



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

La scène et le spectre. Inventer l'événement, de l'âge classique à la fin des Lumières

Stéphane Lojkine

CIELAM, Aix-Marseille Université, France

stephane.lojkine@univ-amu.fr

Reçu le 28-05-2019 / Évalué le 20-06-2019 / Accepté le 17-10-2019

Résumé

L'événement devient une notion opératoire pour la représentation au milieu du XVII^e siècle, lorsque la dramaturgie aristotélicienne est adaptée au théâtre classique français. L'événement est alors conçu comme « catastrophe », et sa construction consiste à resserrer au maximum, avant lui, les incidents qui y conduisent. Le choix de l'instant, en peinture, aiguise encore cette approche rétrospective de l'événement, obligeant le peintre à penser sa composition comme un système de groupes, de circonstances hétérogènes et de figures en mouvement, c'est-à-dire menacées par la défiguration. Peu à peu, l'événement n'est plus pensé comme dénouement de l'intrigue, mais comme nouage de temporalités hétérogènes, autour d'une idée qui devient action : l'idée s'incarne alors comme *imago*, qui conjoint l'avenir d'un projet, la négation d'un passé et la mise en œuvre d'un présent. Mi réelle, mi idéale, l'*imago* se mue de figure en fantôme, et l'événement se spectralise. L'événement spectral de la fin des Lumières cesse à son tour d'être opératoire aujourd'hui.

Mots-clés : événement, scène, spectre, *imago*

From Stage to Ghost. Inventing Event, from Early Modern to Modern Age

Abstract

Event becomes an operating notion in mid-17th century representation, when Aristotelian theatrical theory is adapted to classical French theater. Event is then thought as dramatic *catastrophe*, and its building consists in tightening, as much as possible, the above incidents leading to it. The choice of the moment to be painted yet sharpens that retrospective approach of event, forcing the painter to compose his picture by assembling groups, joining heterogeneous circumstances and moving figures, that is to say having them disfigured. Progressively, event is not any more thought as an outcome for the plot, but as a forthcoming conjunction of heterogeneous timings, gathering into an idea becoming an action: *imago* then embodies the idea, conjoining a project to come, a memory to deny and an action to carry out. Both real and ideal, *imago* evolves from figure to ghost, and event becomes spectral. In turn, today event is not any more the spectral event from the end of Enlightenment.

Keywords: event, stage, ghost, *imago*

Introduction

La notion d'événement au sens où nous l'entendons aujourd'hui n'a émergé que progressivement à l'âge classique. Il n'y a pas à proprement parler d'événement à la période précédente. La langue médiévale et prémoderne préfère d'ailleurs au mot *événement* celui d'*aventure*, formé à partir de la même racine latine (Boisset, 2006 : §13 et 17-18¹). *Aventure* et *événement* sont encore donnés comme synonymes dans le *Dictionnaire des synonymes* de Girard (1736) et à l'article *AVENTURE de l'*Encyclopédie*, qui s'en inspire (Diderot, 1751). Dans les récits de fiction d'avant 1800, on parle rarement d'événement, mais bien d'aventures, qui désignent les séquences narratives dont la combinaison forme le roman.

Pourtant, à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle, l'aventure décline tandis qu'émerge une nouvelle catégorie transgénérique de la représentation, la scène (Lojkine, 2002 : 78). Or, la scène ne représente pas une aventure ; elle représente un événement. C'est elle d'ailleurs qui noue essentiellement à l'image l'émergence moderne de la notion d'événement. Point de scène sans image ; point de scène sans événement.

Comment image et événement s'articulent-ils dans la scène, prise comme dispositif de représentation ? Et comment ce dispositif évolue-t-il quand la scène entre en crise et est remplacée par ce que j'ai appelé « le spectre » ? Tel est le questionnement de cet article.

Ce questionnement s'articulera en trois temps. Partant du constat que le rapport à l'événement s'inverse dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, je montrerai d'abord comment la dramaturgie classique a dû adapter la doctrine aristotélicienne, notamment par l'invention de la catastrophe. L'invention de la catastrophe au théâtre constitue l'acte de naissance de l'événement moderne, ce sera mon premier point.

Je m'intéresserai ensuite à la manière dont cette dramaturgie classique, formalisée par d'Aubignac au milieu du XVII^e siècle, a été transposée dans la théorisation de la composition picturale, telle qu'elle a été menée dans les conférences de l'Académie royale de peinture. La conférence de Le Brun sur *La Manne* de Poussin joue ici un rôle décisif, car c'est elle qui aborde pour la première fois ce que Shaftesbury dans son « Hercule », puis Diderot à l'article COMPOSITION de l'*Encyclopédie*, enfin Lessing dans le *Laocoon* vont progressivement formuler comme théorie de l'instant prégnant (Barthes, 1973 ; Lojkine, 2007 : 204-238).

Cependant, et ce sera là mon troisième point, au moment même où l'articulation entre événement et image se formalise comme instant prégnant pour proposer la

première théorie moderne de la représentation, cette forme entre en crise : elle est en effet portée par le dispositif scénique, dont la crise débute avec les Lumières et l'effondrement marque leur fin. Une nouvelle forme d'image apparaît, image fantôme, spectre, qui porte un rapport à nouveau entièrement repensé à l'événement, dans lequel l'avenir joue le premier rôle. L'événement spectral, étudié dans cette troisième partie, est la forme d'image-événement qui entre en crise et tend à son tour à disparaître aujourd'hui.

1. Invention de l'événement et réécriture d'Aristote (d'Aubignac)

Un « événement » désigne, dans la langue d'aujourd'hui, ce qui arrive, ce qui se produit au moment où cela se produit. Le terme n'avait pas ce sens dans la langue classique. Furetière donne comme définition « Issuë, succès bon ou mauvais de quelque chose ». Ce sens s'est conservé dans l'adverbe anglais *eventually*, qu'on traduit par « finalement », c'est-à-dire à la fin de l'événement. L'événement a donc commencé par désigner ce qui survient *après*, c'est-à-dire que le sujet se situait toujours en amont de l'événement. C'est cette position du sujet qui a radicalement changé entre le XVII^e et le XVIII^e siècle. En témoigne l'article ÉVÈNEMENT de *l'Encyclopédie*, et notamment sa première entrée de grammaire, signée par Diderot :

* ÉVÈNEMENT, s. m. (*Gram.*) terme par lequel on désigne, ou la production, ou la fin, ou quelque circonstance remarquable & déterminée dans la durée de toutes les choses contingentes. Mais peut-être ce terme est-il un des radicaux de la langue ; & servant à définir les autres termes, ne se peut-il définir lui-même ?

D'emblée, Diderot désigne trois rapports possibles de l'événement à ce qui arrive : la production de l'événement (l'événement au sens moderne du terme), ce qui arrivera à la fin (l'événement au sens classique défini par Furetière) et, plus longuement, la circonstance de l'événement, prise dans la constellation, la grappe des micro-événements qui, dans la durée, font l'événement - « quelque circonstance remarquable & déterminée dans la durée de toutes les choses contingentes ». Cette circonstance, je la choisis : par ce choix, l'événement devient un principe d'organisation, d'intelligibilité des accidents, il se présente désormais comme une forme vide susceptible d'accueillir des contenus hétérogènes se manifestant dans le temps et de leur donner sens par la coalescence qu'ils forment. C'est déjà, en quelque sorte, la définition kantienne du concept.

L'événement n'est pas en soi le réel, mais la forme d'intelligibilité dans laquelle le réel est accueilli. C'est pourquoi Diderot lui donne le statut de « radical ». Son évidence s'évanouit aussitôt qu'une définition s'efforce de la formuler : production, fin ou durée, cause, conséquence ou circonstance, l'événement se dissémine et se

dérobe à l'évidence aussitôt qu'il se réfléchit. Parce qu'il est radical, l'événement donne à connaître mais ne se connaît pas en soi. Diderot maintient ainsi en quelque sorte la définition classique de l'événement, qui rattachait celui-ci à la Providence : à l'inconnaissable théologique des décrets de Dieu se substitue un inconnaissable grammatical. Ce qui est sûr cependant, c'est que l'événement, devenant premier, a cessé d'être l'issue de quelque chose : il a cessé d'être institué pour devenir instituant.

Il se passe ainsi quelque chose d'essentiel dans la fondation de la notion moderne d'événement, entre la fin du XVII^e et le milieu du XVIII^e siècle : quelque chose comme une inversion de perspective dans la représentation de ce qu'est un événement. Ce n'est pas tant que, dans le cours du temps, dans la ligne de l'enchaînement des choses, on arrête le curseur plus avant ou plus après pour désigner le moment du récit, la péripétie, la circonstance, l'épisode qui sera privilégié comme l'événement, comme ce qui dans l'histoire, dans le processus, fait événement : il y a un vague de l'événement qui enveloppe cet ensemble. Ce qui se modifie est le sens dans lequel on regarde les choses : vers l'aval, pour le pronostic d'une catastrophe ; puis vers l'amont, pour le diagnostic des causes qui l'ont produite.

Il se produit donc, dans l'appréhension de l'événement, une inversion de la direction dans laquelle les choses sont prises. Le contre-courant va progressivement disqualifier la succession linéaire du temps. Ce problème de la disqualification du temps par l'événement se cristallise d'abord au théâtre.

Et le théâtre se pense à partir d'Aristote. Il n'y a pas de concept à proprement parler d'événement chez Aristote, mais plutôt une polarité entre *praxis* et *pathos*. La *praxis*, l'action, pousse l'histoire vers un avenir (le renversement de situation de la péripétie et de la reconnaissance, par quoi l'action rebondit), tandis que le *pathos*, l'impact émotionnel, réfléchit, répercute un passé (un enchaînement de faits déclenche un coup fatal, produit sur scène un impact)².

La dramaturgie classique française, en prétendant appliquer scrupuleusement les principes aristotéliens, va complètement bouleverser ce système de polarisation *praxis/pathos* en introduisant l'événement à la fois comme cadre et comme fin de la tragédie. C'est ainsi que l'abbé d'Aubignac écrit :

que le Poète choisisse bien le jour dans lequel il veut renfermer toutes les intrigues de sa Pièce, & ce choix doit se prendre d'ordinaire du plus bel Evenement de toute l'histoire, j'entends de celui qui doit faire la catastrophe, & où tous les autres aboutissent comme des lignes à leur centre [...]. Apres ce

choix ainsi fait, le plus bel artifice est d'ouvrir le Theatre le plus près qu'il est possible de la catastrophe, afin d'employer moins de temps au negoce de la Scène, & d'avoir plus de liberté d'étendre les passions & les autres discours qui peuvent plaire. (d'Aubignac, 1657, II, 7, « De l'Etendue de l'Action Theatrale » : 159 ; éd. Baby : 189-190).

C'est le choix de l'événement qui détermine la composition de la tragédie. Toute la question de la perspective dans laquelle on regarde l'événement est ramenée à ce choix, qui vient remplacer la polarité *praxis/pathos*. Une primauté du visible ordonne désormais la composition : l'événement, c'est le jour choisi pour la scène (et non un mystère passé à dévoiler), les intrigues convergeront vers cet événement comme « des lignes à leur centre ». Ce que décrit ici d'Aubignac, c'est, à partir de l'événement choisi, du jour mis sous nos yeux sur la scène, la convergence des lignes du discours, « l'assemblage et le concours des incidents » : lignes, assemblage, le modèle de la composition est visuel³. Elle va d'ailleurs consister essentiellement dans un second choix, celui de l'ouverture du théâtre, c'est-à-dire de la disposition de l'entrée en scène par rapport à la catastrophe, qui devient l'événement par excellence, le centre, le point de convergence et d'aboutissement des intrigues.

Contrairement à ce que l'étymologie grecque pourrait laisser croire, la catastrophe n'est pas une notion aristotélicienne. Ce qu'on a traduit parfois par catastrophe dans la *Poétique*, parfois par « événement pathétique », c'est *pathos*, le ressenti des faits, l'effet que déclenche la production d'une action puis la communication des faits⁴. La catastrophe prend une importance décisive dans la doctrine dramaturgique classique comme manifestation visible du choix de l'événement fait par le dramaturge, choix du jour qui sera représenté sur la scène, choix de l'ouverture du théâtre, au plus près de la catastrophe. L'événement devient par là le choix de l'événement, et la catastrophe oriente la perspective qui conduit le théâtre à l'événement.

L'abbé d'Aubignac décrit alors le déroulement de la tragédie comme pris entre le « negoce de la scène » et « la liberté d'étendre les passions et les autres discours ». On reconnaît le second comme le *pathos* aristotélicien, le discours du ressenti ; mais qu'est-ce que ce « negoce de la scène » qu'il faudrait réduire au minimum ? C'est l'intendance de l'événement, ce qu'il faut négocier sur la scène comme préalable à la représentation de l'événement. Un negoce, c'est une transaction, un échange : dans la balance se trouvent, sur un plateau, ce qu'il faut apporter, produire sur la scène comme explications, comme discours, comme fils de l'intrigue pour conduire le spectateur à la compréhension de l'événement, et sur l'autre plateau, ce que la scène montre, par évidence visuelle, de l'événement. Plus la scène montre, moins il faut rapporter, moins il y a de negoce.

La préparation de l'événement devient ainsi la grande affaire de la composition théâtrale. Ce n'est pas parce qu'il faut concentrer au maximum le temps du négoce de la scène que ce négoce est secondaire : c'est là au contraire que réside le ressort central de la composition, ou plus exactement son nœud. Chez Aristote le nœud de l'intrigue (*desis*) constitue son obscurité liminaire, à laquelle la fin apporte un dénouement (*lusis*), c'est-à-dire une résolution, un éclaircissement. Pour d'Aubignac le dénouement est une « catastrophe » (d'Aubignac, 1657, II, 9, « Du Dénoûement ou de la Catastrophe & Issuë du Poëme Dramatique » : 175 ; éd. Baby : 203⁵), un point de convergence où toutes les « lignes » des intrigues, tous les « chemins » doivent « aboutir » pour que la catastrophe dénoue tous les fils de l'intrigue. L'intrigue, ou plutôt le négoce de la scène, a consisté à les nouer. En amont de l'événement, il faut donc penser le négoce, ce qui implique une violence faite au temps :

le Poëte ensuite doit s'étudier à assembler tous ses incidents si adroitement en un même jour, que cela ne paroisse point affecté ni violenté ; & pour y reüssir, il faut rectifier les temps des choses arrivées devant l'ouverture du Theatre, en supposer quelques-unes arrivées ce jour-là, quoiqu'elles soient arrivées auparavant, & les joindre toutes avec tant d'art qu'elles semblent connexes de leur nature, & non point par l'esprit du Poëte. [...] Mais à quoi il faut prendre garde, c'est de ne pas conjoindre les temps de divers incidens avec tant de précipitation, que la vraisemblance en soit blessée (d'Aubignac, 1657, II, 7, « De l'Etendue de l'Action Théâtrale, ou du Temps et de la durée convenables au Poëme dramatique » : 160-161 ; éd. Baby : 190-191).

Comme le négoce de la scène, la violence faite à la succession temporelle des faits doit être minimale, quasiment invisible. Mais comme lui, elle est l'affaire essentielle. C'est dans cette violence que se joue le retournement de perspective qui affecte de façon de plus en plus pressante le rapport à l'événement au tournant du XVII^e et du XVIII^e siècle. Si la scène, au moment de la représentation, se présente au spectateur comme une convergence vers l'événement, vers la catastrophe, la composition du poème, pour le dramaturge, se focalise, au contraire, sur le ménagement des incidents qui précipitent la catastrophe, c'est-à-dire qu'une bonne pièce doit être composée à rebours.

Pour bien négocier, il va falloir truquer les causes : construire, en remontant depuis l'événement-catastrophe, un enchaînement d'incidents logique et rapide. La composition est un forçage, si faible, si imperceptible soit-il : le dramaturge rapproche les « incidents » disséminés sur la chaîne du temps, resserre leurs liens ; le plus discrètement possible, il violente les faits. Composer, c'est concentrer et nouer.

« Ouvrir le théâtre » (commencer la pièce) au plus près de la catastrophe permet d'abolir le temps durant la pièce. La pièce ne joue pas une succession

d'événements ; elle se confond avec l'Événement. Depuis l'événement de la pièce, c'est-à-dire depuis son lieu quasiment immobile et hors du temps, « les passions et les discours » qui occupent la scène déploient ce qui aura produit la catastrophe, orientant le rapport de la scène à l'événement dans le sens de la rétrospection⁶. Mais cette rétrospection n'est elle-même pas la reconstitution exacte de l'enchaînement des faits : ceux-ci sont réagencés et condensés au plus près de l'événement dans lequel la scène nous installe, de sorte que la remontée qui est faite vers le passé, les causes, les motifs et les griefs, ne soit pas parasitée par le développement sur scène d'une succession orientée vers l'avenir.

Le renversement de perspective dans le rapport à l'événement s'accompagne ainsi d'une conceptualisation de l'événement (une notion qui, comme celle de catastrophe, n'est pas aristotélicienne), qui cesse d'être compris comme une donnée de l'histoire (de la fable⁷), pour devenir une reconstruction par condensation des faits. L'événement devient une réalité produite et, par son artificialisation, acquiert la cohérence, la concentration, l'opérabilité d'un objet scénique. Se différenciant de l'« aventure », il se désolidarise de la succession des temps, il reconfigure, à partir de lui-même, le temps. Alors, dans ce temps reconfiguré, l'événement fait image ; il s'atteste comme événement par l'image qu'il délivre de lui.

Au-delà des vanités blessées et des bassesses de la querelle qui s'envenima entre Corneille et l'abbé d'Aubignac après la publication de *La Pratique du théâtre* en 1657 et des trois *Discours* de Corneille en 1660, il est frappant de constater que la controverse ne porte pas sur le respect ou le non-respect des « règles », mais sur la manière dont le forçage des faits est conduit pour produire l'événement. Autrement dit, comme d'Aubignac en convient lui-même en 1663 (d'Aubignac, 1663, I : 9), personne ne respecte lesdites règles, qui ne sont érigées que pour mesurer, lors de la représentation théâtrale, l'écart de transgression produit par l'événement. La vraisemblance n'est pas la continuité lisse d'une norme, mais la gestion des écarts permis (Kremer, 2011 : 124sq⁸). Marquant un seuil de tolérance pour cet écart, elle est le seul critère d'appréciation de l'événement, dont il est posé que non seulement il peut, mais il doit transgresser la règle des trois unités, et plus particulièrement celle de l'unité de temps.

2. Transposition de l'événement théâtral dans la peinture : vers l'instant prégnant (conférence de Le Brun sur *La Manne*)

Les mêmes interrogations qui traversent la doctrine classique de la composition du poème dramatique émergent une décennie plus tard dans la réflexion sur la composition en peinture. L'une des premières conférences de la toute nouvelle Académie royale de peinture, et la première consacrée à un tableau français, est la conférence prononcée par Charles Le Brun le 5 novembre 1667 sur *La Manne* de Poussin (Lichtenstein & Michel, 2006, I.1 : 156sq ; Utpictura18 : A0271).

Le choix du sujet pour introduire, après Raphaël, le modèle français de la peinture d'histoire nous ramène à la conception classique de l'événement, comme manifestation de la Providence, telle qu'elle apparaît chez Furetière : l'épisode biblique de la manne tombant dans le désert pour nourrir les Israélites affamés n'a pas de héros terrestre et ne déclenche pas de péripéties en chaîne. Il se suffit à lui-même comme manifestation de Dieu donnant sens rétrospectivement et soutien à l'Exode et au cheminement vers la Terre Promise. Même historiquement projeté dans un passé lointain, l'événement de la manne se manifeste comme avenir du peuple élu, comme promesse à venir du salut. La manne est un événement : le spectateur est supposé oublier que l'épisode se situe dans le cours d'une longue histoire pour saisir le tableau qui se présente à lui comme image de *ce qui vient à la fin*, c'est-à-dire de ce qui donne sens destinal à la fois à l'Histoire sainte et à la vie de chacun.

Pour Le Brun, *La Manne* est composée de trois groupes, celui du premier plan à gauche, celui du premier plan à droite, enfin celui formé par Moïse et Aaron au second plan au centre. Disons tout de suite pour faciliter la compréhension que le premier groupe à gauche représente la faim avant l'arrivée de la manne, que le deuxième à droite met en scène la récolte proprement dite, et que le troisième au centre décrit les actions de grâce après la récolte.

Ce n'est que dans la 4^e et dernière partie de son exposé que Le Brun s'avise que Moïse et Aaron « sont comme les deux héros de son sujet » (Lichtenstein, Michel, 2006, I.1 : 170) : l'action de Moïse n'est pas le sujet du tableau. L'enchaînement de ses trois parties est un enchaînement dans le temps qui l'exclut comme protagoniste : le premier groupe ignore encore que la manne est tombée, la mère en est encore à partager son lait entre sa mère et son fils, tandis que le vieillard, derrière elle, se meurt. Ils sont la cause de l'événement, son origine. Le deuxième groupe ramasse la manne, il se déploie dans le présent de l'événement, il en manifeste, à partir de la femme au dos tourné, la puissance centrifuge. Le troisième groupe, dans un mouvement inverse, rend grâce et vient coïncider avec la définition classique de l'événement, qui désigne le dénouement, l'issue providentielle par laquelle se manifeste la puissance et le dessein divins.

Or, ce centre est éteint :

Pour Moïse et ceux qui l'environnent, on voit qu'ils ne sont éclairés que d'une lumière éteinte par l'interposition de l'air qui se trouve dans la distance qu'il y a entre eux et les autres qui sont sur le devant du tableau, et qu'ils reçoivent encore moins de jour selon que chaque figure est plus éloignée (Lichtenstein, Michel, 2006, I.1 : 171).

Dans le cadre d'une peinture d'histoire, l'événement ne consigne pas simplement ce qui serait historiquement arrivé ; il manifeste une vérité. Cette vérité, *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'un épisode de l'Ancien Testament, ne se manifeste cependant que voilée dans l'événement. Le voilement de l'événement est donc inhérent au genre et à la lecture allégorique qu'il hérite de la tradition médiévale. Poussin rompt pourtant ici avec la tradition iconographique de représentation de l'épisode de la Manne, qui fait de Moïse le protagoniste de la scène. Poussin manifeste le voilement de manière sensible, comme épaissement de l'air, alors qu'on attendrait que ce soit le geste, et par lui l'action de Moïse qui se manifestent comme énigmatiques, comme sens voilé donné à méditer au spectateur. Ce n'est plus ici le sens de l'action mais l'action même qui est voilée. Le voile sémiotique de l'allégorie s'est mué en voile esthétique affectant de façon globale et sensible l'image de l'événement.

Si Le Brun n'aborde jamais le rapport du tableau à l'histoire, au temps, à l'événement, et cantonne délibérément son analyse à un point de vue strictement technique, la discussion qui suit la conférence porte en revanche exclusivement sur ce point. Les critiques pleuvent contre Poussin, qui n'a pas respecté la lettre du texte biblique : la Manne est tombée au petit matin, les Juifs ne l'ont pas vue tomber ; la Manne est tombée après les caillies, de sorte que les Juifs étaient déjà rassasiés. En conséquence, la scène de famine du premier plan à gauche « ne convient pas au temps de l'action ».

À cette objection, Le Brun répond par une formule qui, tout en ayant l'air de singulariser la peinture, rejoint de fait la méthode préconisée par l'abbé d'Aubignac dans *La Pratique du théâtre* :

À cela M. Le Brun répartit qu'il n'en est pas de la peinture comme de l'histoire. Qu'un historien se fait entendre par un arrangement de paroles et une suite de discours qui forme une image des choses qu'il veut dire et représente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là, il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi ceux qui verraient son ouvrage ne seraient pas mieux instruits que si cet historien, au lieu de raconter tout le sujet de son histoire, se contentait d'en dire seulement la fin (Lichtenstein, Michel, 2006, I.1 : 172).

L'enjeu de cette conjonction des incidents apparaît ici clairement : il s'agit de « former une image » de l'événement, de le « figurer », de « représenter ce qui s'est passé », de le « faire com-prendre », c'est-à-dire saisir d'un seul coup, en un seul effet.

Le Brun ne vient à la question de la temporalité de la peinture que sous la contrainte de la discussion qui a suivi son exposé. Il s'en est tenu jusque-là, de façon plus technique, plus factuelle, à des questions de disposition, d'organisation spatiale, de figures. Sommé de s'expliquer sur le rapport de l'image à l'événement, Le Brun transpose sa théorie structurale du groupe, de la figure, de l'expression dans le champ temporel. Il pense l'instant du peintre comme un groupement de groupes : de même que le groupe se décompose en figures, qui elles-mêmes se décomposent en expressions, et idéalement en expressions mixtes, de même l'instant du peintre se décomposera en « incidents » qui auront précédé l'événement : incident est du vocabulaire du théâtre ; instant est de la peinture.

La défense du Poussin qui conclut la discussion de 1667 introduit la notion d'événement :

Quelqu'un ajouta à ce que M. Le Brun venait de dire que, si par les règles du théâtre, il est permis aux poètes de joindre ensemble plusieurs événements arrivés en divers temps pour en faire une seule action, pourvu qu'il n'y ait rien qui se contrarie et que la vraisemblance y soit exactement observée, il est encore bien plus juste que les peintres prennent cette licence, puisque sans cela leurs ouvrages demeureraient privés de ce qui en rend la composition plus admirable et fait connaître la beauté du génie de leur auteur (Lichtenstein, Michel, 2006, I.1 : 173).

La conjonction des événements est notée ici explicitement comme venant de la doctrine du théâtre, comme l'insistance sur la vraisemblance fait référence à l'abbé d'Aubignac. Mais Le Brun ne distingue plus les *incidents* de l'*événement* terminal qu'ils négocient et préparent. Et pour cause : la peinture ne peut établir dans le temps un processus de nouage des incidents, ou événements intermédiaires, qui viendrait se dénouer dans l'événement-catastrophe⁹. Par là même, elle fait apparaître une dimension essentielle du concept d'événement ici en gestation, qui est son caractère composite : l'attelage de temporalités hétérogènes se matérialise sur la toile par la disposition des groupes et la gestion des ruptures de cohérence (temporelle, ou plutôt circonstancielle, c'est-à-dire logique) entre ces groupes. La consistance de l'événement (sa composition admirable), c'est sa vraisemblance, c'est-à-dire le maintien des incohérences entre les groupes en dessous du seuil d'acceptabilité (la licence juste).

Dans le tableau de Poussin, il ne s'agit pas de représenter l'événement de la manne tombant du ciel, mais

l'état où était alors le peuple juif, qui, au milieu du désert, se trouvait dans une extrême nécessité et dans une langueur épouvantable, mais qui dans ce

moment se vit soulagé par le secours du Ciel. De sorte que les uns semblent souffrir sans connaître encore l'assistance qui leur est envoyée. Et les autres qui sont les premiers à en ressentir les effets sont dans des actions différentes (Lichtenstein, Michel, 2006, I.1 : 166).

Des actions *différentes* : l'événement fait différer les actions, c'est-à-dire que pour une part il les *retarde* (le groupe de gauche est encore dans la faim et le désespoir alors que la manne est déjà tombée) et pour une autre part il les *diversifie* (les figures réagissent différemment à la chute de la manne). Dans la cohérence de l'événement travaille le jeu de ces hétérogènes qui diffèrent¹⁰. Quant au principe de cette cohérence (Moïse présidant à l'événement), il demeure sinon invisible, du moins voilé (derrière l'épaisseur de l'air), ou en retrait (au troisième plan), ou même disséminé (au lieu de Moïse, que Le Brun diffère à évoquer, un effet de lumière répandu sur la toile). S'opère ainsi un travail par l'image de la différence dans l'événement, qui est un travail de déconstruction de la figure. Dans l'économie classique de la représentation, la figure est le support, le mécano structural par quoi l'événement (le sujet de la peinture d'histoire) vient faire image sur la toile. Dès lors que l'événement se manifeste comme différence, la figure entre dans un processus de déconstruction :

ce grand peintre ne disposait pas ses figures pour remplir seulement l'espace de son tableau, mais [il] faisait si bien qu'elles semblaient toutes se mouvoir, soit par des actions du corps, soit par des mouvements de l'âme (Lichtenstein, Michel, 2006, I.1 : 167).

Mouvement, action, mouvoir, mouvements : le processus aristotélicien de mise en intrigue théâtrale¹¹ entre ici en discordance avec les formes fixes (figures) et le cadre, l'espace du tableau. La représentation de l'événement passe par l'impossible mise en cohérence de cette incohérence logique¹².

C'est quand il s'agit de décrire l'expression de la mère prise dans le dilemme de ses deux devoirs et de ses deux charités, nourrir sa mère ou nourrir son enfant, que l'on voit le mieux la figure se défaire :

Il montra pourquoi cette même femme ne regarde pas sa mère pendant qu'elle lui rend son charitable secours, mais qu'elle se penche du côté de son enfant. Il dit que le désir qu'elle avait de les secourir tous deux lui fait faire une action de double mère. D'un côté elle voit dans une extrême défaillance celle qui lui a donné le jour et, de l'autre, celui qu'elle a mis au monde lui demande une nourriture qui lui appartient et qu'elle lui dérobe en la donnant à une autre. Ainsi le devoir et la pitié la pressent également.

La mère « ne regarde pas », mais « elle voit », et elle voit doublement : ce dédoublement fissure l'événement et exacerbe la contradiction de la figure, qui est et ne peut être à la fois celle du devoir maternel et celle du devoir filial. Cette contradiction se manifeste dans une expression visuellement impossible, un « ne regarde pas », une image barrée. Par cette soustraction dans le visible, la figure met en défaut le regard originaire qui, comme double voir impossible, manque nécessairement. Encore et encore, le spectateur reviendra buter sur ce regard soustrait par quoi se déploie, lancinante, la douleur de l'événement. Face à la toile il éprouvera, dans cette mise en défaut du regard, le *pathos* de la scène, il suppléera, de son propre regard butant, le regard de la mère-fille qui ne cesse de manquer. Il reconstituera, dans cette femme qui n'est ni mère ni fille, dans cette figure impossible à caractériser, une sorte de discours intérieur, ou plutôt l'aporie d'une rétrospection (cf. note 6).

Tel est le travail de la différence dans l'assomption de l'événement : il ne met pas seulement en évidence l'incohérente cohérence des incidents hétérogènes qui le constituent ; il rend problématique cette évidence même, en cernant dans la figure l'impossibilité de l'expression.

La mère se détourne de sa mère, à qui pourtant elle donne son lait, vers son enfant, à qui elle le refuse. Le regard de la mère va dans le sens de l'événement, qui est le sens de l'avenir, alors même que son action le contrarie. Parce que l'image se constitue comme trace de l'événement, elle tend à privilégier la dimension « à venir » de l'événement, au moment même où la notion d'événement change de sens et se replie au contraire vers l'appréhension, depuis le point d'aboutissement de l'action, de ses éléments déclencheurs. La contradiction du geste et du regard exprime le renversement qui est en train de se produire, et consacre l'émergence du concept d'événement.

L'avenir de l'événement c'est sa dimension destinale, par laquelle ce qui arrive se pense, se réfléchit comme événement : ce qui s'est fait là, ce qui vient d'avoir lieu entrera dans l'histoire, aura une postérité, entrera dans le grand récit d'un destin. Avec *La Manne*, il s'agit du destin du peuple juif, qui lui-même figure, dans une perspective chrétienne, la promesse de la grâce. Ce n'est qu'à partir de ce destin, de cette promesse, que l'histoire de *La Manne* aura été, au bout du compte, un événement. L'avenir seul pourra attester rétrospectivement que ce qui arrive était un événement. Pour prendre sa dimension d'événement, ce qui arrive doit donc se projeter au futur antérieur ; celui qui agit, qui vit dans l'événement, les spectateurs immédiats de l'événement prennent conscience, voire décident que, plus tard, dans la postérité, cela aura été un événement.

3. Quand la scène devient spectre : le Rubicon, de Chauveau et Brébeuf (1657) à Kojève (1947)

En 1657, l'année même où l'abbé d'Aubignac publie *La Pratique du théâtre*, paraît à Paris, chez Antoine de Sommerville, une traduction de *La Pharsale* de Lucain, par Georges de Brébeuf, un ami de Corneille. L'édition est illustrée et son frontispice gravé par Chauveau (Utpictura18 : B6359) représente l'épisode qui déclencha la guerre civile dont la bataille de Pharsale fut la conclusion : c'est le franchissement par Jules César, en 49 avant Jésus-Christ, du Rubicon, qui marquait la frontière entre la Gaule cisalpine, dont il était le gouverneur, et l'Italie romaine, où nul général n'était autorisé à pénétrer avec son armée.

Lucain représente l'événement du franchissement du Rubicon par la confrontation de deux discours (Boëls Janssen, 1995¹³) : discours de l'*imago patriæ* qui surgit d'entre les roseaux du Rubicon d'une part ; discours de César invoquant les dieux d'autre part. Au seuil de l'action décisive, toute l'histoire précédente est rappelée et condensée : la guerre des Gaules, le franchissement des Alpes, le retour à bride abattue vers Rome pour ne pas être évincé du pouvoir par Pompée. Surgit alors l'image :

« ... *Ut uentum est parui Rubiconis ad undas,
ingens uisa duci patriæ trepidantis imago
clara per obscuram uoltu maestissima noctem,
turrihero canos effundens uertice crines,
caesarie lacera nudisque adstare lacertis
et gemitu permixta loqui : "Quo tenditis ultra ?" »*

« Desja du Rubicon il découvroit les eaux,
Quand au milieu des joncs & parmy les roseaux
Il void de sa patrie une image vivante
Toute défigurée & toute languissante,
Les bras à demy-nuds, & les cheveux épars,
Où, dit-elle, où va-t-on porter mes Estendars ? »
(Lucain, *Pharsale*, I, 185-190 et traduction de Brébeuf : 13).

Le surgissement de l'*imago patriæ* signe l'événement. Il y a événement parce qu'une *image* se présente à l'endroit où l'action se condense, où tous les fils de l'Histoire convergent et se nouent dans le suspens dramatique du face à face, avant de se dénouer dans le déclenchement de la guerre civile. L'événement fait image : il suscite l'*imago* (effigie, simulacre, fantôme, plus ancien que les dieux même que César évoquera en retour) ; l'immense image de la Patrie effrayée, *ingens patriæ trepidantis imago*, apparaît au général, son visage empli de tristesse est lumineux

dans la nuit obscure, *clara per obscuram noctem*. Brébeuf introduit autre chose : « toute *défigurée* », écrit-il. Nulle *figure* dans le texte latin, qui n'entre pas dans une économie de l'événement.

Sur la gravure de Chauveau, la rive du Rubicon à droite, brillamment éclairée, traverse l'image en zigzagant et marque la frontière politique qui est ici historiquement en jeu. Elle matérialise aussi la rampe de la scène théâtrale. Elle délimite par-là dans l'image l'écran entre ce que *voit* César, et l'image qui le *regarde*. La scène est ici le dispositif canonique qu'adopte la représentation de l'événement. César est le sujet de la scène, se projetant vers l'*imago* qui le nie en lui barrant le passage, mais qui dans le même temps l'accomplit en reconnaissant dans son armée ses étendards, ses *signa* (*Quo fertis mea signa, viri*, où portez-vous mes enseignes, soldats ? v. 191). Comme le héros de la scène tragique, César voit au-delà de la scène ; il voit et il est à la fois poussé et empêché par ce qu'il voit. Chauveau figure ce double mouvement : la jeune femme qui représente la patrie à gauche lève les bras au ciel et esquisse des genoux un mouvement de recul ; mais son visage est tourné vers César et son buste offert à son regard comme au nôtre. Elle fuit, mais elle se donne à voir, esquissant par-là la boucle du chiasme du visible (Merleau-Ponty, 1964 : 173sq).

À y bien regarder, la frontière lumineuse du bord du Rubicon ne trace pas une ligne simple de démarcation, mais un T. Au premier plan, elle sépare César de la Patrie, mais elle sépare également ce premier plan pris comme un ensemble de l'arrière-plan où se trouve l'armée de César qui assiste à la scène. Le face à face auquel César est confronté est ainsi lui-même circonscrit par le regard des soldats, qui transpose depuis le fond du théâtre celui du spectateur-lecteur devant lui. L'équivalence ainsi posée entre l'armée de César et le public est l'équivalence *réelle*, qu'instaure le dispositif scénique. César insiste sur le fait que l'armée est le peuple romain : ce sont « tes Romains », « tes Enfants » qu'il amène avec lui¹⁴. Mais dès lors que le face à face est disposé à la manière d'une scène, assister à la scène c'est prendre la place, comme public, du peuple romain : le peuple est le public du spectacle, le public constitue la postérité du peuple, il est le peuple romain *à venir*.

Ainsi, la théâtralisation de l'événement et sa constitution en dispositif scénique s'accompagnent d'un mouvement de chiasme, d'entrelacs, qui n'est pas seulement le chiasme du visible décrit par Merleau-Ponty et repris par Lacan, mais inaugure aussi un chiasme des temporalités, échangeant le passé spectral du peuple (l'apparition fantomatique de l'*imago patriæ*) avec son avenir politique (la communauté du public, des spectateurs juges) dans le présent de l'événement (l'armée spectatrice, s'apprêtant à franchir avec César le Rubicon).

Chauveau a souligné cette présence destinale de l'avenir dans l'image de l'événement par l'ajout d'une allégorie de la Fortune volant au-dessus du Rubicon, entre César et l'*imago*, brandissant l'épée de la guerre à venir et portant sur son bouclier le nom de l'épopée qui la chante : une épée pour l'événement et un bouclier pour son image ; un bouclier pour l'écran que porte l'événement et une épée pour trancher, briser cet écran par l'établissement malgré tout d'une image. La Fortune cependant ne regarde pas César : c'est nous, le public, qu'elle regarde, superposant au face à face, de droite à gauche, de César avec le fantôme du passé celui, d'arrière en avant, du franchissement du Rubicon avec le public futur de ce franchissement, avec nous-mêmes spectateurs¹⁵.

L'événement implique ce temps d'arrêt, ce retournement qui est le retournement du rapport au temps qui se prépare dans la deuxième moitié du XVII^e siècle : dans l'édition de 1657 de la *Pharsale*, après la gravure frontispice de Chauveau, la gravure suivante, non signée, qui ouvre le livre I (Utpictura18 : B6176), représente le franchissement proprement dit du Rubicon. Au premier plan à droite César en tête, brandissant son bâton de commandement, gravit la rive opposée, sur laquelle en quelque sorte nous, spectateurs, nous trouvons. Derrière lui, cavaliers et fantassins sont encore en contrebas. César alors se détourne de nous vers eux, il vérifie que l'armée le suit. Par ce retournement dans la progression, il renverse la perspective du temps, il introduit la rétrospection et ouvre la dimension de l'événement.

Alexandre Kojève prend précisément cet exemple du franchissement du Rubicon pour analyser l'émergence du temps comme concept dans *La Phénoménologie de l'esprit de Hegel* :

Un homme se promène la nuit au bord d'une petite rivière. Autrement dit, quelque chose d'extrêmement banal, rien d'"historique". Car, même si l'homme en question était César, l'événement n'aurait rien d'"historique" si César se promenait ainsi uniquement à cause d'une insomnie quelconque. Le moment est historique parce que le promeneur nocturne pense à un coup d'État, à la guerre civile, à la conquête de Rome et à la domination mondiale. Et notons-le bien : parce qu'il a le projet de le faire, car tout ceci est encore dans l'avenir. L'événement en question ne serait donc pas "historique" s'il n'y avait pas une présence-réelle (Gegenwart) de l'avenir dans le Monde réel (tout d'abord dans le cerveau de César). Le présent n'est donc "historique" que parce qu'il y a en lui un rapport à l'avenir, ou, plus exactement, parce qu'il est une fonction de l'avenir (César se promenant parce qu'il pense à l'avenir). Et c'est en ce sens qu'on peut parler d'un primat de l'avenir dans le Temps historique (Kojève, 1947 : 432).

Il n'y a pas simplement événement parce que César voit l'avenir (son projet), mais parce qu'il le fait devenir le présent (son action). L'événement consiste dans le retournement de César depuis l'avenir qu'il rêve, dans lequel il se projette et projette le monde avec lui, vers le présent où il agit : l'armée, le peuple romain en marche et qui doit suivre. Cela commence par une idée en l'air, rien de concret : « tout ceci est encore dans l'*avenir* », « tout d'abord dans le cerveau de César ». L'avenir, c'est donc une idée, l'idée du présent : le présent est piloté par une idée d'avenir, « il est une fonction de l'avenir ». C'est cette idée qui donne au présent le sens d'un projet, la forme d'un geste politique, la puissance destinale d'un concept.

Kojève identifie ce pilotage de l'événement par l'avenir au désir. L'événement du franchissement du Rubicon est piloté par le désir de César, qui est le désir de rendre présent ce qui n'existe pas encore, la nouvelle Rome impériale, dans une situation de vacance du pouvoir, dans le manque, l'absence qui caractérise la scène politique du présent. Or, César est pris dans le face à face avec Pompée : Pompée est aux commandes à Rome, peut-être sur le déclin mais encore au faite de sa puissance. Ce n'est pas la position de Pompée que César désire, mais ce que celle-ci permet d'obtenir : la refondation politique de Rome. La fonction motrice de l'avenir dans le présent de l'événement se définit ainsi comme désir d'un désir, que Kojève identifie au désir de reconnaissance dans la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave (Hegel, 1807, I, 4 : 155-166) : au principe de l'événement, se situe le désir de reconnaissance. C'est par ce processus de reconnaissance que s'effectue le nouage du désir, qui est fondamentalement irréel, à l'événement, qui est l'accomplissement de la réalité même.

Face à César, « le réel qui a cessé d'être » se manifeste par l'apparition de l'*imago patriæ*. Le fantôme de la patrie produit l'image du passé qui persiste dans le présent que le désir de César s'apprête à nier : le présent qui place de fait Pompée aux commandes de Rome est en effet l'héritage effondré du passé républicain de Rome, dont les lois protectrices interdisent à César de franchir le Rubicon. Le « désir de nier le donné réel ou présent » qui habite César n'est donc pas le désir de nier le passé, mais ce que le passé a donné dans le présent. Ce qui est nié est à la fois discours et réel : c'est le discours de l'*imago* que César réfute, mais il le réfute en général qui parle au moment d'agir, non en rhéteur ; et c'est aussi le réel, la situation politique et juridique dont César décide de ne pas tenir compte pour faire passer son désir avant elle. La « négation de la réalité donnée », qui est négation du discours de la réalité en même temps que négation du réel même qu'établit la persistance du passé dans le présent, noue le désir au réel et constitue « la réalité du désir ».

Le passé nié dans le donné réel du présent par l'idée de l'avenir que porte le désir du désir de l'autre se manifeste comme *imago* déniée : c'est ici le fantôme que César conjure. Le fantôme est ce qui articule l'événement à l'image, comprise non comme représentation d'un tableau, comme image de la scène de l'événement, mais comme présence de l'absence dans l'événement, comme passé nié, comme persistance.

L'événement compris dans ce rapport au fantôme n'est plus l'événement théâtral : il se spectralise, c'est-à-dire que son rapport à l'image change ; de l'image-tableau on passe à l'image-fantôme ; d'une scène de l'événement, on passe à une conjuration de l'événement.

Lorsque Hubert Gravelot illustre en 1766 la nouvelle traduction de *La Pharsale* par Marmontel, il s'inspire très visiblement pour la gravure du livre I (*La Pharsale de Lucain*, 1766, t. I : face à la p. 3 et Utpictura18 : B6166) du frontispice réalisé par Chauveau un siècle plus tôt. Mais ici la patrie apparaît dans un nuage de fumée blanche qui signale sa dimension spectrale ; c'est ce nuage qui marque la séparation, non plus entre la Gaule cisalpine et le territoire de Rome, mais entre César et son désir, son rêve, et dans ce rêve ce qu'il s'agit de nier pour faire événement.

Sur la gravure de Chauveau, César monté à cheval dépasse d'une tête la nymphe qui se présente devant lui : visuellement, physiquement, il a l'avantage. Dans la composition de Gravelot, le rapport des forces s'est inversé. Monté sur son nuage, le fantôme de la patrie surpasse de tout son buste un César qui doit lever la tête pour la considérer. Chauveau avait interprété l'*imago patriæ* à partir du lieu théâtral de la scène, comme une nymphe sortant des roseaux. Gravelot crée une *imago terribilis* : image de terreur qu'il s'agit de conjurer, image de fantasme qu'il s'agit de s'approprier.

En devenant fantôme, l'image qui se dresse devant César conjugue le passé auquel le franchissement du Rubicon mettra fin et l'avenir que désire le général, avec tous les attributs dont il s'agit de s'emparer : faisceau du licteur, bouclier SPQR, aigle romaine. Le fantôme n'est pas tant l'*imago* objective qui surgit du passé pour être niée que le fantasme même de César, c'est-à-dire son projet, son désir de reconnaissance qui, depuis l'avenir qu'il projette, dicte le calendrier des événements. L'événement devient, de théâtral, spectral quand face au fantôme il déclenche la triple dynamique de la conjuration : dynamique de négation, du fantôme qu'il s'agit de conjurer, de faire disparaître ; dynamique de projection, du fantasme qu'il s'agit de faire advenir au réel, de faire devenir le présent ; dynamique de coalition, de l'image qui fédère la communauté dans l'action, le nouage de l'événement (Derrida, 1993, chap. 1, « Injonctions de Marx » : 73-85).

L'événement spectral marque l'assomption de l'*imago terribilis*. Pour assumer sa triple fonction de négation, de projection et de coalition, le fantôme instaure une économie de la terreur. Plus exactement, la terreur, qui constituait déjà l'un des ressorts essentiels de la scène tragique, la forme d'expression privilégiée du *pathos* de l'événement, change de nature et définit un nouveau partage : l'événement ne suscite plus la terreur du spectateur ; l'événement devient la terreur même.

Sur l'aquarelle de Richard Westall (Utpictura18 : B5661), en 1793, l'*ingens imago* qui se dresse devant César, cabrant son cheval, est clairement l'image d'un fantôme. Le Rubicon a disparu, le soleil est voilé par la brume de l'apparition et projette son disque rouge dans l'épaisseur de l'air obscurci. C'est cette projection qui établit la frontière invisible entre César et son fantôme : le cheval de César l'a déjà à demi franchie, croisant la projection du mouvement de César et de son armée avec la projection lumineuse. L'événement, c'est la projection : il n'y a plus ici ni retournement, ni nouage, ni dénouement, mais le seul croisement des projections, qui établit le dispositif spectral sur les décombres du dispositif théâtral effondré.

L'aquarelle de Westall annonce la seconde révolution de l'événement, l'avènement de l'événement spectral en lieu et place de l'événement théâtral. L'événement théâtral, c'est l'invention d'un mode de représentation de l'événement, le dispositif scénique, qui restera toujours le dispositif de référence ; l'événement spectral réfléchit le dispositif : il articule à ce dispositif un concept. Comme le montre Kojève, la conceptualisation de l'événement nous vient de Hegel et passe par le nouage inédit des trois temporalités par lesquelles nous pouvons penser le temps : l'avenir, où se forme l'idée et à partir d'elle le désir, le passé, que ce désir nie dans le présent, enfin le présent, où cette négation met en œuvre l'action qui fait événement.

Ce nouage ne défait pas le dispositif classique de représentation scénique de l'événement, mais il en modifie profondément le ressort et la finalité. Cela saute aux yeux par le vocabulaire que nous employons : l'événement n'est plus un *dénouement*, mais un *nouage*. Il n'arrête pas un cours des choses dans un tableau ; il déclenche un processus, il projette. C'est ce qui donne l'impression (largement trompeuse) que le curseur de l'événement se déplace vers l'amont dans le cours du temps.

L'image-fantôme est l'instrument du nouage de l'événement : elle ne manifeste pas seulement, mêlées, l'idée de l'avenir, le projet vers lequel cet avenir est orienté, et la représentation du passé, ce qui par l'événement sera révolu. Elle exprime, par cette manifestation, la présence-absence du présent, c'est-à-dire ce

qui se produit, se joue au moment même de l'événement, et en même temps ce qui manque, ce qui fait défaut dans l'événement qui advient. Par l'image-fantôme, le dispositif scénique persiste (qui donne à voir ce que le sujet ne devrait pas voir et, depuis ce donné-à-voir, instaure un point de vue sur le sujet), et en même temps se transforme radicalement : il n'y aura plus de moment de l'événement, de choix d'un instant et de découpe optique d'un tableau, mais à la place du moment une trace, une hantise, une répétition. Le fantôme, parce qu'il est à la fois idée et action, ou parce qu'il est le médium par quoi l'idée se noue à une action, sort de la présence ordinaire du présent, il introduit la présence-absence comme mode central d'appréhension de l'événement moderne à la fin des Lumières et au tournant du Romantisme.

L'événement après le spectre : attentats et migrants

L'avènement de l'événement spectral coïncide avec la Révolution française. Autant dire que cette forme de l'événement n'est plus celle d'aujourd'hui. De même que la défiguration de la figure avait miné l'événement théâtral, le désajustement du présent dans le nœud qui le constitue comme événement spectral fait aujourd'hui éclater l'hétérogénéité radicale des présents que nous vivons (Derrida & Habermas, 2003 : 100-101¹⁶). L'image, alors même qu'elle se mondialise (Derrida & Habermas, 2003 : 48-49), frappe l'événement du soupçon de sa facticité et nous reporte vers la présence irremplaçable, seule authentifiante, du témoin vivant (Didi-Huberman, 2003 : 15-16). L'événement actuel s'est scindé en deux : d'un côté l'attentat, sans image, sans auteurs, sans finalité, l'explosion pure d'un désir de reconnaissance, sans avenir. Dans l'attentat, l'*imago* s'est substituée à l'image, potentialisant l'événement dans la hantise mondialisée de ses répétitions. De l'autre côté, l'arrivée des migrants, saturée d'images, entrechoquant expériences et conditions de l'exil (Nouss, 2015), heurtant la poussée des désirs d'avenir au refus de l'hospitalité demandée. Dans cette arrivée, l'*imago* borde l'image. En elle, de l'événement classique, subsiste impérieux et terrifiant, le regard de la mère qui ne donnera pas le sein à son enfant.

Bibliographie

- Alberti, L. B. 1435. *De pictura*. Traduction par Jean Louis Schefer, 1992. Paris : Macula, coll. « Dédale ».
- Aristote. *Poétique*. Traduction par R. Dupont-Roc et J. Lallot, 1980. Paris : Seuil.
- d'Aubignac, François Hédelin dit l'abbé. 1657. *La Pratique du théâtre*. Paris : A. de Somerville. Réédition par Hélène Baby, Paris : Champion, 2011.
- d'Aubignac. 1663. *Deux dissertations sur le poème dramatique en forme de remarques sur deux tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius*. Paris : Du Brueil.

- Barthes, R. 1973. Diderot, Brecht, Eisenstein. In : *Revue d'esthétique*, repris dans Barthes, R. 1982. *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », p. 86-93.
- Boisset, E. 2006. Aperçu historique sur le mot événement. In : *Que m'arrive-t-il ? Littérature et événement*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 17-30.
- Boëls Janssen, N. 1995. « Le passage du Rubicon : Lucain, *Pharsale I*, 183-205 ». In : *Vita latina*, n° 139, p. 27-37.
- Derrida, J. 1993. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée.
- Derrida, J. et Habermas, J. 2003. *Philosophy in a Time of Terror*, éd. Giovanna Borradori. Chicago : University of Chicago Press. Traduction française, *Le Concept du 11 septembre*, Paris : Galilée, 2004. [Les références sont données dans l'édition américaine].
- Derrida, J., Nouss A. et Soussana G. 2001. *Dire l'événement, est-ce possible ?* Paris : L'Harmattan.
- Diderot, Denis et d'Alembert, Jean le Rond, 1751-1772. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres. Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand. [Les articles *AVENTURE (1751), *COMPOSITION (1753), *ÉVÈNEMENT (1756), marqués de l'astérisque, sont de Diderot].
- Didi-Huberman, G. 2003. *Images malgré tout*. Paris : Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe ».
- Frantz, P. 1998. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris: PUF, coll. « Perspectives littéraires ».
- Fried, M. 1980. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. University of California Press. Traduction française par Claire Brunet, Paris : Gallimard, coll. « Nrf essais ». [Les références sont données dans cette dernière édition].
- Furetière, Antoine. 1690. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts, [...] Recueilli & compilé par feu Messire Antoine Furetière*. La Haye et Rotterdam : Arnout & Reinier Leers.
- Girard, Gabriel, dit l'abbé. 1736. *Synonymes françois, leurs différentes significations, et le choix qu'il en faut faire pour parler avec justesse*. Paris : De l'imprimerie de la Veuve d'Houry. [Deuxième édition de l'ouvrage de 1718, la première sous ce titre].
- Hegel, G. W. F. 1807. *Phänomenologie des Geistes*. Bamberg und Würzburg. Traduction française : Hippolyte, J. 1941, 1977. *Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Aubier. [Les références sont données dans l'édition de 1977].
- Kojève, A. 1947, 2014. Cours de l'année scolaire 1938-1939, VIII^e conférence, « Note sur l'éternité, le temps et le concept. Suite et fin ». In : *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris : Gallimard, coll. « Tel ». [Les références sont données dans la réédition de 2014].
- Kremer, N. 2011. *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*. Paris : Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles ».
- Lichtenstein, J. et Michel, Ch. (éd.). 2006. *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*. Paris : énsb-a.
- Lojkine, S. 2002. *La Scène de roman. Méthode d'analyse*. Paris : Armand Colin, coll. U.
- Lojkine, S. 2007. *L'Œil révolté. Les Salons de Diderot*. Arles : Éditions Jacqueline Chambon.
- Lucain. *Pharsale*. Édition d'A. Bourgery. 1976. Paris : Les Belles Lettres.
- La Pharsale de Lucain ou les Guerres civiles de César et de Pompée*, en vers françois. Par M. de Breueuf. 1657. Rouen et Paris : A. de Sommaville.
- La Pharsale de Lucain*, traduite en françois par M. Marmontel, de l'Académie française. 1766. Paris : Merlin, 2 vol. [Les gravures de l'exemplaire de l'Arsenal, RESERVE 8-BL-5016, sont coloriées].
- Merleau-Ponty, M. 1964. *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard. [Les références sont données dans la réédition dans la collection « Tel », 1979].
- Nouss, A. 2015. *La Condition de l'exilé*. Paris : Maison des sciences de l'homme, coll. « Interventions ».

Vouilloux, B. 2002. *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*. Paris : Flammarion, coll. « Idées et Recherches ».

Notes

NB: Les peintures et les gravures commentées dans cet article sont décrites et reproduites dans la base de données en ligne Utpictura18. [En ligne] : <https://utpictura18.univ-amu.fr/Presentation.php>. Taper dans la barre de menu le numéro de la notice indiqué ci-dessous en note [consulté le 20 mai 2019].

1. Malheureusement l'auteur appuie son étude sur Nicot et sur le Dictionnaire de l'Académie plutôt que sur Furetière et Trévoux, qui sont les dictionnaires courants pour l'époque qui nous intéresse.

2. L'articulation entre *praxis* et *pathos* est d'autant plus subtile dans la *Poétique* que les termes ne sont qu'exceptionnellement opposés, et plus souvent apparemment juxtaposés. Au chap. 1, Aristote énumère ce que représentent les danseurs sur la scène : ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις, des caractères, des émotions, des actions (1447a28) ; au chap. 11, il énumère deux parties de l'histoire, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, la péripétie et la reconnaissance, auxquelles il oppose, τρίτον δὲ πάθος, une troisième partie, l'effet violent (1452b10, je suis la traduction Dupont-Roc et Lallot, qui n'est pas homogène pour *pathos*). Énumération ou opposition ? Au chap. 2, Aristote affirme que la représentation est représentation de personnages en action, πράττοντας ; au chapitre 6, il suppose que la représentation est toujours représentation d'une action, dont la tragédie est une modalité, μίμησις πράξεως σπουδαίας, représentation d'une action noble (1449b24). Ce principe est rappelé au chap. 6, πράξεως ἔστι μίμησις, la représentation est représentation d'action (1449b36), au chap. 7 (1450b24), au chap. 9 (1451b29) : fondamentalement la représentation est de l'ordre de *praxis*, qui semble une catégorie générique dont *pathos* ne serait qu'une modalité.

Une triade *ethos, praxis, pathos* a bien pourtant été posée au chap. 1. *Praxis* est articulé au chap. 6 à *ethos*, le caractère, tandis que *pathos* disparaît temporairement. *Pathos* désigne lui un effet, et notamment (même s'il ne se réduit pas à cela) l'effet de la représentation sur le spectateur : cet effet est un plaisir, ἡδονή (chap. 4, 1448b18) produit par « l'épuration de ce genre d'émotions », τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν (chap. 6, 1449b27). Autrement dit, la *catharsis* est *catharsis* des productions du *pathos*, les *pathēmata*. Cette opposition entre action et effet se rencontre également sur scène : Aristote distingue deux sortes de héros, ceux qui ont subi ou causé de terribles événements, ἢ παθεῖν δεῖν ἢ ποιῆσαι (1453a22, autrement dit ceux qui nous présentent les *deina* comme leur *praxis* et ceux qui nous les présentent comme leur *pathos*).

Praxis et *pathos* apparaissent alors comme deux manières différentes de considérer l'action, elle-même désignée comme *praxis* : il y a une manière extérieure et distanciée, *praxis*, qui se subdivise en péripétie et en reconnaissance. L'une comme l'autre est un renversement, μεταβολή, qui vient du dehors changer le cours de l'action, 1452a23 et 31. L'autre manière est proprement théâtrale et pathétique, c'est *pathos* : l'effet violent du *pathos* choque, émeut immédiatement, brutalement le spectateur et stoppe l'action. *Pathos* est une πράξις φθαρτικῆ, une action causant destruction, 1452b11.

Donc en un sens *pathos* est une modalité de la *praxis*, une manière particulière de traiter l'action, et en un autre sens *pathos* et *praxis* sont deux formes opposées de la représentation, de la *mimésis*. Il y a bien alors une polarité *praxis/pathos* qui traverse la *Poétique*. Voir Aristote, éd. Dupont-Roc et Lallot, chap. 11, note 4, p. 234.

3. On peut en effet comparer cette convergence de lignes, qui modélise la composition dramatique, à la convergence des rayons vers l'œil qui constituent la vision selon Alberti : « Imaginons seulement ces rayons comme un faisceau de fils (*radios quasi fila quaedam*) tendus et d'une grande finesse, réunis (*colligata*) en une tête très pointue, qui pénètre à l'intérieur de l'œil, siège du sens de la vue ; là tous ces rayons ne forment plus alors qu'un seul tronc (*truncus radiorum*) d'où certains, tirés en droite ligne comme des baguettes, sortent et vont toucher la surface qui est en face d'eux. » (Alberti, 1435, livre I, p. 82-83).

4. ...πάθος δε ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιοδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα (1452b11) : « quant à l'effet violent, c'est une action causant destruction et douleur, par exemple les meurtres accomplis sur scène, les grandes douleurs, les blessures et toutes choses du même genre » (traduction Dupont-Roc et Lallot, p. 73) ; « l'événement pathétique, c'est une action destructive ou douloureuse ; par exemple, les morts qui ont lieu manifestement, les souffrances, les blessures et toutes les autres choses de ce genre » (traduction de Ch. Émile Ruelle, Paris, Garnier, 1922).

5. « ... ce terme de *Catastrophe*, dont nous nous servons pour signifier la fin d'un Poème Dramatique ».

6. Le développement du roman d'analyse (*La Princesse de Clèves*, 1678), des mémoires fictifs (*La Vie de Marianne*, 1731-1742) et du roman épistolaire (*Paméla* et *Clarisse Harlowe*, 1740 et 1748) repose sur cette même inversion du rapport à l'événement qui permet de développer la rétrospection.

7. Il ne s'agit pas ici d'opposer le réel à la fiction, mais deux manières de considérer la fiction. Aristote parle bien de composer les histoires συνίστασθαι τοὺς μύθους (1447a9) et définit l'histoire comme système des faits, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων (1450a4). Pour lui, l'élément le plus important de la tragédie est l'agencement des faits en système, ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις (1450a15). Mais cette composition, cet agencement, ce système sont premiers. Ils ne sont jamais définis comme des distorsions par rapport à une autre histoire, originale, authentique et non déformée, qui leur préexisterait. C'est d'Aubignac qui introduit la notion de « négoce » des incidents, c'est-à-dire de re-composition, de configuration d'une intrigue déjà préfigurée en vue de ce que Ricoeur va appeler la refiguration (voir les trois mimésis de *Temps et Récit*). Chez d'Aubignac, la fiction cesse d'être une donnée première : elle devient le réagencement négocié des données antérieures de l'histoire, en vue d'optimiser la vraisemblance.

8. Nathalie Kremer définit la conception classique de la vraisemblance comme « écart constitutif ». Mais pourquoi alors parler d'ontologie ? N'est-ce pas plutôt une phénoménologie qui se dessine ici ?

9. Le terme d'événement n'apparaît ici qu'à titre exceptionnel dans la conférence sur *La Manne*. Il n'est sinon pas du vocabulaire des Conférences de l'Académie. Les conférences traitent généralement des figures, de la composition, de la couleur et du dessin, dans leur rapport avec un sujet. L'évocation des « circonstances » du sujet (par exemple dans la conférence de Bourdon sur *La Guérison des aveugles* de Poussin, ou dans celle de Philippe de Champaigne sur *Éliézer et Rebecca*, du même) est ce qui s'approche le plus de ce que Diderot va formaliser de façon systématique, dans l'*Encyclopédie* puis dans les *Salons*, comme « moment », ou comme « instant » de la toile, qui constitue la traduction picturale de la catastrophe selon d'Aubignac. (Lichtenstein & Michel, 2006, I.1 : 184-187, 199, 203-205).

10. Dans le contexte de la conférence de Le Brun et de la théorisation classique de l'événement comme catastrophe, puis comme instant prégnant, la différence doit rester imperceptible. Elle est en effet contenue par la vraisemblance, qui maintient l'illusion d'un seul moment, d'une seule action, d'un seul lieu, alors même que les groupent *diffèrent*. Il est cependant très important de saisir ce travail de la différence, qui va devenir essentiel pour comprendre la seconde révolution, post hégélienne, du rapport à l'événement (voir le 3^e point et Derrida, Nous et Soussana, 2001 ; Derrida et Habermas, 2003), dès la première révolution, dont d'Aubignac et Le Brun sont à la fois les témoins et les acteurs.

11. Il ne s'agit pas pour Aristote de κίνησις (notion centrale de la *Physique* qui n'apparaît que marginalement dans la *Poétique* au chap. 26, οὐδὲ κίνησις ἅπανα ἀποδοκιμαστέα, il ne faut pas non plus condamner tout ce qui est mouvement), mais du jeu entre *praxis* (actions du corps) et *pathos* (mouvements de l'âme), qui constitue la traduction dramaturgique de la doctrine aristotélicienne du mouvement.

12. Pour le théâtre, voir Frantz, 1998, p. 159 et 168 (où le paradoxe est très clairement formulé). Sur l'importance, dans la peinture classique, de l'action aristotélicienne et son influence sur la hiérarchie des genres, voir Fried, 1980, chap. 2, p. 70-72 (même si l'objet du livre est tout autre : non la composition intrinsèque de la toile dans son rapport avec l'événement qu'elle représente, mais le dispositif qui organise l'interaction entre le spectateur et la toile, quel que soit l'événement). L'incohérence logique dont il est question ici est celle

du tableau vivant. Voir à ce sujet Vouilloux, 2002, p. 19-23 (même si l'exemple de Phryné, qui est un exemple rhétorique, est abordé dans une perspective rhétorique qui n'est pas l'objet ici : rhétorique et peinture, rhétorique et spectacle, loi [rhétorique] de la beauté. Phryné demeure une figure à la limite du discours ; son dévoilement n'est jamais pensé comme un événement. Même lorsqu'il devient un dispositif, c'est comme argument dans une controverse théorique : voir la discussion sur le voile de Timanthe, p. 231-242).

13. L'article confronte la version de Lucain à celle de Suétone mais n'évoque pas les traductions françaises historiques de Brébeuf et de Marmontel.

14. « Dieu, dit-il, qui soustiens la foudre dans tes mains, | Et du mont Tarpeïen veilles sur tes Romains, | [...] Je te rends tes enfans si long-temps desirez, | Et brise les liens qui leur sont preparez » (Lucain, *Pharsale*, trad. Brébeuf, p. 13) On est loin du texte original, où on ne trouve ni « tes Romains », ni « tes enfans ». Les vers qui correspondent à peu près sont les suivants : « Mox ait : O Magnae qui moenia prospicis urbis | Tarpeia de rupe, Tonans, Phrygiiue penates | [...] Caesar, ubique tuus (liceat modo), nunc quoique, miles. | Ille erit, ille nocens, qui me tibi fecerit hostem » (*Pharsale*, I, 195-196 et 202-203). C'est Brébeuf qui crée, face aux dieux et à l'image de la patrie, cette présence massive du peuple spectateur et témoin, par qui se constitue le dispositif scénique.

15. Cette relation au spectateur, qui identifie le tableau à une scène théâtrale, sera ensuite systématiquement embarrassée, rompue, interceptée, au profit d'une thématization généralisée de l'absorbement. Voir Fried, 1980, chap. 1, p. 27, 34, 38, 40sq. Parallèlement se met en place, dans le roman et au théâtre, une théorisation du 4^e mur, constitutive du dispositif d'écran. Voir Lojkine, 2002, p. 75, 89-90, 109-112, 123 et Lojkine, 2007, p. 272 (schéma). Ici, dans la gravure de Chauveau, la double interaction, droite-gauche et derrière-devant, installe un ingénieux dispositif d'écran réciproque.

16. Derrida poursuit la réflexion sur Carl Schmitt initiée dans *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994.