, cette théorie n'est jamais parvenue à éteindre le flot des interrogations que charrie inévitablement l'apparition d'images dans un contexte particulier. Leur diversité, leur originalité, leur caractère souvent inattendu, leurs fonctions multiples, semblent, pour la plupart de ceux que l'image intéresse, largement dépasser les limites imposées par le modèle linguistique. Celui-ci eut néanmoins le mérite de soustraire le discours sur l'image à l'empire des catégories philosophiques (problématique des relations de la vérité et de l'art) dans lequel il était souvent pris. Entre les catégories philosophiques, trop larges pour saisir la spécificité d'une iconographie, et le modèle trop étroit de la langue qui laisse échapper ce qui semble fondamental, quelle voie nouvelle peut s'ouvrir ?

La quatrième voie d'Alain Badiou

Alain Badiou (1998) dans le premier chapitre de son *Petit traité d'inesthétique* avance une proposition. À la reprise de ce texte, seront ici intégrés la référence à d'autres théories, compléments ou contrepoints des propositions de A. Badiou, et des exemples de pratiques iconographiques, propres à la Mésopotamie. Voici l'incipit de ce texte :

« Par « inesthétique », j'entends un rapport de la philosophie à l'art qui, posant que l'art est par lui-même producteur de vérités, ne prétend d'aucune façon en faire, pour la philosophie, un objet. Contre la spéculation esthétique, l'inesthétique décrit les effets strictement intraphilosophiques produits par l'existence indépendante de quelques œuvres d'art ». (Badiou 1998).

L'art est donc producteur de vérités et, à ce titre, l'égal au moins de la philosophie. L'art produit des effets intra-philosophiques par la seule existence de certaines de ses œuvres.

Les rapports de l'art et de la philosophie sont, selon l'auteur, placés soit sous le signe de l'ostracisme soit sous celui de la dévotion. Et il est intéressant de souligner que l'art (singulièrement l'image) et la philosophie sont historiquement liés, dès le début de la philosophie occidentale, en Grèce. Ce lien se penserait sous trois schèmes : didactique, romantique et classique.

Le schème didactique

Le schème didactique assigne à l'image le rôle d'éduquer. L'image doit transmettre une vérité qui a été élaborée à l'extérieur. Cette transmission se fait par la force de transition du semblant, à la manière par exemple dont une métaphore peut faire comprendre une idée. Mais sa fonction ne doit pas dépasser ce

niveau. La norme de l'image doit être l'éducation, mais la norme de l'éducation est la philosophie. L'image est donc sous contrôle car sa vérité vient du dehors et elle n'est plus mesurable que par les effets sur le public.

Le schème romantique

Le schème romantique voit dans l'image, la *seule* manifestation capable de faire jaillir la vérité. Ainsi accomplit-elle ce que la philosophie ne peut qu'indiquer. L'image est le corps réel du vrai ; elle correspond à une métaphore bien connue dans nos sociétés, la métaphore christique. Le Christ étant l'image vivante, l'incarnation sur terre de Dieu le Père.

Le schème classique

Le schème classique enfin réduit la tension entre les deux précédents, le bannissement didactique, la fonction strictement instrumentale de l'image au service de l'éducation, donc de la philosophie, et la glorification romantique. C'est Aristote qui a été l'auteur de cette réduction. L'image est en soi incapable de vérité, mais ce n'est pas grave car ce n'est, en fin de compte, pas sa fonction. Elle concerne une autre chose : la *catharsis* que l'on peut définir comme étant la déposition des passions dans un transfert sur le semblant. Dès lors, la norme de l'image est son utilité dans le traitement des affections de l'âme. Il s'ensuit que le rôle de l'image sera évidemment de plaire mais certainement pas de produire de la vérité. Le plaire ne préleve de la vérité que ce qui permet d'enclencher le processus de l'identification, des lambeaux de vérité. La vérité, en effet, est une entité délestée de tout réel, mais elle peut voir certains de ses aspects trouver un point d'application dans l'imaginaire ; point d'application des passions des schèmes de transfert. Cela s'appelle la *vraisemblance*. La paix entre l'image et la philosophie vient de la délimitation entre la vérité et la vraisemblance. À côté de l'image, la philosophie préserve ses droits à la vérité.

Le cas de la Mésopotamie

On peut, à l'appui de cette thèse, citer le cas de la Mésopotamie. Ayant eu à traiter de la fonction des images dans le cadre de la Mésopotamie, après examen aussi minutieux que possible du corpus dont je disposai, j'en suis arrivé à une détermination proche de la fonction cathartique exposée par Aristote, mais par des voies et des cheminements qui ignoraient volontairement les grandes théories esthétiques classiques. Il s'agissait du corpus des toutes premières images mésopotamiennes sur sceaux-cylindres à la fin du chalcolithique, au moment de l'apparition des sociétés dites proto-étatiques. Dans ce contexte-là, les images sont toujours considérées comme étant l'une des conséquences d'un vaste mouvement de structuration sociale. Mais l'examen attentif des images de cette époque et de leur utilisation m'a amené à poser que non seulement elles n'étaient pas une simple conséquence de ce mouvement mais sans doute qu'elles étaient à l'origine même de ce mouvement social de structuration. Et qu'elles apparaissaient par leur fonctionnement, c'est-à-dire essentiellement la façon dont elles étaient reçues, comme étant à l'origine de ce que l'on a appelé l'État ou le proto-État. Comment : car elles engageraient le récepteur dans un processus de *projection* qui libère les tensions inévitables au moment de crises qui caractérisent la structuration sociale. Comment libèrent-elles des tensions ? Par la labilité de ce qu'elles donnent à voir, la sollicitation à compléter un message perçu comme étant incomplet, à la projection, la catharsis ? On peut rapprocher de cette situation la pratique des tests projectifs, utilisés comme thérapeutique et qui équivalent disent certains psychologues à une véritable psychanalyse.

Cette thèse s'opposait à l'idée la plus couramment admise selon laquelle la fonction principale des images est identique à celle des langues naturelles qui est de la communication. Cette emprise du modèle linguistique a d'ailleurs été confortée par l'observation de la naissance puis de l'expansion de l'écriture en Mésopotamie qui, du naturalisme des pictogrammes à l'abstraction des signes cunéiformes, passe de l'interprétation immédiate de l'image à la compréhension, soumise à l'apprentissage d'une codification arbitraire, destinée à la transcription des énoncés linguistiques. On a donc eu, très rapidement, tendance à aligner le fonctionnement de l'image à celui de l'écriture pour la bonne raison que la seconde descendait de la première et que l'écriture semble évidemment soumise au modèle de la langue. Ce qui peut éventuellement se concevoir de l'écriture alphabétique actuelle qui doit transmettre des énoncés linguistiques, mais à un niveau finalement assez primaire de l'analyse et qui n'est pas recevable au stade de l'écriture idéographique mésopotamienne.

Pour A. Badiou, le XXe siècle n'a rien fait d'autre que de revenir continuellement se loger à l'intérieur de ces trois grandes façons d'organiser, de penser, la production artistique. Et il s'est accaparé, tour à tour ou simultanément, ces schèmes de façon si récurrente et systématique qu'ils sont désormais saturés. Toutes les explications fournies finissent donc par produire des amalgames, au sein de mêmes catégories, d'œuvres qui sont à l'évidence très différentes. Bref, on tournerait en rond.

Qu'en est-il actuellement ?

Parmi les grands courants philosophiques qui ont marqué ce siècle, le marxisme, la psychanalyse et l'herméneutique allemande (Heidegger et ceux qui se réclament de son œuvre, en fait tout le courant existentiel et phénoménologique) peuvent se ranger sous les orientations à l'instant décrites.

Le marxisme est certainement didactique. Nul besoin de fournir de nombreux exemples. La production artistique, quelles que soient les techniques utilisées, a pour charge essentielle de véhiculer un ensemble d'idées, de conceptions, une doctrine qui a été élaborée en dehors, évidemment, de la pratique de telle ou telle discipline artistique.

La psychanalyse est, comme nous l'avons vue, classique, dans la mesure où elle retient du fonctionnement de l'image le rôle de catharsis, avec la mise en œuvre des projections, d'identification, et s'est même construite autour de l'utilisation de ces concepts. On pense naturellement à la topologie freudienne avec les stades de développement de la constitution du moi dans la petite enfance et le rôle qu'y joue l'image, la convocation du mythe de Narcisse, le stade du miroir, etc. Conception classique, aristotélicienne donc, qui a une efficacité évidente sur le plan individuel mais également social, puisqu'elle favorise tous les processus de structuration ou de cohésion sociale. On pourrait trouver de multiples exemples de ce fonctionnement dans les productions contemporaines mais aussi antiques.

Et, enfin, l'herméneutique (Heidegger) qui est romantique essentiellement car les dires du poète, de l'artiste, et la pensée pure du penseur sont, en fin de compte, indiscernables.

Il convient de noter que cette liste ne mentionne pas le structuralisme. Ce dernier, en tout cas, ainsi que tout le courant sémiologique comporte évidemment une dose importante de didactisme dans la mesure où la production d'images participe à la manifestation de structures qui se sont élaborées en dehors même de la pratique iconographique et renvoie à une structure globale du fonctionnement social. Il y aurait une véritable grammaire des styles, des codes qui seraient étroitement liés à d'autres codes qui régiraient le fonctionnement de la société. Il faut cependant noter que la liaison de ces multiples codes sociaux répond à un mécanisme qui, lui, ne reçoit pas de détermination précise puisqu'il manifeste la structure qui se génère donc de façon presque spontanée, dans tous les secteurs de la vie sociale, mais de façons différentes. Il s'agirait de structures de structures, aboutissant à la macrostructure qu'est, en fin de compte, la société. Si les structures-éléments peuvent être décrites et analysées localement — l'image, la musique, les règles matrimoniales, le système économique —, le moteur qui fait la macrostructure reste une manifestation spontanée qui relève, semble-t-il, d'une sorte de métaphysique, proche du schéma du classicisme.

Un quatrième schéma

Pour comprendre maintenant, de façon peut-être plus fine la production imagièrre, il conviendrait pour l'auteur de proposer un quatrième schéma et de le penser en sortant de l'attraction philosophique, comme l'herméneutique s'est efforcée de se soustraire au rigorisme un peu sec des descriptions structurales et sémiologiques (plus récemment on pourrait citer aussi la médiologie de Régis Debray, qui est une sémiologie répondant, en fait, rigoureusement au programme structural : le message c'est le médium).

Pour réussir donc ce découplage de la pensée de l'art et de la philosophie, une première opération s'impose : se débarrasser de la problématique du rapport « image-vérité ». Les catégories de ce rapport sont l'immanence (la vérité est intérieure à l'œuvre) et la singularité.

Dans le schème romantique, il y a dans l'image la manifestation de l'immanence. L'art expose la descente finie de l'Idée (sens platonicien). C'est l'incarnation plus ou moins parfaite de cette Idée. On ne peut que renvoyer au texte de Platon mais aussi l'ensemble de la querelle des images à Byzance. La problématique des icônes, la métaphore christique, etc. En revanche, l'image selon cette conception ne répond pas, quant à la vérité, à l'exigence du principe de singularité puisque cette vérité est la même que celle qui s'est élaborée chez le penseur, elle n'est nullement singulière.

Dans le didactisme, la vérité n'est pas immanente à l'image puisqu'elle lui vient de l'extérieur. L'image n'est en fait que le réceptacle de cette vérité venue d'ailleurs : Platon, le structuralisme, le marxisme. Mais elle est singulière car seule elle peut exposer, ne fut-ce que partiellement une vérité, sous la forme du semblant. La vérité étant pour le commun souvent inaccessible, par le semblant, la métaphore, elle peut transmettre quelque chose de cette vérité qui autrement demeurerait cachée.

Il faut donc maintenant sortir de cette problématique de la vérité et reconnaître dans la production imagièrre la *simultanéité* des deux catégories qui déterminent l'apparition de la Vérité, l'immanence et la singularité. Tant que l'un ou l'autre de ces caractères manquait, l'image se trouvait en défaut de Vérité et donc ne pouvait qu'être soumise à ce modèle. Mais si l'on vient bien reconnaître qu'immanence et singularité se

manifestent *également* et *simultanément* dans l'image, comme dans toute production artistique, on est en présence désormais d'une manifestation de la Vérité, de la vérité-art. L'image donc serait une procédure de vérité à part entière, une pensée irréductible aux autres vérités, politiques, philosophiques notamment.

Dès lors se pose la question : si l'art est production immanente de vérité, quelle est l'unité pertinente de cette production ? Il s'agit là de la problématique du fini et de l'infini.

Car nonobstant ce qui vient d'être programmé, une œuvre est essentiellement un objet fini, partiel, strictement limité. Ce qui ne correspond pas à la définition de la vérité, globale, générale, universelle. Une image, donc, n'est pas une vérité, elle n'est qu'un fait iconographique, un fait de l'art ; c'est-à-dire un élément de la procédure qui est tissée, tramée d'un réseau de quantité de faits d'art, d'images. La vérité-art est une procédure composée d'œuvres, mais elle ne peut se manifester intégralement dans aucune. L'image doit donc être considérée comme une instance locale de vérité. Cette instance locale, productrice d'une parcelle de vérité est appelée par Badiou un « sujet » de la vérité.

Pour nous, qui sommes confrontés à la nécessité de rendre compte d'un corpus d'images, il s'ensuit que l'unité pertinente n'est pas l'image isolée, quelles que soient par ailleurs les qualités techniques, esthétiques, qu'elle peut donner à voir, mais une configuration artistique, un ensemble d'œuvres, d'images. Cette configuration doit être une séquence identifiable mais virtuellement infinie des œuvres qui la composent.

Les antécédents

On peut reconnaître au philosophe le courage d'une position qui met en crise la philosophie, dans la mesure où elle lui retire une part importante de son programme, une part essentielle même : penser le monde dans sa totalité, y compris les productions humaines, l'art, les images. Il est cependant difficile de saisir ce qui distingue la voie qu'il appelle « romantique », sous laquelle il range l'herméneutique heideggerienne, de celle qu'il propose. Dans le schème romantique, la *singularité* ferait défaut à l'œuvre dans son rapport à la vérité, car la vérité de l'œuvre d'art ne lui serait pas spécifique mais identique à celle du penseur. vérité partagée, commune et donc non singulière. Sans doute cela est-il le cas lorsque l'on ne considère l'art que sous la forme du poème. Le poète est pensé ici comme pouvant représenter tous les artistes.

De manière insidieuse ne voit-on pas, encore une fois, se manifester le rôle dominant accordé à la langue sur l'ensemble des productions artistiques ? Un structuralisme qui ne se déclarerait pas comme tel. Il est, en effet, certainement plus difficile de distinguer « le dire » du poète et celui du penseur, mais sans doute pas celui du penseur et celui de l'imagier. Dans ce qui relèverait selon sa définition de l'herméneutique, la phénoménologie accorde de plein droit à l'œuvre d'art une singularité inaliénable et un rapport à la vérité, qui ne diffère point de la voie qu'il indique pour sauver la production artistique de toute emprise extérieure. On pourrait évidemment citer les multiples formules qui émaillent les textes de Merleau-Ponty lorsqu'il parle du travail du peintre. Évocation de la « pensée en image », « du peintre qui pense avec ses mains », etc.

La *phénoménologie* qui a été à l'origine d'analyses iconographiques très nombreuses, celles de Merleau-Ponty, par exemple (*L'œil et l'esprit*, sur Cézanne, les textes rassemblés dans *Le Visible et l'invisible*, jusqu'à ceux de Heidegger sur la peinture de Van Gogh, *Les souliers*, dans *Les chemins qui ne mènent nulle part* reprise par J. Derrida, dans *La Vérité en peinture*, etc.) La phénoménologie a établi qu'il n'y a pas de données matérielles pures, extérieures à la pensée, mais qu'il y a une constante corrélation entre les actes de la conscience (par exemple : voir, percevoir, reconnaître) et les objets auxquels ils se rapportent. Cette corrélation est appelée la *noèse* et l'objet, tel qu'il apparaît dans ces actes (après filtrage donc de la conscience), le *noème*. Celui-ci n'est donc pas un objet pur en soi, mais tel qu'il est contenu dans la fonction donatrice de sens des actes de la conscience.

Détermination élaborée par Husserl (*La phénoménologie de la perception*) mais dont on peut repérer des antécédents évidemment non-explicités, des « préfigurations » pourrait-on dire, dans l'antiquité. Tel est le cas, par exemple, du rituel de l'ouverture de la bouche en Mésopotamie, qui consiste, pour donner vie à la divinité, représentée par une statue, à procéder à un ensemble de manipulations accompagnées de prières, à défaut de quoi ladite représentation ne représente plus rien, ne vit pas et se trouve dépourvue de toute fonction. Cette déchéance risquée ne tenant évidemment aucun compte de la qualité plastique achevée de l'effigie. Celle-ci n'existe à proprement parler qu'après le rituel. L'intervention de ce que la phénoménologie appelle les « actes de la conscience » est donc déterminante dans ce cas.

Le problème de la singularité ne se pose plus donc puisque la vérité n'est autre que celle de la conscience inséparable de l'objet avec lequel elle naît.

La tentative de sauvetage de l'originalité de l'art d'A. Badiou diffère-t-elle_vraiment de ce que proposait déjà Goethe : tenter de dépasser la réalité de l'art et la vérité de la nature pour accéder à la vérité de l'art, *Kunstwahrheit*?

Éléments bibliographiques

Badiou A. 1998. *Petit traité d'inesthétique*. Paris : Le Seuil.