
Badiou, l'art et le cinéma

Denis Lévy



Éditeur

MSH Paris Nord

Édition électronique

URL : <http://appareil.revues.org/873>

DOI : 10.4000/appareil.873

ISSN : 2101-0714

Référence électronique

Denis Lévy, « Badiou, l'art et le cinéma », *Appareil* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 28 septembre 2010, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://appareil.revues.org/873> ; DOI : 10.4000/appareil.873

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

contrat creative commons

Badiou, l'art et le cinéma

Denis Lévy

- 1 Il est difficile de résumer sans la trahir la philosophie d'Alain Badiou, serait-ce en la prenant exclusivement sous l'aspect de son rapport au cinéma. La difficulté tient principalement à l'extrême cohérence de cette philosophie. En effet, elle présente cette singularité pour notre époque d'être à la fois très diverse et très structurée : il y a chez Badiou une volonté systématique qui donne à son œuvre philosophique les apparences d'une vaste architecture à laquelle il est d'autant plus facile d'accéder qu'elle permet des parcours très variés : les mathématiciens y trouveront leur entrée, mais aussi bien les penseurs de la politique, de l'amour ou de l'art – ou le simple quidam, car il faut souligner à quel point le style de Badiou est clair et simple (autre singularité dans la philosophie de notre époque), en plein accord avec la rationalité rigoureuse de sa pensée.
- 2 Je vais donc essayer d'entreprendre une succincte visite guidée de ce monument contemporain, à travers ce parcours particulier qu'est le rapport que Badiou établit entre la philosophie et le cinéma. Il me faut commencer par une vue d'ensemble – dans un monument ancien, on irait sur le clocher, mais justement, chez Badiou, il n'y a pas de clocher, on reste sur terre. C'est une philosophie moderne au sens où elle suppose que la rationalité n'a pas besoin de transcendance, d'une Raison supérieure, pour penser le monde.
- 3 On pourrait donc résumer ainsi l'axiomatique de Badiou :
 1. Il y a de la *vérité*, c'est-à-dire il y a de l'universel pour la pensée.
 2. La question de la vérité est ce qui anime la philosophie, l'interrogation philosophique : qu'est-ce que le vrai ? Et qu'en est-il de la vérité si ce n'est pas une vérité transcendante, révélée ?
 3. La vérité est immanente ; elle n'est pas révélée, mais produite. (Elle est l'œuvre de l'humanité.)
 4. La vérité n'est pas de l'ordre de l'Un, mais du multiple. Il y a des vérités.
 5. Ce qui produit des vérités, ce sont des modes de pensée, les « procédures génériques » : Badiou en repère quatre, la science (la mathématique), l'invention politique, l'art et l'amour – dont l'existence conditionne la philosophie.

6. La philosophie n'est pas par elle-même productrice de vérités, elle se contente de les saisir là où elles sont, c'est-à-dire dans les procédures génériques, et de penser leur compossibilité.

4 (Voir *Manifeste pour la philosophie*, Seuil, 1989)

5 En ce qui concerne plus particulièrement les propositions d'Alain Badiou sur l'art, je citerai surtout le *Petit manuel d'inesthétique*, qui synthétise l'essentiel de ces propositions.

6 L'art est donc considéré comme une *pensée* : « L'art est une pensée dont les œuvres sont le réel (et non l'effet) » : les œuvres d'art ne sont pas un véhicule pour une pensée extérieure, ce sont les œuvres qui pensent. « Et cette pensée, ou les vérités qu'elle active, sont irréductibles aux autres vérités, qu'elles soient scientifiques, politiques ou amoureuses. Ce qui veut dire aussi que l'art, comme pensée singulière, est irréductible à la philosophie ». Il y a donc des vérités-art, qui ne peuvent se donner autrement que sous une forme artistique. Et la tâche de la philosophie est de *montrer* l'art comme tel (« La philosophie est en effet l'entremetteuse des rencontres avec les vérités, elle est la maquerelle du vrai ») – et non de le traduire ou de l'interpréter. Et en particulier l'art n'est pas un objet pour la philosophie (pour une Esthétique) : voir l'*incipit* du *Petit manuel d'inesthétique* :

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

7 L'attention que porte Badiou au cinéma (depuis très longtemps) est donc un intérêt pour le cinéma en tant qu'art, c'est-à-dire ensemble d'œuvres de pensée. Le cinéma peut être une pensée créatrice de vérités-cinéma, inexprimables autrement qu'en cinéma, en *idées-cinéma*. On peut ainsi résumer les principales thèses de Badiou sur le cinéma :

- « Le cinéma est un art du passé perpétuel [...] : de ce que j'aurais vu ou entendu, l'idée demeure en tant qu'elle passe » (p. 121)

8 C'est la spécificité des idées-cinéma : contrairement à la peinture, elles sont de l'ordre de la « visitation » ; elles passent (elles sont passées), et elles sont mixtes, donc multivoques, troubles [se présentent souvent sous une forme fugace, comme une énigme formelle, ou même une fausse piste]. « Au cinéma, comme chez Platon, les véritables idées sont des mixtes, et toute tentative d'univocité défait le poétique. » (p. 125)

- Le cinéma est un art du faux mouvement :

9 « Le mouvement, au cinéma, doit être pensé de trois façons différentes. D'une part, il rapporte l'idée à l'éternité paradoxale d'un passage, d'une visitation » : c'est le mouvement global. « D'autre part, le mouvement est ce qui soustrait l'image à elle-même » (cf : « Le cinéma est le moins mimétique des arts » [p. 126]) : c'est le mouvement local. « Et enfin, le mouvement est circulation impure dans le total des autres activités artistiques » : c'est le « mouvement impur ».

10 « Et pour que la complexité, la mixité [de l'idée-cinéma] soient ce qui nous aura convoqués à penser, il faut le nouage des trois mouvements : le mouvement global, par quoi l'idée n'est jamais que son passage, le mouvement local, par quoi elle est aussi autre que ce qu'elle est, autre que son image, et le mouvement impur, par quoi elle se loge dans des frontières mouvantes entre suppositions artistiques désertées ». (p. 125)

11 Or ces trois mouvements sont faux : le mouvement global, parce que la composition d'un film relève d'« un principe de voisinage, de rappel, d'insistance ou de rupture, dont la

pensée véritable est une topologie bien plutôt qu'un mouvement » [le cinéma est un art de l'espace plus que du temps] ; « le mouvement local est faux, car il n'est que l'effet d'une soustraction de l'image, et aussi bien du dire, à eux-mêmes » ; « et 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. [...] Et pourtant, le cinéma est bien l'organisation de ces mouvements impossibles ». (p. 127)

- Le cinéma est un art impur

12 C'est une thèse capitale dans l'ontologie du cinéma, déjà énoncée il y a plus d'un demi-siècle par André Bazin. Mais le cinéma est en vérité impur de plusieurs façons :

1. D'abord (sens bazinien), au sens où il emprunte ses éléments aux autres arts (il est « le plus-un des arts » – Jean-Louis Leutrat parle aussi de la « nature vampirique du cinéma » ; on pourrait aussi bien le comparer au monstre de Frankenstein : le personnage au roman, l'acteur et le dialogue au théâtre, l'image à la peinture et à la photographie, le son des affects à la musique... Mais en même temps, cette « citation allusive des autres arts [...] les arrache à eux-mêmes » (p. 127) : incarné par l'acteur, le personnage n'a plus rien de proprement romanesque, et l'acteur lui-même n'est plus qu'un modèle, le mouvement arrache le pictural à la peinture, la musique de film est soustraite à l'art de la musique... En somme, il impurifie les autres arts en s'en inspirant.

2. En un second sens, le cinéma est impur parce qu'il « est un lieu d'indiscernabilité intrinsèque entre l'art et le non-art » (*L'art du cinéma*, n° 24, p. 9).

L'activité artistique n'est repérable dans un film que comme *processus d'épuration de son caractère non-artistique immanent*. Et ce processus n'est jamais achevé. [...] Les opérations artistiques du cinéma sont des opérations d'épuration inachevables, portant sur des formes courantes non-artistiques, sur de l'imagerie quelconque. [...] D'où la nécessité permanente d'enquêter sur les courants formels dominants dans la production courante, [...] puisque ce sont eux sur lesquels s'exercent, éventuellement, les opérations artistiques (*Ibid.*).

C'est ce qui fait du cinéma, intrinsèquement et non empiriquement, un art de masse. (*Id.*, p. 11)

13 J'ajouterai ici ce que j'appelle l'impureté du déchet, et qui est la propension du cinéma à fouiller les poubelles des autres arts, à en chercher le rebut – pièces de boulevard, romans à 4 sous, chromos et cartes postales, chansons... – pour le *relever*. Le cinéma fait feu de tout bois, son matériau lui est à peu près indifférent. C'est pourquoi par exemple l'art du cinéma peut se rencontrer dans n'importe quel genre. Voir l'article « Dialectiques de la fable », in *Matrix, machine philosophique*, Ellipses, 2003.

14 **Dès lors, qu'est-ce que parler d'un film en tant qu'œuvre d'art ? Qu'est-ce que montrer l'art d'un film ?**

15 Cela exige d'abord une attitude axiomatique, que « le jugement indiffère » : il ne s'agit donc pas d'une attitude critique – « que le film soit bien, qu'il ait plu, [...] qu'il faille le distinguer, tout cela est silencieusement supposé dans le simple fait qu'on en parle, et n'est nullement le but à atteindre » (p. 130). L'attitude axiomatique « demande quels sont pour la pensée les effets de tel ou tel film ». La principale difficulté étant de parler du film en tant que film : il s'agit en effet de repérer les opérations qui mènent au passage de l'idée, repérage fondé sur une réminiscence.

Parler d'un film est toujours parler d'une réminiscence : de quelle survenue, de quelle réminiscence telle ou telle idée est-elle capable, capable pour nous ? C'est de ce point que traite tout vrai film, idée par idée. [...] Non point tant ce que nous savons que ce que nous pouvons savoir. Parler d'un film est parler moins des

ressources de la pensée que de ses possibles. [...] Indiquer ce qu'il pourrait y avoir, outre ce qu'il y a. (p. 135)

16 Ainsi Badiou situe-t-il l'art du cinéma dans une tension entre la réminiscence et le possible, entre le passé et l'utopie.

17 Nous pourrions en tirer les conséquences suivantes :

1. un film se présente à la pensée comme un tout indissociable, un ensemble d'opérations dans lesquelles il n'y a pas sens à distinguer entre scénario et mise en scène, pas plus qu'entre forme et contenu. Le rapport classique est inversé, puisque ce sont les opérations qui suscitent les idées, et non le contenu qui détermine une forme « adéquate » ;
2. une œuvre est un sujet (le sujet d'une vérité) ; un film doit donc être traité comme un être pensant, non comme l'objet d'une détermination extérieure (psychologique, sociale, politique...). Ceci conduit à rompre en particulier avec tout un pan de la tradition auteuriste, qui voit dans l'auteur l'unique sujet du film, celui qui s'y "exprime" ;
3. ce n'est pas l'auteur qui fait l'œuvre, c'est l'œuvre qui fait l'auteur.

18 **Quel rapport les idées-art entretiennent-elles avec les vérités ?**

19 Les idées artistiques font que l'œuvre est sujet. « Une œuvre d'art est un point-sujet d'une vérité artistique ». Cette vérité, c'est une configuration artistique. Ce sont des configurations artistiques qui constituent les vérités de l'art : une configuration, c'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 [...] une vérité de cet art, une vérité-art » (p. 26, c'est moi qui souligne). Soit quatre caractères. Badiou donne pour exemples la tragédie grecque, le style classique en musique, le roman de Cervantès à Joyce... Au cinéma, le repérage est plus compliqué, encombrés que nous sommes par les découpages classiques des historiens (expressionnisme ? néoréalisme ? Nouvelle Vague ?) ; on peut néanmoins en nommer deux : le *cinéma hollywoodien* entre les années 1910 et les années 1960 ; et la *modernité soustractive*, dont l'épicentre se situe dans les années 1960-1970 (Godard, Pollet, Straub-Huillet, Oliveira, Duras, Debord, Syberberg...). Séquences identifiées, donc, initiées par un événement : sous le nom de Griffith pour Hollywood ; pour la modernité, sa généalogie est plus complexe, puisqu'elle remonte à la fois à Rossellini et à Welles, passe par Bresson, Antonioni, Tati et quelques autres, avant de se déployer complètement au début des années 1960, avec l'événement des films de Godard et de Pollet (1963 : *Le mépris* et *Méditerranée*).

20 Quant à nommer les *vérités-cinéma* de ces configurations, c'est une tâche qui est en cours, et de longue haleine, puisqu'elle demande d'abord un examen attentif des œuvres. Déjà peut-on dire que la modernité énonce que le cinéma est capable de se soustraire à l'objet, à la représentation (d'où qu'elle est soustractive), au nom d'une émancipation du regard, d'une soustraction aux effets de l'identification. Pour ce qui est d'Hollywood, les choses sont plus obscures pour l'instant, parce que plus incarnées (et donc plus aveuglantes), mais on peut voir en tout cas que quelque chose s'y joue entre le passé et le possible, entre la mélancolie et l'utopie.

21 Une configuration est *virtuellement infinie*, même s'il arrive qu'elle soit saturée, ou rendue obsolète par un nouvel événement. Mais « il se peut toujours qu'elle soit ressaisie dans les époques d'incertitude, ou réarticulée dans la nomination d'un événement nouveau » (p. 27). Nous sommes justement dans une époque d'incertitude (de désorientation), et dans le cinéma contemporain, Badiou repère un mouvement de ressaisissement de la configuration hollywoodienne, qu'il nomme *néoclassique* (plutôt que postmoderne), et qui

se présente non pas comme un retour pur et simple au cinéma hollywoodien « classique », mais comme une reprise de formes éprouvées (en l'occurrence, le genre) en maintenant les acquis formels de la modernité (la soustraction à la représentation, à l'objet). Cette tentative n'est du reste pas exclusivement étatsunienne, puisqu'on peut repérer des tentatives néoclassiques dans des cinématographies très diverses (de même que le cinéma hollywoodien n'était pas exclusivement américain : la configuration n'est pas réductible à un cinéma national, c'est même la preuve de son universalité). C'est une piste à suivre, d'autant plus viable à mon sens que le cinéma hollywoodien, comme je le soutiens, est un des plus abstraits qui soient (et une des capacités des genres est précisément cette fonction d'abstraction).

22 La pensée de Badiou nous induit donc à deux sortes de tâches à accomplir face au cinéma :

- une tâche philosophique : saisir les vérités produites par les configurations, les montrer, les exposer, énoncer qu'il y en a. « Ce faisant, elle tourne le temps vers l'éternité, car toute vérité, en tant qu'infinité générique, est éternelle » (p. 28) et elle « énonce ce qu'est ce temps » (p. 29).
- une tâche intermédiaire, humble mais non modeste : saisir les points-sujets constitués par les œuvres, exposer les idées-cinéma dans leur apparaître, se poser la question du « comment » en même temps que du « pourquoi » – tâche de spectateur pensant, à quoi la revue *L'art du cinéma* s'est dévouée.

BIBLIOGRAPHIE

Badiou Alain, « Est-il exact que toute pensée émet un coup de dés ? », *Les conférences du perroquet*, n° 5, janvier 1986.

Badiou Alain, *Rhapsodie pour le théâtre, court traité philosophique*, Paris, Imprimerie nationale (Le spectateur français), 1990.

Badiou Alain, *Conditions*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 1992.

Badiou Alain, « Philosophie et poésie au point de l'innommable », dans *Poésie*, n° 64, Paris, 1993.

Badiou Alain, « La danse comme métaphore de la pensée », in *Ciro Bruni (dir.), Danse et pensée*, Paris, GERMS, 1993.

Badiou Alain, « Art et philosophie », in *Christian Descamps (dir.), Artistes et philosophes : éducateurs ?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 155-170.

Badiou Alain, « Le cinéma comme faux mouvement », dans *L'art du cinéma*, n° 4, Paris, mars 1994.

Badiou Alain, « Peut-on parler d'un film ? », dans *L'art du cinéma*, n° 6, Paris, novembre 1994.

Badiou Alain, *Beckett, L'incroyable désir*, Paris, Hachette Littératures, 1995.

Badiou Alain, « Dix thèses sur le théâtre », dans *Les cahiers de la Comédie-Française*, Paris, 1995.

Badiou Alain, « Notes sur *Le dernier des hommes* (*Der letzte Mann*, Murnau, 1924) », in *L'art du cinéma* n° 16, été 1997.

Badiou Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 1998.

Badiou Alain, « Penser le surgissement de l'évènement. Entretien avec E. Burdeau et F. Ramone », *Cahiers du cinéma*, hors-série sur Mai 68, 1998.

Badiou Alain, « *La divine comédie* et *Le couvent* », in *L'art du cinéma*, n° 21-23 consacré à Manoel de Oliveira, automne 1998.

Badiou Alain, « Considérations sur l'état actuel du cinéma, et sur les moyens de penser cet état sans avoir à conclure que le cinéma est mort ou mourant », in *L'art du cinéma*, n° 24, mars 1999

Badiou Alain, « La capture cinématographique des sexes » [sur *Identification d'une femme* de Michelangelo Antonioni], in Jacques Aumont (dir.), *La différence des sexes est-elle visible ?* (Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique) Paris, Cinémathèque française, 2000.

Badiou Alain, « Esquisse pour un premier manifeste de l'affirmationnisme », in Ciro Bruni (dir.), *Utopia 3. La question de l'art au 3^e millénaire. Généalogie critique et axiomatique minimale*, Actes du colloque international Paris VIII – université de Venise, Sammeron, GERMS, 2002, p. 13-26.

Badiou Alain, « Dialectique de la fable », in *Matrix, machine philosophique*, Paris, Ellipses, 2003, p. 120-129

Badiou Alain, « Oui à l'amour, sinon la solitude. Entretien avec Alain Badiou à propos de *Magnolia* », in *L'art du cinéma*, n° 38, hiver 2002-2003.

Badiou Alain, « Troisième esquisse d'un manifeste de l'affirmationnisme », in *Circonstances 2*, Paris, Léo Scheer, Lignes, 2004.

Badiou Alain, *Le siècle*, Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 2005.

Badiou Alain, « L'ange du lieu » [à propos de *Local Angel* d'Udi Aloni], in *Circonstances 3. Portée du mot « juif »*, Paris, Lignes et Manifeste, 2005, p. 78-86.

Badiou Alain, « Du cinéma comme emblème démocratique », in *Critique*, n° 692-693, janvier-février 2005, *Cinéphilosophie*, p. 4-13

Badiou Alain, « La fin d'un commencement : notes sur *Tout va bien*, de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin », in *L'art du cinéma*, n° 46-49, printemps 2005.

Badiou Alain, *Logiques des mondes*, Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 2006.

RÉSUMÉS

Pour Alain Badiou, l'art est une pensée singulière, productrice de vérités, irréductible à toute autre forme de pensée, et qui ne saurait faire l'objet d'une Esthétique.

Le cinéma, art impur, crée des idées dont le propre est d'être mixtes, fugaces et orientées vers le possible. La tâche de la philosophie consiste à exposer les idées-cinéma dans leur apparaître et à saisir les vérités produites par les configurations cinématographiques.

INDEX

Mots-clés : art, Hollywood, cinéma, modernité, philosophie, vérité

AUTEUR

DENIS LÉVY

MCF, université Paris 8, département Cinéma