

Martin Rueff

# Critique de l'esthétique négative

Alain Badiou  
*Petit manuel d'inesthétique*  
Paris, Le Seuil, 1998

« Car les grandeurs négatives ne sont pas des négations de grandeurs positives, comme l'analogie de l'expression le fait supposer, mais quelque chose de vraiment positif en soi qui est seulement opposé à l'autre ».

Kant, *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeurs négatives*, Ak., II, 169.

## PROBLÉMATIQUE

Il y a deux manières de lire le *Petit manuel d'inesthétique* de Badiou. On peut d'une part inscrire ce livre dans le parcours récent du philosophe qui publie en même temps un *Abrégé de métapolitique* et un *Court traité d'ontologie transitoire*<sup>1</sup>. Il s'agirait alors d'insister sur l'ordonnance de ce tryptique (l'ontologie, la politique et l'esthétique) sur sa logique interne, qui est une logique de l'abréviation (l'abrégé, le court traité, le petit manuel) et qui contraste avec les *sommes* précédentes, *Théorie du sujet*, et *L'Être et l'événement*<sup>2</sup>. Il faudrait aussi insister sur les formes rhétoriques de sa didactique : le traité, le manuel ou l'abrégé sont à la fois des exposés et des viatiques, des épitomés et des exercices. Cette première lecture aurait pour but d'articuler l'esthétique de Badiou à sa politique et à cette ontologie du Multiple déclinée sous l'autorité du mathème. L'énoncé (philosophique) selon quoi les mathématiques sont l'ontologie – *la science de l'être en tant qu'être – est le trait de lumière dont s'éclairera la scène spéculative*<sup>3</sup>.

Mais l'importance de la philosophie de Badiou se mesure aussi à son architecture qui permet de retrouver à l'intérieur de chacune de ses œuvres les propositions les plus fondamentales de sa pensée. Les *stoïciens* avaient inventé pour évoquer ce type d'écriture où tout se tient le terme de *système* qui ne signifie pas seulement une progression méthodique selon l'ordre des raisons, mais plus profondément, une totalité harmonique telle que le sage possède indissolublement liées et enveloppées l'une dans l'autre, la logique, la physique et l'éthique. Il les tient à sa disposition pour les mauvais coups<sup>4</sup>. Ce *total simul* repose sur une solidarité des dogmes<sup>5</sup>.

1. *Petit Manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, ici *P.M.I.*; *Abrégé de métapolitique*, Paris, Seuil, 1998, ici *A.M.*; *Court traité d'ontologie transitoire*, Paris, Seuil, 1998, ici *C.O.T.*

2. *Théorie du sujet*, Paris, Seuil, 1982, ici *T.S.*; *L'être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988, ici, *E&É.*

3. *E&É.*, p. 10. Cf. en plus du *Court traité*, *Le Nombre et les Nombres*, Paris, Seuil, 1990 et, pour une version polémique, *Le Deleuze*, Paris, Hachette, 1999, ici *D.*

4. Marc-Aurèle, *Pensées pour moi-même*, III, 13 : « comme les médecins ont toujours sous la main les instruments et les fers nécessaires à donner des soins dans les cas urgents : de même, aie toujours prêts les principes requis pour la connaissance des choses divines et humaines, et pour tout accomplir, même l'action la plus insignifiante, en homme qui se souvient de l'enchaînement réciproque de ces deux sortes de choses. Car tu ne saurais faire aucune chose humaine sans la rapporter en même temps aux choses divines, et inversement ». Cf. V. Goldschmidt, *Le système stoïcien et l'idée de temps*, Paris, Vrin, 1989, pp. 60-67.

5. Diogène Laërce, VII, 40; Cicéron, *De finibus*, III, xxii, 74.

On peut alors tenter de lire l'esthétique de Badiou pour elle-même et comprendre comment elle *exprime* le système. Ici encore, expliquer c'est développer parce qu'impliquer c'est envelopper. Il faut donc lire ce *Petit manuel d'inesthétique* comme une esthétique, sans omettre qu'il puisse s'agir d'une esthétique restreinte au sens où Mallarmé, comme le rappelle Badiou, parle d'une action restreinte<sup>1</sup>.

Or, cette esthétique est marquée par trois fois au sceau du négatif. Négativité quant à la quantité (*petit*), négativité quant à la relation (*manuel*, entendons introduction et non pas dissertation), négativité enfin quant à la qualité (*in-esthétique*). On retrouve cette triple négation dans les deux autres titres du triptyque de Badiou : quantité (abrégé, court) qualité (abrégé, traité) relation (la métapolitique a pris la place de la politique, l'ontologie est transitoire et l'esthétique se fait inesthétique). On serait en droit de se demander si c'est au même titre que la politique devient métapolitique, l'ontologie transitoire et l'esthétique, inesthétique. Mais d'abord, qu'est-ce que l'inesthétique ?

## À PROPOS D'UN PRÉFIXE

« de proche en proche, la distinction entre inclusion et appartenance commande toute la pensée de la qualité, et finalement de ce que je nommerai plus loin les grandes orientations de la pensée ».

*E&É*, p. 96.

Le préfixe *in-*, très vivant en latin, indique la négation, l'absence ou le contraire de quelque chose, on le retrouve aujourd'hui dans les mots empruntés en *in-* ou *en-* (enfant), et il sert aussi à la néologie par dérivation. Mais il existe par ailleurs le préfixe *in-* tiré du latin *in-* « dans, en parmi, sur », qui appartient à la famille de l'indo-européen °*in*, « dans »<sup>2</sup>. On distingue bien *im-possible*, « qui n'est pas possible », et *in-carnation*, ou « venue dans la chair », selon le mystère de la kénose. S'il semble que l'inesthétique soit d'abord un refus de l'esthétique, ou, à tout le moins, d'une certaine esthétique, il faudra aussi compter avec l'autre sens du préfixe. Conformément à la pensée mathématique des ensembles, l'inesthétique prend son sens dans un ensemble qui la contient. Mieux, le rapport de l'inesthétique à la philosophie dépend d'une ontologie du mathème capable de distinguer les relations d'appartenance et les relations d'inclusion. La question devient : si l'inesthétique est une esthétique négative, l'est-elle au nom d'une relation d'appartenance ou d'inclusion<sup>3</sup> ?

1. Mallarmé, *Quant au livre, l'action restreinte*. Œuvres, Paris, Pléiade, Mondor, 1945, p. 369.

2. Cf. J. Pichon, « Les préfixes négatifs *in-* / *non-* / *a-* », *Le français dans le Monde*, 1971, n°82, 451-46 ; E. Straff, « Études sur les mots composés avec le préfixe négatif *in-* en français », in *Studi morfologici*, 1928, n°1, pp. 45-75.

3. Une ontologie des ensembles échappe à la question épineuse de la topique. La topique veut répondre à la question : où se trouve l'esthétique dans le langage, où se trouve la philosophie dans le poème ? Pour exposer cette difficulté, on rappellera la tentative de V. Descombes quand il essaie de définir le roman philosophique, *Proust, philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987. Interrogeant la notion de philosophie du roman, Descombes refuse la solution topique pour adopter la solution du texte comme exercice. D'un point de vue topique, assigner une philosophie au roman c'est reconnaître ses lieux d'apparition. Or, explique Descombes en un tableau à deux entrées, ou c'est une partie, ou c'est le tout du roman qui contient de la philosophie, qui peut-être explicite ou implicite. Il passe alors en revue les quatre possibilités pour les mettre en défaut de rendre compte, non seulement de la *Recherche*, mais encore, de toute espèce de roman philosophique. Non pas que la notion soit inacceptable, mais que l'instrument adopté se révèle insuffisant. Un roman n'est pas philosophique parce qu'il contient de la philosophie, mais parce qu'il exerce le lecteur à la réflexion philosophique : « la pensée d'un roman n'est pas à chercher dans tel ou tel contenu mais dans le fait que le roman exige du lecteur une réforme de l'entendement. Il s'agit seulement de savoir si le roman philosophique possède cette force philosophique d'imposer un travail intellectuel et moral. Un roman est philosophique s'il manifeste une discipline de pensée analogue à celle qu'incarne la philosophie dans la tradition occidentale ». Ainsi, la pratique de pensée plus que le contenu, la discipline plus que la topique, l'esprit plus que la lettre caractérisent le

Dans cette ontologie du multiple, il y a appartenance quand un multiple est compté comme élément dans la représentation d'un autre. Il y a inclusion quand un multiple est un sous-ensemble d'un autre, quand un terme fait partie d'un ensemble, au sens où tous ses éléments sont des éléments de cet ensemble (on dit alors que b est un sous-ensemble de a). Mais un terme peut appartenir à un ensemble sans être inclus en lui, ou au contraire, il peut-être inclus en lui sans lui appartenir. Appartenance et inclusion nomment deux opérateurs de compte distincts.

Dans *l'Être et l'événement*, Badiou traduit cette distinction en termes politiques et fait correspondre l'appartenance à la présentation et l'inclusion à la représentation. Badiou appelle *normal* un terme qui est dans le même temps présenté et représenté (c'est-à-dire qu'il appartient et qu'il est inclus), *excroissance* un terme qui est représenté mais non présenté (c-à-d qui est inclus dans une situation sans lui appartenir), et *singulier* un terme qui est présenté mais non représenté (qui appartient à une situation sans y être inclus). L'opposition de l'excroissance et de la singularité peut être rapportée à celle de l'exemple et de l'exception. Ce sont là deux modes suivant lesquels un ensemble fonde et garantit sa propre cohérence. En grammaire un exemple est un énoncé singulier qui ne se distingue en rien des autres cas du même genre mais qui se trouve isolé justement parce qu'il appartient à l'ensemble. L'exemple montre qu'il appartient à une classe mais c'est justement pour cela qu'il doit s'exclure de cette classe au moment même où il l'exhibe et la délimite. L'exemple est donc exclu du cas normal non parce qu'il n'en fait pas partie, mais parce qu'il exhibe, souligne et remarque son appartenance. L'exemple est excroissance. En revanche, l'exception est incluse dans le cas normal parce qu'elle n'en fait pas partie<sup>1</sup>. Elle confirme la règle. Si l'appartenance à une classe ne peut être montrée que par un exemple, c'est-à-dire en dehors d'elle, la non-appartenance ne peut être montrée qu'à l'intérieur d'elle, c'est-à-dire par une exception.

Sans mesurer ici la pertinence politique de cette description, on peut tenter de l'appliquer à l'inesthétique<sup>2</sup>. On l'a compris, la question de l'inesthétique est de décider si elle est normale, excroissante ou singulière<sup>3</sup>, et, comme elle n'est pas normale, si elle est exemplaire ou exceptionnelle. Mais il ne s'agit pas alors seulement de vérifier la cohérence du système par un de ses points. Ce que ce livre conduit donc à penser est bien plutôt la relation de la philosophie et de l'esthétique aujourd'hui<sup>4</sup>, ou la place de l'esthétique pour une philosophie classique qui se présente comme une métaphysique de l'être et du fondement<sup>5</sup>.

---

roman philosophique. Réponse qui pour n'être pas simplement tautologique, nous apparaît inacceptable. Elle ne saurait fonctionner comme un critère déterminant. On le sait depuis Aristote, la philosophie peut s'exercer sur tout type d'objets, ou plutôt s'exercer sur chaque objet pour le constituer en genre (*Métaphysique*, Gamma, 2, 1003 b, 19-20) et par conséquent sur tous types de textes. Si le roman philosophique est celui qui appelle une lecture philosophique, quel roman ne le sera pas si cette qualité dépend de la sagacité (plus ou moins profonde, plus ou moins sophistiquée) du philosophe? Au reste, peut-on s'entendre sur cette « manifestation d'une discipline de pensée »? N'en faut-il pas indiquer les coordonnées langagières? La logique des ensembles de Badiou permet à tout le moins de mieux articuler la question de la topique en passant de la question du lieu à celle des relations.

1. *T.S.*, deuxième partie, *Le Sujet sous les signifiants de l'exception*, pp. 71-128.

2. Dans la philosophie politique contemporaine, elle est discutée par G. Agamben dans *Homo sacer, Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1997, pp. 29-33. Cette question est aussi celle des sans-part, des incomptés de J. Rancière, cf. *Aux bords du politique*, Paris, La fabrique, 1998, *passim*.

3. Cf. *E&É*, pp. 95-119.

4. Aujourd'hui, c'est-à-dire dans notre *situation*. Badiou tente de penser au plus près de la *situation*, cf. *TS.*, 11, cf. aussi *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Seuil, 1989, chapitre 2., *Conditions*, pp. 13-20; *E&É*, chapitre IV, *L'histoire et l'ultra-un*, §16, *Sites événementiels et situations historiques*, pp. 193 sq. Penser, (après Sartre?), en termes de situation, c'est se convaincre que quelque chose a eu lieu qui n'est pas que le lieu. Cf. aussi, J.C. Milner, *Constat*, Lagrasse, Verdier, 1992. Badiou propose aussi une éthique des situations attentive aux processus singuliers : *L'éthique, essai sur la conscience du mal*, Paris, Hatier, 1993, ici *É.*

5. *E&É*, p. 31 sq.; *D.*, p. 11, 83.

Badiou définit l'inesthétique comme suit : « 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 » (p. 7).

Ce que l'inesthétique nie c'est d'abord la spéculation philosophique en tant que tentative de la philosophie de s'arroger l'œuvre d'art comme objet. Ce que l'inesthétique refuse c'est que la philosophie détienne par devers elle le secret de l'œuvre d'art, de sa production. En d'autres termes l'inesthétique est le refus de l'esthétique spéculative. Il est piquant de voir Badiou rejoindre la critique exprimée par J.M. Schaeffer et Genette à l'encontre de cette tradition spéculative née à l'époque du romantisme et définie comme l'absolu littéraire (Lacoue-Labarthe et Nancy) avec Novalis, et Schlegel, puis Hegel, Schopenhauer, Nietzsche et Heidegger<sup>1</sup>.

Si la définition négative de l'inesthétique comme anti-spéculation ne pose pas problème, il en va autrement de son contenu positif. Ce contenu s'articule en trois thèses dont l'une concerne l'art, l'autre le travail descriptif de cette approche, la dernière le corpus de cette description : 1 – l'art est par lui-même producteur de vérités, 2 – décrit les effets strictement intraphilosophiques, 3 – produits par l'existence indépendante de quelques œuvres d'art.

3) Partons du *corpus*. L'inesthétique n'est pas une philosophie de l'art, c'est elle aussi une spéculation restreinte qui ne prétend ni à l'exigence fondatrice d'une ontologie de l'art (type *Holzwege*) ni à l'exigence d'une description analytique de l'œuvre de l'art (type Goodman ou Genette) mais qui décide de s'attacher à quelques œuvres d'art, séparées et indépendantes. *Il s'agit toujours de pointer des cas, des cas du concept*<sup>2</sup>. Ce terme, il est vrai, fait naître une perplexité. Quel est le lien par rapport auquel les œuvres d'art affirment leur indépendance ? Par rapport au système des arts ou des genres ? Ou faut-il comprendre que cette indépendance est arrachée à la spéculation ? Pas seulement. Le choix des œuvres d'art est conforme à une philosophie du multiple dont l'ontologie affirme : *l'un n'est pas* ; et l'éthique : *il n'y a pas d'éthique en général. Il n'y a éventuellement qu'éthique de processus par lesquels on traite les possibles d'une situation*<sup>3</sup>.

1) et 2); 2) et 1). Mais précisément, en quoi l'inesthétique se distingue-t-elle de la tradition spéculative ? Parce qu'elle ne prétend pas *fonder* l'art<sup>4</sup>. Certes. Il reste qu'après avoir affirmé que l'art par lui-même est producteur de vérités (1) l'inesthétique entend décrire les effets strictement *intraphilosophiques* des œuvres d'art (2). Ce qui appelle deux remarques. D'abord, on aimerait bien comprendre de quel type sont les vérités de l'œuvre d'art si elles sont telles qu'elles réclament un travail de re-description philosophique. Ensuite, il faut s'entendre sur la signification du néologisme *intraphilosophiques*. Il signifie sans doute que les œuvres d'art recèlent en elles-mêmes comme la saveur sacrée d'une vérité cryptée que la philosophie, maîtresse de vérité, viendrait dévoiler. C'est dire que ces vérités appartiennent peut-être aux œuvres d'art mais qu'elles sont *incluses* dans la philosophie : elles sont *intraphilosophiques*.

---

1. J.M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne, L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> s. à nos jours*, Paris, Gallimard, 1993, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Seuil, 1999, G. Genette, *L'œuvre de l'art, 2, La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, pp. 10-11.

2. *D.*, p. 21.

3. *E&É*, p. 31, *É*, p. 18.

4. *D.*, pp. 65-7.

L'intraphilosophique renvoie à l'intériorité de l'inesthétique dans un système de double inclusion. À l'intérieur de l'esthétique certaines vérités relèvent de la philosophie : elles *appartiennent* à la première mais elles sont *incluses* dans la seconde. Cette logique est paradoxale. Elle est sans doute dangereuse pour le projet même de l'inesthétique. Ne court-on pas le risque du commentaire qui épuise son être dans la répétition du déjà-dit ? Ce que le philosophe veut indéfiniment rejoindre (ce qu'il trahit toujours au moment de le délivrer, ce qu'il retrouve au moment de le perdre) n'est-ce pas, par-delà les aléas de l'expression artistique, la dure nécessité du sens, et derrière les contingences de la forme, la présence à soi du vrai ?<sup>1</sup> Pour reprendre les catégories de la *Philosophie de la Mythologie* de Schelling : pour Badiou, le refus de la spéculation ne signifie pas que l'œuvre d'art est tautégorique. Le repli intérieur de l'intraphilosophique et de l'inesthétique peut bien être appelé allégorique<sup>2</sup>.

Il reste que le vocabulaire de Badiou reçoit sa signification de son propre système. Cette allégorie de la vérité intraphilosophique relève-t-elle d'une relation d'appartenance ou d'inclusion ? L'art *produit* des vérités précise encore Badiou. Il faut alors évoquer un effet intraphilosophique des œuvres d'art comme effet de vérité, et décréter l'œuvre d'art indécidable, si l'indécidabilité est un attribut fondamental de l'événement<sup>3</sup>. C'est que son appartenance à la situation dans laquelle se trouve son site événementiel est indécidable. Le préfixe *in* – ne laissera de nous inquiéter<sup>4</sup>. Il enveloppe avec lui tout le travail du négatif. L'alternative est alors la suivante : soit les vérités de l'inesthétique sont intraphilosophiques au sens de l'appartenance, soit elles le sont au titre de l'inclusion. Si c'est au nom de l'appartenance, et non de l'inclusion, les œuvres d'art délivrent des vérités singulières. Si c'est au nom de l'inclusion, les œuvres d'art sont des excroissances et la philosophie a le dernier mot. Dans le premier cas *inesthétique* signifie à la fois refus de la spéculation et appartenance à la vérité ; dans le deuxième cas, refus de la spéculation et non-appartenance. Badiou voudrait que la philosophie libère les vérités de l'esthétique sans que cette libération relève d'une dialectique, sans

1. Foucault avait dénoncé le danger du commentaire dans les premières pages de *Naissance de la clinique*, Paris, P.U.F., 1963, p. XII. Il y revient dans *Le langage à l'infini, Dits et écrits*, I, Paris, Gallimard, 1997, p. 260. On peut estimer que l'intérêt de Foucault pour la littérature relève en partie de sa volonté de contraindre le philosophe à abandonner sa position souveraine d'exégète, c'est-à-dire de maître de vérité.

2. J. Pépin, *Mythe et allégorie : les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Aubier-Montaigne, 1958 ; cf. aussi, C. Vandendorpe, « Allégorie et interprétation », *Poétique* n° 117, février 1999, pp. 175-194. La problématique de l'allégorie renvoie à celle de la relation entre la forme et le contenu. Elle exigerait donc de faire les comptes avec ce couple conceptuel dont l'esthétique se soucie peu quand elle se contente d'affirmer qu'il ne faut pas traiter l'une sans l'autre. Il appartenait à la logique (M. Schlick, *Forma e contenuto*, Torino, Boringhieri, 1987) et à la grammaire du sens (Hjemslev, Greimas) de proposer une nouvelle articulation. L'allégorie est un rapport entre forme de l'expression et forme du contenu. Cf. R. Musil, *Forme et fond*, in *Essais*, Paris, Seuil, 1978, pp. 321 sq.

3. E&É, IV, L'événement, §§ 16-17.

4. Le préfixe *in-*, dans la double signification de l'*im-* (*intra*, à l'intérieur de) et de l'*in* (négatif) est à la mode. Il relève d'une sémantique de la philosophie qui, comme le montra Weinrich après Spitzer doit être une sémantique historique. Qu'est-ce qui est en jeu dans ce préfixe ? La notion de condition de possibilité telle que l'exprime le principe de raison. Nous pourrions en décrire la généalogie depuis Heidegger mais on en trouve, en plus de l'inesthétique de Badiou, de multiples exemples dans le panorama contemporain. On se limitera à deux exemples. *L'impolitico* de R. Esposito dont la réédition de *Categorie dell'impolitico*, explique bien le sens : « Lo si è detto : l'impolitico non è diverso dal politico ma è il politico stesso guardato da un angolo di refrazione che lo « misura « a ciò che esso non è e né può essere. Al suo impossibile. In questo senso non c'è dualità – semmai differenza », Bologna, Il Mulino, 1999, XX sq. L'autre exemple est le concept d'*incondition de possibilité* élaborée dans la *phénoménologie événementiale* de C. Romano. Chez C. Romano, comme chez J.L. Marion ou J.L. Chrétien au reste, la phénoménologie tente de dépasser le concept kantien de condition de possibilité de l'expérience. On lira les profondes méditations de C. Romano sur le possible et l'éventuel : « c'est pourquoi c'est l'impossible qui désigne en premier lieu, dans son rapport à l'advenant, le nom le plus propre de la possibilité », *L'événement et le monde*, Paris, P.U.F., 1997, p. 123. Dans cette généalogie philosophique du préfixe *in* – il ne faudrait pas sous-estimer le rôle de J. Derrida. La déconstruction de J. Derrida, dont on ne rappelle jamais assez la dimension antikantienne, recherche bien des *conditions d'impossibilité*, *Marges – De la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 261.

que la philosophie, selon le modèle platonico-hégélien vienne dire la vérité de l'œuvre d'art, ou la puissance du faux qu'elle renferme. Il le voudrait, il le tient. Y parvient-il ?

## ART ET PHILOSOPHIE

### *Pars destruens*

Il n'est pas inutile de demander au premier chapitre (*Art et philosophie*) quelques explications. Le lien entre art et philosophie pourrait être représenté selon Badiou comme une oscillation entre l'ostracisme porté par Platon sur le poème et l'attitude de dévotion pieuse envers l'art, qui correspondrait à un refus contrit du concept, pensé comme nihilisme technique. La parole poétique et elle seule offrirait le Monde à l'ouvert latent de sa propre détresse<sup>1</sup>. Il faudra se rappeler la sévérité avec laquelle Badiou condamne ce que J. M. Schaeffer intitulait naguère la pensée spéculative de l'art où viennent s'inscrire les méditations de Heidegger avec leur tonalité rilkéenne<sup>2</sup>.

Le nouage de l'art et de la philosophie est pensé sous trois schèmes décrits à travers des figures historiques<sup>3</sup>. Didactisme, romantisme, classicisme sont les schèmes possibles du nœud entre art et philosophie, le troisième terme de ce nœud est l'éducation des sujets, et singulièrement de la jeunesse – la *paideia*.

Dans le didactisme (Platon), la philosophie se noue à l'art dans la modalité d'une surveillance éducative de sa destination extrinsèque au vrai. Dans le romantisme (Hegel), l'art réalise dans la finitude toute l'éducation subjective dont l'infini philosophique de l'Idée est capable. Dans le classicisme (Aristote), l'art capte le désir et éduque son transfert par la proposition d'un semblant de son objet – c'est la catharsis qui recourt à la catégorie du vraisemblable. La philosophie n'est ici convoquée qu'en tant qu'esthétique : elle donne son avis sur les règles du « plaire ».

Affirmant que notre siècle fut *moins celui des fins que celui de la conservation électorale*, Badiou peut identifier les trois schèmes aux trois configurations dominantes de la pensée contemporaine (marxisme, ontologie heideggérienne et freudisme)<sup>4</sup>. Il marquera ensuite leurs limites. Le marxisme fut didacticien, comme en témoignerait *le platonisme stalinisé de Brecht*; la psychanalyse classique ; l'herméneutique heideggérienne romantique. Elle prétendait entrelacer de manière indiscernable le dire du poète et le penser du penseur, mais l'avantage est resté cependant au poète, car le penseur n'est que l'annonce du retournement de la survenue des dieux au comble de l'historialité de l'être.

En quoi ces doctrines sont-elles critiquées ? Elles sont critiquées parce qu'elles sont saturées. Le didactisme est saturé par l'exercice historique et étatique de l'art au service

---

1. Cf. aussi *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Seuil, 1989, chapitre 7. L'âge des poètes. Badiou tente de sauver la philosophie de l'emprise du poème où la condamnerait Heidegger, le *dernier philosophe universellement reconnaissable*, *E&É*, p. 7. Il revient sur son analyse dans *L'âge des poètes, La politique des poètes*, dirigé par J. Rancière, Paris, Albin Michel, 1992, pp. 21-38. Ce texte est discuté par P. Lacoue-Labarthe, *Poésie, philosophie, politique*, *ibid.*, pp. 39-63. Cf. aussi, dans *Le cahier international du collège de Philosophie*, 8, les interventions de P. Lacoue-Labarthe, J. Rancière et J. F. Lyotard et la réponse de Badiou.

2. C'est aujourd'hui H. Maldiney qui tient haut le flambeau d'une telle esthétique spéculative. Il faudrait reparcourir cette œuvre depuis *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'âge d'homme, 1973. Signalons : *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985 ; *L'art, l'éclair de l'être*, Chambéry, Comp'act, 1993 et, plus récemment, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Fougères, Encre Marine, 2001.

3. Ainsi, le schème est beaucoup moins un *a priori*, entendu comme condition de possibilité, qu'une configuration historique. Il s'agit d'une *situation*, *M&P*, p. 17 ou d'une *condition*, *E&É*, pp. 393, sq.

4. Cf. aussi *E&É*, p. 7.

du peuple. Le romantisme, par ce qu'il y a de pure promesse, toujours rattachée à la supposition du retour des dieux, dans l'appareillage heideggérien. Et le classicisme est saturé par la conscience de soi que lui accorde le complet déploiement d'une théorie du désir. La saturation des schèmes se marque par leur abandon de toute prétention éducative comme le signale le destin des avant-gardes.

### *Pars construens*

Badiou propose alors un quatrième mode de nouage entre philosophie et art. Ce que les trois schèmes hérités avaient en commun c'était le rapport de l'art à la vérité selon les catégories de l'immanence (est-ce que la vérité est vraiment intérieure à l'effet artistique des œuvres ? Ou bien est-ce que l'œuvre d'art n'est que l'instrument d'une vérité extérieure ?) et de la singularité (la vérité dont l'art témoigne lui-est elle absolument propre ?). On va voir se rejoindre les deux préfixes de l'inesthétique et de l'intraphilosophique. Dans le schèmes hérités, le rapport des œuvres artistiques à la vérité ne parvient jamais à être simultanément singulier et immanent<sup>1</sup>.

Badiou veut affirmer cette simultanéité en décrivant l'art comme procédure de vérité, comme pensée dont les œuvres sont le réel et non l'effet. Il faut penser à la fois l'immanence (l'art est rigoureusement coextensif aux vérités qu'il prodigue) et la singularité (ces vérités ne sont données nulle part ailleurs que dans l'art). La philosophie doit montrer la vérité à l'œuvre, dans sa singularité et dans son immanence. Cette inesthétique doit montrer à la fois l'immanence (in/ intra) et le refus (in) de la vérité de l'art à se laisser rabattre sur la vérité extrinsèque.

Deux questions se posent alors. Quelle est la singularité de la procédure artistique ? Badiou parvient-il à penser à la hauteur de son *inesthétique* ?

*La thèse selon laquelle l'art serait une procédure de vérité sui generis, immanente et singulière est une proposition philosophique absolument novatrice* : Badiou pose d'abord que l'unité pertinente pour penser la vérité de l'art ne peut-être l'œuvre d'art pensée dans sa finitude<sup>2</sup> car toute vérité s'origine d'un événement. La difficulté est proprement ontologique car on ne saurait prétendre de l'œuvre qu'elle soit à la fois une vérité et l'événement qui donne naissance à cette vérité. Une œuvre n'est ni un événement (elle est un *fait* de l'art, elle est ce dont la procédure artistique est tissée<sup>3</sup>), ni une vérité mais l'instance locale, le point différentiel de la vérité. Tel est son sujet. Soit, donc : *Une œuvre d'art est un point sujet d'une vérité artistique*. Au terme de cette axiomatique, Badiou peut donc conclure : *une vérité est une configuration artistique initiée par un événement (comme multiple singulier d'œuvres) et hasardeusement dépliée sous forme d'œuvres qui en sont les points sujets*. L'unité pertinente de la pensée de l'art comme vérité immanente et singulière n'est donc ni l'œuvre, ni l'auteur, mais la confi-

1. Dans le schème romantique, le rapport de la vérité à l'art est bien immanent mais il n'est pas singulier, car il s'agit de la vérité. Dans le didactisme, le rapport est certainement singulier mais pas du tout immanent, dans le classicisme, enfin, il ne s'agit que de ce qu'une vérité contraint dans l'imaginaire, c'est-à-dire du vraisemblable et non pas du vrai.

2. Finie, l'œuvre d'art l'est par trois fois : elle s'expose comme objectivité finie dans le temps et dans l'espace ; elle est normée par un principe d'achèvement, elle est la procédure convaincante de sa propre fin. Cette description de l'œuvre est proche de celle proposée par *l'Esthétique hégélienne*.

3. C. Romano, au contraire, fait de l'œuvre d'art un événement et non un fait intra-mondain dans son analytique de l'événement – cf. par exemple : « un tel possible est à l'œuvre dans toute œuvre, par exemple poétique », *L'événement et le monde*, Paris, P.U.F., 1998, p. 121. Dans des termes très proches, J.L. Marion fait de l'œuvre d'art un phénomène saturé : « Le tableau reste vu comme il lui convient aussi longtemps qu'un regard vient s'y exposer comme à un événement qui surgit à neuf – il reste vu tant qu'on tolère qu'il advienne comme un événement », *Étant donné, Essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris, P.U.F., 1997, p. 72. Cf. aussi du même auteur, *La croisée du visible*, Paris, La différence, 1991.

guration artistique initiée par une rupture événementielle. Une configuration est une séquence identifiable, événementiellement initiée, composée d'un complexe virtuellement infini d'œuvres ; et dont il y a sens à dire qu'elle produit dans la stricte immanence à l'art dont il s'agit, une vérité de cet art, une *vérité-art*. La philosophie portera trace de cette configuration, en ceci qu'elle aura à montrer en quel sens cette configuration se laisse saisir par la catégorie de vérité. La configuration produit une vérité art. Cette vérité-art doit être soulignée par la philosophie.

C'est en ce sens donc que la vérité est intraphilosophique pour l'inesthétique. À l'inverse de Deleuze qui affirmait que « la théorie du cinéma ne porte pas sur le cinéma mais sur les concepts du cinéma »<sup>1</sup>, il faut donc penser la vérité-art là où d'elle-même elle est<sup>2</sup>: une configuration se pense elle-même dans les œuvres qui la composent. Il faut donc soutenir que l'art, configuration en vérité des œuvres, est en chaque point pensée de la pensée qu'il est. Si l'art est, comme le sonnet de Mallarmé, une allégorie se réfléchissant elle-même de toutes les façons<sup>3</sup>, quelle opération reste-t-il à la philosophie sinon le commentaire axiomatique ? Si la philosophie est toujours l'élaboration d'une catégorie de vérité, si elle ne produit par elle-même aucune vérité effective, si elle saisit les vérités, les montre, les expose, énonce qu'il y en a, alors l'inesthétique est une théorie de la traduction. Nous ne refusons pas à Badiou qu'il ait reconnu les vérités de l'œuvre d'art, mais nous demandons : le texte immédiat de l'œuvre est-il le travestissement d'une nécessité à restituer dans sa pureté ? L'exégèse est-elle nécessaire, qui part à la recherche des sens premiers, quête de ce qui, avant qu'on passe à l'acte même de l'œuvre, présiderait à nos formes ? L'axiomatique de Badiou et son ontologie n'interdisent-elles pas comme par avance l'entreprise audacieuse de son inesthétique parce qu'elles la vouent au commentaire qui tente de reconduire l'expérience artistique à l'expression la plus pure de son propre sens ? En rêvant la fraîcheur native des configurations artistiques, ne condamne-t-elle pas les vérités intraphilosophiques de cette inesthétique à n'être que des excroissances quand elle rêvait d'en faire des singularités ? Mais plus simplement encore, cette inesthétique qui refuse le schème didactique de Platon peut-elle dépendre d'une ontologie qui réclame un geste platonicien<sup>4</sup> ?

*Amicus Plato, sed magis amica veritas id est multitudo.* Il faut donc voir cette inesthétique à l'œuvre, ou plutôt, à même les œuvres.

Car si les œuvres d'art recèlent une vérité-art que la philosophie doit souligner, ou décrire, quel type de description philosophique de l'œuvre d'art une telle inesthétique est-elle capable de nous fournir<sup>5</sup>. Cette question est théorique<sup>6</sup> – elle revient périodiquement hanter l'esthétique<sup>7</sup> comme son fantôme le plus intime, c'est-à-dire le plus insistant.

1. *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 366.

2. Badiou adresse à Deleuze le reproche suivant. « Comprendons que sous la contrainte du cas-cinéma, c'est encore et toujours la philosophie (de Deleuze) qui recommence, et qui fait être le cinéma là où de lui-même il n'est pas ». *D.*, p. 28.

3. Lettre à Cazalis du 18 juillet 1868, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, Bonnefoy-Marchal, Paris, Folio, p. 393.

4. Ce geste est moins un retour à Platon ou un renversement du renversement du platonisme qu'une troisième voie : maintenir les exigences de l'ontologie mais la conduire au multiple *E&E*, pp. 41-48, *M.P.P.*, p. 78 et *PTI*, pp. 62-74, *D.*, pp. 43-7.

5. Dis-moi ce que tu décris et je te dirai qui tu es. Il faut prendre les esthétiques à leur description. Cf. V. Descombes, à propos d'E. Tugendhadt « La philosophie comme science rigoureusement descriptive » in *Critique*, n°407, avril 1981, et, dans le cadre de l'esthétique, B. Vouilloux, « Pour une théorie descriptive du style, note sur deux propositions de N. Goodman » in *Poétique*, n°114, avril 1998.

6. Cf. à ce propos l'incise de G. Genette, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, p. 26.

7. Qu'on pense au débat qui opposa la sémiotique de L. Marin à l'herméneutique de Maldiney.



*Sur l'expression courante : il se peut que ce soit juste en théorie, mais en pratique, cela ne vaut rien.*

Tout en esthétique est bien affaire de subsomption, mais, pour citer Kant : ce n'est pas la faute de la théorie si elle a peu de valeur pour la pratique ; cela vient de ce que l'on n'a pas assez de théorie<sup>1</sup>. Un tel reproche ne saurait s'adresser à Badiou : ses descriptions sont ordonnées en fonction de l'axiomatique. Si le livre doit beaucoup aux circonstances<sup>2</sup>, on peut néanmoins en reconstruire l'architecture et tenter d'ordonner les dix chapitres de ce manuel. On peut d'abord reconstituer et articuler les plans de l'expression : un premier ensemble (chapitre II, III, IV, V) concerne le rapport du poème et du concept. La question est essentielle : il en va de la possibilité pour le poème de produire sa propre procédure de vérité sans que cette dernière ne relève de la philosophie. Un deuxième ensemble concerne les arts de *l'infixé* (VI, la danse ; VII, le théâtre ; VIII, le cinéma). Un troisième enfin revient sur les rapports de la philosophie et de la langue littéraire (IX, à propos de Beckett et X, à propos du faune mallarméen dont il s'agit d'examiner la *philosophie*).

On prendra garde : à ce premier plan, celui de l'agencement des configurations se superposent deux autres plans plus secrets : celui d'un corps-corps avec Mallarmé, et celui du débat avec Deleuze. Ici l'esthétique continue la gigantomachie de l'ontologie par d'autres moyens. Il s'agit de penser l'esthétique avec Mallarmé, et contre Deleuze.

### a) *On poetic truth*<sup>3</sup>

Les chapitres consacrés au rapport de la poésie et du concept s'ouvrent sur l'interprétation du geste platonicien. Si Platon chasse les poètes de la cité c'est qu'elle n'est pensable que pour autant qu'on en tient le concept à l'abri du poème. Mais Badiou refuse que l'exclusion du poème ait pour fond la question de la mimésis (Heidegger, Derrida, Lacoue-Labarthe). Si la poésie s'oppose à la pensée c'est qu'elle interdit la pensée discursive, la *dianoia* – entendue comme pensée qui enchaîne et qui déduit selon le paradigme mathématique. Si la philosophie ne peut commencer et ne peut se saisir du réel politique qu'en substituant l'autorité du mathème à celle du poème<sup>4</sup>, c'est parce que le poème reste asservi à l'image, à l'immédiate singularité de l'expérience ; c'est-à-dire à la fois qu'il entretient avec l'expérience sensible un lien impur, qui expose la langue aux limites de la sensation et que si jamais il pense, sa pensée est inséparable du sensible. Sa pensée est telle qu'on ne peut pas la discerner ou la séparer comme pensée. Pour Platon, l'intraphilosophique serait un infra-philosophique que la philosophie doit relever. La question de Badiou devient : peut-on répéter le geste platonicien dans la configuration de notre modernité et laisser à l'intraphilosophique sa singularité ?

1. Kant, *Sur l'expression courante : il se peut que ce soit juste en théorie, mais en pratique, cela ne vaut rien*, Ak. VIII, 275-6. Jakobson lui aussi réclamait plus de science.

2. Cf. en annexe, la liste des textes publiés utilisés comme matériau dans la composition de ce livre. Pas plus que la poésie de Mallarmé n'ignore les circonstances, la philosophie de Badiou qui s'en inspire, ne néglige les situations. Cf. Mallarmé, *Vers de circonstance*, édition B. Marchal, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1996.

3. Cf. W. Stevens, *On Poetic Truth, Opus Posthumous*, Knopf, New York, 1977, pp. 235 sq.

4. Cf. aussi *MPP*, pp. 49 sq.

Aujourd'hui, au moment où, sous l'égide de Mallarmé le poème est non seulement un devoir de la pensée, mais bien l'ensemble des opérations par lesquelles cette pensée se pense, le mathème s'est organisé autour d'un point de fuite où son réel est en impasse de toute reprise formalisante. La ligne de partage du poème et du mathème, ne passe plus par la question du sensible, mais au point où l'une et l'autre de ces pensées trouvent leur innommable. Ce point est décisif : si poème et mathème sont l'un comme l'autre inscrits dans la forme générale d'une procédure de vérité, le premier fait vérité du multiple pur comme inconsistance primordiale de l'être en tant qu'être tandis que la poésie fait vérité du multiple comme présence advenue aux limites du langage. La poésie est cette pensée de ce qu'il y a, en tant que « là » désormais suspendu aux puissances d'évidement et de suscitation de la langue.

Badiou peut ainsi satisfaire Blanchot sans mécontenter les poétiques essentialistes d'inspiration jakobsonienne<sup>1</sup> ni même la philosophie de Foucault qui sut les conjindre : la poésie est l'expérience du langage entendue comme expérience de ses limites<sup>2</sup>. Pour tenter une formule préfixée et suffixée, la poésie, c'est le langage intransitif, dont l'intransitivité est une thèse sur le monde autant que sur le langage. Osons donc : la poésie serait donc la transaction intransitive du transitoire<sup>3</sup>. C'est pourquoi chez Badiou, comme chez Foucault, elle ouvre sur le vide<sup>4</sup>.

Badiou s'autorise ici de Mallarmé pour affirmer que s'il « doit y avoir toujours énigme en poésie<sup>5</sup> », c'est précisément parce que *le mystère est proprement que toute vérité poétique laisse en son centre ce qu'elle n'a pas le pouvoir de faire venir à la présence*. De même que le mathème bute depuis Gödel sur son innommable<sup>6</sup>; de même, si le poème fait venir dans la langue un pouvoir, le pouvoir de fixer éternellement la disparition de ce qui se présente, ce pouvoir de la langue est précisément ce que la poésie ne peut nommer. *Disons que l'innommable propre du mathème est la consistance de la langue, cependant que l'innommable propre du poème est sa puissance*.

Il s'agit donc de définir le poème comme l'opérateur de vérité suspendu à l'événement d'un innommable. On y voit (peut-être) plus clair dans le projet de cette inesthétique, dès lors qu'elle met en parallèle sa procédure de vérité avec celle du mathème.

L'inesthétique est capable de penser le contenu négatif du poème, c'est-à-dire l'innommable. Cette négativité n'est pas seulement un *nihil negativum irrepraesentabile*, mais un *nihil privativum, repraesentabile*<sup>7</sup> : quelque chose (*cogitabile*), la grandeur

1. Cf. G.Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, pp. 24 sq.

2. « On a l'habitude de croire que la littérature moderne se caractérise par un redoublement qui lui permettrait de se désigner elle-même ; en cette auto-référence, elle aurait trouver le moyen à la fois de s'intérioriser à l'extrême (de n'être plus que l'énoncé d'elle-même) et de se manifester dans le signe scintillant de sa lointaine existence. En fait, l'événement qui a fait naître ce qu'au sens strict on entend par 'littérature' n'est de l'ordre de l'intériorisation que pour un regard de surface ; il s'agit beaucoup plus tôt d'un passage au 'dehors' : le langage échappe au mode d'être du discours – c'est-à-dire à la dynastie de la représentation –, et la parole littéraire se développe à partir d'elle-même, formant un réseau dont chaque point, distinct des autres, à distance même des plus voisins, est située par rapport à tous dans un espace qui à la fois les loge et les sépare. La littérature, ce n'est pas le langage se rapprochant de soi jusqu'au point de sa brûlante manifestation, c'est le langage se mettant au plus loin de lui-même ; et si, en cette mise "hors-de-soi", il développe son être propre, cette clarté soudaine révèle un écart plutôt qu'un repli, une dispersion plutôt qu'un retour des signes sur eux-mêmes. Le « sujet » de la littérature (ce qui parle en elle et ce dont elle parle), ce ne serait pas tellement le langage en sa positivité que le vide où il trouve son espace quand il s'énonce dans la nudité du "je parle" ». *La pensée du dehors, Dits et écrits*, I, op. cit., p. 520 ; cf. aussi, *Distance, aspect, origine, ibid.*, p. 272 sq. Il faut rappeler aussi que P. Sollers fut l'auteur de *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.

3. Il faut se souvenir que Baudelaire définit la modernité comme « le transitoire, le fugitif, le contingent », *Le peintre de la vie moderne, L'art romantique*, Paris, Garnier, 1986, p. 467.

4. Cf. E&É, p. 65 sq., *le vide : nom propre de l'être*.

5. Cf. Rancière, *Mallarmé la politique de la sirène*, op. cit., pp. 27 sq.

6. E&É, VI, pp. 293 sq.

7. Cf. Kant, *Essai pour introduire le concept des grandeurs négatives*, Pléiade, I, pp. 261 sq. Ak., II, 165 sq.

négative de l'abîme, le *calme bloc ici-bas* du poème de Mallarmé<sup>1</sup>. La vérité-art de l'inesthétique est alors une incomplétude qu'il appartient à la philosophie de penser pleinement.

Posons deux pierres d'attente. S'il appartient à l'in-esthétique de penser la positivité de cette négation, elle se prive, tout en la nommant de décrire son travail au point même où elle la dénonce. Car le poème ne nomme pas l'innommable : il le construit. Son innommable ne relève pas d'une sémantique du nom propre mais d'une syntaxe de la phrase. C'est au même titre d'ailleurs que Badiou est contraint de manquer que ce travail de la syntaxe opère à même le sensible. Cette *in-esthétique* est trop sémantique (c'est-à-dire trop peu syntaxique) et trop peu sensible.

Les chapitres successifs de la première partie déroulent les conséquences de cette axiomatique. Le chapitre 3, *un philosophe français répond à un poète polonais*, organise la scène d'une polémique<sup>2</sup> qui renoue le poème à la négativité. La poésie post-mallarméenne enclose dans un hermétisme sans espoir pécherait par une fermeture et une opacité dont l'origine serait un excès subjectif, un oubli du monde et de l'objet, un mépris du peuple enfin. Or, il en va bien de la définition de l'opération poétique : d'une part, quand Mallarmé demande qu'on procède avec des mots allusifs, jamais directs, il s'agit d'un impératif de désobjectivation<sup>3</sup> : le poème se concentre sur la dissolution de l'objet dans sa pureté présente, il est la constitution du moment de cette *dissolution*, d'autre part la disparition élocutoire du poète est le contraire du subjectivisme puisqu'elle appelle à une poésie de l'impersonnel ; enfin, si le peuple a disparu, c'est qu'« il n'est pas de Présent, non, un présent n'existe pas. Faute que se déclare la Foule »<sup>4</sup>. Comme l'écrivait Klee, que Badiou ne cite pas, c'est le peuple qui fait défaut<sup>5</sup>. L'objet est dissolu, le poème desobjectivé et impersonnel, le peuple manque. L'héroïsme négatif de Mallarmé serait relayé par celui, plus désorienté, de Celan<sup>6</sup>. Celan ajouterait deux figures du négatif : la déliaison (« Une vérité est déliée, et c'est vers ce délié, vers ce point focal où un lien se défait qu'opère le poème ») et l'inconsistance. Badiou écrivait ailleurs : *L'œuvre de Paul Celan énonce, en un bord terminal, et de l'intérieur de la poésie, la fin de l'âge des poètes*<sup>7</sup>.

Avec Pessoa (*chapitre 4 – Une tâche philosophique : être contemporain de Pessoa*), Badiou semble se demander s'il est possible de sortir du dilemme de la pensée contemporaine tiraillée entre platonisme et antiplatonisme. Il commence par distinguer quatre figures de l'antiplatonisme contemporain pour y faire correspondre les quatre visages sous lesquels Pessoa publia ses poèmes<sup>8</sup>. Le système d'équivalence permet de combiner

1. Cf. *Le tombeau d'Edgard Poe*, le premier hémistiche du premier tercet, Pléiade, Paris, 1945, p. 70. A. Badiou a repris ce vers pour intituler un de ses romans – *Calme bloc ici-bas*, Paris, P.O.L., 1997.

2. La scène n'est pas sans rappeler le dialogue heideggérien, *D'un entretien de la parole, entre un Japonais et un qui demande, Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 85-140.

3. Le moment de la notion d'un objet est donc le moment de la réflexion de son présent pur en lui-même ou sa pureté présente.

4. Cf. *T.S.*, 92 sq. Cf. à ce propos les lectures de J.C. Milner, *Mallarmé au tombeau*, Paris, Verdier, 1999 et J. Rancière, *Mallarmé, la politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, pp. 60-67 et 79 sq.

5. *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier-Médiations, 1980, p. 33. Faut-il rappeler que ce point est central dans la philosophie de G. Deleuze ? *L'image-temps, Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985, p. 283. Cf. J. Rancière, Deleuze, *Bartleby et la formule littéraire, La chair des mots*, Paris, Galilée, 1998, p. 179 sq.

6. *Le dernier d'une époque du poème dont le lointain prophète est Hölderlin, qui commence avec Mallarmé et Rimbaud et qui inclut sans doute Trakl, Pessoa et Mandelstam*. Le Celan de Badiou ressemble peu à celui de Derrida, *Schibboleth*, Paris, Galilée, 1986, ou à celui de Lacoue-Labarthe, *L'expérience de la poésie*, Paris, Bourgois, 1986.

7. M.P., p. 58. M. Deguy défend un autre Celan et dispute avec Badiou, *ce puissant herméneute platonicien dans Paul Celan, Pour la poésie*, Paris, Galilée, 2001, pp. 90-91.

8. On comparera avec profit la tétralogie de Badiou à l'enquête philologique de V. Goldschmidt, *Platonisme et pensée contemporaine*, Paris, Vrin, 1990.

avec Pessoa une figure antiplatonicienne ainsi qu'une pratique de la langue<sup>1</sup>. Mais en réalité, il s'agit, tout comme avec Celan, de dépasser Mallarmé qui nous surplombe. Pessoa aurait dépassé la tentation du Livre de Mallarmé, tentation qui avait la faiblesse de maintenir la souveraineté de l'Un et de l'auteur, même si cet auteur s'absentait du livre au point de devenir anonyme. Si l'anonymat mallarméen restait prisonnier de la transcendance de l'auteur, les hétéronymes de Pessoa ne prétendent ni à l'Un, ni au Tout, mais installent originellement la contingence du multiple. De là qu'ils composent, mieux que le Livre, un Univers. Or l'univers, mieux que le Livre est à la fois, multiple, contingent, et intotalisable.

L'inesthétique de la poésie offre une dialectique ascendante du négatif : avec Mallarmé, le dissolu, le désobjectivé et l'impersonnel, avec Celan, le délié et l'inconsistant, avec Pessoa, l'intotalisable.

Rapprochant deux textes que tout sépare, le chapitre 5 (*Une dialectique poétique : Labîd ben Rabi'a et Mallarmé*) ne se contente pas d'ajouter une nouvelle figure du négatif. Il en déplace le terrain vers la politique. Ces deux poèmes poseraient une seule et unique question : qu'en est-il du lieu, du maître et de la vérité ? En effet, pour l'un comme pour l'autre, il n'y a de vérité possible que sous la condition d'une traversée du lieu de la vérité comme lieu nul, absent, désertique. Le sujet du dire poétique est le sujet de cette épreuve, de ce péril. Mais pour l'un (Labîd ben Rabi'a), il en est le témoin, pour l'autre (Mallarmé), le survivant. S'il en est le témoin, il forcera la langue à s'animer à partir du vide, à sortir de sa propre impuissance, jusqu'à susciter l'intense figure du maître qu'il sera ainsi devenu. S'il en est le survivant, il s'efforcera de faire que l'action et la non-action soient indécidables, ou encore, qu'en lui l'être soit strictement identique au non-être. Alors viendra l'anonyme : l'Idée. Soit la vérité résulte de ce que le lieu, épreuve du vide et de l'absence, suscite la fiction nostalgique d'un maître capable de la vérité. Soit la vérité résulte de ce que le maître a disparu dans l'anonymat du lieu vide car il s'est sacrifié pour que la vérité soit. Dans le premier cas, le vide du lieu, l'expérience de l'angoisse, créent une conjonction du maître et de la vérité. Dans le second, le vide du lieu crée une disjonction du maître et de la vérité. Celui-ci disparaît dans l'abîme, et celle-ci, absolument impersonnelle, surgit comme au-dessus de cette disparition. Badiou met en scène une alternative de la pensée contemporaine. Avec Mallarmé, disjoindre le maître et la vérité, c'est exiger la transcendance et le sacrifice<sup>2</sup>. Avec Labîd ben Rabi'a refuser le sacrifice et la transcendance c'est aimer le maître. Badiou hasarde une correspondance entre ces deux postulats et deux configurations politiques du monde contemporain<sup>3</sup>. La postulation anonyme correspondrait à l'univers de la science, dans la puissance de l'organisation financière et technique. Cette vérité anonyme, séparée de toute figure personnelle du maître exigerait le sacrifice de la Terre. En revanche, comme dans lespires totalitarismes du xx<sup>e</sup> siècle, le rejet de cette modernité scientifique, capitaliste, et démocratique, entraînerait la nécessité du maître et qu'il soit obligatoire de l'aimer.

Il faudrait alors recomposer pour notre temps une pensée de la vérité qui soit articulée sur le vide sans passer par la figure maître. Il faudrait trouver une pensée du choix

---

1. Chez Campos, le vitalisme déchaîné comme antiplatonisme correspond à la négation flottante, chez Reis, la pluralité des jeux de langage repose sur l'hétéronymie. Chez Caeiro, le désir de restituer une identité de l'être antérieure à toute organisation subjective de la pensée correspond à la tautologie. C'est pourquoi Campos annonce Deleuze, Reis, Wittgenstein, et Caeiro, qui rappelle Parménide, anticipe sur Heidegger.

2. Badiou aurait trouvé une confirmation de cette exigence de sacrifice dans *Hérodiade*. La pensée de l'impersonnel chez Mallarmé comme chez Flaubert passe par le sacrifice de Saint Jean Baptiste.

3. Il est coutumier de ces rapprochements qui structurent la *Théorie du sujet*.

et de la décision qui aille du vide à la vérité sans passer par la figure du maître, sans adorer ni sacrifier cette figure. Badiou rappelle les conditions d'un tel programme : ontologie du multiple ; définition de la vérité comme d'un processus commencé par un événement, à la fois imprévisible et incalculable ; et du sujet de la vérité comme moment fini du processus infini de cette vérité et dont le choix est la fidélité à l'événement<sup>1</sup>.

b) *Les arts de l'infixe – passages de l'Idée*

La deuxième partie de l'ouvrage va vérifier les axiomes de l'inesthétique sur d'autres arts. Il fallait que Badiou inventât le terme d'infixe pour les désigner<sup>2</sup>. Les évoquer, ce n'est pas seulement tester les vertus descriptives de l'inesthétique, c'est aussi avancer dans la modernité et faire un pas en direction du politique (*Ce sont d'autres types de configurations artistiques, plus familières, plus ductiles, et qui de surcroît, à la différence de l'impérial poème, rassemblent*).

Se demandant pourquoi Nietzsche fait de la danse la métaphore obligée de la pensée<sup>3</sup>, A. Badiou conclut après de très belles pages, que la danse indique la pensée comme événement, mais avant qu'elle ait son nom, au bord extrême de sa disparition véritable, dans l'évanouissement d'elle-même. L'inesthétique tient ici une nouvelle figure du négatif : la danse mimerait la pensée encore *indécidée*. Elle peut alors décrire les principes de la danse *en tant que la philosophie lui donne abri et accueil*<sup>4</sup> mais aussi en tant que Mallarmé les formula : l'obligation de l'espace qui permet de soutenir que la danse symbolise l'espacement de la pensée, l'anonymat d'un sujet impersonnel ; l'omniprésence effacée des sexes ; la soustraction à soi : la danse est donc comme le poème *ininscrit, détracé* ; la nudité du corps ; le spectateur impersonnel. Il s'agit *d'un impersonnel ou fulgurant regard absolu*. Comme l'avait souligné Mallarmé, la danse, comme art de l'éphémère, puisqu'elle disparaît à peine a-t-elle eu lieu, est aussi l'art qui détient la plus forte charge d'éternité. La danse serait comme la flambée de l'événement même : *lorsqu'un regard fulgurant s'empare d'un évanouissement, il ne peut que le garder pur ; en dehors de toute mémoire empirique. Quand nous habitons un éclair*, écrivait R. Char, *il est le cœur de l'éternel*<sup>5</sup>. Dégager les principes de la danse, c'est-à-dire préciser à la fois en quoi la danse une configuration de vérité et l'image de la pensée, c'est aussi l'opposer au théâtre.

Le théâtre, à la différence de la danse qui est sous la règle unique d'un corps capable d'échanger l'air et la terre, est un agencement de composantes idéelles et matérielles extrêmement disparates, dont l'unique existence est la représentation. Badiou pose que *cet événement est un événement de pensée*. Ce qui veut dire que l'agencement des composantes produit directement des idées : ces idées ce sont des idées-théâtre. L'inesthétique du théâtre c'est donc la possibilité de décrire une vérité-art régionale : l'idée-théâtre. L'idée-théâtre est une éclaircie, une expérience de la simplification qui sépare

1. Cf. T.S., chapitre V : *Subjectivation et procès subjectif*, pp. 257 sq. ; E&É, chapitre VIII, *Le forçage : vérité et sujet*, pp. 429 sq. Pour Badiou, Saint Paul est une figure centrale du nouage vérité/ événement/ fidélité : « la démarche de Paul est la suivante : s'il y a eu un événement, et si la vérité consiste à la déclarer et ensuite à être fidèle, il s'ensuit deux conséquences ». *Saint Paul, la fondation de l'universalisme*, Paris, P.U.F., 1997, p. 15.

2. Au point que nous pourrions hasarder que le préfixe de l'inesthétique et les arts de l'infixe se rejoignent – idéalement, cela s'entend – dans *L'idée fixe* de P. Valéry.

3. Il y a aussi l'oiseau (la danse comme oiseau intérieur du corps), l'envol, l'enfant, la fontaine, le jaillissement – et l'air enfin.

4. L'abri et l'accueil sont des figures de l'inesthétique et de l'intraphilosophique.

5. *Fureur et mystère, Le poème pulvérisé*, XXIV, Paris, Pléiade, 1983, p. 266. Il s'agit d'un lieu commun du stoïcisme, cf. Marc-Aurèle, *op. cit.*, XI, 1, XI, 7. Badiou ne cite pas René Char.

ce qui est mêlé et confus dans la vie du désir et des figures du politique. Si l'idée-théâtre ne vient que dans le temps de la représentation, on peut décrire une idée-théâtre comme une idée éternelle incomplète dans l'épreuve instantanée de son achèvement. L'épreuve temporelle de l'idée contient une forte part de hasard dans lequel il faut compter le public.

Si la dialectique de la première partie était ascendante, celle de la deuxième partie est descendante. Mais il y a plus : si la première partie permettait de penser que la négativité de l'inesthétique relevait du *nihil privativum* comme positivité, la négativité de la deuxième relève d'une logique de la négation. On passe de la danse au théâtre par un opérateur négatif. Comme la danse, le théâtre est un art de l'instant, mais tandis que la danse fait crépiter l'instant dans l'évanouissement de son jaillissement, le théâtre l'achève au moment de la représentation. Il en va, avec les principes de la danse comme avec les thèses sur le théâtre du temps des idées. Il en va, avec le cinéma, de leur passage, c'est-à-dire aussi de leur fantôme. La danse, chez Badiou comme chez Mallarmé, se tient sur le seuil de l'infixe, entre l'écriture *intracée* et le corps. Le théâtre est une figure de l'incomplétude, et le cinéma un théâtre d'ombres.

Quelle est la figure du négatif cinématographique ? Le négatif est d'abord exposé de manière positive, comme retrait, ou découpe : un film opère par ce qu'il retire au visible. À la différence du théâtre qui effectue l'idée dans l'instant de la représentation, le cinéma, entendu comme art du passé perpétuel, est visitation, effleurement interne du visible au passage de l'idée. Mais il reste que ce retrait comme *nihil privativum* n'accède pas dans la réflexion de Badiou à la dignité d'une grandeur négative parce que ses mouvements sont de *faux-mouvements*. Apparaît une nouvelle figure du négatif : le faux<sup>1</sup>. Que le mouvement soit pensé comme mouvement global parce qu'il rapporte l'idée au passage, comme mouvement de disparition de ce qu'il montre, ou comme mouvement entre les arts, le mouvement cinématographique est un faux mouvement. Certes, on pourrait appeler poétique du cinéma *le nouage des trois acceptions du mot mouvement dont tout l'effet est que l'Idée visite le sensible sans même s'y incarner*, mais il reste que le cinéma, fait nœud de trois faux mouvements<sup>2</sup> et se révèle impur. Cette impureté est sensible dans les difficultés qui saisissent l'inesthétique quand elle doit parler du film : au discours du jugement *indistinct*, et au jugement *diacritique* qui argumente pour la considération du film comme style, l'inesthétique substitue l'attitude axiomatique qui détermine pour la pensée les effets de tel ou tel style. Parler d'un film ce serait alors montrer comment il nous convoque à telle idée dans la force de sa perte. Est-ce par un effet dialectique ? L'impureté de la configuration cinématographique nous reporte vers la pureté littéraire.

La triade de la danse, du théâtre et du cinéma comme arts de l'infixe n'ajoute pas seulement des figures du négatif à l'axiomatique de l'inesthétique : elle double cette axiomatique d'une axiologie. On a vu se succéder l'évanouissement de la danse et sa triple conséquence (l'anonymat, le soustrait et l'impersonnel), l'incomplétude du théâtre et l'impureté du cinéma. À chaque figure du négatif, l'inesthétique change de sens dans sa recherche de l'idée : elle dégage les *principes* de la danse, expose les *thèses* de l'idée-théâtre, décrit les *faux-mouvements* du passage de l'idée cinématographique. Mais elle

1. Sur le faux, cf. *D.*, p. 84 sq.

2. Le mouvement global est faux, de ce que nulle mesure ne lui convient ; le mouvement local est faux, car il n'est que l'effet d'une soustraction de l'image ; enfin le mouvement impur est le plus faux de tous, car il n'existe en réalité aucun moyen de faire mouvement d'un art à un autre.

qui voulait penser le *nihil privativum* de l'inesthétique comme quelque chose de représentable et de positif, elle a décliné les mauvaises puissances de la négation : elle peut alors revenir vers deux noms propres de la négation – Beckett<sup>1</sup> et Mallarmé.

c) Exercices de la prose

*L'hiver est à la prose.* Mallarmé

Le manuel d'inesthétique se conclut donc sur deux exercices de la prose, deux lectures des écrivains auxquels la fidélité de Badiou accroche le devenir de sa propre philosophie. *J'ai moi-même désiré, écrivait-il à propos de Pessoa, que la philosophie soit enfin contemporaine des opérations poétiques de Mallarmé.*

Lire *Worstward Ho* de Beckett (chapitre 9) c'est faire se croiser la *Théorie du sujet* et *L'être et l'événement*. C'est voir s'articuler les quatre thèmes de *l'impératif du dire*, du *il y a*, des ombres inscrites dans *l'être*<sup>2</sup> et de *la pensée*. C'est décrire le dispositif de la question : Qu'est-ce que l'existence ? L'existence est l'attribut générique de ce qui est en capacité d'empirer. Le dispositif minimal se dira donc aussi, l'être, la pensée, l'existence. Pour Badiou, lire *Cap au pire*, c'est montrer comment Beckett traite de la triade être/ existence/ pensée sous les catégories du vide, du même et de l'autre, du trois et du complexe voir/ dire. Il peut alors déduire l'axiome du mal dire (*Tout dire est, dans son existence même un mal dire, en tant même que dire*), les lois de l'empirer (*Cap au pire est un protocole de l'empirer comme figure d'autoaffirmation de la prescription du dire*) et les figures du vide et du mouvement (*qu'est-ce qui peut disparaître et qu'est-ce qui peut changer ?*). Une telle axiomatique est à la fois celle du *Sophiste* et des *Méditations*. Badiou peut inventer un *cogito* beckettien (*Je pense donc je suis une ombre dans la pénombre*). Après les *Méditations cartésiennes* de Husserl, Badiou propose les *Méditations husserliennes* de Beckett dont l'*epoché* serait mise à l'envers, puisqu'il ne s'agirait pas de soustraire le *il y a* pour se retourner vers le mouvement ou le flux pur de l'intériorité qui vise ce *il y a* mais de soustraire le sujet, de le suspendre, pour voir alors ce qui advient à l'être. On pourrait alors faire l'hypothèse d'un voir sans mots mais aussi bien l'hypothèse symétrique de mots sans voir<sup>3</sup>.

Alors que chez Beckett, l'impératif du dire se réduit à l'énoncé de sa cessation chez Mallarmé, avec la constellation du *Coup de dés*, il s'agit de décrire la production de son abolition – en d'autres termes, plus galants, d'exposer une philosophie du faune (chapitre 10). Les travaux pratiques se poursuivent : on voit l'inesthétique à l'œuvre dans le commentaire de texte. S'appuyant sur la version de 1876, Badiou insiste sur l'écart entre le pronom personnel et le déictique initial. Soit donc, « Ces nymphes, je veux les perpétuer ». Le poème se tient tout entier dans l'écart entre le démonstratif *ces* et le *je* qui supporte l'impératif de la perpétuation. Quel rapport y-a-t-il entre la genèse de ce *je* et l'apparente objectivité de ces nymphes ? Comment un sujet peut-il se soutenir d'un objet, dès lors que celui-ci a disparu et que le *je* lui-même en est la seule attestation ? Après avoir décrit un jeu de quatre hypothèses, (les nymphes auraient pu n'être qu'imaginai-

1. Cf. Beckett – *L'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995.

2. Cette lecture permet de rapprocher Beckett et Lévinas. Selon le premier, relu par Badiou, « Le nom de l'être en tant qu'apparition est pénombre ». Pour le second, « la nuit est l'expérience même de l'il y a », *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1993, p. 94.

3. Il n'est pas indifférent de rappeler que M. Foucault utilisa cette clef de lecture contre la phénoménologie dans son *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963. Il est question dans ce livre de l'espace, du langage et de la mort ; il est question du langage. Deleuze l'avait bien souligné : « On ne voit pas ce dont on parle, et l'on ne parle pas de ce qu'on voit », *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 117.

rement suscitées par la force du désir du faune ; elles n'auraient pu être que des fictions, cette fois produites par l'art du faune (qui est musicien) ; elles seraient bien réelles, il y aurait eu l'événement de leur venue mais la hâte du faune les aurait divisées et supprimées ; les nymphes sont des hypostases de Vénus), Badiou pose que si les nymphes ne sont plus là, une fois l'événement aboli nulle mémoire n'en peut-être la gardienne. Il faut alors comprendre ce que peut être la règle de fidélité à une ombre. Pas plus que les traces ne se suffisent<sup>1</sup>, (car aucune ne vaut preuve objective que l'événement a eu lieu) le récit n'a la moindre chance de sauver l'événement, quel qu'il soit<sup>2</sup> : *un événement se nomme, mais ne se peut réciter ou se raconter*. Badiou peut alors décrire, traduire les dix moments du poème par lequel un sujet se soutient par la fidélité au nom d'un événement disparu, et indécidable<sup>3</sup>. Après la dissolution de l'événement dans son lieu supposé, le sujet doute (toute opération du poème est une opération de pensée) et cherche dans le lieu même le nom de l'événement. Il est alors exposé à une première tentation, celle de l'abolition extatique dans le lieu et abandonner la traque. Telle serait la tentation de l'infidélité. Le faune en est préservé par la puissance de l'art qui offre une trace qui ne fait pas preuve, un signe dont le référent n'est pas contraint. Mais ne va-t-il pas céder alors à la deuxième tentation, esthète, cette-fois, et se contenter du simulacre artistique. C'est l'incarnation qui l'en garde. La troisième tentation est celle d'un nom unique et sacré : Vénus, nom définitif et immémorial. Le faune se plonge dans le sommeil, métaphore d'une obstination anonyme.

## DIALECTIQUE

### *Avec Mallarmé contre Deleuze*

Le premier plan, celui de l'agencement des configurations, est donc organisé par une triple dialectique : d'abord ascendante, puis descendante et ascendante à nouveau. C'est la même route qui monte qui descend, et qui remonte aussi. Cette route est celle de la négation. L'inesthétique de la poésie offre d'abord une dialectique ascendante du négatif : avec Mallarmé, le dissolu, le désobjectivé et l'impersonnel, avec Celan, le délié et l'inconsistant, avec Pessoa, l'intotalisable. La deuxième partie en offre la dialectique descendante : les arts de l'infixe, à part la danse, *qui n'est pas un art*, sont incomplet (le théâtre) ou fantomatique (le cinéma). La troisième partie inverse la dialectique avec la *pénombre* de Beckett et *l'inoubliable* de Mallarmé.

À ce premier plan se superposent deux autres plans plus secrets : celui d'un corps-à-corps avec Mallarmé, et celui du débat avec Deleuze. Ici, l'esthétique continue la gigantomachie de l'ontologie par d'autres moyens. Il s'agit de penser l'esthétique avec Mallarmé, et contre Deleuze. Soit la gigantomachie de l'un et du multiple, entendons, la question moderne de l'ontologie. On pourrait montrer comment beaucoup d'opérations de ce livre ont Deleuze pour destinataire et la philosophie de Deleuze comme doublure. « Je me rends compte peu à peu que, en développant une ontologie du multiple c'est vis-

1. Sur la problématique de la trace mémoriale, cf. P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

2. On aura perçu la charge polémique à l'encontre des thèses développées par Ricœur dans *Temps et récit* Paris, Seuil, Gallimard, 1983-1985 à *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, surtout la sixième étude, *Le soi et l'identité narrative*.

3. N'omettons pas qu'il s'agit là du sujet même du *Saint Paul*, *op. cit.*



à-vis de Deleuze que j'inscris ma tentative, et de nul autre. Car la pensée du multiple opère sous deux paradigmes, de longue date pointés par Deleuze : le paradigme « vital » (ou « animal ») des multiplicités ouvertes (dans la filiation bergsonienne), et le paradigme mathématisé des ensembles, qu'on peut aussi bien dire stellaire, au sens de Mallarmé<sup>1</sup>. Si l'on évoque une gigantomachie c'est que l'on peut voir dans ce combat, au-delà de sa particularité, une alternative décisive dans la question du rapport de la philosophie et de l'esthétique. La scène contemporaine ne se limite pas à l'opposition de la philosophie spéculative (heideggérienne) et de la philosophie analytique. Il est donc une ontologie de l'œuvre d'art qui est moins celle de l'art que celle des œuvres, de ses configurations singulières – et c'est proprement sur ce plan que se situe le combat de Deleuze et de Badiou. Si la ligne de partage entre Badiou et Deleuze est bien de type ontologique, les questions que pose l'Inesthétique de l'un à la philosophie de l'autre seront ontologiques elles aussi. Elles sont au nombre de trois : le concept, la sensation, la création. Apercevoir dans le *Petit Manuel d'Inesthétique* un texte adossé à la *disputatio* avec Deleuze peut surprendre. Aussi faut-il marquer le terrain, fût-ce rapidement.

Le corpus même a l'air du *Kampfenplatz* évoqué par Kant. Faut-il rappeler que là où Deleuze évoquait *l'Image-mouvement*, Badiou évoque les *faux-mouvements du cinéma*? Faut-il rappeler que lorsque Deleuze avait consacré *L'épuisé* à Beckett, Badiou écrit *Prose et concept*, à propos de *Cap au pire* de Beckett<sup>2</sup>?

Faut-il rappeler enfin que c'est l'articulation même du concept et de l'art qui est en jeu? La question devient : *Quelle est la place du concept dans cette Inesthétique*? Deleuze avait évoqué dès la fin de *l'Image-temps*, mais plus encore dans *Logique de la sensation* et dans *Qu'est-ce que la philosophie*? la triade du concept, du percept et de l'affect<sup>3</sup>. Or c'est cette triade que Badiou refuse. Il semble donc que la négativité de l'esthétique s'enrichisse d'un nouveau sens négatif – il s'agit d'un *Contra Deleuze*.

#### a) La question du concept

Si les « concepts du cinéma ne sont pas donnés dans le cinéma », la philosophie « doit faire la théorie comme pratique conceptuelle » du cinéma. En d'autres termes, il s'agit de faire être le cinéma là où il n'est pas. L'Inesthétique refuse une telle esthétique qui déplace l'art hors de lui : elle veut se loger en lui pour trouver les vérités-art, intraphilosophiques de l'art lui-même. Entendons : les idées-théâtre, la pensée de la danse, les principes de Beckett ou les axiomes de Mallarmé. La critique esthétique portée ici est homogène à la critique ontologique portée là. Badiou reprochait à Deleuze de reconduire le multiple à l'un de la vie organique<sup>4</sup>. Il lui reproche de rabattre les œuvres sur le grand Océan de la clameur de l'être. À l'inverse d'une philosophie qui reconduirait les œuvres à la nappe originariaire et chaotique de l'unité primordiale, l'Inesthétique ne jette pas les œuvres sur ce fond indistinct à la fois indifférencié et tranquille, total et obscur<sup>5</sup>.

1. *D.*, p. 11. Cf. aussi, p. 69.

2. Cf. *L'épuisé*, in *Quad*, Paris, Minuit, 1992, pp. 55-106. Dans le *PMI*, Badiou s'en prend plusieurs fois directement à Deleuze, pp. 62-63 et 65.

3. Cf. surtout *Percept, affect, concept, Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, pp. 154-188.

4. Il rappelle « la puissante vie non organique qui enserré le monde » *Cinéma 2 – L'Image temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 109 et surtout : « un seul événement pour tous ; un seul et même *aliquid* qui se passe et qui se dit ; un seul et même être pour l'impossible, le possible et le réel », *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 211. Et enfin : « Une seule et même voix pour tout le multiple aux mille voix, un seul et même océan pour toutes les gouttes, une seule clameur de l'être pour tous les étants », *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1969, p. 389.

5. A. Badiou rejoint la lecture proposée par J. Rancière dans *Deleuze, Bartleby et la formule littéraire, La chair des mots*, Paris, Galilée, 1998, pp. 179-203.

Elle donne à chacune la chance de sa propre configuration de vérité. L'inesthétique se veut esthétique de la singularité multiple.

Il s'agit moins de trancher cette question que de la démêler. Badiou reproche à Deleuze de transformer les œuvres qu'il interroge en cas de sa propre philosophie. Échappe-t-il à son propre reproche ? Car si Deleuze est taxé de retrouver par tout le paradigme vital des multiplicités ouvertes, Badiou ne retrouve-t-il pas sans cesse à l'occasion des œuvres qu'il interroge son paradigme mathématisé des ensembles ? Bien sûr. Mais il est trop facile d'invoquer Saint Jérôme – *sagitta [...] interdum resiliens percutit dirigentem*. Il ne se pouvait que Badiou ne cédât au double mouvement de son inesthétique : il devait recomposer les œuvres qu'il commente et après les avoir découpées et réarticulées, il devait les axiomatiser : *Principes* de Beckett, *axiomes* de Mallarmé, *philosophie* du Faune. Sa propre philosophie est condamnée au discours indirect libre quand elle reprend le texte littéraire pour lui faire dire la philosophie qu'il contient en silence. La philosophie a toujours eu les moyens de faire parler le texte littéraire et de transformer ses énonciations en énoncés. Sans doute y-a-t-il moins là un échec de l'inesthétique qu'une limite du commentaire philosophique lui-même dont la doublure devrait faire remonter le fond des textes, comme un pêcheur sait remonter ses filets. Que l'ontologie de Badiou soit une ontologie du multiple ne change rien : son inesthétique est bien l'application de cette ontologie.

À ce titre, il est difficile de ne pas reconnaître à Deleuze l'avantage de concevoir plusieurs régimes de création exprimées par les plans de la pensée : les concepts de la philosophie, les percepts et les affects de l'œuvre d'art. Quand de surcroît Deleuze tentait d'en finir avec le jugement<sup>1</sup>, n'indiquait-il pas la fin d'une philosophie du concept incapable d'accepter le jaillissement de la nouveauté ? Il semble que le mérite de Deleuze ait été de proposer des descriptions qui ne tentaient pas de subsumer les affects et les percepts sous les concepts. La question est : la philosophie peut-elle redécrire les textes littéraires sans les traduire en concepts ? Il est clair que malgré ses efforts, l'inesthétique est ici perdante : l'intraphilosophique y prend partout la forme de l'axiomatique qui tente d'articuler l'équivocité des étants avec la médiation des ensembles. À terme on croit pouvoir soutenir que l'inesthétique fait des vérités de l'art moins des singularités que des excroissances. Sans doute ces vérités appartiennent-elles aux œuvres d'art mais il reste qu'elles sont incluses dans la philosophie. Le concept est la médiation de cette inclusion.

Mettre en évidence chez Deleuze une co-appartenance du concept, du percept et de l'affect dans l'œuvre d'art, c'est aussi dénoncer une absence de l'inesthétique : *l'aisthēsis*.

### b) La logique de la sensation

La logique de l'inclusion soumet-elle l'inesthétique au mathème ? Elle en exclut toute logique de la sensation. Ici encore les deux esthétiques sont au plus loin : « l'œuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi » écrit Deleuze, « l'art, configuration "en vérité" des œuvres est en chaque point pensée de la pensée qu'il est » répond Badiou<sup>2</sup>. Conformément à la logique vitale de la sensation (et à sa formulation

1. *Pour en finir avec le jugement, Critique et clinique, op. cit.*, pp. 158-169.

2. Respectivement *Qu'est-ce que la philosophie ? op. cit.*, p. 155 et *PMI*, p. 28. Deleuze écrit encore : « On peint, on sculpte, on compose, on écrit avec des sensations. On peint, on sculpte, on compose, on écrit des sensations », p. 156. Il donne des exemples : la vibration, le corps-à-corps, le retrait, la division, la distension.

bergsonienne), Deleuze conçoit les œuvres comme des *blocs*: la lande perçoit de Hardy, le percept océanique de Melville, le percept de miroir chez Woolf – « les affects sont précisément ces devenirs non humains de l'homme [...] on devient univers. Devenirs animal, végétal, moléculaire, devenir zéro »<sup>1</sup>. De la définition de l'art comme logique de la sensation et de l'œuvre comme bloc de sensation, Deleuze peut déduire une image de l'artiste, montreur d'affects, inventeur d'affects, créateur d'affects qui traversent la chair. Il y a une logique de la sensation, dont Deleuze rappelle le plan : nous allons de la sensation composée au plan de composition : « composition, composition c'est la seule définition de l'art »<sup>2</sup>. Mais il est essentiel d'affirmer que l'art est aussi spécifique que le sont la science et la philosophie : « les trois voies sont spécifiques, aussi directes les unes que les autres, et se distinguent par la nature du plan et de ce qui l'occupe »<sup>3</sup>. Alors que Badiou pense la spécificité de l'œuvre d'art dans le nouage de la vérité, de l'événement et de la singularité, Deleuze trouve la logique spécifique de l'art dans la logique de la sensation<sup>4</sup>. Il faut dire l'absence de *l'aisthesis* dans l'inesthétique. L'inesthétique n'est pas seulement la négation de l'esthétique-sensible, c'est aussi le refus qu'elle ait une quelconque pertinence pour l'esthétique-artistique.

Ne faut-il pas demander alors à l'inesthétique quelle ontologie du sujet elle enveloppe qui interdit une telle logique de la sensation ? C'est l'ontologie du sujet de la vérité. Badiou n'a de cesse de le répéter : les circonstances de la subjectivation sont les circonstances d'une vérité. Ce qui entraîne la composition d'un sujet, c'est un sucroît par rapport aux circonstances – un événement. Ce supplément Badiou l'appelle *événement*. La décision qui commande le processus de vérité est de rapporter son existence à la situation du point de vue du supplément événementiel<sup>5</sup>. On appelle vérité le processus réel d'une fidélité à un événement et sujet le support d'une fidélité, c'est-à-dire d'un processus de vérité. Mais de tels sujets ont très peu avoir avec les sujets transpassibles d'une herméneutique événementiale<sup>6</sup> : ce sont des points-sujets, des occurrences locales du processus de vérité. Toujours situé du *côté de chez vrai*, le sujet est *matériel*, c'est-à-dire *saisissable en algèbre et en topologie*<sup>7</sup>.

Qu'un tel sujet n'obéisse en rien à une logique de la sensation, c'est ce qu'attestent les lectures de Mallarmé. Il n'y a rien ici de forcé car si Badiou a *désiré que la philosophie soit enfin contemporaine des opérations poétiques de Mallarmé*, la lecture de Mallarmé ne peut être qu'exemplaire. Or le faune d'A. Badiou, celui dont il s'agit de trouver la philosophie, est rien moins que charnel. Situé, lui aussi du *côté de chez vrai*, il doit répondre de vérités intraphilosophiques. Il n'est pas question de dire que Mallarmé ne veut pas faire du drame des nymphes le drame de l'évanouissement et de l'impossible résurrection d'un passé face aux traces. Mais être à la hauteur des opérations poétiques de Mallarmé c'est décrire comment Mallarmé ne peut pas exposer cette scène

1. *Qu'est-ce que la philosophie ? op. cit.*, p. 160. Cette idée était annoncée dans le *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975 et s'appuie sur la notion de corps sans organes, cf. entre autres, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

2. *Ibidem*, p. 181. Le premier élément est la chair, le deuxième, la maison, le troisième, l'univers, le cosmos.

3. *Ibidem*, p. 188.

4. Badiou insiste sur le manque d'intérêt de Deleuze pour la notion de vérité, *D.*, p. 83 sq.

5. *E&É*, pp. 429-448, *É*, p. 37 sq. ; *S.P.*, chapitre V, p. 59 sq.

6. On comparera par exemple avec C. Romano. Chez C. Romano le sujet ne préexiste pas à l'événement qui le constitue. Telle est bien *l'aventure de l'advenant (op.cit. p. 73)*. Mais il reste que l'élucidation du sens de l'aventure humaine au fil conducteur de l'événement nécessite la description des événementiaux qui loin de faire l'économie de l'affectivité – le désespoir et l'effroi, le deuil, etc... – en fait les révélateurs de l'aventure humaine, *L'événement et le monde, op. cit.*, p. 138 sq. Cf. aussi Henri Maldiney, *La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant*, et *De la transpassibilité*, in *Penser l'homme, penser la folie*, Grenoble, J. Millon, 1991, p. 187 sq. et 361 sq.

7. *T.S.*, p. 134, *Du côté de chez vrai*, p. 150, 259.

sans passer par la tristesse de la chair et le bloc de ses sensations. Refuser que le faune soit incarné c'est, paradoxalement faire de lui un Monsieur Teste, ou un personnage conceptuel. C'est faire du désir sexuel le prête-nom d'une procédure de vérité, c'est craindre *la frayeur secrète de la chair*. C'est à ce titre que Badiou se méprend sur le statut du récit dans *l'Après-midi d'un Faune*, et à ce titre encore qu'il peut écrire : *À la différence du sujet de Lacan, qui est désir machiné par les mots, le sujet mallarméen de la vérité poétique n'est ni âme, ni corps, ni langage, ni désir. Il est acte et lieu, obstination anonyme qui trouve sa métaphore dans le sommeil*. Ce sujet est tout entier défini par la fidélité à l'événement d'une vérité : ni chair, ni corps. Ce refus de la chair est poussé à un tel point que Mallarmé est qualifié d'obscène : *l'érotisme y est appuyé, presque vulgaire*<sup>1</sup>. Le refus du récit va de pair avec celui de la chair : *cependant, que vaut pour le devenir-vrai du poème, la précision érotique des souvenirs ? Rien ; car dès lors que le poème doit devenir vrai (ce qui le fait verser dans l'allégorique et rend suspecte la volonté de l'inesthétique), le récit s'efface derrière le nom auquel s'accroche la procédure de vérité – mais cet effacement du récit emporte avec lui le poème et la délicate question héritée de Baudelaire de l'insistance de la chair. L'inesthétique comme refus de la logique de la sensation, s'interdit de penser le sujet de la sensibilité. Forte de la thèse que l'œuvre d'art met en scène les limites du corps, elle en conclut que son devenir-vrai passe par l'abstraction de la sensibilité et le refuge dans les procédures de vérité : Le poème est un devoir de la pensée. Mais en outre, il s'identifie lui-même comme pensée. Il n'est pas seulement l'effectivité d'une pensée livrée dans la chair de la langue, il est l'ensemble des opérations par lesquelles cette pensée se pense*<sup>2</sup>.

Cette lecture vaudrait aussi pour la danse qui ne retiendrait de la sexualité, du désir, de l'amour qu'une pure forme ; celle qui organise la triplicité de la rencontre, de l'enlacement, et de la séparation. La chair du corps serait le prétexte à l'envol de sa pure forme qui pourrait accéder à la pureté *d'une retenue intense qui se sépare de sa destination*. Est-ce vraiment le sens de la formule de Mallarmé : « toute la danse n'est que la mystérieuse interprétation sacrée du baiser » ? Le baiser n'est-il qu'une figure de la jonction et de la disjonction ?

Pour le dire autrement, alors que Deleuze pense l'œuvre d'art comme bloc de sensations, Badiou la décrit comme ensemble d'opérations. L'opposition terme à terme relève de l'ontologie : le paradigme « vital » (sensations) des multiplicités ouvertes (bloc) et le paradigme mathématisé (opérations) des ensembles. Alors que pour l'inesthétique, traduire le poème c'est le faire devenir vérité-art en le réduisant à l'ensemble de ses opérations, pour Deleuze, penser ce bloc de sensations ce n'est pas traduire les affects et les percepts en concepts. Les deux paradigmes se distinguent par la conception qu'ils ont de l'œuvre mais aussi par l'opération philosophique qu'elle requiert. « L'œuvre d'art est un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects »<sup>3</sup>. Mais qu'est-ce qu'un *bloc* pour Deleuze<sup>4</sup> ?

Au croisement du vitalisme de Bergson et de l'imagination matérielle de Bachelard, un bloc n'est pas, ne peut pas être une formation *polystratigique* comme l'entendait la phéno-

1. « Ce n'est pas la vague littérature de Verlaine (par ailleurs poète obscène comme on sait), ni les mots allusifs, jamais directs de Mallarmé lui-même (par ailleurs poète obscène également, lire "une négresse par le démon secouée") », *PMI*, p. 205.

2. Cf. aussi *PMI*, p. 33 sq.

3. *Qu'est-ce que la philosophie ? op. cit.*, p. 154.

4. Cf. aussi *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, p. 360 sq.

ménologie d'Ingarden<sup>1</sup> : il ne s'agit pas d'un feuilleté dont il faudrait décrire les strates. Non ; décrire l'œuvre d'art comme bloc c'est serrer au plus près la constitution de son plan : celui des *sensations*. On définira ainsi le bloc chez Deleuze : un bloc est donc un condensé de sensations livré (*chu?*) dans l'intensité de la forme. Deleuze décrit sa provenance (« extraire un bloc de sensations, un pur être de sensation »), son devenir-monument, mais surtout sa vitesse de pénétration dans la chair (« le matériau passe dans la sensation, comme dans une sculpture de Rodin. Ce sont des blocs »)<sup>2</sup>. On ne peut comprendre la logique « du mur de pierres libres non cimentées » chère à Deleuze si l'on oublie qu'il est un bloc nomade<sup>3</sup>. Deleuze et Badiou ne s'opposent pas seulement sur ce qu'est un bloc : ils discutent aussi sur son *clinamen*.

### c) Logique de la création : Nietzsche ou Mallarmé

Penser le *bloc* avec Mallarmé et contre Deleuze, c'est, pour Badiou, penser une logique de la création<sup>4</sup>. Mallarmé selon Badiou indique la hauteur de la pensée : celle de l'ontologie événementielle qui permettrait de penser le hasard : « un poème de Mallarmé fixe toujours le lieu d'un événement aléatoire »<sup>5</sup>. Tout se passe ici comme si Mallarmé était le cheval de Troie de la philosophie dans une cité passée aux mains de la poésie. Vous, philosophes, vous avez abandonné la ville aux poètes, mais regardez que leur prince est le plus philosophe d'entre nous. Badiou s'abritera derrière Mallarmé pour faire comprendre que l'essence de la poésie est de matrice philosophique et que si l'âge de la poésie est le triomphe des poètes sur les philosophes, ce triomphe est finalement celui de la philosophie. Si Mallarmé guide les poètes, à la manière d'un Orphée-Amphion devenu poète-roi, alors la cité est aux mains des philosophes.

C'est à ce titre que Mallarmé assume l'axiome de l'être et l'événement. Penser avec Mallarmé contre Deleuze c'est arracher Mallarmé à Deleuze. C'est aussi proposer du *bloc* une interprétation polémique. Si l'on veut bien se souvenir que le terme bloc signifie à l'origine, en haut allemand, un *tronc abattu*, on peut bien voir dans la chute des blocs une image poétique du hasard, le calme *bloc ici bas* du tombeau d'Edgar Poe<sup>6</sup>.

Penser la chute des blocs c'est penser le coup de dés – au reste Deleuze évoque parfois le bloc de sensations comme un dé<sup>7</sup>. Nous nous trouvons au cœur de l'opposition ontologique<sup>8</sup>.

1. « La structure de l'œuvre littéraire conforme à son essence consiste globalement en ceci : c'est une construction (Gebilde) étagée à plusieurs niveaux et constituée de plusieurs couches hétérogènes », §8 de *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, p. 43.

2. Les pages de Deleuze contiennent une critique de la phénoménologie de la chair, ce dernier avatar de la phénoménologie, notion pieuse et sensuelle à la fois, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 169.

3. Deleuze utilise cette image dans *Critique et clinique*, op. cit., p. 110. J. Rancière en dénonce les limites dans *La chair des mots*, op. cit., p. 199 sq.

4. Dans une page admirable de la *Lettre à C. de Beaumont*, Rousseau nous avait mis en garde : « il faudrait pour cela concevoir l'idée de création, or l'idée de création, l'idée sous laquelle on conçoit que par un simple acte de volonté rien devient quelque chose, est de toutes les idées qui ne sont pas clairement contradictoires, la moins compréhensible à l'esprit humain », *Œuvres IV*, Paris, Pléiade, 1969, p. 956.

5. Car il y a un Mallarmé selon Badiou ; *T.S.*, pp. 77 sq., p. 83 sq., p. 92 sq., p. 104 sq., p. 116 sq., p. 118 sq., p. 134 sq. *E&É*, pp. 213-220. Il y a eu un Mallarmé selon Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 317. Il y a eu un Mallarmé selon Derrida qui se propose d'étudier *La double séance*, à partir de « L'hymen : ENTRE Platon et Mallarmé », *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 215 sq. Il y a un Mallarmé selon Rancière, *Mallarmé, La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1997, et un Mallarmé selon P. Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Bourgois, 1991. Il ne faut pas oublier le Mallarmé de J.C. Milner, *Mallarmé au tombeau*, Lagrasse, Verdier, 1999, ni le Mallarmé des poètes (Y. Bonnefoy et M. Deguy). Pour ne rien dire des exégètes de Mallarmé.

6. La géologie décrit aussi des blocs erratiques, fragments de roches qui se trouvent isolés de leur gisement primitif et qui ont été transportés par les glaciers.

7. « Là sont les faces d'un dé de sensation », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 177.

8. « C'est sans doute le point où la philosophie de Deleuze est la plus concentrée », *D.*, p. 111.

Deleuze entend penser le « vrai coup de dés »<sup>1</sup>. Il doit être unique car l'Être est l'unique événement, « l'unique lancer pour tous les coups »<sup>2</sup>. Cet unique lancer doit être l'affirmation de la totalité du hasard, l'affirmation du hasard en une seule fois, en un seul lancer, unique et univoque selon la logique de l'éternel retour : « l'affirmation du hasard en une seule fois, l'unique lancer pour tous les coups, un seul Être pour toutes les formes et les fois, une seule insistance pour tout ce qui existe »<sup>3</sup>. Ainsi ce qui revient chez Deleuze, à chaque lancé et tout d'un bloc, c'est, selon l'interprétation de Badiou, l'unique coup de dés originel ayant puissance d'affirmer le hasard. Il y aurait pour Deleuze, sous l'égide de Nietzsche, un grand Lancer originel tandis que Badiou maintiendrait avec Mallarmé que tous les coups de dés sont distincts, non pas formellement, mais ontologiquement : la multiplicité ontologique des événements ne compose aucune série. L'opposition ne concerne donc pas seulement la nature du dé (l'événement de Badiou, le bloc de sensations de Deleuze) mais le hasard qui les libère : chez Deleuze le hasard est l'affirmation de la contingence de l'Un, tandis qu'il est pour Badiou la contingence de chaque événement. Chez Badiou, le hasard est pluriel – ce qui exclut l'unicité du coup de dés. « D'un côté, conception ludique et vitale du hasard ; de l'autre, conception stellaire du Hasard de hasard. Nietzsche ou Mallarmé finalement »<sup>4</sup>. Nous n'excluons pas que la grammaire de l'article dans le poème de Mallarmé autorise cette amphibologie<sup>5</sup>. Plus généralement, le problème de toute ontologie événementiale est de répondre à la question du nombre des événements<sup>6</sup>.

Logique du concept, logique de la sensation et logique de la création : l'inesshétique de Badiou s'oppose à la pensée de Deleuze sur chacun de ces termes<sup>7</sup>. Sur ces trois plans c'est le rapport de la philosophie et de l'art qui est en jeu, mais aussi une certaine lecture de Mallarmé. La confrontation est enfin une critique qui délimite les prétentions de l'ontologie.

### *Critique de l'inesshétique*

Penseur à hauteur de Mallarmé, être *contemporain des opérations de sa poésie*: telles sont les exigences de l'inesshétique. Parvient-elle à les satisfaire ? L'explication avec Mallarmé est d'autant plus nécessaire que c'est lui qui assigne le site même de l'ontologie de l'événement. La confrontation avec Deleuze nous a permis de soutenir que l'ontologie du multiple sous l'autorité du mathème interdit de penser l'œuvre d'art comme bloc de sensation. Cette critique n'enveloppe pas tout le projet de l'inesshétique qui se reconnaît à cette décision : lire le poème *comme l'ensemble des opérations par*

1. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 388.

2. *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 211.

3. *Ibidem*, p. 211. Sur le coup de dés, cf. Nietzsche et la philosophie, Paris, PUF, 1962, p. 29.

4. *D.*, p. 116.

5. Il est vrai que c'est l'intelligence de l'article indéfini qui est en jeu dans *Un coup de dés*. Si toute pensée émet un coup de dés, il semble qu'il s'agisse d'un coup de dés parmi d'autre, un quelconque, mais de ce coup de dés jaillit l'unique nombre qui ne peut pas être un autre et l'article un devient homonyme de l'adjectif numéral de l'unité. Il faut comprendre l'article dans la tension de sa morphogénèse comme le recommande G. Guillaume, *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*, Paris, Nizet, 1975. Cf. aussi Gardner Davies, *Vers une explication structurale du Coup de dés*, Paris, José Corti, 1953.

6. Il en va de même chez C. Romano pour qui les vrais événements sont rares.

7. Triade à laquelle s'ajouterait aussi le concept d'immanence. Il est essentiel pour l'inesshétique, comme le prouve le premier chapitre, mais il ne l'est pas moins pour Deleuze – cf. *L'immanence, une vie...*, *Philosophie* n°47, septembre 1995. Il faudrait alors décrire l'opposition d'une pensée de l'immanence sous le chef de la vérité, et d'une pensée de l'immanence rapportée à la vie. La question est décisive pour l'intelligence de l'inesshétique contemporaine comme l'atteste G. Genette, *Peut-on parler d'une critique immanente ?*, *Poétique* n°126, avril 2001.

*lesquelles cette pensée se pense.* En un sens (et en un sens seulement) il importe peu que l'inesthétique ne rende pas compte de toute l'expérience du poème ni même qu'elle tende à exclure de son sujet la part du sensible<sup>1</sup>. En revanche, il faut qu'elle puisse penser la vérité de l'œuvre d'art sur le modèle de sa propre logique des ensembles, c'est-à-dire qu'elle parvienne à formuler philosophiquement la négativité même de l'œuvre d'art. C'est donc au cœur de la pensée qu'il faut poser la question de l'inesthétique, c'est-à-dire interroger ce préfixe à nouveaux frais.

Nous y sommes guidés par Mallarmé lui-même qui évoque une logique de l'inclusion et non de l'appartenance : « Je révère l'opinion de Poe, nul vestige d'une philosophie, l'éthique ou la métaphysique, ne transparaîtra : j'ajoute qu'il la faut, incluse et latente »<sup>2</sup>. Penser à hauteur de Mallarmé c'est donc comprendre la part de négation (nul vestige) et la part d'inclusion que comporte un préfixe.

a) *Negativum privativum ou de l'effort pour introduire le concept de grandeur négative en esthétique*

« la privation se dit en plusieurs sens », Aristote, *Métaphysique*, Δ, 22

Le propre de la poésie serait de donner un nom propre à la négation. Mallarmé l'aurait nommé le *dissolu*, le *désobjectivé* et l'*impersonnel* ou l'*inoubliable* ; Celan, le *délié* et l'*inconsistant* ; Pessoa, l'*intotalisable* ; Beckett enfin, le *pire* et le *mal dit*. Si la thèse de l'inesthétique selon laquelle *l'art serait une procédure de vérité sui generis, immanente et singulière est une proposition philosophique absolument novatrice*, on peut postuler que l'axiomatique de l'inesthétique repose sur une théorie de la négation. L'inesthétique serait la seule philosophie capable de penser positivement la négativité à l'œuvre dans l'art.

Qu'est-ce à dire ? Kant voulut introduire en philosophie le concept de grandeur négative : « elles ne sont pas des négations de grandeurs positives, comme l'analogie le fait supposer, mais quelque chose de vraiment positif en soi et seulement opposé à l'autre ». Deux choses sont opposées lorsque l'une supprime ce qui est posé par l'autre. Cette opposition est double : ou bien logique par la contradiction, ou bien réelle, c'est-à-dire sans contradiction. L'opposition logique, c'est-à-dire par exemple celle d'un corps qui serait sous le même rapport et en même temps en mouvement et qui ne le serait pas, n'est absolument rien (*nihil negativum irrepraesentabile*). La seconde est celle où deux prédicats d'une chose sont opposés mais non par le principe de contradiction : par exemple un corps tirailé par deux forces contradictoires se retrouve au repos qui est quelque chose (*repraesentabile*). Le *nihil privativum* (*repraesentabile*) est selon Kant, la conséquence de l'opposition qu'il nomme « réelle » : sa signification est celle d'une négation (*negatio*) d'un manque, d'une absence. La *Table du Rien* de la *Critique de la raison pure* définira à nouveau le rien comme résultat de l'opposition réelle – ce rien dont il est dit qu'il est quelque chose (*Etwas*), qu'il est *cogitabile* et *repraesentabile*<sup>3</sup>.

La particularité de *l'Essai* de 1763 est d'introduire non seulement ce concept de négation

1. Cf. J. Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000, p. 12.

2. Mallarmé, « Sur Poe », *Œuvres*, op. cit., p. 872.

3. La *Table du rien* qui permet d'opposer le concept vide sans objet (*ens rationis*) au concept vide d'un concept (*nihil privativum*) à l'intuition vide sans objet (*ens imaginarium*) et à l'objet vide sans concept (*nihil negativum*) se trouve dans la remarque sur l'amphibologie des concepts de la réflexion qui clôt l'analytique transcendantale, *Critique de la raison pure*, Ak. III, 233 ; *Pléiade I*, op. cit., p. 1011.

tion réelle<sup>1</sup> mais de grandeur négative : « une grandeur est négative par rapport à une autre dans la mesure où elle ne peut lui être unie que par l'opposition, c'est-à-dire de telle manière que l'une supprime dans l'autre une grandeur qui lui est égale ». Kant insiste : cette grandeur est un principe positif<sup>2</sup>. La deuxième section applique ces grandeurs négatives à différents secteurs de la philosophie : en psychologie, le plaisir négatif ; en philosophie pratique, le vice (*demeritum*) qui n'est pas simplement une négation mais une vertu négative. La troisième section proposera plusieurs conséquences relatives à la cosmologie et à la philosophie elle-même<sup>3</sup>.

L'inesthétique parvient-elle précisément à poser de manière positive la négation à l'œuvre dans l'art ? Parvient-elle à penser l'ombre sans en faire le double amoindri de la lumière<sup>4</sup> ? Arrache-t-elle la négation à son statut de privation ? Nous soutiendrons que non. Mais l'échec est à la mesure de la hauteur du projet. Ce qui empêche l'inesthétique de penser la négativité à l'œuvre dans l'art c'est qu'elle prétend y trouver les *nominations* du *nihil privativum*. Cette tendance est propre à la philosophie qui veut voir dans l'art la déclinaison des noms propres de la limite<sup>5</sup>.

Entendons-nous : il ne s'agit pas de dire que l'art, et la littérature en particulier ne nouent pas la langue à une certaine expérience du négatif, il s'agit de dire que ce nouage ne prend pas la forme d'un nom propre. On va le montrer : à chaque fois que la philosophie accroche la littérature à une sémantique de la négation, elle en manque l'essentiel. La littérature n'est pas la nomination, propre ou figurée, de la négation, mais sa mise en phrase et donc, sa syntaxe.

À ce titre, et sans doute parce qu'il est platonicien, Badiou est exemplaire. Chez Badiou, la philosophie est une théorie de la nomination<sup>6</sup> et l'ontologie, l'attribution du nom propre de l'être : le vide. Il faut citer *l'Être et l'événement* dont la thèse anime le *Petit Manuel d'inesthétique* : « le nom ne peut qu'indiquer que le vide est ceci ou cela. L'acte de nomination, étant aspécifique, se consume lui-même, n'indique rien que l'imprésentable comme tel, qui, cependant, dans l'ontologie, advient à ce forçage présentatif qui le dispose comme le rien dont tout procède. Il en résulte que le nom du vide est un pur nom propre, qui s'indique lui-même, ne donne aucun indice de différence dans ce à quoi il se réfère, et s'autodéclare dans la forme du multiple, quoique rien, par lui, ne soit nombré [...] Ce nom, ce signe indexé au vide, et en un sens pour toujours énigmatique, le nom propre de l'être »<sup>7</sup>. L'ontologie est l'amplification du *nihil privativum* à travers une théorie du nom propre. Qu'il soit excroissant ou singulier le nom propre

1. Kant y revient dans la conclusion, Ak. II, 202, Pléiade, p. 300.

2. Quatre conditions sont nécessaires : les déterminations opposées doivent se retrouver dans le même sujet, l'une des déterminations opposées à l'intérieur d'une opposition réelle ne peut être l'opposé contradictoire de l'autre, une détermination ne peut nier que ce qui a été nié par l'autre, enfin les déterminations ne peuvent pas être toutes deux négatives.

3. Il n'est pas exclu que le concept de grandeur négative joue un rôle important dans la philosophie du sublime.

4. L'exemple de la lumière a été privilégié dans l'analyse de la privation. Cf. Aristote qui entend donner un usage méthodologique au concept de privation, *Physique* IV, 11, 218 b, 21-27 et surtout *Métaphysique* Delta, 22, Théta, 1, 1046 a 29-35 et *Catégoriques* 10, 12a 26 b-5, l'utilise dans le *De Anima*, III, 2, 425 b, 17-20. Du théâtre d'ombres de la *République* de Platon à l'aveugle de Descartes puis à celui de Molyneux qui deviendra celui de Locke, de Diderot et de Condillac, une histoire philosophique de l'ombre manque. Elle devrait croiser l'histoire de la peinture définie dans l'antiquité comme *skiagraphia*, cf. V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, Il Saggiatore, Milano, 2000 et M. Baxandall, *Ombres et Lumières*, Paris, Gallimard, 1999.

5. Un exemple privilégié pourrait être le rapport entre philosophie morale et littérature. La littérature nommerait le négatif que la philosophie ne peut pas formuler. Ainsi P. Ricœur veut-il trouver dans la tragédie « une théologie inavouable spéculativement », *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 282. Mais le théâtre n'avoue pas plus qu'il ne nomme : il met en scène.

6. Dans le *Cratyle*, « l'appellation qu'on attribue à chaque objet est le nom de chacun », 383 a 2-3.

7. *E&É*, p. 72, cf. aussi, p. 409 sq.



appartient à la théorie des ensembles. Il nomme le vide. *Le Petit Manuel d'Inesthétique* proposerait alors une variation d'antonimase sur le nom propre du vide. Chez Beckett, l'horizon de *Cap au pire* est *l'Innommable : le vide reste radicalement inempirable, donc indicible en tant que pure nomination*. Dans *l'Après-midi d'un Faune*, la nomination est le point fixe du poème, et le faune en est à la fois le produit et le garant. *Le poème est une longue fidélité au nom*. Mais il en va de même chez Pessoa ou Celan : *un événement se nomme, mais ne se peut réciter ou se raconter. Le nom est présent, c'est même le seul présent de l'événement*. Et il faut citer la dernière phrase du *Petit Manuel* : *du désir qui s'attache au nom de ce qui a disparu dépend que, révoqué ce désir, un sujet soit tissé de cette vérité singulière qu'il fit devenir à son insu*.

L'erreur de l'inesthétique c'est de penser l'inclusion de la vérité dans le poème au lieu vide du nom propre.

Il faut en finir avec le nom propre. Ce n'est pas avec des noms qu'on fait de la bonne littérature, mais avec une bonne syntaxe. Et si le langage est voix, cette voix est articulée, de l'intérieur, *phoné enarthros*<sup>1</sup>.

b) *Syncatégorème, vierge et martyr*

*Il faut une garantie  
– la Syntaxe*

Mallarmé

En d'autres termes, la question du rapport de l'esthétique et de la philosophie ne repose pas sur une sémantique de la négation mais sur sa syntaxe<sup>2</sup>. La littérature n'aura pas nommé le négatif, elle l'aura mis en phrase – ce qui s'appelle écrire. On pourrait alors oser (encore) que la négativité à l'œuvre dans la littérature dépend moins d'une catégorématique que d'une syncatégorématique. On sait que les syncatégorèmes sont ces termes qui ne signifient rien en eux-mêmes, à la différence des catégorèmes qui sont porteurs autonomes de signification. Les syncatégorèmes sont les agents de liaison, les outils de l'articulation, les instruments de la syntaxe. Ils prennent leur sens dans leur relation avec les parties catégorématiques du discours<sup>3</sup>.

Or s'intéresser à la négation dans la littérature c'est la chercher dans la syntaxe. Et c'est pourquoi il ne saurait jamais s'agir de traduire la négativité à l'œuvre dans le poème en faisant comprendre comment il nomme le vide. La traduction philosophique d'un texte littéraire laisse de côté le travail même de l'écriture qui n'a pas le mot pour opérateur (joli chez l'écrivain, dit-on, technique chez le philosophe), mais la syntaxe pour opération<sup>4</sup>.

On en serait peut-être moins persuadé si nous n'étions précédés par Mallarmé lui-même. Mallarmé qui ne *nomme* pas le coup de dés mais dispose la page à la mesure de

1. On trouve cette définition de la voix humaine chez les stoïciens, *SVF*, III, p. 212, in *Stoici antichi, tutti i frammenti*, Milano, Rusconi, 1998, p. 1388.

2. Badiou concède à Campos le prestige d'une négation flottante, *PMI*, p. 66.

3. E. Cassirer n'ignora pas cette dimension dans sa description du langage comme forme symbolique puisqu'il fait du langage *l'expression des formes pures de relation*. Il propose au chapitre cinq du premier volume de sa *Philosophie des formes symboliques* une description à la fois théorique et historique des *figures linguistiques des concepts particuliers des relations* (*Philosophie des formes symboliques*, I – *Le langage*, Paris, Minuit, 1972, pp. 275-94). Il faut rapprocher cette approche de *Substance et fonction, éléments pour une théorie du concept*, Paris, Minuit, 1977. Rappelons enfin que Cassirer fut un commentateur du structuralisme dont il souligna l'importance pour une philosophie des relations, cf. son article posthume, *Structuralism in modern linguistics*, *Word*, août 1946.

4. Aussi bien y a-t-il quelque chose d'étrange à mettre en prose la syntaxe du poème : cf. *T.S.*, « l'explication du sonnet *À la nue accablante tu* », pp. 93-100 ; « l'explication en bref de *Un coup de dés* », pp. 111-113 ; et « l'explication du sonnet *Ses purs ongles très hauts* », pp. 118-127. Mais cf. aussi P. Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995.

sa syntaxe, Mallarmé qui donne à un de ses héros le nom propre d'un syncatégorème, *Ititur*, Mallarmé qui affirmait : *je suis un syntaxier*.

Le travail du poète ne commence donc pas avec le nom mais avec le vers qu'il s'agit de creuser ou de composer<sup>1</sup> selon le rythme de leurs *subdivisions prismatiques*<sup>2</sup>. C'est le vers qui philosophiquement rénumère le défaut des langues<sup>3</sup>, le vers, et non pas le nom propre, le vers qui accomplit l'opération poétique – « le tour de telle phrase ou le lac d'un distique, copiés sur notre conformation, aident l'éclosion, en nous, d'aperçus et de correspondances »<sup>4</sup>. On peut citer le texte du *Mystère dans les lettres* : « Les mots d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence »<sup>5</sup>. On pourrait montrer que les noms propres assignés par l'inesthétique à la poésie de Mallarmé sont tous des effets de syntaxe : l'impersonnel, l'inobjectif et l'inoubliable nomment le travail de la négation qui est le travail du vers : disparition élocutoire du poète, d'une part, *la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut*<sup>6</sup> d'autre part, travail de l'abolition enfin<sup>7</sup>.

Pour Mallarmé, défendre la part sensible de la poésie et la syntaxe du *nihil privativum*, qui n'est pas le nom propre du vide, c'est tout un : « chiffraction mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres »<sup>8</sup>. C'est pourquoi il convient de traiter le dé comme un bloc, avec sa puissance et son intensité, c'est-à-dire comme un instrument syntaxique<sup>9</sup>. C'est bien, « la phrase, syntaxière (Mallarmé), grammaticale, « logique » (au sens grec foncier qui précède la Logique), si disloquée, suspendue, volutée ou anacoluthée qu'elle puisse être, [qui] demeure l'élément du dire-en-poème »<sup>10</sup> et c'est bien la phrase syntaxière qui demeure l'élément de la négation. Et si la littérature est bien une expérience des limites c'est dans la forme syntaxique de la phrase. Dé de syntaxe, la phrase est un bloc de sensations<sup>11</sup>. Il faudrait faire l'histoire de la syntaxe littéraire de la négation<sup>12</sup>.

---

1. « En creusant le vers à ce point, écrit Mallarmé à Cazalis, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent », lettre du 28 avril 1866, in *Correspondance, Lettres sur la poésie*, Bonnefoy-Marchal, Paris, Folio, 1995, p. 297.

2. Préface au *Coup de dés, Œuvres*, op. cit., p. 455.

3. *Crise de vers*, *ibid.*, p. 364.

4. *La Musique et les Lettres*, *ibid.*, p. 646.

5. *Ibid.*, p. 386.

6. *La Musique et les Lettres*, *ibid.*, p. 647.

7. Mallarmé nous met en garde contre le nom propre de l'indicible : « Là-bas, où que ce soit ; nier l'indicible, qui ment », *La Musique et les Lettres*, *ibid.*, p. 653.

8. *La Musique et les Lettres*, *ibid.*, p. 648. Cf. P. Champion, *Mallarmé, Poésie et Philosophie*, Paris, PUF, 1994, chapitre 1, L'esthétique de la négation, pp. 10-42.

9. C'est à ce projet que semble s'atteler Tiphaine Samoyault dans *Météorologie du rêve*, Paris, Seuil, 2000. Le dé est un bloc dans les mains du lecteur, le pavé, un dé dans les mains des révolutionnaires, le bébé, un bloc dans le ventre de sa mère. Comment ne pas penser aussi à W. Woolf et aux blocs d'enfance ? Tiphaine Samoyault articule le dé, le pavé et le bloc d'enfance dans le récit mais il ne faut pas négliger que la syntaxe avant que d'être narrative est affaire de phrasé : « ces coups de pavé jamais n'aboliront le lecteur qui, au rythme de son lancer, composera une histoire variable comme le temps changeant », p. 13.

10. M. Deguy, *La raison poétique*, op. cit., p. 14. Cf. C. Elson, *A poetics of Summing-up and Making away with : Michel Deguy and Stéphane Mallarmé. Recasting Mallarmé. L'esprit créateur*, fall 2000, vol. XL, n°3, pp. 86-96.

11. Cf. aussi P. Alféri, *Chercher une phrase*, Paris, Bourgois, 1991, p. 35 et 41 : « l'expérience ne passe que dans une phrase : c'est la phrase qui s'impose comme expérience, comme seule forme capable de contenir son propre passé ».

12. On dispose de son histoire grammaticale, cf. L. Horn, *A Natural History of Negation*, Chicago, C.U.P., 1989. Cf. aussi *Les négations, Langue française*, n°94, mai 1992 et *Logiques et écritures de la négation*, G. Michaux et P. Piret, Paris, Kimé, 2001.

Deleuze l'affirmait quand il faisait de la composition la principale face du bloc des sensations<sup>1</sup> : « composition, composition, c'est la seule définition de l'art »<sup>2</sup>. Avec l'inesthétique, il faut penser le *nihil privativum* propre à l'art, mais contre elle, il faut soustraire cette pensée à la sémantique et à l'obsession du nom. La négation est affaire de syntaxe, c'est-à-dire de syncatégorème. C'est l'affaire de *Igitur*, héros d'une précision éloquemment exclusive, héros de la déliaison qui va du vide à la vérité, entre le *Teste* de Valéry et le *Plume* de Michaux – syncatégorème vierge et martyr qui *jette les dés* :

« Que quant à l'Acte, il est parfaitement absurde sauf que mouvement (personnel) rendu à l'Infini : mais que l'Infini est enfin *fixé* »<sup>3</sup>. Fixé, non pas préfixé.

---

1. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 160, p. 166 : « l'écrivain se sert des mots, mais en créant une syntaxe qui les fait passer dans la sensation, et qui fait bégayer ou trembler, ou crier, ou même chanter », p. 177-178. *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 16.

2. *Ibid.*, p. 181.

3. *Igitur*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 442.