



Quand l'œuvre d'art épouse sa notion. SUR UNE HYPOTHÈSE ÉPISTÉMOLOGIQUE

Damien BONNEC
(Université Rennes 2, Arts : pratiques et poétiques)

Pour citer cet article :

Damien BONNEC, « Quand l'œuvre d'art épouse sa notion. Sur une hypothèse épistémologique », *Revue Proteus*, n° 16, l'œuvre d'art réussie, Benjamin Riado (coord.), 2020, p. 34-39.

Résumé

À la suite de Kant et de sa philosophie transcendantale, il est possible de déployer une pensée critique qui se propose de définir le jugement esthétique selon une approche immanente et conditionnelle des formes et des figures. La notion de *parergon*, déjà évoquée par Kant et approfondie par Derrida, est une première approche notable, que réengage à sa manière celle de diagramme. En effet, dès lors qu'introduit par les textes de Foucault et Deleuze, le concept de diagramme permet de poser les fondements d'un tel jugement esthétique transcendantal. Ce dernier n'est pas sans poser quelques problèmes épistémologiques, notamment en ce que tout jugement diagrammatique semble supposer un certain processus de légitimation et de justification qui devra être éclairci.

Diagramme — Transcendantal — Deleuze — Foucault — *Parergon*

Abstract

Following Kant and his transcendental philosophy, it's possible to deploy a critical thought that proposes to define the aesthetic judgment according to an immanent and conditional approach of forms and figures. The notion of parergon, already mentioned by Kant and deepened by Derrida, is a first notable approach, reengaged in its own way the notion of diagram. Indeed, since introduced by the texts of Foucault and Deleuze, the concept of diagram allows to lay the foundations of such a transcendental aesthetic judgment. The latter is not without posing some epistemological problems, in particular in that any diagrammatic judgment seems to imply a certain process of legitimization and justification that needs to be clarified.

Diagramm — Transcendental — Deleuze — Foucault — Parergon

Quand l'œuvre d'art épouse sa notion

SUR UNE HYPOTHÈSE ÉPISTÉMOLOGIQUE

Depuis les fondements théoriques d'une philosophie du goût – notamment portée par les textes critiques de David Hume et Emmanuel Kant –, il est devenu difficile de juger une œuvre d'art selon les principes d'une quelconque Vérité suprasensible. Dans le même temps, la pluralité des affects et des jugements supposée par cette révolution épistémologique au tournant du XVIII^e siècle empêche de fonder une connaissance subjective définitive de l'œuvre d'art. Dès lors, comment pouvoir évaluer aujourd'hui la qualité d'une œuvre d'art ? Comment pouvoir dire que telle ou telle œuvre est « réussie » ? Sur quels critères un tel jugement peut-il se fonder (son objectivité comme sa subjectivité étant toutes deux compromises) ?

Ce problème épistémologique trouve quelques réponses dans les relations que l'œuvre témoigne par elle-même et en elle-même. À supposer l'existence d'un quelconque « niveau immanent » – pour reprendre une terminologie sémiologique –, il est alors possible de penser la réussite d'une œuvre relativement à ce qu'elle autorise. Précisément, tout en s'inscrivant dans un régime esthétique moderne posant l'autonomie des œuvres, cette idée rencontre un concept cher à la philosophie contemporaine, le diagramme, notamment développé chez Michel Foucault et Gilles Deleuze. Là où l'esthétique classique projetait sur l'œuvre les canons d'une certaine Vérité extérieure à elle-même, la conception diagrammatique d'une œuvre d'art suppose plutôt de saisir les relations internes d'une œuvre pour en mesurer toute la validité. La réussite d'une œuvre serait ainsi liée à la conscientisation par l'œuvre d'art de son propre système de vérité ou, alors, une telle réussite pourrait être appréciée dans la manière dont l'auteur tire profit du système sémiotique mis en jeu par les matériaux utilisés.

Conditionnalité de l'expérience esthétique

La *Critique de la raison pure* d'Emmanuel Kant fait état d'une situation problématique de la connaissance du sujet moderne. Selon le philosophe, cette connaissance que tout sujet peut avoir sur le monde est en effet conditionnée par certains préalables tels que l'espace et le temps, formes *a priori* de la sensibilité, auxquelles s'ajoute toute la théorie des catégories de l'entendement. Pour approcher chaque chose, il faut ainsi éprouver le réel en fonction de conditions qui rendent possible l'expérience et la dirigent d'une manière toute décisive. « Le jugement est la connaissance médiate d'un objet¹ », résume Jacques Derrida. C'est tout le tragique de l'existence humaine que d'avoir conscientisé la fêlure entre ce qui constitue l'absoluité nouménale de la chose en soi et sa phénoménalité parcellaire. Cette disposition à médier la connaissance du réel, Kant lui donne un nom : le transcendantal. Par transcendantal, il faut donc entendre cette manière de poser des limites à ce qui est connaissable (une telle connaissance étant même rendue impossible sans ses conditions transcendantales) ; ou plutôt, s'agit-il de penser les connaissances en fonction de données pré-supposées, de déterminations spécifiques qui orientent la perception des choses. S'il peut être aujourd'hui intéressant de vouloir juger une œuvre d'art, il faut sans doute placer le jugement esthétique sur un tel principe transcendantal. Précisément, une esthétique transcendantale² est une esthétique qui fonderait la connaissance du beau sur une médiation des formes sensibles. Cette esthétique impliquerait en outre une analytique du figural³, nécessitant une

1. Jacques DERRIDA, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 80.

2. Ce terme d'*esthétique transcendantale* est des plus problématiques, puisque utilisé par Kant lui-même dans une autre acception. Nous garderons tout de même cette expression, en tentant de la justifier et d'en montrer toute l'importance.

3. La notion de figural renvoie bien sûr ici à Lyotard et De-

enquête sur les conditions de notre connaissance du beau. Certes, ces conditions de possibilités sont nombreuses, et de toutes sortes. Il en est bien sûr quelques unes extérieures aux œuvres elle-mêmes, mais, plus intéressant encore, il en existe d'autres, nichées à même leur système sémiotique. Bien souvent ces conditions peuvent ne pas être clairement présentées au public qui les apprécie. Néanmoins, il est tout un pan de la production artistique qui met en scène les conditions de possibilités de son énonciation ou de sa figuration. Il s'agit ici de les mettre en lumière.

Paradoxalement, en maintenant ici l'exigence d'une esthétique transcendantale, l'approche fait à la fois acte de fidélité et de trahison à l'œuvre kantienne. Fidélité d'abord, puisqu'elle se fonde sur les postulats de la première critique ; mais trahison puisqu'une telle approche contourne en partie la philosophie kantienne du goût exposée dans la *Critique de la faculté de juger*, puisqu'elle minore la participation singulière du sujet dans tout jugement artistique (ce dernier étant davantage redevable d'une régulation immanente). À ce titre, nul étonnement si les philosophies de Deleuze et de Foucault, tantôt envisagées, poursuivent, voire se réclament des positions kantienne, et si le texte de Derrida (*La Vérité en peinture*), peu après abordé, en fait le centre de son analyse philosophique.

La logique, en tant que discipline philosophique, rationaliste, illustre à sa manière un tel principe. En dépit parfois de leur absurdité, les énoncés logiques – en particulier les syllogismes – ne s'écartent jamais d'une exigence de vérité, instituée par les termes mêmes de leurs raisonnements, en sorte que chacune de leur conclusion se voit être la manifestation d'une certaine vérité, établie en fonction de leurs propres prédicats. De la même manière, une œuvre d'art pourrait se fonder sur les conditions matérielles, proprement immanentes, qu'elle avance pour instituer une valeur esthétique, et ce, de façon autonome. Il semble bien exister, au sein des œuvres, des marques et des signes qui en permettent l'idée. En perpétuant

ainsi la vérité d'une œuvre logique inférente, ou inductive, il convient de creuser ce qui constitue le « niveau immanent » des œuvres, parfois nommé « niveau neutre¹ » par une tradition sémiologique, à laquelle participent les travaux de Jean Molino, par exemple.

Des œuvres redondantes

En art, les mises en abyme ont toujours été couronnées d'une valeur esthétique spéciale. Sans devoir rappeler les cas célèbres de van Eyck ou de Manet – rendus possibles par le jeu de quelques miroirs –, les mises en abyme constituent en effet le testament le plus évident d'une inférence à l'œuvre. Avec elles, ce n'est pas vraiment l'envers du décor qui est ajouré : c'est le décor lui-même qui se trouve travaillé, exploité du dedans. Leur réflexivité, en effet, pousse ce type d'œuvre toujours plus loin en leur quête d'intériorité, dirigeant le regard vers les entrailles de ses figurations – la figure devenant alors son seul possible, son seul horizon d'attente. En somme, les mises en abyme s'offrent comme un cas spécifique d'encadrement fractal du figural.

D'une autre manière, il est un genre de productions artistiques qui redouble leurs figures non par fractalité, mais par une certaine coïncidence formelle – illustre tout ce qui s'apparente à des bords. Dans son ouvrage intitulé *La Vérité en peinture*, Jacques Derrida apporte quelques éclaircissements en la matière. La notion de *parergon*, que le philosophe déploie à partir de Kant², entend en effet décrire la logique esthétique à l'œuvre dans ces productions. S'ils semblent bien souvent futiles au spectateur, les *parerga* doivent pourtant être pris au sérieux. Ainsi en est-il des cadres souvent omis par le regard du spectateur, bien que la dorure et l'apparat de certains d'entre eux dût tenter d'attirer l'attention sur leur suprême importance. À leur tour, les *parerga* semblent se caractériser par leur superfétation – un terme se rappor-

leuze, elle permet de penser la figure hors de toute représentation, toujours dans cette volonté de penser l'œuvre au prisme de sa relative autonomie.

1. Cf. Jean MOLINO, *Le Singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris, Actes sud, 2009.

2. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, A. Renaut (trad.), Paris, Aubier, coll. Bibliothèque philosophique, 1995, p. 205.

tant, littéralement, à la notion de redondance. Chaque *parergon* dessine une frontière ambiguë entre l'intériorité et l'extériorité de l'œuvre, n'étant pas vraiment réductible à l'une comme à l'autre. L'exemple d'un simple vêtement, ou d'un collier, l'atteste. Le collier épouse la forme du cou, et trouve sa valeur dans ce redoublement signifiant, conditionné par la plastique d'un corps. C'est comme si le cadre permettait de clore l'espace du tableau en même temps qu'il en définissait la forme. Si la thématization derridienne du *parergon* s'affirme en tant que manque, démontrant une parenté avec la négativité hégélienne, elle doit plutôt s'envisager ici comme le prédicat latent de toute forme artistique.

Aucune « théorie », aucune « pratique », aucune « pratique-théorique » ne peut intervenir effectivement dans ce champ si elle ne pèse (sur) le cadre, structure décisive de l'enjeu, à la limite invisible à (entre) l'intériorité du sens (mise à l'abri par toute la tradition herméneutique, sémiotiste, phénoménologiste et formaliste) et (à) tous les empirismes de l'extrinsèque qui, ne sachant ni voir ni lire, passent à côté de la question¹.

Or ces cadres, ces *parerga*, s'ils épousent en effet l'espace figural de l'œuvre, s'ils sont bien souvent relégués aux marges, ne sont pas pour autant si étrangers à ce qui constitue l'intérêt formel principal de celles-ci : ils ne consacrent pas seulement une figuralité, ils l'instituent. En cela, le cadre n'est pas un « hors-d'œuvre² » comme le poserait Derrida ; il est plutôt l'indice subtil et général de ce qui se joue dans la lecture du tableau. Au fond, c'est comme si la pose d'un cadre venait corroborer la logique formelle du tableau, implicite ou rendue invisible par l'habitude. C'est sans doute là toute la force du *parergon* : instituer la vérité formelle de l'œuvre, sinon participer à celle-ci, sans nécessairement être au centre du propos artistique, et étant parfois même mal perçu – ne serait-ce que du fait de sa manifestation évidente, comme l'est sans contester le cadre d'un tableau. Latent et rendu invisible par un intérêt déplacé – en un mot : virtuel –, le *parergon* est ainsi ce qui participe au jugement esthétique sans pourtant être reconnu comme tel.

1. J. DERRIDA, *La Vérité en peinture*, op. cit., p. 71.
2. *Ibid.*, p. 63.

L'idée d'une représentation de la représentation

Comme le laisse à penser le concept de *parergon*, il est certaines œuvres qui montrent beaucoup plus qu'un simple agencement de figures : elles incluent dans leur matérialité les lois virtuelles qui dirigent leurs systèmes de représentation. La longue description faite par Foucault en ouverture de son livre *Les Mots et les Choses*³, au sujet des *Ménines* de Vélasquez s'apparente à cela.

Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître⁴.

Mais, dans ce cas, il s'agit non seulement de rendre visible les gestes qui la font naître, mais aussi les supports, les formes et les figures qui l'autorisent et la rendent possible, comme ici le face-à-face du peintre et du spectateur, en une frontalité réciproque du regard qui fonde la hiérarchie du tableau, ou plus formalisant encore, la rectangULARITÉ du châssis lui-même peint. À partir de cette analyse de Foucault, il est donc possible de caractériser un nouveau type de dispositif figural, voire un nouveau type de signe, ayant pour fonction de représenter les conditions de la représentation ; à leurs manières, les analyses de Meyer Schapiro⁵ quant à la définition d'un « champ » préalable à toute peinture se rapportent à une telle tentative théorique. Bien souvent, pour les artistes, il ne s'agit pas de répéter tout simplement l'image qui est en train de se faire, car la redondance qui est à l'œuvre implique une trop grande exclusivité signifiante. Dans le cas des *Ménines*, il est certes un théâtre des regards, mais celui-ci semble s'ouvrir à tout un ensemble de « jeux à côté », en une circu-

3. Cf. Michel FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, dans *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, 2015.

4. *Idem*, p. 1061.

5. Lire en particulier « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », un texte recueilli dans Meyer SCHAPIRO, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990, p. 7-34.

larité élargie, presque spiralaire, faisant graviter autour de telle ou telle figure la légitimation d'un échange. L'intérêt de ces représentations de représentation est en vérité plus profond : il consiste en la monstration d'une logique à l'œuvre, sorte de dévoilement du décor sous-jacent. Au fond, dans les *Ménines*, c'est comme si la conscience critique de la peinture s'était substituée à une pure exigence dramatique, car ce qui est représenté par Vélasquez, c'est bien l'envers du tableau, l'envers du système ordinaire de la représentation.

Les diagrammes

Ces œuvres, ou plus largement ces signes qui problématisent leurs propres représentations, ouvrent désormais à un nouveau concept, déployé depuis les courants sémiotiques jusqu'aux métaphysiques les plus abstraites : le diagramme. La notion de diagramme peut être en effet approchée par la lecture de quelques textes de Foucault et Deleuze qui ont tour à tour tenté d'en définir la puissance conceptuelle¹. Dans le sillage des études kantienne – dont les philosophies de Deleuze et Foucault sont si redevables –, les diagrammes s'offrent comme une représentation critique des formes, dévoilant les prédicats qui les font advenir. « Un constructivisme, un “diagrammatisme”, opère dans chaque cas par la détermination des conditions de problème² », confiaient Deleuze et Guattari. Un diagramme pourrait être compris comme une représentation double, représentant, outre une figure, les conditions de possibilités de cette même figure, d'une manière plus explicite encore que le jeu opéré dans les *Ménines*. Ce qui est alors offert

au regard c'est la condition matérielle qui autorise l'événementialité de la peinture. Bien souvent, en effet, comme l'énonce à son tour Derrida, « l'effet de formalité se lie toujours à la possibilité d'un système de cadrage à la fois imposé et efficace³ » qui caractérise la figuration à l'œuvre. En cela, les diagrammes sont beaucoup plus que des schémas : ils en épuisent la finitude par une dialectique permanente entre ce qui est figuré et ce qui le travaille, entre ce qui pourrait s'articuler entre le « figuré » et le « figurant ». Si les diagrammes sont ainsi des figurations doubles, c'est qu'ils supposent un partage de la figuration, incluant tous ces signes connexes et minimes qui engagent le contrôle et l'intellection des formes. Le système de représentation s'avère ainsi scindé entre deux pôles : la figure et sa loi (« Il y a diagramme chaque fois qu'une machine abstraite singulière fonctionne directement dans une matière⁴ »).

Michel Foucault, le premier, introduisit cette notion de diagramme dans *Surveiller et Punir*, l'associant alors aux propriétés du *Panopticon* de Jeremy Bentham. Véritable « mécanisme de pouvoir⁵ », le diagramme est pour le philosophe une manière d'impliquer à l'intérieur même d'un dispositif carcéral la représentation des systèmes de contrôle propres aux sociétés contemporaines. En somme, tout diagramme figure l'expression d'un pouvoir dont il s'agit de prendre acte. S'agissant d'art, et pour paraphraser quelque peu Foucault, un diagramme esthétique serait ainsi « une manière de faire fonctionner des relations de pouvoir dans une [figuration⁶] », poussant l'esthéticien à s'intéresser à la manière dont l'œuvre répond aux attentes de son système de vérité. Les « redondances diagrammatiques⁷ » sont la trace d'une telle conscientisation. C'est en outre sur cette idée de dispositif de contrôle que se fonde toute la question du cadre derridien, du quadrillage foucauldien ou de l'appareillage deleuzien. En effet, le quadrillage est sans doute l'un des moyens les plus efficaces et les plus prégnants pour localiser et repérer les élé-

1. La notion de diagramme apparaît chez Michel Foucault dans *Surveiller et Punir* (1975). Deleuze en extrapolera la portée dans *Mille plateaux* (1980), *Foucault* (1986) et *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991), mais c'est surtout son étude sur Francis Bacon (*Francis Bacon. Logique de la sensation*, 1981) qui fera du diagramme un concept analytique et opératoire fondamental dans l'esthétique contemporaine. En guise de littérature critique, lire le numéro : Noëlle BATT (dir.), *Théorie Littérature Épistémologie*, n° 22, 2004, intitulé *Penser par le diagramme. De Gilles Deleuze à Gilles Châtelet* ou Jakub ZDEBIK, *Deleuze and the diagram*, London & New York, Bloomsbury, 2012.

2. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980, p. 590.

3. J. DERRIDA, *La Vérité en peinture*, op. cit., p. 79.

4. G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit., p. 178.

5. M. FOUCAULT, *Surveiller et Punir*, *Œuvres*, t 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2015, p. 488.

6. *Idem*.

7. G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit., p. 168.

ments qui composent un agencement, notamment esthétique. Le quadrillage, auquel se réfèrent nombre d'occurrences dans *Surveiller et Punir*, est ainsi symptomatique de la diagrammatique à l'œuvre chez Foucault, et dont l'approche se perpétue dans quelques unes des analyses picturales du philosophe – ainsi l'exemple de la trame quadrillée, propre à la toile, que traduisent les figures de bateaux peints par Manet dans *Le Port de Bordeaux* (1871). Dans tout diagramme, il s'avère en effet que la figure *se laisse quadriller* dirait Derrida, ou alors, s'il ne s'agit de quadrillage, s'agit-il au moins d'une contrainte assez forte pour déterminer la forme et la préhension des figures, à la manière des espaces normés qui accompagnent le tracé des fonctions mathématiques. Outre son étymologie grecque privilégiant l'idée d'une certaine traversée, le terme de diagramme renvoie, il est vrai, à tout un ensemble de représentations liées aux opérations mathématiques. La représentation d'une fonction affine, il est vrai, ne saurait en effet se soustraire au système qui l'explique : c'est bien la présence de ses coordonnées qui permet l'interprétation de la courbe, justifiant chaque point du tracé. Au moyen du concept de diagramme, il s'agit moins de penser le dehors individuant des œuvres que leur intériorité virtuelle : en somme, ce qui travaille la représentation même des signes. Finalement, le diagramme extrapole les propriétés des *parerga*, en les instituant à même les complexes signifiants.

Ce concept de diagramme s'illustre notamment dans trois productions contemporaines. La série des *Neuf discours sur Commode* de Cy Twombly en témoigne. Peinture après peinture, la puissance légitimante du grillage s'efface au profit d'un pur tracé figural. Le premier tableau, qui s'offre comme une sorte de clef à la série toute entière, permet de contenir la double poche de pigment, celle-là effaçant par endroit le plan quadrillé qui la serre. Toutes les autres peintures de ce cycle garderont la trace du premier quadrillage, rappelé parfois d'une simple ligne, et dont l'enchevêtrement ordonné des traits rationalise l'expression informelle de sa touche. À leur tour, les pliages de Simon Hantaï sont un exemple suprême d'œuvres diagrammatiques. Les nombreuses *Tabulas*, en effet, formalisent ce quadrillage dont s'accommodent si bien les diagrammes. Les blancs non-

peints sont les testaments du dispositif accompli, en sorte que, par leurs nombreuses cicatrices, les figures de Hantaï réfèrent toujours à l'entreprise de pliage qui devaient les engendrer. Enfin, si les portraits toujours déformés de Francis Bacon font état d'un mouvement permanent, la redistribution des traits de visagité qui s'y opère paraît seule permise par des contours précis, que prolongent les arènes aux limites impeccables (*Étude pour une corrida II*, 1969) et les arêtes subtiles de volumes plus ou moins suggérés (*Sphinx. Portrait de Muriel Belcher*, 1979) au dedans desquelles se meuvent les figures balayées d'hommes et de bêtes.

Échec et réussite

Au moyen d'une approche proprement diagrammatique, il est désormais entendu qu'un jugement esthétique est possible dans le va-et-vient entre l'encadré et l'encadrant ou, plus largement, entre ce qui est figuré et ce qui participe à l'avènement de cette même figure. La diagrammatique permet ainsi de dépasser une certaine aporie du jugement esthétique pour parvenir à définir une forme de réussite immanente à l'œuvre. La réussite ne serait donc pas un jugement absolu, mais un jugement de relations logiques internes aux œuvres elles-mêmes. Ainsi, une œuvre se voulant diagrammatique peut être dite réussie au sens où sa figuration rentre en corrélation ou en coïncidence avec ses propres conditions de possibilité, s'explicitant à travers elles. L'écart entre la manifestation des figures et leurs systèmes participe d'un tel jugement : plus l'écart est ténu, plus l'œuvre est particulièrement réussie ; plus l'écart est grand, plus la figuration semble s'établir en dehors de toute règle, rendant le jugement esthétique difficile voire impossible. En reprenant incidemment Stéphane Mallarmé, une œuvre apparaîtrait réussie lorsqu'elle parvient à « épouser la notion¹ » qui la régule. C'est tout l'enjeu d'une certaine *justification* à l'œuvre – à saisir ici dans son sens typographique – qui semble ainsi s'opérer. En effet, de la

1. En référence à l'écrit du même titre de Stéphane Mallarmé. Voir Stéphane MALLARMÉ, « Épouser la notion », *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 1063-1069.

même manière qu'un texte justifié rend compte de l'importance de ses bords, toute œuvre diagrammatique est la justification d'un principe virtuel la permettant, comme ces natures mortes, qui n'ont jamais eu d'autres ambitions que de sous-entendre l'activité de l'homme qui utilise et met en scène (même primitivement) les objets devant lui déposés. Juger de la réussite d'une œuvre d'art, c'est pouvoir mesurer la force de tels enjeux. À l'inverse, une œuvre échoue lorsqu'elle peine à conscientiser ou retraduire ses propres conditions – le cas de la *mimésis*, notion phare de l'esthétique classique, est un bon exemple : lorsque le peintre manque la juste reproduction des formes, son œuvre est jugée mauvaise.

finie et problématique résistance des agencements artistiques : c'est l'irréductibilité des énoncés au système apparent qui les porte. De ce point de vue, seulement, sans doute faudrait-il faire l'éloge de l'échec.

Damien BONNEC

Conclusion

Une telle esthétique transcendantale confirme la nécessité théorique d'une *immanence des vérités*, pour reprendre le titre d'un des ouvrages d'Alain Badiou. Toutefois, à mesure que se déploie la notion, il apparaît que la diagrammatique est toujours liée à une normalisation du geste artistique. Mais n'est-ce pas une chose intrinsèque aux jugements que de s'attarder sur ce qui est permis, sur ce qui est légitime ? En effet, chaque jugement semble bien la face alternative du légitime, l'un ne pouvant s'exercer sans l'autre. Le privilège des diagrammes – si cela en est un – est de rendre coprésent la figure et sa loi. Cette légitimation figurale demeure tout de même en partie problématique. Elle écarte l'esprit de tentatives et, avec lui, tout un dynamisme des formes, tous les efforts des artistes à vouloir bâtir de nouveaux systèmes de représentation. En cela, l'œuvre diagrammatique semblerait ratifier un certain académisme. La réussite serait dès lors l'apanage d'un art pompier ou alors se mouvant au creux des lieux communs de l'esthétique. Au moyen du diagramme, sans doute faut-il questionner ce rapport difficile de la loi et du hors-la-loi et, à travers lui, d'une émancipation de la figure face à son système de pouvoir, ce dont témoignent quelques œuvres comme *L'Homme à la ceinture de cuir* de Courbet, desserrant le cuir qui lui comprime le ventre, ou de son allégorie de la Liberté laissant peu à peu tomber son corsage. Car ce qu'il y a de plus intéressant dans l'art, c'est l'in-