

Numéro 13 / Année 2019

Synergies pays riverains de la Baltique

Revue du GERFLINT

L'image et l'événement : du témoignage à la fabrication

Coordonné par Tanel Lepsoo

Synergies pays riverains de la Baltique

Numéro 13 / Année 2019

L'image et l'événement :
du témoignage à la fabrication

Coordonné par Tanel Lepsoo



REVUE DU GERFLINT
2019

POLITIQUE EDITORIALE

Synergies pays riverains de la Baltique est une revue française et francophone de recherche en sciences humaines particulièrement ouverte aux travaux relevant de l'ensemble des sciences de la communication et du langage, de la diffusion comme de la transmission des langues et des cultures. La revue est également ouverte à l'interdisciplinarité et notamment aux chercheurs issus des sciences sociales.

Sa vocation est de mettre en œuvre, dans les pays riverains de la Baltique (Allemagne, Danemark, Estonie, Finlande, Lettonie, Lituanie, Pologne, Russie, Suède) le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone en Réseau* du GERFLINT, Groupe d'Etudes et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie des articles dans cette langue, mais sans exclusive linguistique et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants : défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, adoption d'une large couverture disciplinaire, aide aux jeunes chercheurs, formation à l'écriture scientifique francophone, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © **Synergies pays riverains de la Baltique** est une revue éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code français de la Propriété Intellectuelle. La Rédaction de *Synergies pays riverains de la Baltique*, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : annuelle

ISSN 1768-2649 / ISSN de l'édition en ligne 2261-2769

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur émérite, Université de Rouen, France

Président d'Honneur

Tiit Land – Recteur de l'Université de Tallinn, Estonie

Rédactrice en chef

Ana-Maria Cozma, Université de Turku, Finlande

Rédactrice en chef adjointe

Aleksandra Ljalikova, Université de Tallinn, Estonie

Secrétaire de rédaction

Kateryn Mänd, Université de Tallinn, Estonie

Titulaire et Éditeur : GERFLINT

Siège en France

GERFLINT

17, rue de la Ronde mare

Le Buisson Chevalier

27240 Sylvains-les-Moulins - France

www.gerflint.fr

gerflint.edition@gmail.com

Siège de la Rédaction

Université de Tallinn

Institut de langues et cultures germaniques et romanes

Narva mnt. 29, 10120, Estonie.

Contact : synergies.baltique@gmail.com

Comité scientifique

Guillaume Carbou (Université de Bordeaux, France), Olli-Philippe Lautenbacher (Université d'Helsinki, Finlande), Kaia Sisask (Université de Tallinn, Estonie), Anu Treikelder (Université de Tartu, Estonie), Jelena Vladimirska (Université de Riga, Lettonie), Bérangère Voisin (Université Paris 8, France).

Comité de lecture pour ce numéro

Sara Bédard-Goulet (Université de Tartu, Estonie), Elisa Bricco (Université de Gênes, Italie), Pierre Longuenesse (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, France), Magali Nachtergaele (Université Paris 13, France), Janika Päll (Université de Tartu, Estonie), Didier Plassard (Université Paul Valéry – Montpellier, France).

Correction linguistique

Jean Pascal Ollivry

Patronages et partenariats

Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (FMSH *Pôle Recherche & prospective*), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel), EBSCO Publishing (USA), ProQuest (UK), Ambassade de France en Estonie (Institut Français de Tallinn), Université de Tallinn.

Numéro financé par le GERFLINT.

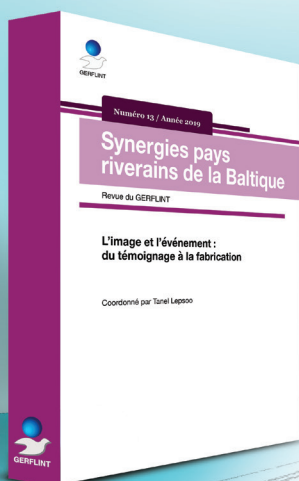
PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies pays riverains de la Baltique n° 13 / 2019
<https://gerflint.fr/synergies-pays-riverains-de-la-baltique>



Indexations et référencement

ABES (SUDOC)
Data.bnf.fr
EbscoHost (Communication Source)
Ent'revues
ERIH PLUS
Héloïse
Index Copernicus
JournalSeek
JUFO (Publication Forum, Finlande)
LISEO- CIEP
MIAR
Mir@bel
MLA (International Bibliography Journal List)
ROAD (ISSN)
SHERPA-RoMEO
Ulrichsweb
ZDB



Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité



Synergies pays riverains de la Baltique n° 13 / 2019

ISSN 1768-2649 / ISSN de l'édition en ligne 2261-2769

L'image et l'événement : du témoignage à la fabrication

Coordonné par Tanel Lepsoo

🐦 Sommaire 🐦

Tanel Lepsoo	7
Introduction	
Arnaud Rykner	13
Photographie et mise en scène : la fabrique de l'événement ou <i>Ce qui n'a pas été</i>	
Nancy Murzilli, Bérengère Voisin	23
Quand l'image fait événement et expérience artistique	
Marko Pajević	35
La production de la réalité. Des événements, des images et du langage	
Sara Bédard-Goulet, Frédéric Vinot	49
L'événement de spectature et l'image cinématographique dans <i>Les Vues animées</i> de Michel Tremblay	
Raili Marling	61
Images et événements affectifs dans le contexte de la banalité de la crise	
Tanel Lepsoo	73
<i>Roberto Zucco</i> de Bernard-Marie Koltès : l'histoire d'une insupportable fascination de l'ordinaire	
Stéphane Lojkine	85
La scène et le spectre. Inventer l'événement, de l'âge classique à la fin des Lumières	

Comptes rendus

Marit Karelson	111
<i>Kaia Sisask, Noor-Eesti ja prantsuse vaim</i> [<i>Jeune-Estonie et l'esprit français</i>]	
Simon Marlet	115
<i>Lector in drama. Les enjeux fictionnels et imaginaires du suicide</i> <i>dans le théâtre français du XIX^e siècle</i> , Thèse de doctorat, soutenue par Maria Einman	

Annexes

Profils des contributeurs	123
Projet pour le numéro 14 / 2020	127
Consignes aux auteurs.....	129
Publications du GERFLINT.....	133



GERFLINT

SSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

Introduction

Tanel Lepsoo

Université de Tartu, Estonie

tanel.lepsoo@ut.ee

Edgar Morin, dans son article « Le retour de l'événement », met en avant un phénomène « troublant, crucial, capital » qui s'exprime par « la tendance organisatrice d'un grand ensemble complexe à pouvoir éventuellement profiter de l'accident pour créer une unité supérieure (et de ne pouvoir le faire sans accident) ». À partir de cela, il note qu'il y a des systèmes qui ne se modifient que sous la stimulation de l'événement et où, donc, « il n'y a plus disjonction entre structures ou systèmes d'une part, et d'autre part, événements (c'est-à-dire "bruit", improbabilité, individualité, contingence) » (Morin, 1972 : 17-18).

Dans le monde d'aujourd'hui, il semble que nous avons définitivement basculé dans ce genre de système. L'événement, et surtout l'événement inattendu et improbable, est tellement rattaché au champ médiatique, politique et culturel que nous pouvons dire avec François Dosse que nous n'avons plus affaire à un simple retour de l'événement, mais à sa renaissance. Mais nous pouvons également préciser avec lui qu'il y a deux façons bien différentes de faire événement. « En premier lieu, dit-il, surtout dans la société moderne médiatisée, cela implique un choc, un trauma, un ébranlement qui suscite d'abord un état d'aphasie ». Les grands événements historiques en revanche, ajoute-il, « arrivent le plus souvent, comme le dit Nietzsche, sur des pattes de colombe ». Et il conclut : « L'essentiel de l'événement se situe en effet dans sa trace, dans ce qu'il devient de manière non linéaire au sein des multiples échos de son après-coup » (Dosse, 2010 : 316).

Ainsi importe-t-il de prêter notre attention moins aux événements eux-mêmes qu'à la procédure d'événementialisation, ce qui, d'après Michel Foucault, fonctionne avant tout comme une rupture d'évidence, le surgissement d'une singularité. L'événementialisation permet par la suite de « retrouver les connexions, les rencontres, les appuis, les blocages, les jeux de force, les stratégies, etc., qui ont, à un moment donné, formé ce qui ensuite va fonctionner comme évidence, universalité, nécessité » (Foucault, 1994 : 23).

Un événement a donc lieu quand *quelque chose* est ressenti en tant que tel par *quelqu'un* et met en relation la singularité avec l'évidence, le scandale avec l'ordre

des choses. On en déduit facilement qu'un même phénomène peut être événementialisé différemment, que ce soit par des individus ou divers groupes sociaux, pour des raisons idéologiques ou politiques, par la distance physique (intérieur/extérieur) ou temporelle, ou ne pas être événementialisé du tout. On peut également attester que même l'absence d'un phénomène peut être événementialisé (l'aboïement du chien qui *n'a pas eu lieu* chez Conan Doyle¹) ou que, au contraire, un événement grave peut être passé sous silence².

Témoigner d'un événement revêt dans ce contexte, comme le mot l'indique, un double sens : premièrement, d'être présent à quelque chose, voir et ressentir individuellement ou collectivement que quelque chose se passe, mais aussi porter témoignage, à savoir communiquer ultérieurement ce qui a lieu et se porter garant de la véracité des choses, dans l'acception juridique et historiographique.

Le premier outil à cette fin, c'est bien sûr le récit, puis l'écriture. Ainsi faudrait-il, comme le propose Roland Barthes dans la lignée de Jacques Derrida, dans son article « L'écriture de l'événement » consacré à Mai 68, « séparer rigoureusement » la parole et l'écriture comme moyens d'attester de l'événement : la seconde est différente de la première parce qu'elle distancie l'acte et le discours mais aussi révèle « la force d'inscription, la pesée d'une trace irréversible ». L'écriture elle-même est violente, tout comme la violence est une écriture. La première, en revanche, est immédiate, caractéristique à l'Histoire « chaude » en train de se faire et qui est, pour Barthes, avant tout auditive. Et il remarque dans une note en bas de page : « Il faut se rappeler ces rues remplies d'hommes immobiles, ne voyant rien, ne regardant rien, les yeux à terre, mais l'oreille collée au transistor élevé à hauteur du visage, figurant ainsi une nouvelle anatomie humaine » (Barthes, 2002 : 46).

Aujourd'hui un appareil photo caché dans un téléphone fait partie de la nouvelle anatomie humaine et l'image, plus précisément la photographie, s'est immiscée aussi bien à côté de la parole que de l'écriture. Elle permet un échange en temps réel sous forme de conversations imagées qui pour la plupart tomberont dans l'oubli mais dont on sait vaguement aussi qu'elles ne disparaîtront peut-être pas entièrement, formant un iceberg des archives dont l'immensité peut donner des frissons. Et à cause de cela, par ailleurs, l'image fait plus que jamais partie de cette violence que la trace fait subir au monde.

Comme par rapport au témoignage narré ou écrit, c'est par rapport au témoignage photographique ou filmique que la question de la crédibilité se pose d'emblée. Une photo représente-t-elle fidèlement ce qui a été ? Ou seulement une partie de la vérité ? Ou est-elle complètement truquée ? Comme nous le montre dans les pages

qui suivent **Arnaud Rykner**, la photographie n'est jamais que le ça a été barthésien de la *Chambre claire*, mais, dès le départ, s'accompagne du geste artistique de la fabrication, de la mise en scène. Pourtant, comme nous allons voir, la mise en scène n'est pas nécessairement synonyme du faux, mais peut dire, et dans la plupart des cas dit, le vrai.

Cela n'empêche que l'on ne ressente pas dans ce double rapport la crainte que l'une prenne le dessus sur l'autre : que la fabrication tue le témoignage, que la photo tue l'événement (l'émotion, le sentiment qui va avec) en causant ce que Paul Ricoeur appelle l'« abus de mémoire », une sorte de manipulation de la mémoire qui nous mène irrémédiablement en contrepartie à « l'abus de l'oubli ». Conscients de la fragilité de notre mémoire, c'est ce qui nous fait tendre si vite la main vers l'ustensile, surtout si on l'a constamment dans sa poche afin de graver à jamais un instant que l'on sait éphémère.

Cette hésitation cruciale entre prendre une photo et oblitérer l'événement par le supplément ou ne pas prendre de photo et laisser s'effacer quelque chose de précieux (et donc de nous-mêmes) avec le temps est repris dans l'article de **Nancy Murzilli** et **Bérengère Voisin** afin d'y apporter le soutien d'un troisième élément, déjà bien connu : l'écriture. Puisque le geste artistique ne cache pas la vérité, il peut contribuer comme par exemple chez Agnès Varda, à déchiffrer le monde, à le faire comprendre, y compris celui des images. L'image, de ce fait, peut passer d'un témoin de l'événement à un phénomène déclencheur, un faire-événement d'une transformation et d'une reconfiguration de l'être. Ceci peut à son tour être abordé sous deux angles. **Marko Pajević**, d'abord, soulève la question d'ordre éthique. Si la manipulation des images n'est pas une affaire de mise en scène appuyée sur une conscience morale afin de dire vrai, mais au contraire celle d'un geste délibérément trompeur afin de tirer profit de la naïveté du spectateur, une pédagogie peut être dressée pour faire barrage : celle de l'art lui-même, qui peut dévoiler les mécanismes de la manipulation en les affichant d'une manière ostentatoire, et celle du langage qui, donnant sens, ayant la capacité de questionner l'image, nous indique son rôle dans une vision plus large du monde.

Le deuxième angle est ouvert par **Sara Bédard-Goulet** et **Frédéric Vinot** à travers les théories de la réception et de la psychanalyse. Un événement de spectacle suivi d'un travail d'écriture peut, tout d'abord effectivement combler les trous, répondre à des questions, devenir *a fortiori* explicatif, mais ce processus d'explication ne se fait pas sans failles ni sans modifier profondément le sujet lui-même, en produisant à côté de la découverte, aussi, la perte. L'écriture - ou plus largement le langage - n'est pas affaire de notre individualité seule, mais habiter le langage, c'est partager ce lieu avec l'Autre. Dans ce partage, l'incomplétude de l'autre ne manque de se dévoiler et peut être notamment remplacée par le fantasme.

Nous voici en face de l'image et de l'affect. Car, si l'événement est affaire de perception, il se peut qu'un certain nombre de processus qui nous entourent restent inaperçus et n'atteignent pas un degré suffisant d'événementialisation. C'est particulièrement le cas de la « violence lente », notion que **Raili Marling** emprunte à Rob Nixon. Elle s'exprime par la banalité de la crise dans notre quotidien qui n'apparaît pas sous forme d'un trauma facilement reconnaissable et nous la fait remarquablement négliger. La photographie (et surtout la saturation photographique) en tant que productrice de l'« illusion de la participation » (d'après Susan Sontag) participe ainsi à une sorte d'aliénation affective : les images dramatiques de la guerre et de la torture sont seules à attirer l'attention du public et prétendent susciter un sentiment de compassion, en même temps que toutes les formes profondes de la violence, ne méritent guère notre attention faute de spectacularité. Dans la même veine, **Tanel Lepsoo** montre, dans la lignée de Hannah Arendt, à quel point l'idée d'un criminel ordinaire est toujours incompatible avec les préjugés omniprésents dans notre société contemporaine. Rabattre la monstruosité à une figure radicale de l'autre, c'est refuser de voir le Mal dans son semblable et en soi-même. Ainsi, l'image d'un tueur en série d'apparence normale et très beau perturbe le regard, mais justement parce qu'elle dérange, elle fait voir cette violence cachée dans notre société que l'on ne souhaite pas toujours voir.

Pour que le voile tombe, il faut donc un dispositif artistique (sous la forme de la photographie, du film, du livre, du théâtre) pour déstabiliser le spectateur afin de reconfigurer sa vision du monde. Si l'image possède elle-même le pouvoir (de plus en plus grandissant) de ne pas copier l'événement, mais aussi de faire événement, c'est l'art de l'image qui pourra servir à montrer aussi ce que la société normalement ne souhaite pas montrer. Cette double fonction de l'image est, enfin, mise en évidence par **Stéphane Lojkine** après une excursion dans l'Histoire de l'image qui est fortement reliée à l'Histoire de l'événement, puisque les deux font partie des dispositifs de la représentation, variables dans le temps. D'abord appréhendé comme le dénouement de l'intrigue, l'événement apparaît ensuite, à l'époque de la Révolution, sous forme d'*imago*, à savoir l'avenir d'un projet (provoqué par le désir) et la négation du passé. Cette image-fantôme, pourtant, ne survit guère aujourd'hui à cause de la mondialisation de l'image et du soupçon dans sa capacité de témoigner. Ainsi, l'événement actuel est scindé en deux dans son rapport à l'image : dans un premier cas l'image peut accompagner l'évènement et le saturer, et dans un autre cas le potentialiser et s'y substituer.

Remerciements

Nous remercions M. Jean Pascal Ollivry pour son soutien linguistique.

Bibliographie

- Dosse, F. 2010. *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix*. Paris : PUF, coll. « Le nœud gordien ».
- Foucault, M. 1994. Table ronde du 20 mai 1978. In : *Dits et écrits IV*. Paris : Gallimard, p. 20-34.
- Morin, E. 1972. « Le retour de l'événement ». *Communications*, n° 18, p. 6-20.
- Postlewait, T. 1991. « Historiography and the Theatrical Event: A Primer with Twelve Cruxes ». *Theatre Journal*, n° 43(2), p. 157-178.
- Vincent-Buffault, A. 2015. « Penser l'indifférence à l'événement ». *ERES, Nouvelle revue de psychosociologie*, n° 19, p. 93-103.
- Barthes, R. 2002. L'écriture de l'événement. In : *Œuvres complètes III*. Paris : Seuil, p. 46-51.

Notes

1. Cet exemple bien connu de « Flemme d'argent » (« The Adventure of Silver Blaze ») est entre autres commenté par Thomas Postlewait, 1991, p. 159-160.
2. Voir par exemple Anne Vincent-Buffault, 2015.



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

Photographie et mise en scène : la fabrique de l'événement ou *Ce qui n'a pas été*

Arnaud Rykner

Université de la Sorbonne nouvelle-Paris 3

Institut Universitaire de France, France

arnaud.rykner@neuf.fr

<https://orcid.org/0000-0002-8655-1836>

Reçu le 19-03-2019 / Évalué le 06-05-2019 / Accepté le 17-10-2019

Résumé

On attend souvent de la photographie, y compris depuis *Photoshop* et les logiciels de traitement de l'image, qu'elle rende compte du réel, et par là qu'elle soit apte à traduire la brutalité de l'événement. En réalité, loin de capter l'événement, la photographie la plus « fidèle » *fabrique* ce dernier. Inversement, peut-être que la photographie ouvertement mise en scène est la plus à même de donner à voir ce qui dans le réel fait événement. Photographie mise en scène et photographie d'événement ne seraient alors que les deux facettes d'une seule pratique : la photographie elle-même.

Mots-clés : photographie, photographie mise en scène, événement, brutalité, mise en scène

Photography and Staging: the Making of Event or *That-has-not-been*

Abstract

We often expect photography, including that edited through *Photoshop* and other image processing software, to provide an account of the real because it is able to translate the rawness of the event. In reality, instead of capturing the event, even the most faithful photograph creates the event. In fact, perhaps the openly staged photograph is best positioned to show us what, in reality, makes an event. Staged photography and documentary photography of events are nothing more than two facets of the same practice: photography itself.

Keywords: photography, staged photography, event, rawness, staging

« Décrire l'événement implique que l'événement a été écrit. Comment un événement peut-il être écrit ? Qu'est-ce que cela peut vouloir dire que "l'écriture de l'événement" ? », se demandait Barthes en 1968 (p. 46)¹. Aujourd'hui que le smartphone et les logiciels de traitement de l'image concurrencent et parfois supplantent non seulement le stylo mais sans doute aussi le traitement de texte

lui-même, ne serait-il pas légitime de formuler la question différemment : peut-on photographier l'événement ? comment un événement peut-il être photographié ?

On ne sait que trop que *La Chambre claire* choisit pour « noème » de la photographie, le ça a été, dont l'instant décisif de Cartier-Bresson peut sans doute être considéré comme une autre formulation : la photographie attrape au vol quelque chose du réel qui s'inscrit ainsi sous la forme d'une trace supposée authentique, laquelle manifeste que le réel *est passé par là*. Dans cette perspective, l'événement est ce qui surgit soudain, de manière non totalement prévisible (comme une brisure dans la linéarité du temps), et ce dont la photographie, dans son instantanéité supposée, permet de rendre compte. Les commentateurs (André Gunthert, 2016, par exemple) ont toutefois beau jeu de remarquer que les réflexions qui s'appuient sur le ça a été barthésien prennent l'essentiel de leurs exemples dans la photographie documentaire ou le portrait. De son côté, et très significativement, pour illustrer la définition du terme « événement », le *Trésor de la Langue Française* prend, lui, le seul exemple suivant, bouclant en quelque sorte la boucle qui relie photographie et événement : « L'art photographique, aux yeux de la plupart des hommes, consiste surtout à capter l'événement fugace, l'accident, le sinistre imprévisible, à immobiliser la minute ou la seconde où le fantastique quotidien fait son apparition² ».

En réalité, on peut affirmer que, d'une certaine manière, la photographie efface l'événement proprement dit, et le remplace par une image qui, en retour seulement, peut, le cas échéant, *constituer* le fait en événement.

L'exemple hyperbolique de cet effacement préalable, c'est l'une des toutes premières photographies, ou plus précisément l'un des tout premiers daguerréotypes, celui du boulevard du Temple (par Daguerre lui-même³) ; c'est en effet un cliché qui, par sa condition technique (dont je postulerai ici qu'elle a posé symboliquement les conditions de possibilité de l'image photographique, *indépendamment des évolutions techniques ultérieures*), pousse à bout cette forme d'effacement : la vie, et ce qui fait effraction dans le temps, y disparaît au profit d'une image longuement *construite* par la pose ; peut-être a-t-on assassiné, ce matin-là, sur le Boulevard du Temple ? il n'en restera que l'image paisible d'une avenue quasi déserte⁴ - alors même que tout le monde semble d'accord pour y reconnaître paradoxalement une trace authentique du réel. En réalité, on sait bien que les premières « vraies » photos sont des mensonges qui relatent des non-événements, des sortes de *fake news* avant la lettre, mais dont la vérité paradoxale est qu'elles fabriquent - font advenir - l'événement, en disposant et immobilisant artificiellement devant l'objectif des corps ou des objets destinés à raconter des histoires : ainsi, le fameux autoportrait d'Hippolyte Bayard en noyé (Gunthert, 2013), dont le

principe même (encore aujourd'hui il paraît difficile à un noyé de faire un *selfie*) est le mensonge d'une fiction.

Autrement dit, dès l'origine, le medium censé être le plus transitif qui soit est, en réalité, une construction comme une autre (à la fois technique et symbolique), au point que, l'histoire et la critique progressant par mouvements de balancier, c'est presque devenu aujourd'hui un topos d'affirmer que la photographie relève de la mise en scène avant de relever de la trace ; même quand la sensibilité des papiers et la qualité de l'éclairage artificiel permettent une saisie sur le vif, on retient à présent que préexistent le cadrage, la position de celui qui cadre, le choix de l'instant où il appuie, bref le regard de celui qui n'est pas et n'a finalement jamais été qu'un *opérateur* - ou au contraire qui est un opérateur dans la mesure où il *opère* dans le réel une découpe et une forme de réparation, voire qu'il *opère le réel lui-même*, en se plaçant pour cela à distance de lui, sinon tout à fait à l'écart. Déjà, dans la *Petite Histoire de la photographie*, Benjamin expliquait à quel point la photographie suppose cette forme d'écart - tout au moins en ce qui concerne les premiers portraits photographiques, mais là encore, je souhaiterais extrapoler à une forme d'ontologie de l'image photographique, y compris, voire surtout, à l'ère numérique : « Ce qui supposait pour l'opérateur de s'installer le plus à l'écart possible, dans un endroit où rien ne dérangerait ses préparatifs. » (Benjamin, 1931⁵). D'un côté, la photographie se présente comme l'inscription d'une trace, de l'autre elle réclame, d'une manière ou d'une autre, des « préparatifs » et une forme de mise à distance par rapport à ce qui est (en quoi on pourrait presque la définir comme un *aparté* de l'événement).

Prenons l'une des photographies les plus célèbres au monde, *Le Baiser de l'Hôtel de ville*⁶, de Doisneau, en 1950. C'est une photographie « instantanée » du point de vue technique (prise de vue rapide), mais on sait depuis 1991 que c'est une photographie posée du point de vue de sa conception et de sa réalisation : l'homme et la femme qui s'embrassent sont des élèves-comédiens du cours Simon repérés par Doisneau deux jours plus tôt et qui *jouent* la scène pour lui ; ce sont des *acteurs* de l'image, et non de simples sujets. S'affirme ainsi, dans cette image iconique, le fait que le « noème » de la photographie, loin d'être le ça a été idéal, sinon idyllique, rêvé par Barthes, pourrait bien relever plutôt - alors même que les acteurs et le baiser *ont bien été* en dépit de tout - d'une sorte de ça n'a jamais été « *pour de vrai* » ; cette photographie « emblématique » est surtout emblématique du fait que toute photographie, y compris celle de la mère de Barthes dans le Jardin d'hiver, est nécessairement une construction, un « écart », sinon une franche manipulation du réel ainsi isolé, même sans *Photoshop* et consorts. Mais ici, c'est la manipulation qui fait advenir avec force l'événement qui sans doute sans elle n'advierait pas,

ou pas avec la même puissance. Autrement dit, la photographie n'est pas là pour *rendre compte* de l'événement mais pour le *construire* comme tel, en arguant, pour ainsi dire, de la force de la trace, tout en masquant ce qui, en elle, ressort de la pure fabrication.

Elle construit l'événement d'abord parce que, comme Zola l'a dit clairement⁷, on ne peut pas dire qu'on a vraiment vu quelque chose si l'on ne l'a pas photographié, alors même que la photographie modifie ce qu'elle saisit. L'arrêt sur image opère une sorte de cristallisation du réel qui donne consistance à ce dernier, tout en changeant du coup la nature, exactement comme l'instrument de mesure qui modifie cela même qu'il mesure. C'est l'envers de la métaphore que certains vulgarisateurs des théories quantiques utilisent pour illustrer la différence entre la physique newtonienne et la physique quantique : d'un côté, il est en quelque sorte impossible de photographier une chouette en vol ; on ne photographie jamais qu'une chouette artificielle, comme empaillée, et tétanisée par le flash ; mais d'un autre côté, c'est en l'arrachant aux virtualités infinies de la chouette en plein vol que l'on fait exister une chouette bien actuelle, ici et maintenant, que l'on peut regarder paisiblement. De la même manière, les chronophotographies du cheval au galop de Muybridge ou du vol de la mouche par Marey font exister le mouvement qui sans elles demeure insaisissable, mais qui avec elle n'est plus du mouvement mais une succession d'arrêts. Et le cheval se met à voler ou la mouche à planer... L'événement, dont on aurait pu croire que la nature était d'être une *venue* et donc un mouvement, s'avère être au contraire la déconstruction même du mouvement et son retournement en suspension du temps. On voit le mouvement en voyant son envers. L'artifice de l'arrêt est à la fois *la condition* pour qu'une image du mouvement se forme, et que le réel se cristallise en quelque sorte à travers cet artifice, et la raison pour laquelle le réel, au même moment, *se perd*. Au point qu'Albert Londe, qui fut un des premiers à photographier des spectacles non posés tout en étant un des pionniers de la photographie médicale, n'a pas hésité à proposer une autre solution. Il dénonce d'abord l'artifice de l'instantané (et corollairement de la chronophotographie) dans la photographie des mouvements : « Nous obtiendrons évidemment un document, mais nous ne pouvons admettre que cette épreuve unique puisse nous donner l'impression perçue par notre œil » (Londe, 1893 : 88) ; et il en conclut qu'au contraire « il y aura intérêt à obtenir sûrement et volontairement des épreuves comportant un flou relatif » (id. : 89) (ce qu'exploitent certains clichés de *L'Iconographie de la Salpêtrière*). Autrement dit, ce qui, selon les critères classiques, permet d'obtenir la bonne photo (en maintenant par exemple la tête au moyen d'un appui-tête) est récusé pour produire ce qui passe d'ordinaire pour une mauvaise photo ou une photo ratée : la photo floue⁸.

Mais ce qui compte finalement, c'est que dans chaque cas, avec la photographie, c'est bien l'image elle-même qui provoque une « restructuration de l'ordre sémantique et symbolique » (pour reprendre l'expression employée par Tanel Lepsoo dans l'appel à contributions) qui se substitue, ou au mieux se surajoute, à celle que l'on attribue à l'événement. En réalité, l'événement n'existe pas en tant que tel ; il est ici le pur produit d'une manipulation dans et par l'image qui le fait exister. Il est, à la lettre, purement virtuel. De ce point de vue, la photographie ne saisit pas le fait qui fait événement ; elle fabrique une représentation qui cristallise le fait en événement, et lui permet ainsi de faire sens.

L'une des plus terribles photographies qui soient de notre ère (peut-être la photographie qui, en un sens, nous fait entrer dans le XXI^e siècle) est celle de l'homme qui tombe du World Trade Center, le 11 septembre 2001, qu'on doit au photographe Richard Drew⁹. Parue le lendemain dans *Time*, elle fut reprise un nombre infini de fois, au point de devenir l'une des photos les plus iconiques de tous les temps, aux côtés par exemple de la petite fille dénudée courant sur une route du Vietnam. Quinze ans plus tard, le photographe donne un entretien vidéo publié sur le site du même journal¹⁰, significativement repris et traduit quelques jours plus tard par *Paris Match*, adepte du « choc des photos » à défaut, véritablement, du « poids des mots » :

« De son côté, Richard Drew n'a "jamais regretté d'avoir pris cette photo" : "C'est probablement l'une des seules images qui montrent quelqu'un qui meurt ce jour-là". "En tant que journaliste, on ne fuit pas un immeuble en pleine chute ou en flammes. On fonce droit devant car c'est notre métier d'enregistrer l'histoire" » (Sekkaï, 2016).

Deux choses me retiennent dans ce commentaire : d'une part la prétention du photographe d'« enregistrer l'histoire », prétention qui ne cesse de scander l'histoire de la photographie elle-même et qui relève du classique paradigme de la trace ; d'autre part, l'affirmation qu'on y verrait « quelqu'un qui meurt ce jour-là ». On peut bien sûr jouer sur les mots ; on peut aussi reconnaître que si la personne ne meurt pas, elle va mourir. On peut même se souvenir de la blague qui ouvre et ferme *La Haine*, le film de Matthieu Kassovitz (1995) : « C'est l'histoire d'un homme qui tombe d'un immeuble de cinquante étages. Le mec, au fur et à mesure de sa chute, il se répète sans cesse pour se rassurer : jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien. Mais l'important n'est pas la chute, c'est l'atterrissage. ».

Pourtant, ici, c'est bien la chute, celle de l'image, et pas celle de la blague, qui compte ; ce n'est pas l'atterrissage qui est saisi, mais la chute. La chute est regardable ; elle est même *affreusement esthétique*, par la verticale parfaite du corps, qui répond à la verticale parfaite des lignes de la tour. On a envie de la retourner pour voir s'il ne s'agirait pas d'un homme non en train de mourir mais en train de courir (la position de ses jambes et de ses pieds). La photographie en est presque irréaliste, alors même qu'elle répond parfaitement à la citation d'André Lhote que le *Trésor de la Langue Française* donnait comme illustration du terme « événement », et qu'il faut citer de nouveau, pour en mieux mesurer à présent la portée : « L'art photographique, aux yeux de la plupart des hommes, consiste surtout à capter l'événement fugace, l'accident, le sinistre imprévisible, à immobiliser la minute ou la seconde où le fantastique quotidien fait son apparition ».

Un mot ressort particulièrement, cette fois, quand on confronte cette phrase et cette photographie : c'est la fugacité qui semble inhérente à l'événement, et qui est contradictoire avec la permanence de l'image photographique ; si l'événement est bien ce qui *fuit*, et la photographie ce qui *arrête*, jamais l'une ne peut rencontrer l'autre, sauf à en changer la nature. Et c'est bien ce qui se passe ici : aussi atroce que ce soit, le travail du photographe et de son appareil fait que la chute devient presque une performance artistique ; l'appareil, grâce à sa technicité extrême, à la qualité de son objectif, à sa sensibilité, à sa rapidité, capte ce que l'œil humain était incapable de voir, tandis que le photographe lui-même cadre puis sélectionne le « meilleur » cliché dans une série. La planche contact et le commentaire de Richard Drew le disent bien : pour attraper cette image, il en a fait au moins onze de cette même chute (et sans aucun doute il en aurait fait davantage si l'homme avait eu le bon goût de tomber moins vite) ; le temps que le corps tombe, il prend toutes les positions possibles, et les moins esthétiques qui soient ; Drew, dans l'entretien évoqué, avoue clairement qu'il ne savait même pas qu'il avait pris la photo qu'on connaît ; mais lorsque, regardant les résultats sur son ordinateur, il est tombé lui-même sur celle où l'homme est à la verticale absolue qu'il s'est écrié : c'est elle (*this is it*) ! ce sera *la photo (this is got to be the picture)* ! Et si ce sera en effet *la photo*, c'est que la photo en question répond à tous les critères esthétiques qui font une très « bonne » photographie, le poids du corps (c'est-à-dire du réel) en plus. La brutalité de la chute rencontre la sophistication du code, et permet à l'événement de rentrer dans une chaîne symbolique parfaitement maîtrisable et qui dépasse, voire sublime la sidération du choc. L'événement est ainsi moulé dans une forme qui le rend regardable et manipulable (le reportage de *Time* évoque symptomatiquement a « *graphic image* » ...), alors qu'il était tout sauf ça. C'est très logiquement que par la suite (au plus tard dans *The Esquire* de septembre 2003) un

titre a été donné à la photographie (*The Falling Man*) qui le rapproche d'une statue de Giacometti. *L'Homme qui tombe* devient ainsi une sorte de pendant à *L'Homme qui marche...*, ce qui le rapproche un peu plus d'une forme de synthèse artistique, l'un et l'autre conservant le mystère de leur anonymat par-delà la forme à travers laquelle ils se donnent.

Si j'emploie ce terme de « synthèse », c'est que ce que produit cette photographie documentaire, supposée « saisir l'événement sur le vif » (fût-ce la mort d'un homme) est un mouvement en réalité identique à celui que produit la « photographie mise en scène », précisément parce qu'il établit une continuité entre le regardable et l'irregardable, entre le code et le réel ; la seconde raison est que ce terme de « synthèse » est celui-là même qu'employait Benjamin dans la suite de la première citation précédemment faite de la *Petite Histoire de la photographie*, ou plus précisément celui qu'employait Orlik cité par Benjamin, et qui évoquait « la synthèse de l'expression, obtenue par la longue pose du modèle » qui, selon lui, « est la principale raison pour laquelle ces épreuves [des portraits, donc], malgré leur simplicité, produisent un effet plus pénétrant et plus durable que [la photographie instantanée¹¹] ». On voit bien pourtant ici que l'opposition entre photographie posée (et mise en scène d'une manière ou d'une autre) et photographie instantanée (prise au vol, littéralement) ne tient plus ; pour le dire autrement, davantage en termes de photographie, l'instantané lui-même rejoint le portrait en ce que l'un et l'autre sont en réalité toujours une forme de mise en scène, laquelle pourrait aujourd'hui trouver un équivalent technique dans la manipulation quasi systématique dont la moindre image photographique fait l'objet, avec ou sans *Photoshop*. C'est pourquoi la différence ontologique existant entre la photographie d'événement, comme on pourrait l'appeler, et la photographie mise en scène s'abolit dans la manière dont il s'agit, en fait, à chaque fois, de manipuler le réel pour en faire le véritable événement.

Supposons que nous ne connaissions rien des conditions de réalisation des différentes photographies évoquées, seraient-elles fondamentalement différentes des œuvres d'Edouard Levé ou de celle Mohamed Bourouissa ou encore de celle d'Yves Klein, si proche de *The Falling Man* de Drew ? Celle d'Yves Klein est bien connue ; elle est parue en 1960 dans un journal éphémère de sa composition et peut être comparée aux clichés à partir desquels elle a été réalisée¹².

Celles de Levé sont apparemment d'un tout autre ordre. Mais si l'on pense par exemple à sa série joliment appelée « Reconstitutions » (2008), et en particulier à la sous-série, tout aussi joliment nommée « Actualités », on peut considérer qu'il va plus loin encore, et sans truquage : mais cette fois, il ne s'agit plus de chute dans le vide, mais de chute dans l'horreur du réel (le réel de l'entreprise ou des

institutions publiques en l'occurrence) ; la terreur qu'inspirent certaines de ces photographies tient au fait qu'elles abolissent en réalité la frontière entre des types de photographies supposés différents (instantanée/mise en scène ; documentaire/de fiction) et, ce faisant, nous fait toucher, par la mise en scène, plus encore qu'une photographie d'événement proprement dite, l'essence-même de ce qu'elle prétend « reconstituer ». On aura beau jeu de dire que le fond neutre ou l'absence insistante de sourire des technocrates ou politiciens de Levé trahissent la mise en scène : ils ne sont là que pour nous dire, justement : « c'est mis en scène, mais c'est plus vrai que vrai », ou tout simplement : « c'est vrai, alors même que c'est faux » (quand Doisneau par exemple aurait pu dire : « c'est faux, alors même que c'est vrai » - mais on voit qu'en réalité peu importe ; ce qui compte, c'est le va et vient et le trouble nés de l'association entre ces pôles contradictoires de la photographie, à la fois trace et mise en scène, ou « parole » et « écriture », pour rester dans les termes de Barthes parlant de 1968.

D'autres exemples peuvent être trouvés chez Mohamed Bourouissa, notamment dans sa série « Périphérique¹³ », dont les photographies imposent tout autant leur « force d'inscription » et leur « pesée irréversible », à partir de ce qui fait pourtant l'envers du *ça a été* barthésien : une fiction artistique rejoint ainsi une fiction critique, pour atteindre une vérité qui est peut-être celle-là même qui fait événement, ou qui fait l'événement.

Michel Poivert, dans un colloque consacré à la photographie au théâtre¹⁴, parlait récemment dudit théâtre comme étant « le paradigme réprouvé de la photographie » ; ne pourrait-on le considérer plutôt comme le « paradigme retrouvé » de la photographie ? Celui peut-être qu'elle n'aurait jamais dû quitter pour les plaisirs exclusifs de l'indice et du *ça a été*. Quoi qu'elle fasse ou prétende faire, elle est inévitablement amenée à théâtraliser le fait ; mais c'est en le faisant qu'elle le constitue en événement à part entière.

Bibliographie

Barthes, R. 1968[2002]. L'écriture de l'événement. In : Œuvres complètes, tome III. Paris : Seuil, p. 46-51.

Benjamin, W. 1931. *Petite histoire de la photographie*. Traduction citée parue - sans précision de nom du traducteur - dans *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996 : Nouvelles pratiques, nouveaux sujets/La critique et ses modèles, p. 13-14. Correspond à la p. 303 du tome II des Œuvres de Walter Benjamin dans la collection « Folio essais », où le texte est traduit assez différemment par Maurice de Gandillac. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99> [Consulté le 15 mars 2019].

Chéroux, C. 1996. « Vues du train. Vision et mobilité au XIX^e siècle ». *Études photographiques*, n° 1. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/101#tocto1n4> [Consulté le 15 mars 2019].

Chéroux, C. 2007. « Le déjà-vu du 11-septembre. Essai d'intericonicité ». *Études photographiques*, n° 20, p. 148-173. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/998> [Consulté le 15 mars 2019].

Émile-Zola, F., Massin. 1990. *Zola photographe*. Paris : Hoëbeke.

Gunthert, A. 2013. « Les autoportraits d'Hippolyte Bayard ». In : *L'Atelier des icônes. Carnets de recherche d'André Gunthert*. [En ligne] : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2865> [consulté le 5 mars 2019].

Gunthert, A. 2016. « Une illusion essentielle. La photographie saisie par la théorie ». *Études photographiques*, n° 34, p. 32-51. Repris dans *Image sociale. Le Carnet de recherche d'André Gunthert*, blog. URL : <http://imagesociale.fr/3311> [consulté le 5 mars 2019].

Londe, A. 1893. *La Photographie médicale*. Paris : Gauthier-Villars et Fils.

Sekkai, K., 2016. « 11-Septembre : le mystère de "l'homme qui tombe" demeure. ». *Paris Match*, le 11 septembre 2016. [En ligne] : <http://www.parismatch.com/Actu/International/15-ans-apres-le-11-Septembre-qui-est-l-homme-qui-tombe-1065655> [consulté le 5 mars 2019].

Notes

1. Nous partons évidemment de cette citation de Barthes parce que l'article en question sert de fondement théorique à ce numéro sur « L'événement et l'image », et est cité et commenté par Tanel Lepsoo dans son argumentaire.

2. Citation d'André Lhote, *Peinture d'abord*, Paris, Denoël, 1942, p. 49, choisie par le TLF informatisé pour illustrer notre sens du mot « événement » : B. – 1. Tout ce qui se produit, tout fait qui s'insère dans la durée (voir <http://atilf.atilf.fr/>).

3. Le daguerréotype en question est souvent reproduit et commenté, notamment à la page suivante : <https://web.stanford.edu/~njenkins/archives/images/to%20use%20boulevard%20eight.jpg> [consulté le 5 mars 2019].

4. Outre le cireur de chaussures, certains sont tentés de voir quelques autres figures éparées, à l'arrière-plan, notamment sur l'autre trottoir (voir : <https://www.nouvelobs.com/photo/20170825.OBS3786/le-boulevard-du-temple-la-premiere-photo-ou-apparaît-un-humain.html>).

5. Correspond à la p. 303 du tome II des Œuvres de Walter Benjamin, dans la collection « Folio essais », où le texte est traduit assez différemment par Maurice de Gandillac.

6. Reproduit à des millions d'exemplaires notamment sous forme d'affiche, le cliché a fait l'objet, suite à son succès, à des batailles juridiques épiques, qui ne l'empêchent pas d'être visible sur de nombreux sites comme <https://loieldelaphotographie.com/fr/le-baiser-de-l-hotel-de-ville-de-doisneau/> [consulté le 5 mars 2019].

7. « À mon avis, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails, qui autrement ne pourraient pas même être discernés. », dans une interview pour la revue *The King*. Cité par F. Émile-Zola et Massin, 1990, p. 11.

8. Ayant écrit ceci, je tombe sur un bel article de Clément Chéroux (« Vue du train »), dans le n° 1 de la revue *Études photographiques* (nov. 1996) : « En 1892, lors d'une séance du Camera Club de Londres, Alfred Maskell attire l'attention de ses collègues sur ce problème. Il préconise de revenir à des obturateurs moins rapides "pour laisser voir un léger flou dans certaines parties de l'image [car] dans la photographie d'une locomotive lancée à pleine vapeur, si les rayons des roues paraissent absolument nets sur l'image, cette locomotive paraîtra arrêtée et ne donnera pas l'impression du mouvement." [Anonyme, « Instantanées », *Photo-Gazette*, 1892, p. 137]. Paradoxalement, en plein essor de l'instantané, le flou que les photographes s'étaient évertués à chasser de leurs images réapparaît comme l'unique manifestation visible du mouvement. » Et puisque je cite Clément Chéroux, je ferai mention d'un autre de ses articles, également découvert après la rédaction des présentes pages, qui aborde une question connexe à celle ici évoquée, et qui permet de l'envisager sous un angle complémentaire. Dans « Le déjà-vu du 11-septembre » (2007), C. Chéroux commente

l'étrange sentiment de « déjà-vu » provoqué par les images du 11 septembre, en l'occurrence celle des tours en feu puis celle des pompiers dressant fièrement le drapeau américain sur les ruines du WTC, qui reprend explicitement les principaux éléments de la photo de Joe Rosenthal montrant les *marines* plantant le *stars & stripes* sur la butte d'Iwo Jima : « Est-ce là le signe que "l'histoire se répète" comme l'affirme l'expression populaire, reprise par certains sites internet où apparaissent côte à côte les deux icônes de Rosenthal et de Franklin ? Certainement pas. L'histoire ne se répète pas, elle est répétée par les médias. » Ce que je préciserai ici en disant qu'elle est d'abord répétée *par les photographes* et leurs photographies, à moins que les hypo-icônes (si l'on veut bien me passer ce néologisme) ne soient elles-mêmes des manières de « répétitions » au sens théâtral du terme des images qui donneront le sentiment de les avoir copiées.

9. URL : <http://100photos.time.com/photos/richard-drew-falling-man> [consulté le 5 mars 2019].

10. « The Story Behind the Haunting 9/11 Photo of a Man Falling From the Twin Towers », *The Time*, le 8 septembre 2016. URL : <http://time.com/4453467/911-september-11-falling-man-photo> [consulté le 5 mars 2019].

11. Benjamin, 1931. La citation exacte est la suivante (on y comprend que l'expression « les photographies plus récentes » vaut pour « les photographies instantanées ») : « La synthèse de l'expression, obtenue par la longue pose du modèle, dit Orlik de la photographie ancienne, est la principale raison pour laquelle ces épreuves, malgré leur simplicité, produisent un effet plus pénétrant et plus durable que des photographies plus récentes, à l'égal de bons portraits dessinés ou peints. » Le procédé lui-même requérait que le modèle vive, non en dehors, mais dans l'instant : pendant que durait la prise de vue, il pouvait s'établir au sein de l'image dans le contraste le plus absolu avec les apparitions qui se manifestent sur une photographie instantanée. Celle-ci représente l'expression d'un environnement modifié [...] » (p. 14).

12. C'est cette comparaison que fait le site « La Boîte verte ». URL : <http://www.laboiteverte.fr/les-coulisses-du-saut-dans-le-vide-dyves-klein/> [consulté le 5 mars 2019].

13. URL : <http://www.mohamedbourouissa.com/peripherique/> [consulté le 5 mars 2019].

14. « La photographie au théâtre », sous la direction de B. Joinnault, INHA, 23-25 novembre 2017.



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

Quand l'image fait événement et expérience artistique

Nancy Murzilli

Université Paris 8-Vincennes Saint Denis, France

nancy.murzilli@univ-paris8.fr

Bérengère Voisin

Université Paris 8-Vincennes Saint Denis, France

berengere.voisin04@univ-paris8.fr

Reçu le 11-06-2019 / Évalué le 20-06-2019 / Accepté le 06-10-2019

Résumé

Partant d'un court métrage d'Agnès Varda, *Ulysse*, réalisé à partir de souvenirs d'une photographie et d'un livre d'Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, écrit à partir de souvenirs de cinéma, nous montrerons comment de l'image fixe ou mobile naît une expérience artistique à travers la restitution dans la parole filmique ou dans le récit littéraire de l'événement intime dont elle est à l'origine. Entre « l'image oubliée » (Hervé Guibert) où l'on « voit ce qu'on veut » (Agnès Varda) et le récit de ce qui la constitue en un événement pour soi, vient s'articuler l'expérience artistique qui en fait un événement partageable.

Mots-clés : expérience esthétique, expérience artistique, image, événement

When the image is an event and an artistic experience

Abstract

Starting with a short film by Agnes Varda, *Ulysses*, made from memories of a photograph and a book by Olivia Rosenthal, *They are not for anything in my tears*, written from memories of cinema, we will show how the still or moving image gives birth to an artistic experience through the restitution in the filmic word or in the literary narrative of the intimate event from which it is derived. Between the "forgotten image" (Hervé Guibert) where one "sees what one wants" (Agnès Varda) and the narrative of what constitutes it as an event for oneself, comes the artistic experience that makes it a shareable event.

Keywords: aesthetic experience, artistic experience, image, event

« L'œuvre d'art n'est complète que si elle agit dans l'expérience de quelqu'un
d'autre que celui qui l'a créée »

John Dewey, *L'Art comme expérience*

Introduction

Du 16 janvier au 1^{er} avril 2007 s'est tenue au Musée du Jeu de Paume une exposition intitulée « L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire¹ ». Elle avait pour dessein d'exemplifier la manière dont les images construisent notre perception des événements et les constituent en tant que tels à travers cinq moments de l'histoire². Le propos de l'exposition était de montrer que la mise en images d'un moment historique relevait d'un « processus complexe où l'intention des acteurs de l'histoire, les techniques de médiations, le contexte politique et enfin les attentes du public convergent pour donner son sens au moment historique » (Poivert, éd., 2007 : 42). En transposant ce mécanisme de l'espace social à l'espace individuel, on imagine aisément que l'individu exposerait probablement dans un musée fictif les images qui fonctionneraient comme des acteurs de sa propre histoire en cela qu'elles auraient fait événement. Nous nous proposons ici de rendre compte de cas particuliers de cette relation entre l'image et l'événement : lorsque l'image fait événement dans l'espace individuel d'une vie et qu'en découle une expérience artistique en raison d'une pratique attentionnelle aiguisée. On se placera ici tant du côté de la production des images que de leur réception.

L'image oubliée

Hervé Guibert, auteur de nouvelles et de romans, critique de photographies au journal *Le Monde* et photographe, évoquait dans un chapitre de *L'Image fantôme* (1981) une scène qu'il aurait souhaité photographier. Il rappelle avec précision les circonstances dans lesquelles elle survint. Au mois d'août 1979, il se trouve sur l'île d'Elbe en compagnie de quelques amis lorsque le vent se lève et insuffle l'idée à la petite troupe qui l'accompagne de se rendre au bord de la plage pour voir les vagues : « Mais ce matin, comme le sirocco souffle fort et doit déchaîner une tempête sur la mer, nous descendons en voiture à Rio Marina pour voir les vagues le long de la jetée, et sitôt arrivé je suis saisi par une vision dont je sens la fragilité, et que j'enrage de ne pouvoir prendre. » (p. 22). Le désir de voir le spectacle de la tempête qui constitue un événement espéré et spectaculaire est un désir partagé par tous et le moteur de leur déplacement. La perception artistique d'Hervé Guibert isole de ce spectacle une image :

Entre la jetée et un autre remblai de pierre se trouve une mince bande de plage où la mer s'abat, et dans cette tonalité grise légèrement bleutée, très éclatante en intensité, sous la grande masse écumeuse sont alignés à une certaine distance l'un de l'autre, face au front de l'eau, quatre jeunes garçons qui affrontent les vagues, et se laissent rouler par elles (p. 22).

L'auteur relate son immense regret de ne pas avoir avec lui, ce jour-là, un appareil photographique qui lui aurait permis de saisir et de capturer une image qu'il qualifie de parfaite : « Pourquoi ai-je envie de photographier cela ? Cela revient à demander : pourquoi est-ce que je trouve cette vision "parfaite" ? En regardant cette scène, il faut dire que je vois déjà la photo qui la représenterait, et l'abstraction qui automatiquement s'effectuerait, détachant ces quatre garçons dans une espèce d'irréalité sous leur bloc écumeux. » (p. 23). Pourtant, c'est justement le fait que cette image va très vite se décomposer, s'émietter, se défaire, qu'elle ne sera rendue ni immortelle, ni matérielle, qu'elle suivra un autre type de développement : « l'abstraction photographique se sera effectuée toute seule, sur la plaque sensible de la mémoire, puis développée et révélée par l'écriture, que je n'ai d'abord mise en train que pour me défaire de mon regret photographique » (p. 24). Hervé Guibert se livre alors à une véritable comparaison de deux dispositifs permettant à l'artiste de retrouver l'émotion artistique provoquée par l'événement :

Si je l'avais photographiée immédiatement, et si la photo s'était révélée "bonne" (c'est-à-dire assez fidèle au souvenir de l'émotion), elle m'appartiendrait, mais l'acte photographique aurait oblitéré, justement, tout souvenir de l'émotion, car la photographie est oublieuse, tandis que l'écriture, qu'elle ne peut que bloquer, est une pratique mélancolique, et la vision m'aurait été "retournée" sous forme de photographie, comme un objet égaré qui pourrait porter mon nom, que je pourrais m'attribuer mais qui resterait à jamais étranger (comme l'objet, autrefois intime, d'un amnésique) ? (p. 24).

Cette dimension oublieuse de la photographie eu égard à l'événement qu'elle représente, mais plus encore à l'émotion à laquelle elle s'adjoint, est explorée par Agnès Varda dans un court-métrage intitulé *Ulysse*. D'une certaine manière, il pourrait s'agir de l'enquête qu'Hervé Guibert aurait pu instruire, s'il avait vécu plus longtemps et s'il avait pu prendre la photographie dite parfaite qu'il évoque dans son récit pour en vérifier ensuite le caractère amnésique. C'est du moins sous cet angle que nous proposons d'entrer dans l'univers mémoriel de Varda.

Le point de départ du court-métrage de 21 minutes est une photographie en noir et blanc, prise par Agnès Varda en 1954³ : « Et tout d'un coup cette image me questionne, me tourmente au point d'en faire un film. C'est une enquête, une quête d'un temps qui est passé [...] J'ai beaucoup appris de ce que peut dire ou ne peut pas dire une image. Elle représente seulement. » (Varda, 1982).

Ce que représente cette image pour tout spectateur c'est une plage de galets au sommet de laquelle la mer forme une bande étroite ; au second plan, un homme nu

est vu de dos, debout près de la mer, face à elle ; à côté de lui, un peu en retrait, un petit garçon nu est assis parmi les galets. Il regarde en arrière une chèvre morte, blanche, qui occupe le premier plan. La chèvre morte aux yeux ouverts, l'enfant et l'homme forment un triangle. Vingt-huit ans séparent le moment où la photographie a été prise et le court-métrage qu'Agnès Varda réalise en 1982 à partir de cette photographie. Afin de rendre la mémoire à cette photographie oubliée, Agnès Varda va procéder à une véritable enquête qu'elle va mettre en récit.

Les premiers moments du film se déroulent en plan fixe projetant l'image sans qu'aucun élément sonore ne l'accompagne, comme s'il s'agissait de faire entrer le spectateur dans un univers chargé en signes et donc en interrogations afin de les mettre en relation et de leur donner du sens. Peu de temps après, deviennent audibles des cris de mouettes et les indications temporelle et spatiale : « C'était un dimanche sur la côte au bord de la Manche. » La mise en récit commence donc par combler les attentes usuelles en matière d'*incipit* en répondant aux questions cardinales⁴ du récit : où et quand ? Bien que ces précisions génèrent à leur tour un complément que le récit viendra combler par la suite : un dimanche de l'année 1954 à Saint-Aubin-sur-Mer, processus qui incite le spectateur à préciser son horizon d'attente. L'artiste évoque immédiatement après le dispositif à plaque avec lequel elle fabrique cette photographie, ce qui introduit *de facto* dans le récit une nouvelle image que le film montre : la scène vue à l'envers et que l'artiste commente et interprète selon son univers fictionnel : « j'ai vu l'image à l'envers sur le dépoli. L'homme planté par la tête en bas à droite, l'enfant centre droit au lieu de centre gauche et la chèvre planant dans un ciel de météores comme un signe du zodiaque ». Elle rappelle également sa démarche : à cette époque, elle faisait des compositions à partir de figures, comme dans les peintures, et la chèvre avait constitué le sujet de l'inspiration. Tous ces éléments connexes à la photographie ne sont pas contenus en elle, seule la prise de parole de l'auteur et ses efforts pour se souvenir contribuent à la doter d'une histoire qui n'est pas véhiculée par elle.

Une fois le contexte, le dispositif et l'intention artistique présentés, Agnès Varda va porter son attention sur les trois sujets de la composition photographique. Tout d'abord l'Égyptien, l'homme nu. Elle le retrouve 28 ans après la prise de la photographie et l'interroge sur cette image dont il n'a presque aucun souvenir. De la même manière, Ulysse, l'enfant devenu grand ne se souvient pas non plus ni de l'image, ni d'un dessin qu'il avait fait à partir de cette image et qu'Agnès Varda avait conservé. Et l'artiste de commenter : « Et pourtant ce sont des témoignages, des preuves de ton enfance, mais tu n'y crois pas, tu n'en veux pas. Je veux dire que même pour toi cette image est imaginaire. Elle est vraie, mais elle n'a pas de sens réel, tu es obligé d'imaginer ton enfance » (Varda, 1982). Agnès Varda rappelle

que cet enfant était le fils de réfugiés politiques qui vivaient dans la même cour qu'elle, rue Daguerre, à Paris. Son enquête se poursuit auprès de la mère d'Ulysse, mais celle-ci témoigne d'un certain rejet : « Ce n'est pas tellement l'image que je n'aime pas, c'est le souvenir ». L'enfant souffrait d'une maladie à cette époque. Il ne pouvait plus marcher et les bains de mer constituaient un traitement médical préconisé par les médecins. Aussi la mère de l'enfant ne veut pas se souvenir de cette image qui disparaît devant les événements associés lesquels font littéralement écran pour elle. Le deuxième mouvement de l'enquête qui s'attache aux protagonistes achoppe donc lui aussi : on ne se souvient pas, on ne veut pas se souvenir. Vient ensuite un focus sur la chèvre qui ne peut de toute évidence ni parler, ni se souvenir, mais que l'artiste associe au motif de la « chèvre » dans l'art. S'ensuivent des digressions enchaînant les références artistiques à Couturier, Picasso, etc. Cette photographie ne signifiant rien pour la chèvre, Agnès Varda retourne l'approche et se demande ce que signifie une chèvre pour le monde de l'art. Elle en rend compte par le prisme du régime attentionnel qui lui est propre et qui constitue son format encyclopédique.

L'étape suivante consiste à montrer la photographie à des enfants qui en font une lecture dénotée et connotée : « Je crois que ça représente des galets, des cailloux et une plage et ce n'est pas en vacances car il n'y a pas beaucoup de monde », « Le petit garçon est tout nu... si j'étais lui, je ne ferais pas de nudisme ». En donnant la parole à des enfants, en leur présentant successivement la photographie puis le dessin exécuté par Ulysse à partir de cette photographie, l'artiste met en évidence le fait que les enfants adhèrent plus facilement à la représentation qui selon eux est la moins symbolique : « Je préfère la photographie [...] elle fait plus humaine que le dessin, plus réelle ». La notion de réalité fonctionne comme un embrayeur, et l'artiste de montrer ce qui était vraiment réel le jour où a été prise la photographie. Le film enchaîne plusieurs plans-séquences fabriqués à partir d'extraits de journaux télévisés et Agnès Varda de concéder : « ce que j'en dis ce n'est pas de mémoire, j'ai dû fouiller le sable de la plage et les actualités filmées et les journaux de ce jour-là ». Elle rappelle également les images sur lesquelles elle travaillait à l'époque, notamment pour Jean Vilar, puis conclut : « Voilà, j'ai situé cette image dans ma vie et dans mon époque comme on disait de le faire à l'école, mais les anecdotes, les interprétations, les histoires, rien n'apparaît dans cette image. L'image, on y voit ce qu'on veut ».

Ce que suggère Agnès Varda, c'est que l'image fonctionne indépendamment de son histoire et propose un champ assez vaste de possibles interprétatifs, détaché des événements qui sont liés à elle car d'une certaine manière elle les a oubliés. Toutefois, le court métrage introduit une lecture qui pourrait être différente.

En restituant les différentes étapes de son enquête, elle fait entrer le spectateur du film dans son expérience artistique et lui propose de vivre une expérience esthétique éminemment partageable. Jean-Marie Schaeffer notait dans *L'Expérience esthétique* que :

vouloir sortir l'expérience esthétique du temps revient à en méconnaître la nature. Car pour avoir la moindre chance de comprendre de quoi il retourne dans cette expérience, nous devons la sortir de son insularité illusoire, de son hors-temps, et la réinsérer dans la vie humaine vécue, et plus spécifiquement [...] dans la vie attentionnelle comme telle. L'attention se vivant comme temps vécu, nous devons penser l'expérience esthétique de la même façon, donc non seulement comme une expérience située temporellement, mais comme une expérience qui est intrinsèquement du temps vécu (Schaeffer, 2015).

Quel est le film qui a changé votre vie ?

En 2012, Olivia Rosenthal publie un recueil de récits intitulé *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*. Ce livre est le fruit d'une enquête sociologique réalisée en 2011 auprès de spectateurs de l'espace 1789 de Saint-Ouen, auxquels elle a posé la question suivante : « Quel film a changé votre vie ? ». De cette enquête elle a extrait quatorze récits où quatorze voix singulières racontent comment un film est entré par effraction dans leur existence. Dans ces récits, chaque film devient celui d'un spectateur singulier, comme en témoigne la table des matières, où *La Nuit américaine* d'Angélique [un film de François Truffaut, 1973] jouxte *Il était une fois la révolution* de Vincent [un film de Sergio Leone, 1971], ou encore *Thelma et Louise* d'Annick [un film de Ridley Scott, 1991]. En prélude et dans un long épilogue, Olivia Rosenthal ajoute sa propre voix à ce chœur d'anonymes, avec *Le Vertige* (prologue) [d'après *Vertigo*, un film d'Alfred Hitchcock, 1958] et *Les Larmes* (épilogue) [d'après *Les Parapluies de Cherbourg*, un film de Jacques Demy]. Ce recueil s'inscrit dans le projet littéraire de l'auteur d'approfondir la relation entre littérature et cinéma, entre la fiction et la vie. Une fiction cinématographique peut-elle vraiment changer notre vie au même titre qu'un événement réel ? Les témoignages qu'elle a recueillis et sa propre expérience cinéphilique, dont on retrouve les traces dans plusieurs de ses livres⁵, ont convaincu Olivia Rosenthal de la réalité d'une expérience de la sorte :

Oui, dans la mesure où nous captions quelque chose en lui qui nous transforme. C'est une relation active. Notre réinterprétation révèle quelque chose qui était jusque-là caché en nous. Au regard de leurs anecdotes les participants avaient

tous pris du recul vis-à-vis de l'œuvre en question et de son impact sur leur vie. Sans cette distance, il est difficile de parler du bouleversement vécu (Rosenthal, 2012a : 35).

Le fait qu'une telle expérience esthétique vienne prendre place dans le vécu du spectateur, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, et puisse même y jouer le rôle d'un événement déclencheur, est traduit dans le texte littéraire par le choix de présenter ces récits sous la forme de témoignages :

La Nuit américaine, je l'ai vu à douze ans avec mon père, et à la fin j'ai su que je serais comme Nathalie Baye, je serais scripte (Angélique) (p. 56)

Quand j'ai vu Thelma et Louise, j'avais une trentaine d'années, un boulot d'avocate, une grande maison, un mari, des enfants, le chemin était tracé, j'avais planté mon drapeau mais ce qui me manquait, c'était le mouvement, la possibilité du changement, une liberté qui était en train de disparaître » (Annick) (p. 82)

Le Dernier Tango à Paris, j'en avais beaucoup entendu parler, c'était un film interdit (...), donc il fallait absolument le voir et c'est ce que j'ai fait, sur la télé de mes parents, seule, à l'âge de 15 ou 16 ans, ça m'a donné une vraie claque et a changé radicalement l'idée que je me faisais de l'amour » (Béatrice) (p. 27).

Mais une expérience de cinéma se rapportant à un support filmique qui véhicule des événements fictifs ou réels concernant des personnages ou des personnes dont l'existence est étrangère à la nôtre peut-elle s'intégrer à notre vie et en changer le cours de la même manière qu'un événement dont nous ferions une expérience directe, qui nous concernerait personnellement ou dans lequel nous prendrions une part active ? Comment un film peut-il constituer un événement intime ?

Il existe plusieurs types d'événements dans notre expérience individuelle ou sociale. Selon le sociologue Louis Quéré, ceux-ci peuvent être provoqués par nous ou indépendants de nous, être imperceptibles ou saillants. Certains événements « sont plus saillants et plus marquants, au point qu'ils peuvent devenir des repères dans une trajectoire de vie, individuelle ou collective, parce qu'ils correspondent à des expériences mémorables, voire à des ruptures ou à des commencements » (Quéré, 2006). Les films qui ont changé notre vie font partie de cette dernière catégorie d'événements. Toujours selon Louis Quéré, les événements ont un pouvoir herméneutique dans la mesure où l'événement :

devient une source de sens : la compréhension de l'événement se mue en une compréhension *selon* l'événement ;
génère des situations qui se développent et évoluent progressivement vers leur dénouement ;
devient le terme d'une transaction, suscitant des interactions complexes, et une adaptation mutuelle, entre lui-même et ceux à qui il est arrivé ; la transaction avec l'événement constitue *une* expérience (*ibid.*).

Les expériences cinématographiques décrites dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* ne semble pas échapper à ces trois prérequis. Dans l'extrait suivant, on voit comment Béatrice interprète sa vie *selon* son expérience du *Dernier Tango à Paris*, comment ce film a généré des situations qui ont marqué le déroulement de son existence et comment ce film est devenu le terme d'une transaction avec les éléments de sa propre vie au point de finir par en faire partie intégrante :

J'ai utilisé Le Dernier Tango à Paris comme modèle et ligne de vie, je me suis jetée dans les histoires d'amour très destructrices. D'abord j'ai aimé un homme plus âgé que moi qui a voulu me tuer quand je lui ai annoncé que je le quittais, j'ai porté plainte, j'ai été obligée de fuir, j'avais peur. Ensuite je suis tombée amoureuse d'un toxicomane, c'était un artiste, il était intelligent, original, mais je n'ai pas réussi à lui éviter la prison et quand il est sorti de Fresnes j'ai planté l'homme que je venais d'épouser pour le suivre, j'ai vécu d'hôtel en hôtel, j'étais entièrement sous son emprise, peu à peu j'ai dû bazarder tous mes cartons de livres, à la fin j'étais épuisée, j'ai décidé de tout arrêter. Dans Le Dernier Tango à Paris, Marlon Brando assiste au suicide de sa femme qui s'ouvre les veines au rasoir, il y a du sang partout, il est au bord de la folie, il n'arrive pas à s'en remettre, c'est un homme brisé et profondément seul (Rosenthal, 2012b : 58).

De la continuité entre l'art et la vie : une expérience partageable

Le cinéma étant un art populaire, un film peut être à la fois un événement social et intime et constituer une expérience partageable. En donnant la parole à des spectateurs de films, Olivia Rosenthal inscrit la parole sociale dans le littéraire. En pratiquant des entretiens en amont du livre, selon la technique des enquêtes sociologiques, elle affirme la pratique littéraire comme un instrument d'enquête sur des formes de vie partagées, sur ce qui les constitue en un « nous⁶ ». Elle construit ainsi un dispositif littéraire exploratoire permettant d'interroger la grammaire de nos formes de vie et de les recontextualiser. Dans un double mouvement de nouage de l'espace littéraire à l'espace social, elle redéploie en partage les expériences de

cinéma recueillies dans un réseau de dispositifs artistiques (texte littéraire, performances, court-métrage, dessin animé, pièces de théâtre) réalisés en collaboration avec d'autres artistes.

Dans ce réseau, le livre n'est plus qu'« une étape d'enregistrement et de formalisation d'une expérience qui constitue l'essentiel » (Ruffel, D., 2010 : 70). L'événement que représente l'expérience intime du spectateur de cinéma devient alors une expérience artistique partageable où se mêlent l'art et la vie, la littérature et son dehors. John Dewey affirmait, dans *L'Art comme expérience*, que :

Tout art communique dans la mesure où il exprime. Il nous permet d'être intensément et profondément associés aux significations auxquelles nous étions restés sourds [...]. Car communiquer quelque chose n'est pas annoncer même si c'est dit avec emphase et bruit. La communication est le processus de création d'une participation qui rend commun ce qui avait été isolé et ce qui avait été singulier ; et une part du miracle accompli c'est que, en étant communiquée, la transmission du sens donne corps et forme à l'expérience aussi bien de ceux qui parlent que de ceux qui écoutent (Dewey, 2006 : 287).

Dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Olivia Rosenthal interroge le lien entre la fiction cinématographique et la vie, entre le témoignage des autres et sa propre expérience de cinéma. Elle entremêle les scènes des films évoqués et la vie des spectateurs qui témoignent. On ne sait jamais vraiment qui parle. Se situe-t-on dans le récit du film ou dans celui de la vie du spectateur ? A-t-on affaire au point de vue du témoin ou celui de l'auteur ?

La Nuit américaine, je l'ai vue à douze ans avec mon père, et à la fin du film j'ai su que je serais comme Nathalie Baye, je serais scripte.

Personne ne sait en quoi consiste exactement le métier de scripte.

La Nuit américaine de François Truffaut raconte les difficultés d'un tournage, les acteurs oublient leur texte, le chat refuse de boire le lait, la femme du régisseur s'obstine à rester dans le cadre, il y a des contretemps, des tensions, des aléas, des circonstances.

Être scripte, c'est avoir de la mémoire

c'est être disponible tard le soir pour le metteur en scène qu'on admire ou qu'on croit qu'on admire ou qu'on aime ou qu'on croit qu'on admire alors qu'en fait on l'aime

c'est se tromper sans le dire et même peut-être sans le savoir

c'est se rendre indispensable

remplir le vide

*garder le moral quand rien ne va
coucher à droite et à gauche mais jamais entre les films
c'est maîtriser, contrôler, ne rien laisser au hasard.
Nous pourrions tous être scriptes si nous le voulions.* (Rosenthal, 2012b : 27-28)

Le texte littéraire fait émerger un continuum entre le cinéma et la vie. Dans la mesure où il s'agit de films qui font événement dans la vie des spectateurs qu'ils transforment, le cinéma devient un espace d'expérience et de compréhension de soi. Le récit littéraire de ces expériences de cinéma fait d'un événement intime une expérience artistique partageable : il donne forme et corps à l'expérience aussi bien de celui qui en témoigne que de celui qui la lit.

Le titre, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, embrasse à la fois la vie, le cinéma et la littérature. La vie, car les larmes que les films font couler sur les joues des spectateurs viennent d'ailleurs, de plus loin que le film. Les images, les dialogues ne font rien d'autre que cristalliser un chagrin ancien, autoriser une émotion refoulée ou enfouie à refaire surface, la faire ressurgir dans la vie sous la forme d'un événement et en (re)faire l'expérience. Le cinéma « amplifie donc la puissance des drames humains en les redoublant » (Rosenthal, 2012b : 14). La littérature, elle, permet de « créer une nouvelle expérience, une expérience bien souvent plus intensément éprouvée que celle qui provient des choses elles-mêmes » (Dewey, 2006 : 283). Elle offre la possibilité d'un retour sur un événement intime, né de la conjonction de l'histoire d'une vie avec une histoire de cinéma, en constituant une expérience artistique par le biais de l'enquête.

L'« image parfaite » d'Hervé Guibert, *Ulysse* d'Agnès Varda et *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* d'Olivia Rosenthal se présentent comme trois enquêtes aux sources de l'événement intime constitué par l'image photographique et cinématographique. D'une réflexion inquiète sur l'image oubliée de l'événement qu'elle représente au questionnement des images cinématographiques qui ont changé notre vie, en passant par la généalogie intime de l'histoire de la photographie d'une chèvre morte, d'un homme et d'un enfant nus sur la plage, c'est le recours au récit et à l'écriture qui permet de donner sens à l'événement intime que les images font naître et qu'elles représentent à la fois. En suivant la démarche de l'enquête, ces trois œuvres deviennent la forme aboutie d'une expérience partageable, où la parole filmique et le récit littéraire restituent la trace de l'événement qui noue le sujet à l'image.

Bibliographie

- Poivert, M. (éd.) 2007. *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*. Paris : Hazan/Éditions du Jeu de Paume.
- Duchet, C. 1972-1973. « Idéologie de la mise en texte : ouverture de *Germinal* ». *Dossiers Pédagogiques de la R.T.S [radio-télévision scolaire]*, tome II, français, p. 104-107.

- Dewey, J. 2006. *L'Art comme expérience*. Paris : Publications de l'Université de Pau/Éd. Farrago.
- Guibert, H., 1981. L'Image parfaite. In : *L'Image fantôme*. Paris : Éditions de Minuit.
- Quéré, L. 2006. « Entre fait et sens, la dualité de l'événement ». *Réseaux*, n° 139(5), p. 183-218.
- Rosenthal, O. 2012a. « Se souvenir des belles choses », *Let's Motiv Nord & Belgique*, n°73, p. 35-37.
- Rosenthal, O. 2012b. *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*. Paris : Éditions Verticales.
- Ruffel, D. 2010. Une littérature contextuelle. In : O. Rosenthal et L. Ruffel (éds.), *La littérature exposée, Littérature*, n° 160, p. 61-73.
- Schaeffer, J-M. 2015. *L'Expérience esthétique*. Paris : Gallimard, coll. NRF Essais.
- Varda, A. 1982. *Ulysse*, dans *Varda. Tous courts*. DVD. Ciné Tamaris Vidéo, 2007.

Notes

1. « L'entreprise, initiée par Régis Durand et dirigée par Michel Poivert associé à quatre commissaires (Clément Chéroux, Marie Chominot, Thierry Gervais, Godehard Janzing et, pour le catalogue, à Ulrich Keller et Pierre-Lin Renié), était de s'interroger sur ces faits devenus événements parce que produits d'une construction, et sur les modalités de cette mise en images. Il s'agissait de voir comment cette métamorphose obéit à un "processus complexe où l'intention des acteurs de l'histoire, les techniques de médiations, le contexte politique et enfin les attentes du public convergent pour donner son sens au moment historique" » (Emmanuel Naquet, 2007, Compte rendu d'exposition, publié dans la revue électronique Histoire@Politique).
2. La guerre de Crimée (1853-1856), la conquête de l'air vers 1908-1912, les attentats du 11 septembre 2001, les congés payés en France (1936), la chute du Mur de Berlin (le 9 novembre 1989).
3. La photographie est disponible sur la page <https://mubi.com/fr/films/ulysses> [Consultée le 10 juin 2019].
4. Terminologie employée par Claude Duchet, 1972-1973.
5. Voir notamment *Que font les Rennes après Noël* (Éditions Verticales, 2010) et *Toutes les femmes sont des Aliens* (Éditions Verticales, 2016) outre des performances et des courts métrages sur le sujet.
6. Les récits personnels de Béatrice ou de Vincent sont portés par des prénoms courants, sans patronyme, rendant ainsi l'expérience qu'ils véhiculent à la fois singulière et commune.



GERFLINT

ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

La production de la réalité. Des événements, des images et du langage

Marko Pajević

Université de Tartu, Estonie

marko.pajevic@ut.ee

Reçu le 28-02-2019 / Évalué le 06-05-2019 / Accepté le 06-10-2019

Résumé

Cet article pose la question du lien entre les notions d'événement, d'image et de langage dans la production de la réalité. Sur l'arrière-fond de la situation actuelle des médias, et du fait que l'accès à la réalité se fait surtout dans les médias sociaux, où l'image joue un rôle fondamental - mais où, à cause des manipulations possibles, elle a en même temps perdu son caractère documentaire -, il faut réévaluer les processus qui créent notre vision du monde. Comment l'image fait-elle l'événement ? Et comment ce processus dépend-il du langage qui doit en faire le sens et intégrer l'événement, c'est-à-dire ce qui n'a pas encore sa place dans notre vision du monde ? Une série de photographies de l'artiste estonien Heikki Leis illustre une possibilité de gérer cette nouvelle situation.

Mots-clés : événement, image, langage, vision du monde, Weltansicht, médias

The Making of Reality. On Events, Images and Language

Abstract

This article reflects on the link between the notions of event, image and language in the making of reality. Against the backdrop of our current media situation and the fact that our access to reality takes place mostly in the social media where the image plays a fundamental role, but, at the same time, due to the possibilities of manipulation, has lost its documentary character, we need to reassess the processes that create our worldview. How does the image make the event? And how does this process depend on language that has to make sense of it and integrate the event, that is, that which has not yet its place in our worldview? A series of photographs of the Estonian artist Heikki Leis illustrates a possibility of dealing with this new situation.

Keywords: event, image, language, worldview, Weltansicht, media

Introduction

Quelle est la relation image-langage par rapport à l'événement, et, plus généralement, par rapport à la production de la réalité ? Les réflexions suivantes investissent cette question en retraçant quelques aspects de la notion d'événement dans l'histoire de la philosophie afin de mieux comprendre notre nouvelle situation médiatique qui semble préférer l'image aux mots. Une image peut effectivement déclencher un événement, mais pour le faire, elle a besoin du discours puisque l'image est toujours déjà dans un monde préfiguré par le sens établi dans le discours.

La situation médiatique

Commençons par une anecdote pour mettre en évidence la situation médiatique actuelle. Récemment, lors d'un séjour à Glasgow, une scène m'a frappé : sur une place au centre-ville, un point de rencontre de la jeunesse, il y avait une trentaine d'adolescents, et tous, sans exception, regardaient leur téléphone portable. Quelques-uns tout seuls, d'autres en petits groupes de deux, trois ou quatre, parfois penchés sur un même téléphone. Tous les regards étaient rivés sur les écrans, personne ne se regardait. Il n'y a pas de doute : l'écran téléphonique est aujourd'hui, au moins pour cette génération, la fenêtre sur le monde ! Leur vie sociale tourne autour d'Instagram, TumbleR ou Twitter - Facebook n'étant, paraît-il, plus en vogue parmi les jeunes. Leur moyen principal de communication est les *mèmes* : des images et/ou des textes brefs qui expriment une émotion ou une situation spécifique. Voilà le monde de la génération des milléniaux.

Ce dispositif représente une forme de perception du monde très différente de celle avec laquelle j'ai grandi. C'est beaucoup plus virtuel, et le monde se présente beaucoup plus sous forme de petites impulsions, de fragments. Mais ces fragments sont aussi plus globaux, venant du monde entier, ce qui ne signifie pourtant pas nécessairement qu'ils sont plus divers. Dans tous les cas, les images du monde virtuel ne se limitent pas au visuel, elles sont le plus souvent accompagnées de texte. Le langage est omniprésent, et si ce n'est pas sous forme orale, c'est par écrit. C'est une erreur de croire que la lecture et l'écriture seraient de nos jours sur le déclin : ces gamins sont constamment en train d'écrire des textes, et il existe une scène vibrante d'écriture créative, sous forme de fan-fiction. Mais il est vrai que tout cela arrive par des canaux différents et la nature, la structure et la longueur de ces textes ne sont pas les mêmes.

Nous vivons à l'époque des études médiatiques, et cela fait plus de cinquante ans maintenant que nous savons, avec Marshall McLuhan, que « *The medium is the message* ! » (McLuhan, 1964). Et c'est McLuhan lui-même qui jouait avec sa phrase

sur l'assimilation du médium au contenu, en appelant aussi ce dernier *massage*, *mass age* ou *mess age*. Par la suite, Friedrich Kittler a insisté sur le fait que les systèmes de notations, *Aufschreibesysteme*, déterminent notre connaissance du monde (Kittler, 1985). Aujourd'hui, personne ne peut sérieusement nier que les technologies façonnent le monde et sa perception. La perspective sur les choses change. Un médium différent transmet une autre vision du monde.

L'événement

Il arrive assez souvent, dans les médias, que des images soient des événements, ou plutôt *fassent* événement. Je parle ici de la définition chargée de l'événement comme moment singulier qui marque l'apparition de quelque chose d'imprévu, hors de l'ordre du monde existant, et qui change le cours des choses ou notre perspective sur le monde. Alain Badiou, dans la pensée duquel la notion d'événement joue un rôle central, met l'accent sur la dimension rétrospective des événements. Les événements ont besoin de témoins, et en témoignant, l'événement et le sujet se font¹. Par conséquent, c'est seulement après-coup, en laissant une trace, que l'événement devient événement². Badiou souligne la force politique de l'émergence de quelque chose qui était jusqu'alors innommable, inexplicable, non-subsumable, et remarque comment, après, la situation est changée.

Il est bien évidemment influencé par Martin Heidegger qui, philosophiquement, a creusé le plus profondément la notion d'événement, devenue le terme central de sa pensée à partir de 1936 (Heidegger, 1976 : 316). Cette notion se rattache à sa philosophie de l'être et à la célèbre différence ontologique, c'est-à-dire la différence entre être et étant, entre être dans un sens chargé de présence et dans un sens d'existence pure et dure.

Le mot allemand pour événement est *Ereignis*, venant étymologiquement de *Eräugnis*, qui est lié à l'œil, *Auge*. Un événement est alors quelque chose qu'on voit, perçu par l'œil, et, puisque le préfixe *er-* signifie souvent émergence, quelque chose qui peut même être avancé et mis-en-existence en étant vu. Le lien entre événement et image devient, en ancien-haut-allemand, une évidence. Heidegger, comme si souvent, va plus loin dans son approche étymologique. L'étymologie est toujours surtout une méthode pour provoquer la pensée, ce n'est pas forcément la vérité (contrairement à ce que le terme 'étymologie' suggère : la signification véritable d'un mot). Les étymologies de Heidegger, en particulier, étaient assez souvent fausses et fabriquées ; c'est le cas ici encore quand il connecte *Ereignis* au mot *eigen*, c'est-à-dire *propre*. Cela lui permet de définir le *Ereignis* comme un devenir-une-partie-du-soi, une *appropriation*. Par conséquent, l'événement gagne

un élément subjectif. Pour Heidegger, l'événement met quelque chose au jour, à l'*a-letheia*, qui signifie vérité, ou dévoilement. Il s'agit d'une ouverture pour l'être à devenir perceptible dans le *Lichtung* du *Riss*. Voilà des notions d'une complexité énorme, impossibles à expliquer de manière exhaustive ici - je me contente dans ce contexte de mentionner succinctement que, pour Heidegger, *Lichtung* signifie une clairière, une ouverture, et *Riss* implique une déchirure, un dessin et un contour. Il suffit pour notre propos de noter qu'un événement, pensé sous cet angle allemand particulier, est quelque chose qui est perçu par l'œil, une image, et intégré dans le soi. C'est important parce que, conséquemment, quand on parle des événements, on parle d'*autopoiesis*, de création de soi.

Je n'ai aucun doute que notre diététique iconique, les images dont nous nous nourrissons, fassent partie de ce que nous faisons de nous-mêmes. Et puisque nous parlons de constitution de soi, nous devrions aussi mentionner le philosophe qui a le plus contribué à la naissance de cette idée : Friedrich Nietzsche. Nietzsche a souligné que les événements ne sont rien tout seuls, qu'ils ont besoin de quelqu'un pour être vécus ou expérimentés. Nietzsche faisait aussi remarquer que la majorité des contemporains d'un événement ne s'en rendent pas compte - les événements ne deviennent tels que plus tard. C'est certainement vrai pour les grands changements paradigmatiques dans l'histoire des idées - les idées prennent (ou prenaient ?) leur temps pour se diffuser et pour fonder des institutions puissantes. Jésus, Marx, Freud, Kafka, ou Nietzsche lui-même en sont de bons exemples.

Il vaut la peine de considérer la phrase de Nietzsche : « *Die grössten Ereignisse - das sind nicht unsre lautesten, sondern unsre stillsten Stunden.* » (Les plus grands événements - ce ne sont pas nos heures les plus bruyantes, mais nos heures les plus silencieuses. [Nietzsche, 1967-77]). Je me suis toujours plu à penser au monde de l'esprit comme à l'océan, avec beaucoup d'agitation en surface, avec des vagues imposantes, des embruns et de l'écume - un spectacle ; pourtant, les courants vraiment puissants restent sous la surface, invisibles, calmes, mais englobant le monde.

L'image, l'événement et le discours

Est-ce que ce processus de transformation a changé maintenant, avec l'internet et notre monde qui se présente surtout sur un petit écran, captant notre attention, et avec les algorithmes décisifs qui mettent en avant ces seuls éléments qui font appel aux masses ? Nous avons beaucoup entendu parler d'internet comme favorisant ceux qui font le plus de bruit, ceux qui sont obscènes et vulgaires, accaparant le regard au moyen des images ou d'un langage « graphique ». Et beaucoup d'élections

politiques ces dernières années se sont décidées suivant ces mécanismes-là. Notre monde et notre culture sont en train de changer massivement.

Même si les nouvelles ne sont pas *fake*, des événements sont créés dans les médias sur la base de décisions individuelles de journalistes, de cameramen et de photographes - plus les choses correspondent à certains critères comme surprise, célébrité, conflit et identification, plus les nouvelles sont facilement diffusées. Plus la diffusion est rapide, plus la nouvelle a d'impact. Lorsque des agents des médias veulent le succès, ils suivent cette logique en choisissant quoi présenter et comment.

Est-ce que l'image d'un garçon syrien mort sur une plage turque est un événement ? Ou, datant d'avant les temps de l'internet, celle d'une fille vietnamienne nue, horrifiée, fuyant le napalm ? Qu'est-ce qu'un événement ? Sans l'image, sans la médiatisation de ce qui s'est passé, il n'y aurait pas d'événement. Ce sont certainement des images émotionnellement saisissantes, qui déterminent et changent l'opinion publique - parfois, oui, les images « rendent les choses visibles », changent leur donnée et leur aspect, en font un événement.

Je reviens encore une fois à l'histoire et à l'étymologie du terme *image* en allemand, *Bild*, ce qui est, après tout, un des champs lexicaux centraux de la philosophie allemande (*Urbild/ Abbild/ Nachbild/ Bildung/ Einbildungskraft*). Selon la Bible, les humains sont à l'image de Dieu, ce qui a inspiré à Maître Eckhart de parler de l'identité de l'image et du modèle. L'image (*Bild*) est toujours d'une manière ou d'une autre une copie (*Abbild*), une conception d'un original (*Urbild*). L'idéalisme allemand considérait l'imagination (*Einbildungskraft*) comme productive, et Schelling affirmait que l'idéal prend forme dans la réalité (*die Hineinbildung des Ideals in die Realität*). Cette tradition de pensée accentue le rôle de la conscience dans la réalité, une réalité qui ne fait pas qu'exister, mais qui est constamment créée par la communauté, *poétiquement*. De nos jours, cette communauté est devenue plus ou moins globale, ou en tout cas elle est dispersée à travers le globe. Elle était beaucoup plus petite et contrainte dans l'espace, mais elle a toujours existé en termes de communauté linguistique, de nation, ce qui est probablement toujours vrai dans une certaine mesure, lorsqu'on comprend *nation* comme communauté de langue, puisqu'aujourd'hui, elle fonctionne surtout en *Globish English*, et ceux qui n'utilisent pas cette langue sont hors de vue.

Michel Foucault décrirait cela comme le pouvoir du *discours* : la façon qu'a une communauté de parler de quelque chose constitue en fait cette chose même. Cela peut se comparer à l'idée du Romantisme allemand sur le pouvoir poétique du mot : poétique est à entendre ici comme création, venant du grec *poiesis*, faire/créer.

Cela nous ramène à l'étymologie allemande du mot image, *Bild* : en ancien-haut-allemand, *bilidi* signifiait pouvoir magique/entité spirituelle magique, et le terme s'est ensuite développé pour signifier entité, forme, *Gestalt*, et enfin devenir *Bild* (image). *Bild* donne le verbe *bilden*, c'est-à-dire former/ façonner. Cela est conforme à la théorie romantique, et il n'est guère étonnant que C.G. Jung ait développé sa notion d'*archétype* à partir de cette notion d'image.

Nous pouvons toujours penser aux images comme à des formes puissantes - magiques, si l'on veut - qui forment notre « imaginaire », notre vision du monde. Cela confirme la proximité de l'événement et de l'image. Il y a, pourtant, une contradiction entre les deux. Les événements ont quelque chose de violent, leur émergence fait exploser l'ordre existant, ils sont comme une *fulguration*, la manifestation éclair d'une autre réalité, comme le remarquait Jakob Böhme, c'est-à-dire une décharge éphémère d'énergie, avant même d'être l'image de quoi que ce soit (Schwarte, 2013). Mais, bien sûr, de tels événements doivent être intégrés dans notre vision du monde ; les humains veulent donner un sens à leur vie. De telles manifestations du vivant, des événements, peuvent coaguler dans une image. Alors l'événement devient un état ; une fois devenu image, il n'est plus, proprement dit, événement.

L'humanité a toujours eu l'obsession de saisir la vie présente ; l'intelligibilité de la présence est un moteur majeur de la culture humaine. Nous pouvons l'observer en philosophie, en littérature (très explicitement par exemple dans le *Lenz* de Georg Büchner) et, évidemment, c'est un topique dans la peinture, à commencer par les célèbres raisins peints par Zeuxis pour attraper des oiseaux. Ce n'est pas un hasard que le mot grec pour la peinture soit *zoographia*, c'est-à-dire, traduit, l'écriture du vivant, ou l'inscription de la vie (Alloa, 2013 : 7).

Le paradoxe est qu'une image semble ne pas être fixée du point de vue des significations qu'elle véhicule, tout en étant une manifestation permanente. Ceci est vrai non seulement pour les grandes œuvres d'art mais pour toute image. La photographie aussi - souvent considérée comme parfaitement réaliste - est loin d'être une représentation univoque ou re-présentation (comme répétition) d'un événement, de la réalité (Laner, 2013). Et je ne parle pas de la possibilité de falsifier des images, de Photoshop. Une même photographie, voire un film, peuvent servir de preuves pour des positions opposées, comme Jacques Derrida l'a montré en faisant référence à la même vidéo utilisée aussi bien en faveur de l'accusation que de la partie accusée (Derrida, 2010 : 44). Cela veut dire que le passé n'est ni fixé ni défini - l'archive est ouverte. Le passé, comme les images, dépendent du système de référence ; leur signification change. Tout fait partie du discours, et tout cela est en changement constant. Rien n'existe en tant que tel, mais toujours

seulement à l'intérieur d'un système particulier de références, et celles-là diffèrent d'un individu à l'autre, au moins légèrement. Un pont peut être considéré comme connectant ou dangereux, un rideau comme emprisonnant ou protégeant - cela dépend de notre expérience et de notre histoire personnelle.

L'image et le langage

Par conséquent, il faut se confronter à l'événement, à ce quelque chose de nouveau qui entre dans le monde - peut-être sous la forme d'une image -, émotionnellement et intellectuellement. Et pour le faire, il faut du langage. Afin de devenir partie du monde intelligible, tout doit devenir partie du langage, sous quelle forme que ce soit - même en tant qu'omission, en tant que silence : le fameux éléphant dans la pièce. La célèbre phrase prononcée en 1911 par l'éditrice de journal Tess Flanders, « Une image vaut mille mots », est un contre-sens : en fait, une image ne dit rien toute seule, elle a besoin de mots, mille et plus, afin de faire sens - elle a besoin d'interprétation. C'est le langage qui fait le sens des images, comme de toute autre chose. L'historien de l'art Ernst H. Gombrich définissait l'histoire de l'art comme « l'art de faire parler les images » (Gombrich, 1993). Et la célèbre peinture de Magritte *Ceci n'est pas une pipe* est une illustration parfaite de cette relation complexe entre image et langage, analysée brillamment par Michel Foucault (2010).

Image et événement sont liés à la notion de réalité : tous deux sont des manifestations momentanées qui, en dernière analyse, montrent que la réalité prend toujours forme, et se développe toujours, dans le discours. Paul Celan disait : « *Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein.* » (Celan, 1983 : 3/168 ; La réalité n'est pas, la réalité demande à être cherchée et gagnée. [notre traduction]).

Comment gagne-t-on la réalité ? Elle présuppose un travail, un processus. Quelque chose se présente, peut-être une image - qui est, bien sûr, toujours perçu à l'intérieur d'un cadre défini de signification qui constitue notre monde, collectif et individuel. Si c'est un événement, cela ne rentre pas dans l'ordre existant et il faut changer notre vision du monde, ou, alternativement, manipuler l'événement afin de le ranger dans notre vision du monde. *Visions du monde* est un terme de Wilhelm von Humboldt, *Weltansichten*, pour désigner les langues. Toute langue représente une vision du monde particulière, et, dans une certaine mesure, tout individu parle sa propre langue. Il est intéressant de noter qu'ici aussi, nous retrouvons la dimension visuelle : vision du monde, c'est-à-dire comment nous voyons le monde. Nous le voyons à travers le langage, dit Humboldt.

L'écrivaine transnationale japonaise-allemande Yoko Tawada se demande si l'on devient une autre personne quand on parle une autre langue, si un hippocampe a l'air différent lorsqu'il n'est plus appelé *tatsu-no-otoshigo* (l'enfant perdu d'un dragon), mais *Seepferdchen* (le petit cheval de la mer). Mais elle explique aussi que, en tant que Japonaise, elle n'a pas besoin de transformer le texte en langue parlée dans sa tête, elle ne transpose pas les idéogrammes en sonorités. Elle comprend, dit-elle, la signification en tant qu'image, sans langue parlée (Tawada, 2001 : 27). Ceci est inimaginable pour moi, je l'avoue. Éventuellement, selon leur culture d'écriture - phonographique ou idéogrammatique - les humains perçoivent-ils le monde différemment ? Probablement aussi, un musicien ou un peintre sont entraînés d'une autre façon et fonctionnent différemment de moi, avec ma culture surtout littéraire. Tout dépend de notre accès médiatique au monde.

Réalité construite

Un événement, de toute façon, fait exploser notre vision du monde, ou au moins la transforme. Notre conception du monde ne peut plus être la même et nous devons l'adapter en vue de l'événement. Afin de le faire, nous créons un discours autour de l'événement qui fait qu'il rentre dans notre cadre personnel et que nous pouvons vivre avec. Ce discours n'est pas toujours la « vérité », les gens ont souvent besoin de créer des mythes afin de permettre à des idées de vivre, surtout lorsque celles-ci ne sont pas en cohérence avec ce dont ils ont eu l'expérience, mais qu'ils ne peuvent pas y renoncer. Dans tous les cas, un événement fait irruption à l'intérieur d'une vision du monde préexistante, et il est ensuite travaillé dans le langage, même quand il s'agit d'une image. C'est dans le langage qu'il est interprété et qu'on lui donne son sens. Les images sont dépendantes du discours : nous voyons ce que le discours nous permet de voir. Cela fait partie du processus constant de production de la réalité.

Revenons à notre question du lien entre médias et réalité. La réalité sur écran est-elle moins réelle que d'autres idées sur la réalité ? Est-elle simplement un autre moyen de faire de la réalité, de constituer le monde ? La différence est-elle seulement, peut-être, une question de quantité et de vitesse ? Les images ne sont plus des *tableaux* matériels qui fixent un moment, elles scintillent de manière éphémère sur un écran en transformation constante. Pour beaucoup de choses, la réalité ne se construit plus selon notre expérience corporelle - la *res* de la réalité -, les choses ne sont plus nécessaires pour la réalité-écran, y compris nos avatars et représentations propres. Les images qui circulent et constituent une base de nos idées sur le monde - et cela dépasse désormais le cadre de l'art avant-gardiste - ne correspondent plus à ce que nous pouvons percevoir de nous-même et de notre

environnement physique. À la différence de l'art d'un Magritte, disons, qui veut nous faire voir des choses non-perçues jusqu'alors ou provoquer une réflexion sur nos idées reçues, les nouveaux médias permettent plutôt de cacher les choses derrière des images truquées. Des images fausses peuvent servir de référence et devenir des événements qui façonnent les mondes de beaucoup de gens. Cette réalité nouvelle, et peut-être *fake*, est plus détachée des corps que nous avons et que nous sommes, et ce fait crée souvent des conflits. Ces derniers surgissent parce que les gens ont toujours - on l'espère - suffisamment conscience de leur corps pour voir qu'il y a une différence entre les représentations d'eux-mêmes qu'ils créent dans l'espace virtuel et eux-mêmes en dehors de cette virtualité. Cela suscite pression et mécontentement. Ces conflits se manifestent alors, par exemple, par des nombres record de personnes psychologiquement perturbées.

Époque post-vérité ?

L'artiste estonien Heikki Leis, dessinateur hyperréaliste et photographe, a consacré en 2017 une petite exposition photographique, intitulée Époque post-vérité, à cette situation médiatique avec ses nombreuses possibilités de falsifier les « documents ». Un petit texte d'introduction constate que dans notre époque post-vérité, on ne sait plus distinguer entre vérité et falsification. Dans le fourmillement d'informations, on peut tout prétendre sans craindre que quelqu'un prenne la peine de vérifier, et dans le cas contraire, cela ne changerait de toute façon pas grand-chose. Les logiciels de traitement d'image sont devenus tout-puissants et ont effacé les limites entre document et manipulation. Pourtant, l'artiste déclare que les photographies de cette exposition sont prises sur négatifs en verre, il n'y a donc pas de manipulation et tout est présenté exactement comme c'était. Voici quelques exemples de ces photographies³ :





Le texte observe que ces photos apportent la preuve qu'on nous a caché la vérité depuis plus d'un siècle : smartphones et ordinateurs portables, par exemple, existaient déjà au début du vingtième siècle. D'autres photos montrent un moine avec un casque écoutant la musique de son téléphone portable ou un paysan avec un masque de réalité virtuelle (voir le site web de Heikki Leis).

L'artiste joue de toute évidence avec notre situation médiatique. En utilisant la photographie analogique - il a trouvé une vieille chambre photographique et du matériel ancien -, il obtient sans trucage la patine et l'aspect des vieilles photos. Ce qu'il affirme est donc vrai : tout ce qui figure sur les photos était exactement comme c'est présenté - sauf que les scènes ont été préparées en utilisant du maquillage, des vêtements et des objets de l'époque. Même si les photos sont époustouflantes, personne n'est dupe. Il ne s'agit pas de tromper le public, au contraire, l'ironie crève les yeux. L'emploi d'une technologie ancienne avec son aspect daté et âgé donne une force de conviction à cette « documentation » d'une impossibilité évidente, et cela rend absurdes les prétentions à l'authenticité (photographie non-truquée) et les théories du complot (la vérité a été cachée). L'effet amusant résulte de cette

absurdité de la situation représentée, ainsi que du contraste entre le sérieux de la présentation et la grotesque disproportion entre la technologie la plus avancée et les conditions de vie autrement très simples.

Cette série de photographies, avec son texte d'accompagnement, met le doigt sur une façon dont les images peuvent être utilisées pour créer un événement, une révélation sensationnelle, même lorsque c'est faux - l'apparence ne veut plus rien dire. Mais elle le fait de manière humoristique et ludique et arrive ainsi à contribuer à une prise de conscience facilement assimilable. Le public prend du plaisir en se référant à ces images et peut en tirer des conséquences dans son évaluation d'une « réalité » médiatisée, à savoir une prise de conscience de la manipulation dans ces processus de production de réalité.

Conclusion : avoir une « raisonance »

Dans notre nouvelle situation médiatique, et de ce fait notre nouvelle conception de la réalité, en face du danger réel d'une société perdant tous ses repères, Hartmut Rosa plaide pour le développement de plus d'*axes de raisonance* entre soi et le monde. *La bonne vie* est une vie qui a de multiples résonances avec ses environs. Les casques et les écrans bloquent notre environnement. Même si Nokia connecte réellement des gens (« *connecting people* »), les téléphones portables isolent aussi et font écran à ce qui se passe directement autour de soi⁴. Par conséquent, il est de prime importance de reconnecter les gens au « monde réel » caché derrière l'écran du virtuel.

J'ai forgé le néologisme *resonieren* en allemand (Pajević, 2012 : 314), *reasonating* en anglais - un mot-valise de *résonner* et *raisonner* qui pourrait être rendu en français sous forme nominale comme *avoir une raisonance* - pour désigner une forme de raison qui prenne en considération ces résonances, c'est-à-dire une expérience corporelle de rencontres dialogiques avec le monde et une conscience que la qualité matérielle du langage possède la capacité de créer du sens. Cette notion renvoie aussi à *la grande raison du corps* nietzschéenne (Nietzsche, 1967-77). Nous faisons le sens du monde non seulement avec le sens des mots, mais aussi avec la sonorité physique du langage et les connexions ainsi créées de sonorité et de sens. Le sens n'est pas purement cérébral, il se fait dans le langage, mais le langage est corporel. Voir le médium fondamental - le langage - ainsi (comme phénomène physique traversant nos corps produisant le sens de notre réalité en résonnant et raisonnant) pourrait changer notre approche au monde.

Si nous voulons gérer avec succès les défis du nouveau monde virtuel qui prend tant d'espace dans notre réalité, le développement d'une conscience du lien entre

image et création du sens est peut-être la tâche la plus importante de notre temps. Il n'y a pourtant pas de quoi désespérer, beaucoup de jeunes en savent plus sur les manipulations à travers des images et des *fake-tout* que les gens plus âgés. Or, savoir manier les médias et comprendre ce qu'ils font n'est pas pareil. C'est cela qui compte : notre société doit assurer une bonne éducation intellectuelle médiatique et une compréhension des potentiels comme des risques.

La langue est le médium principal. Ce sont les arts et les sciences humaines qui doivent accompagner les développements techniques, les mettre en perspective et les mettre à leur place comme technologies au service de la création d'une bonne vie. Le danger est que la société semble croire que les sciences humaines sont obsolètes dans la vie moderne contemporaine - et cela doit changer. Afin d'y parvenir, il y a deux choses qui sont fondamentales : une conscience aiguë et étendue des processus langagiers de production du monde, et la « raisonance » de cette pensée du langage.

Bibliographie

- Alloa, E. 2013. Erscheinungsereignisse. Zur Einleitung. In : Alloa, E. (éd.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*. München : Fink, p. 7-16.
- Badiou, A. 1998. *Court traité d'ontologie transitoire*. Paris : Seuil.
- Badiou, A. 1988. *L'être et l'événement*. Paris: Seuil.
- Celan, P. 1983. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. 3. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Derrida, J. 2010. *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*. Stanford: Stanford UP.
- Dosse, F. 2010. *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix*. Paris : PUF.
- Foucault, M. 2010[1973]. *Ceci n'est pas une pipe*. Paris : Fata Morgana.
- Gombrich, E.H. 1993. *Die Kunst, Bilder zum Sprechen zu bringen*. Stuttgart : Klett-Cotta.
- Heidegger, M. 1976. Brief über den 'Humanismus'. In : *Wegmarken. Gesamtausgabe* 9. Frankfurt am Main : Klostermann.
- Kittler, F. 1985. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München : Fink.
- Laner, I. 2013. Ereignis, Bild, Iterabilität. Zum Problem der Geschichtlichkeit der Fotografie. In : Alloa, E. (éd.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*. München : Fink, p. 127-149.
- McLuhan, M. 1964. *Understanding Media : The Extensions of Men*. New York: Mentor.
- Nietzsche, F. 1967-77. *Kritische Studienausgabe 4: Also sprach Zarathustra* (Von grossen Ereignissen/Von den Verächtern des Leibes). München/Berlin/New York : dtv/de Gruyter.
- Pajević, M. 2012. *Poetisches Denken und die Frage nach dem Menschen. Grundzüge einer poetologischen Anthropologie*. Freiburg im Breisgau : Karl Alber.
- Rosa, H. 2013. *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer Kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*. Bonn : bpb.
- Rosa, H. 2005. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt am Main : Suhrkamp.

Schwarte, L. 2013. Fulguration. Zur Bildlichkeit der Zeit. In: Alloa E. (éd.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*. München : Fink, p. 71-84.

Tawada, Y. 2001[1998]. *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*. Tübingen : Konkursbuchverlag.

Zeillinger, P. 2006. « Badiou und Paulus. Das Ereignis als Norm? ». *IWK-Mitteilungen*, n° 61(3-4), p. 6-12.

Notes

1. Badiou, 1988 et 1998 ; cf. Zeillinger, 2006.

2. *Trace* est un terme d'Emmanuel Lévinas, utilisé aussi par François Dosse (2010 : 316) qui appelle *trace* les diverses réverbérations non-linéaires de l'événement - cette trace représente selon lui l'élément essentiel de l'événement.

3. Heikki Leis : <http://heikkileis.com/photos-1/post-truth-era>, consulté le 30 juin 2019. Les photographies, sans titre, sont reproduites et diffusées avec l'aimable autorisation de l'artiste Heikki Leis.

4. Rosa, 2013. Il emprunte ce terme d'*axes résonnants* à Charles Taylor pour développer sa théorie de l'accélération et de l'aliénation. Pour son analyse de l'accélération, voir Rosa, 2005.



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

L'événement de spectature et l'image cinématographique dans *Les Vues animées* de Michel Tremblay

Sara Bédard-Goulet

Université de Tartu, Estonie

sara.bedard-goulet@ut.ee

Frédéric Vinot

Université Côte d'Azur, France

frederic.vinot@univ-cotedazur.fr

Reçu le 09-01-2019 / Évalué le 10-07-2019 / Accepté le 18-10-2019

Résumé

Cet article analyse un événement de spectature présenté dans *Les Vues animées* (1990) de Michel Tremblay, un recueil de récits autobiographiques témoignant d'expériences cinématographiques significatives. Il s'appuie sur les théories de la réception et les théories psychanalytiques pour montrer qu'un tel événement transformateur implique une perte, laquelle se traduit spatialement dans le chapitre intitulé « La parade des soldats de bois ». L'écriture de la perte est irrémédiablement liée à la manière d'habiter et, dans le cas présent, au fantasme, puisqu'il s'agit, pour le jeune Tremblay, de découvrir et d'assumer son orientation sexuelle par l'intermédiaire du film *Babes in Toyland* (1934), qu'il met en parallèle avec des photographies publicitaires d'une marque de dentifrice.

Mots-clés : perte, habiter, événement, image, fantasme

Spectating Event and Cinematographic Image in *Bambi and me* by Michel Tremblay

Abstract

This article analyses a response event presented in *Bambi and me* by Michel Tremblay (trans. Sheila Fischman, 1998), a collection of autobiographical narratives about significant film experiences. It builds on response and psychoanalytical theories to show that such a transformative event involves loss, which manifests itself spatially in the chapter titled "The March of the Wooden Soldiers". Loss writing is closely linked to inhabiting and, in the present case, to fantasy, since it means, for young Tremblay, to discover and assume his sexual orientation by the agency of the film *Babes in Toyland* (1934), which he relates to toothpaste advertisement photographs.

Keywords: loss, dwelling, event, image, fantasy

Introduction

Cet article prend pour objet d'étude l'œuvre de l'auteur contemporain québécois Michel Tremblay, né à Montréal en 1942. L'un des écrivains les plus prolifiques du Québec, il a d'abord été connu pour son théâtre, notamment avec ses fameuses *Belles-Sœurs* en 1968, puis pour ses romans, dont la série des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*. Tremblay a aussi publié des récits autobiographiques, comme *Les Vues animées*, un recueil de comptes rendus, ou récits, de films. En douze chapitres dont les titres correspondent à chaque fois aux films évoqués, l'auteur présente ainsi douze temps forts de son expérience cinématographique, dans des salles de cinéma, mais aussi à la télévision. L'intérêt des *Vues animées* repose sur leur témoignage des expériences de réception de Tremblay, qui ne se limitent pas à de simples résumés ou à des critiques de films, mais « donne[nt] lieu à une entreprise de fictionnalisation et de narrativisation qui relève pleinement de l'espace littéraire » (Langlade, 2015 : 56). Parmi ces expériences marquantes, nous en avons identifié une qui fait véritablement événement, au sens où l'ont décrit Gérard Langlade, Micheline Cambron et leurs collaborateurs à propos de l'événement de lecture (Cambron et Langlade, 2015a).

Le concept d'événement de lecture, qui s'inscrit dans le cadre des théories de la lecture et de la réception, s'appuie notamment sur la pensée de l'événement de Paul Ricœur (1991, 2003), d'Alain Badiou (1988) et de Claude Romano (1998, 2012), pour décrire la rencontre d'un texte par une lectrice, un lecteur, vécue sous la forme d'un choc révélateur et qui la, le transforme à tout jamais. Il repose sur des études antérieures postulant la complexité humaine des lecteurs et la plasticité des textes, offrant une conception plus active de la lecture et considérant son potentiel transformateur. Annie Rouxel, Gérard Langlade et leurs collaborateurs (2004) se sont d'abord intéressés au *sujet lecteur*, c'est-à-dire aux lecteurs en tant que sujets, dans toute leur singularité, plutôt que comme modèle élaboré par le texte ou la théorie. Ces lecteurs doués d'un psychisme et d'un corps ont été étudiés plus avant par Catherine Mazaauric, Marie-José Fourtanier, Gérard Langlade et leurs collaborateurs (2011), dans l'acte qu'ils posent lorsqu'ils lisent. De même qu'ils peuvent être transformés par les textes, les lecteurs réactualisent ceux-ci, produisant ainsi un *texte du lecteur*, production unique, éphémère et intangible d'un texte tel qu'il est saisi au moment où il est lu. À la fois personnel et circonstanciel, l'événement de lecture s'envisage dans ce contexte comme « avènement du sens pour le lecteur [...] résultat d'"opérations poétiques" lectorales, c'est-à-dire d'"une construction du texte par son pratiquant" » (Cambron et Langlade, 2015b : 30).

Nous transposons les conclusions de cette réflexion sur l'événement de lecture à la réception d'autres formes d'art ou de productions culturelles, comme le

cinéma, pour parler d'événement de *spectature* (ou de *réception*). En effet, « les retentissements intimes produits par la rencontre entre le monde d'une œuvre et l'univers d'un lecteur » (Langlade, 2015 : 39) ne se limitent pas aux œuvres littéraires, comme en témoignent les nombreux spectateurs rendant compte de films ou d'œuvres d'art ayant transformé leur vie. Nous supposons qu'un tel événement transformateur implique nécessairement une forme de perte qui permet l'émergence « d'autre chose ». En effet, l'événement comporte toujours une dimension destructrice, comme le souligne Alain Badiou (2008) : « tout événement, confère une existence à quelque chose qui n'existait pas ; l'événement c'est d'abord l'apparition de l'inexistant et l'apparition d'un inexistant entraîne toujours dans sa périphérie une figure de destruction ». Aussi faisons-nous l'hypothèse que l'expérience de la perte causée par l'événement de réception se traduit spatialement, dans le réel et chez le sujet spectateur ou lecteur, rendant ainsi possible l'aménagement d'un (nouveau) lieu physique et psychique, et donc l'habiter.

L'événement de « La parade des soldats de bois »

Un tel événement de spectature survient lors de la rencontre du jeune Tremblay avec les images du film *Babes in Toyland* réalisé par Gus Meins et Charley Rogers en 1934. Cette rencontre est l'objet du sixième chapitre des *Vues animées*, intitulé « La parade des soldats de bois », selon la traduction française de la comédie musicale¹ mettant en vedette Stan Laurel et Oliver Hardy. Le texte est divisé en quatre temps distingués typographiquement : 1) le contexte dans lequel Michel se rend seul au cinéma Champlain nouvellement rénové, le début du film et l'événement de spectature ; 2) une analepse décrivant les soirées où Michel accompagne ses parents jouer aux cartes et s'endort en cherchant des publicités de dentifrice dans les magazines de sa grand-mère ; 3) la fin du film auquel Michel ne porte plus attention et finalement 4) sa visite subséquente au parc Lafontaine, où il s'assoit devant l'Hôpital Notre-Dame et pleure. Quant au film, inspiré d'une opérette de Victor Herbert faisant elle-même référence à plusieurs contes et chansons enfantines, il se déroule à Toyland, où une femme âgée, Mother Peep, vit dans une chaussure avec sa fille aînée Bo-Peep et ses nombreux autres enfants. La veuve Peep n'arrive plus à payer son hypothèque au vilain Silas Barnaby, qui menace de saisir la chaussure à moins que Bo-Peep n'accepte de l'épouser. Heureusement, après plusieurs rebondissements, Laurel et Hardy finissent par sauver la situation et chasser Barnaby vers Bogeyland à l'aide de soldats de bois de taille humaine².

Annoncé dès le début du chapitre, l'événement en question se produit alors que Bo-Peep, comme le veut la comptine (« Little Bo-Peep has Lost her Sheep »), a perdu ses moutons et risque d'être mariée au vieux Barnaby ; elle pleure au bord

d'un ruisseau où Tom-Tom, « le beau du bout et en quelque sorte son cavalier » (Tremblay, 1990 : 101), vient la réconforter. Cette scène bouleverse instantanément le jeune Michel : « Parce que je savais que s'ils s'embrassaient mon existence allait changer pour toujours. Ils se regardaient, leurs têtes se rapprochaient lentement, leurs lèvres se frôlaient à peine, mais on pouvait quand même appeler ça un baiser... et pour la première fois de ma vie j'ai pleinement pris conscience que j'aurais voulu être à sa place à elle ! » (Tremblay, 1990 : 102) Pour reprendre les termes de l'événement tel qu'il est partiellement défini par la phénoménologie de Claude Romano, on constate que cet événement de réception « ouvre un monde en (re)configurant ses possibles » (Romano, 1998 : 115) et singularise le sujet qui le désigne comme tel en en faisant le récit. Il est « à la fois, irruption imprévisible d'une réalité nouvelle et avènement inévitable d'une situation arrivée à maturité » (Langlade, 2015 : 12) car, comme le précise le texte, « ce moment-là n'était pas vraiment une révélation, [...] il se préparait depuis très longtemps, patiemment, attendant pour se manifester que le petit garçon que j'étais soit sur le point de se transformer en grande personne » (Tremblay, 1990 : 103).

Le récit évoque ensuite la fascination du garçon pour les images publicitaires de dentifrice Ipana « devant lesquelles [il] rêvassai[t] pendant des heures en essayant de percer le secret qu'elles recelaient » (Tremblay, 1990 : 105). Il met sur le compte de la scène du film la révélation de leur secret pour Michel, de sorte que la mise en récit de l'événement attribuée à l'image en mouvement la capacité d'éclairer des photographies « de plaisir imminent » (Tremblay, 1990 : 105) qui représentent « un homme et une femme tout en dents saines et nombreuses [...] sur le point de s'embrasser » (Tremblay, 1990 : 105). Plutôt que d'opposer image et langage donc, cet événement de spectature distingue la fascination causée par l'image photographique fixe et la « solution » que lui apporte l'image en mouvement cinématographique. C'est ainsi que s'opposent la dernière phrase de la deuxième partie et la première phrase de la troisième partie du chapitre. D'abord : « Je pouvais rester figé devant ces annonces pendant de longues minutes, me fondre en elles, m'hypnotiser moi-même à force de les scruter, devenir elles sans jamais pouvoir comprendre pourquoi et je m'endormais d'épuisement, invariablement frustré d'être encore une fois passé à côté de la solution. » (Tremblay, 1990 : 105) Et puis : « Cette solution venait de me sauter aux yeux au cinéma Champlain, au beau milieu d'une opérette en noir et blanc, devant un acteur tout à fait insignifiant, trop maquillé et dont la bouche était couverte d'un rouge à lèvres qui paraissait noir, et j'en étais grandement perturbé » (Tremblay, 1990 : 105). Il ne faudrait pas en conclure simplement que le défilement des images cinématographique sort le spectateur de la fascination dans laquelle le plongent les images photographiques,

mais plutôt voir la rupture introduite par le film, et non exclusivement du point de vue narratif comme événement unique opposé aux observations itératives des publicités. En effet, la seconde phrase indique la surprise du narrateur par rapport au contexte de la solution en soulignant son côté bancal : le secret est révélé devant un film en noir et blanc alors que Michel est « déjà gravement atteint du virus du Technicolor » (Tremblay, 1990 : 99) ; devant un acteur qu'il trouve insignifiant et trop maquillé ; avec un baiser qu'il peine à identifier comme tel, etc. Tandis que les photos publicitaires présentaient des couples « toujours très beaux » (Tremblay, 1990 : 105), il y a ici « quelque chose qui cloche » et qui introduit une certaine distance, dans un mélange de désir et de malaise. Ce malaise survient après que le film « commenc[e] quand même assez bien » (Tremblay, 1990 : 99), au moment où le narrateur reconnaît, à travers le personnage de Tom-Tom, son fantasme, qu'il ignorait jusqu'alors. Dès lors, la jouissance esthétique du film est impossible (remplacée par la jouissance sexuelle) et il conserve, dit-il, « un très vague souvenir du reste du film » (Tremblay, 1990 : 106).

Écriture de la perte

Le texte de Tremblay ne porte pas seulement sur son expérience de spectateur ; il fait le récit d'une perte, exprimée par le narrateur lorsqu'il aperçoit le personnage de Tom-Tom : « cette conviction que je venais, au moment même de son arrivée, de perdre et de gagner quelque chose de mystérieux, de précieux, de terrible » (Tremblay, 1990 : 102). Il est alors déjà « anéanti à l'avance par la révélation qu'[il] allai[t] avoir » (Tremblay, 1990 : 102). Le récit identifie clairement son moment de saisissement et de malaise : « Aussitôt que je l'ai vu descendre le sentier pour venir rejoindre sa fiancée, j'ai senti comme un malaise » (Tremblay, 1990 : 101) ; et tente de remonter jusqu'à son origine, c'est-à-dire sa naissance dans une chambre de l'hôpital Notre-Dame. L'événement à la source du récit renvoie à la construction du sujet et active des « scénarios fantasmatiques porteurs de désirs » (Langlade, 2015 : 56), annoncés par la toute première phrase du chapitre : « J'ai un peu honte de mon premier vrai fantasme sexuel cinématographique. » (Tremblay, 1990 : 95).

Retraçons donc le fil des pertes qui jalonnent le récit pour en percevoir la logique non seulement dans son lien au fantasme, mais aussi dans son lien à l'habiter. Autrement dit, en quoi les espaces physiques, sociaux et psychiques sont-ils convoqués et articulés dans le récit pour rendre compte de la transformation subjective à l'œuvre chez le narrateur ? Nous précisons narrateur et non pas auteur, puisque la démarche qui est la nôtre ne consiste pas à tenter une psychanalyse sauvage et appliquée de l'auteur, procédé qualifiable de « goujaterie » (Lacan, 1965a), mais à accorder à ce récit sa pleine légitimité de fiction - et

ce malgré son caractère testimonial -, fiction qui nous permet d'y supposer un savoir ne concernant pas uniquement le sujet qui l'écrit, mais un sujet à venir : un sujet impersonnel. Dans ces conditions, le récit est compris comme « objet-supposé-savoir » (Vives, 2011), ce qui est probablement une des positions les plus justes permettant aux psychanalystes de dialoguer avec une œuvre. Se dessine ainsi une situation dans laquelle nous autres, chercheurs, établissons un savoir supposé à un récit dans lequel le narrateur décrit l'établissement d'un savoir supposé à certaines images et l'événement que constitue la rencontre avec un tel savoir.

Revenons donc à la question de l'habiter et ses liens avec la perte. Le récit est en effet jalonné de pertes discrètes, mais dont l'insistance est notable. C'est tout d'abord le lieu même du cinéma Champlain « qui venait d'être refait à neuf » et qui « ne sentait pas du tout le cinéma » (Tremblay, 1990 : 99). C'est ensuite la jeune Bo-Peep qui, assise au bord d'un ruisseau, a « perdu ses moutons et en était inconsolable » (Tremblay, 1990 : 101). Vient alors la scène du trouble, du vertige à l'approche du baiser « cette conviction que je venais de perdre et de gagner quelque chose de mystérieux, de précieux, de terrible » (Tremblay, 1990 : 102). Fait d'écriture remarquable : c'est au moment même du baiser, que le récit associe au souvenir des photos énigmatiques des publicités devant lesquelles l'enfant restait « figé », à la recherche du « secret » qui lui était destiné mais alors inaccessible. L'image cinématographique ne fait pas événement par son contenu : « Je suis sorti du cinéma assommé. Mais pour une fois c'était pour des raisons qui n'avaient aucun rapport avec ce que je venais de voir. » (Tremblay, 1990 : 106) ; mais en ce qu'elle renvoie le spectateur-narrateur à d'autres images (les photos), ce qui amène deux remarques :

- 1) D'une part, l'événement permet une lecture rétroactive ou mieux, une réécriture. Ce qui restait énigmatique jusqu'alors : « devenir [ces photos] sans jamais pouvoir comprendre pourquoi » (Tremblay, 1990 : 105) ; s'éclaire d'une lumière de sens : « je ne voulais pas être la femme, je voulais être à sa place, dans les bras de Tom-Tom ou du gars avec trop de dents » (Tremblay, 1990 : 106). Le secret trouve sa solution dans l'association des deux types d'images : l'actuelle, la cinématographique, et l'ancienne, la photographique, qui de ce fait redevient absolument nouvelle. On comprend dès lors que ce moment ne fut « pas vraiment une révélation » (Tremblay, 1990 : 103) ni un « étonnement » : c'était déjà là, ce qui n'est pas sans faire surgir l'ombre d'un certain « fatalisme » (Tremblay, 1990 : 106), d'ailleurs largement présent dans l'œuvre de l'auteur (Rochon, 1999).
- 2) Mais dans le même moment, ladite « solution », loin de clôturer le mouvement ainsi amorcé, va relancer et modifier l'écriture de la perte. À ce titre, le

dernier lieu qui apparaît dans le récit prend une ampleur particulière : assis dans le Parc Lafontaine, face à l'hôpital, le narrateur cherche à voir la fenêtre de la chambre dans laquelle il serait né, selon un dire de sa mère qu'il s'était « empressé de croire » (Tremblay, 1990 : 107). Mais face à ce qui pourrait être la contemplation du lieu de l'origine, resurgit tout à coup la perte : « ce que ça faisait vraiment de moi, je l'ignorais » (Tremblay, 1990 : 107) ; « qu'est-ce que c'était au juste ? Une maladie attrapée à la naissance, un détournement produit par la société, un goût qui se développe à votre insu à cause de... à cause d'une... à cause de quoi ? » (Tremblay, 1990 : 109). L'écriture de la cause restera donc inaccessible, une fenêtre scellant la séparation du sujet de ce qui en cause la singularité (nous reviendrons sur la fonction de la fenêtre).

Toutefois, nous considérons que dans ce récit de la perte, l'événement ne réside pas seulement dans cette relance associative, dans ce déplacement du lieu du mystère. Car entre-temps, entre une image et l'autre, entre un lieu et un autre, s'est opéré un autre déplacement subjectif et ce serait celui-ci qui fait événement. Et pour le saisir nous proposons maintenant de considérer ce récit sous l'angle psychanalytique de l'habiter.

L'habiter et la perte

L'habiter est d'abord fait de langage. Le « parlêtre » - pour reprendre le mot inventé par Lacan (1979) selon lequel l'humain est pris dans et par le langage³ - n'habiterait pas un appartement, une maison, une hutte, ou un carton déplié le long d'une rue. Il habite avant tout le langage. Poser l'idée d'une habitation langagière implique que les espaces de la « réalité » matérielle et sociale, sont conditionnés ou, plus radicalement, sont produits par le rapport au langage du sujet. Si Henri Lefebvre (1974) parlait d'une production de l'espace, la psychanalyse nous mène plutôt à l'idée d'une production langagière de l'espace, conséquence inévitable de cette prise par le langage.

Mais habiter le langage suppose des conditions afin qu'il soit habitable. Il ne suffit pas que l'Autre soit incarné par des figures parentales qui parlent, qui interprètent les gestes du bébé, l'introduisant ainsi au langage, il faut également que cet Autre soit désirant. Désirant, c'est-à-dire : manquant. Il y a une part de l'Autre (et donc du sujet) qui échappe au langage.

L'habitation langagière a donc pour condition un manque dans l'Autre, que Freud avait identifié comme castration maternelle. Une incomplétude qui crée le désir chez le sujet, mais aussi un manque de signifiant qui permet que rien ne puisse jamais suffire à le dire ou à le nommer intégralement. C'est donc parce que l'Autre

est manquant - pas au sens d'absent mais au sens d'incomplet - que le sujet peut habiter. Mais ce trou dans le langage ne peut pas être habité : « on habite le langage [...] mais on n'habite pas le manque » (Lacan, 1965b). Selon la perspective structuraliste qui anime Lacan à cette époque, ce trou est un point absolument inhabitable et indicible, mais qui va permettre l'habitation langagière et le dicible, il en est la condition.

Or, il y a plusieurs réponses possibles face à ce fait de structure (Vinot, 2015). Le sujet ne peut rester seulement dans la confrontation à ce manque dans l'Autre, à ce point d'*inhabitation*. D'une façon ou d'une autre, il y répond : rêves, fantasmes, symptômes ou délires, il en fait quelque chose de langagier, quelque chose qui va radicalement orienter son rapport au monde, et lui permettre d'habiter. De ce manque structurel qui ne se dit pas, le sujet va faire une perte qui, elle, présente le grand avantage de pouvoir être mise en récit et se raconter à d'autres, c'est précisément le cas du fantasme. La perte introduit ainsi une transformation notable de la question, car parler de perte laisse supposer que ce lieu inhabitable en soi, aurait été habité originairement. En d'autres termes, l'imaginaire de la perte transforme le fait structural de l'*inhabitation* en récit de l'expulsion ou mieux : en récit de la *déshabitation* (le préfixe *dé-* laisse entendre que cette place fut imaginativement occupée, habitée, avant d'être cédée et abandonnée). Freud en parle dans son célèbre texte « L'inquiétante étrangeté » : « Quand le rêveur pense jusque dans le rêve, à propos d'un lieu ou d'un paysage : “cela m'est bien connu, j'y ai déjà été une fois”, l'interprétation est autorisée à y substituer le sexe ou le sein de la mère. L'étrangement inquiétant est donc aussi dans ce cas le chez-soi (*das Heimische*), l'antiquement familier d'autrefois » (Freud, 1919 : 180). Autrement dit : il y aurait eu un « habitat » d'origine auquel il y aurait eu lieu de renoncer comme autant de paradis perdus (le conditionnel passé est essentiel).

Fonction du fantasme dans l'habiter

On voit ici se dessiner deux liens différents entre l'habitation et le manque : d'une part, la nécessité logique du manque dans l'Autre, initial, définitif et indicible (ce que nous appelons *inhabitation*), et d'autre part, le traitement fantasmatique propre à la névrose : ce lieu-là, dont j'ai été injustement privé (ce que nous appelons *déshabitation*), je peux fantasmer le retrouver, l'occuper de nouveau ou le reconquérir, même si le fantasme signe en lui-même et simultanément la marque d'un impossible accès. Le fantasme est ainsi une des réponses du sujet au manque dans l'Autre, c'est l'histoire d'une perte, histoire inconsciente qu'il s'invente pour rendre compte d'un manque qui, lui, n'a aucune histoire. C'est aussi ce qui donne une teinte, une coloration, une tonalité tout à fait singulière dans le rapport du

sujet aux autres. Pour le dire avec Lacan (1967), le fantasme est une fenêtre⁴ inconsciente et langagière par laquelle le sujet organise son monde, ses relations aux autres, mais aussi ses relations aux espaces, et c'est à ce titre que l'on peut dire que l'espace est produit par le sujet.

Le sort de ce fantasme est, la plupart du temps, de rester inconscient, à tel point que l'on peut dire le sujet *habité par son fantasme*. C'est d'ailleurs ainsi que Freud comprendra les effets saisissants que nous occasionnent certaines œuvres. Dans son texte « Le poète et l'activité de fantaisie » (1907), Freud a précisé les bases du processus de création et de cette étrange communication du plaisir esthétique du poète au lecteur. Il y montre comment le créateur en retravaillant le fantasme qui l'habite le rend transmissible à tous. Le spectateur peut alors jouir périphériquement du fantasme mis en forme par l'artiste : « Le poète nous met en état de jouir désormais sans reproche ni honte de nos propres fantaisies » (Freud, 1907 : 171). Autrement dit, ce fantasme que partagent l'artiste et l'homme du commun est mis en forme par le premier, rendu représentable mais non reconnaissable afin que tous puissent en jouir.

Or, le récit que fait Michel Tremblay de cet événement de spectacle nous laisse supposer autre chose. L'événement que nous cherchons à préciser n'est pas de l'ordre d'une jouissance esthétique du fantasme, il n'est pas non plus la simple relance associative et la découverte fataliste d'un déjà-là. Tout se passe comme si le récit mettait en scène un passage entre être habité par le fantasme et *habiter le fantasme*, dans le sens où, traversant le vertige et le malaise, quelque chose du fantasme en vient à être assumé. Ce passage est saisissable lorsque, juste après avoir évoqué ce qui ressemblait à du fatalisme, le narrateur écrit « je savais que ça allait arriver, je l'avais toujours su, je ne voulais pas le savoir, je me le cachais pour ne pas avoir à y faire face. Mais voilà, ça y était, c'était officiel et il fallait l'affronter » (Tremblay, 1990 : 106).

« C'était officiel » ? La formule un brin familière est étonnante. Officiel... au regard de qui ou de quoi ? Le récit précise pourtant les difficultés pressenties « le secret important qu'on voudrait partager mais qu'il faut étouffer en soi, réprimer à tout prix pour ne pas être renié, chassé, maudit » (Tremblay, 1990 : 108). Nous sommes loin du *coming out* ! Alors où situer ce lieu officiel attestant de l'événement subjectif, de ce passage entre cacher à soi-même et cacher aux autres ? Paradoxalement, il nous semble que cette officialité est celle d'une solitude qui se donne pour destin d'être assumée. En quittant le banc du Parc Lafontaine, apparaît ceci : « pour la première fois j'eus l'impression d'être tout seul au milieu du monde, une expression que je reprendrais souvent plus tard, quand je commencerais à écrire, pour me soulager, me confesser, me purger d'un secret trop grand pour moi

et que je mettrais encore plus tard dans la bouche de mes personnages pour exprimer l'impuissance » (Tremblay, 1990 : 110). Malgré l'impuissance, malgré la honte et la crainte d'être chassé, l'autorisation est en voie. Autorisation-auteurisation, comme l'indique cette remarque : « m'accordant quand même la permission de rêver à Tom-Tom ».

Et par une dernière boucle rétroactive, indiquant par là toute l'importance de la question de la perte dans ce passage qui fait événement, les dernières lignes du récit sont celles-ci : « j'étais assis au bord du ruisseau... j'avais perdu mes moutons... je pleurais... j'entendais un bruit de pas derrière moi... » (Tremblay, 1990 : 110). Le passage entre être habité par le fantasme et *habiter le fantasme*, opéré à la faveur de l'événement de spectacle, laisse ainsi supposer que le fantasme n'est pas uniquement à lire sous le joug d'un fatalisme (l'Autre aurait décidé pour moi) puisqu'il est ici articulé à une intense expérience de solitude qui s'avère assumable. L'enjeu ici n'est pas de déterminer ce que perd le sujet, quel objet se cacherait derrière la fenêtre du fantasme, mais de remarquer et de s'interroger sur le rôle que joue cette solitude quant à l'effet de l'événement sur l'habitation langagière.

Conclusion

Cette solitude que le texte associe à la découverte de Michel, laquelle, par sa nature, est immédiatement confinée au secret, révèle, elle aussi, la spatialisation de sa perte. Si, comme on l'a vu, l'habiter est désormais possible, il est irrémédiablement lié à une nouvelle solitude. Celle-ci se traduit dans le lieu physique (le personnage se trouve maintenant dans un parc désert), mais surtout vis-à-vis des autres : il prend toute la mesure de leur absence dorénavant dans sa vie. Cette absence ne tient donc pas tant à ce qu'il était auparavant entouré de spectateurs, mais à ce qu'il assume maintenant être seul. Ce qu'il refusait de manifester plus tôt dans la salle de cinéma, lorsque les autres spectateurs exprimaient, eux, leur révolte par rapport au personnage de Barnaby : « Je ne pouvais cependant pas extérioriser mon écœurement en criant et en lançant du popcorn [sic] et des chips vers l'écran comme le faisaient les autres parce que je n'étais pas accompagné et que j'avais peur d'avoir l'air fou si je me mettais à gesticuler tout seul dans mon coin. » (Tremblay, 1990 : 100) Ici, le dispositif cinématographique, qui offre normalement une certaine intimité au spectateur, ne prémunit pas Michel contre les regards qu'il imagine identifier sa solitude. Alors que le parc qui donne sur la rue Sherbrooke, très fréquenté, est ouvert à tous les regards, ce qui n'empêche pas Michel d'y pleurer sans retenue. On peut ainsi distinguer dans le texte deux sortes de solitude, avant et après l'événement, qui se traduisent en termes spatiaux : « être tout seul *dans mon coin* » et « être tout seul *au milieu du monde* ». En plus de

souligner « la façon originale dont un lecteur habite un texte littéraire » (Cambron et Langlade, 2015b : 29) ou une production culturelle, l'événement de réception, lorsqu'on le considère dans une perspective spatiale, transforme ainsi le spectateur dans son rapport au monde, dans sa manière de l'habiter.

Bibliographie

- Badiou, A. 1988. *L'Être et l'événement*. Paris : Seuil.
- Badiou, A. 2008. « Entretien avec Alain Badiou (5) : L'universalité de la vérité et les événements à venir », réalisé par B. Englebach. [En ligne] : www.nonfiction.fr/article-891-%20entretien_avec_alain_badiou_5__luniversalite_de_la_verite_et_les_evenements_a_venir.htm [consulté le 17 novembre 2018].
- Cambron, M., Langlade, G. (dir.) 2015a. *L'Événement de lecture*. Montréal : Nota Bene.
- Cambron, M., Langlade, G. 2015b. L'événement de lecture. In : Cambron M. et Langlade G. (dir.) *L'Événement de lecture*. Montréal : Nota Bene, p. 5-36.
- Freud, S. 1907. « Le poète et l'activité de fantaisie ». *Œuvres complètes de Freud*, vol. VIII, 2007. Paris : PUF.
- Freud, S. 1919. « L'inquiétante étrangeté ». *Œuvres complètes de Freud*, vol. XV, 1996. Paris : PUF.
- Lacan, J. 1965a. « Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein ». *Autres écrits*, 2001. Paris : Seuil.
- Lacan, J. 1965b. *Séminaire XII, Problèmes cruciaux de la psychanalyse*, séance du 13/02/1965, inédit.
- Lacan, J. 1967. « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École ». *Autres écrits*, 2001. Paris : Seuil.
- Lacan, J. 1979. « Joyce le symptôme II ». *Joyce avec Lacan*, 1987. Paris : Navarrin.
- Langlade, G. 2015. Événement de lecture et avènement du lecteur. In : Cambron M. et Langlade G. (dir.) *L'Événement de lecture*. Montréal : Nota Bene, p. 39-57.
- Lefebvre, H. 1974. *La Production de l'espace*. Paris : Economica.
- Mazauric, C., Fourtanier, M.-J., Langlade, G. (éds.) 2011. *Le Texte du lecteur*. Berlin : Peter Lang.
- Ricoeur, P. 1991. *Temps et récit 1, 2, 3*. Paris : Seuil.
- Ricoeur, P. 2003. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Rochon, F. 1999. « Fatalisme et merveilleux chez Michel Tremblay : une lecture des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* ». *Voix et images*, vol. 24, n°2(71), p. 372-395.
- Romano, C. 1998. *L'Événement et le monde*. Paris : PUF.
- Romano, C. 2012. *L'Événement et le temps*. Paris : PUF.
- Rouxel, A. et Langlade, G. (éds.) 2004. *Le Sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Tremblay, M. 1990. *Les Vues animées*. Montréal/Arles : Leméac/Actes Sud.
- Vinot, F. 2015. « Hystérie et structure d'hébergement. Nouvelles notes pour une clinique de l'habiter ». *L'évolution psychiatrique*, n° 80, p. 467-477. [En ligne] : <http://dx.doi.org/10.1016/j.evopsy.2014.02.001> [consulté le 24 décembre 2018].
- Vives, J.-M. (éd.) 2011. *Objet-supposé-savoir : le transfert du psychanalyste sur l'œuvre d'art. Cliniques méditerranéennes*, n°84(2). Toulouse : Érès, p. 5-7.

Notes

1. Le film est distribué sous le titre *March of the Wooden Soldiers* aux États-Unis.
2. Le film fait allusion à diverses comptines, telles que « There was an Old Women who Lived in a Shoe », « Little Bo-Peep has Lost her Sheep », « There was a Crooked Man », « Tom, Tom, the Piper's son ».
3. Pour Lacan, l'être humain est un « parlêtre », c'est-à-dire un être parlé (marqué par les signifiants de son histoire) mais aussi un être parlant (un être affecté par le langage).
4. Le fantasme pour Lacan est cela « où se constitue pour chacun sa fenêtre sur le réel » (Lacan, 1967 : 254).



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

Images et événements affectifs dans le contexte de la banalité de la crise

Raili Marling

Université de Tartu, Estonie

raili.marling@ut.ee

Reçu le 28-02-2019 / Évalué le 27-04-2019 / Accepté le 18-10-2019

Résumé

Cet article étudie la « banalité de la crise » aujourd'hui, vue comme une forme de « violence lente ». Nous nous intéressons au rôle des images dans la représentation d'un changement largement invisible. L'appareil théorique sur l'affect est tiré du travail de Lauren Berlant. La discussion théorique est illustrée par une exploration de l'œuvre photographique d'Andreas Gursky. La problématique du traitement de la violence lente écologique par le biais de la photographie de nature a déjà été discutée ; il s'agit, dans cet article, d'étendre cette discussion aux imaginaires visuels de la violence lente sociale et de son impact affectif.

Mots-clés : affect, violence lente, banalité de la crise, photographie

Images and affective events in the context of crisis ordinariness

Abstract

The article engages with today's "crisis ordinariness" as a form of "slow violence". The article addresses the role of images in representing largely invisible change. The theoretical apparatus on affect is derived from the work of Lauren Berlant. The theoretical discussion is illustrated by an exploration of the photography of Andreas Gursky. The problems of addressing ecological slow violence through nature photography have been discussed before, but this article seeks to expand the discussion to the visual imaginaries of slow social violence and its affective impact.

Keywords: affect, slow violence, crisis ordinariness, photography

Introduction

Cet article est né de l'intérêt ressenti pour les réponses émotionnelles à ce que Rob Nixon, parlant des dommages anthropogènes à l'environnement, a nommé « violence lente ». Il s'agit d'une violence graduelle, invisible, à retard, dispersée et, partant, pas nécessairement reconnaissable comme telle. Dès lors se pose à nous le défi représentationnel de saisir et de transmettre quelque chose où manque un caractère mouvementé, surtout depuis que la violence spectaculaire des attaques

du 11 septembre a renforcé l'impression que les événements qui font l'histoire sont aussi hyper-visibles (Nixon, 2013 : 13). Notre conscience intellectuelle du changement climatique est indéniable, mais du fait que sa violence est lente, nous sommes capables de l'ignorer et de persister dans notre conduite destructrice.

Cet article étend la notion de violence lente pour représenter les divers processus d'attrition qui caractérisent notre société contemporaine précaire. On s'intéressera moins aux dommages causés à l'environnement par le capitalisme contemporain, déjà amplement traités, qu'à ses effets sur les relations sociales et intimes. Nixon (2013 : 3) estime lui aussi que cette notion peut s'étendre au champ social. Dans cet article, on s'intéressera plutôt à la violence lente socio-économique, qui a entre autres mis à mal les anciennes promesses d'une vie meilleure (Ahmed, 2010). Particulièrement pertinent dans le contexte de ce numéro spécial est le fait que la violence lente, par son omniprésence invisible, offre un net contraste avec l'interminable litanie d'événements et d'images qui accapare et distrait notre attention par la charge affective de ses sollicitations fugaces. Ces images suscitent une indignation presque incessante au fil des informations diffusées en continu, mais elles entraînent aussi la saturation et l'ennui. Avec sa progression discrète, la violence lente nous présente un défi à la fois représentationnel et profondément politique. Comme l'a déjà dit Aldo Leopold (cité dans Nixon, 2013 : 14), « nous ne pouvons avoir une conduite éthique que vis-à-vis de ce que nous sommes capables de voir ». Nous réagissons à ce qui éveille en nous des sentiments puissants, mais que se passe-t-il lorsque la nature même des processus exclut la représentation et, de ce fait, ces sentiments puissants ?

Cette question a également eu un impact profond sur ce que Richards (2007) appelle la « sphère publique émotionnelle », là où se déroule de nos jours une part importante du discours public, non pas dans un esprit de délibération rationnelle mais sous la conduite de l'affect. Les émotions ont de plus en plus envahi le débat public, au point qu'il devient aujourd'hui possible de parler de « publics affectifs » (Papacharissi, 2015 : 6-7). L'expression émotionnelle est de plus en plus regardée comme une forme d'engagement politique. De fait, Richards (2007 : 53) réfléchit sur la liberté d'expression émotionnelle comme offrant un parallèle à la liberté d'expression. Cela a conduit à une inflexion notable dans le discours politique de la dernière décennie. Il n'est pas évident de discerner où la violence lente se greffe sur cette sphère publique émotionnelle, à cause du défi représentationnel qu'elle constitue. La plupart des projets photographiques qui cherchent à se confronter à la violence lente socio-économique se sont concentrés sur ses conséquences, par exemple sur les ruines d'anciennes villes industrielles (comme dans *Detroit Disassembled* (2010) d'Andrew Moore ou *The Ruins of Detroit* (2010) d'Yves

Marchand et Romain Meffre). Ces photographies artistiques saisissent le désert, résultat final de la crise, et l'esthétisent pour le rendre consommable. Le conflit entre la démarche documentaire et le glamour de la surface picturale suscite de temps à autre des réactions irritées, mais les images sont trop intimement liées au marché de la consommation standardisée pour le remettre en question de manière fructueuse.

C'est pour cette raison qu'il est fructueux, en revanche, d'observer une réponse photographique moins ouvertement politique aux processus non-événementiels mais historiquement significatifs qui sont en capacité de nous déstabiliser. Après une discussion consacrée aux affects de la violence lente, j'analyserai le travail du photographe allemand Andreas Gursky.

Gursky produit des images de grand format, presque sublimes, souvent des tableaux immobiles ou instantanés de la vie contemporaine qui ressemblent à des peintures abstraites, qu'il rapporte de lieux allant des rives du Rhin à des boutiques Prada, aux bourses ou à des entreprises internationales. Il convient de préciser dès l'abord qu'il ne s'agit pas ici d'un critique radical de la société, mais d'un artiste qui connaît le succès commercial et dont les œuvres atteignent des prix considérables dans les ventes aux enchères. Son travail est porteur d'une esthétique ambivalente et a suscité des débats animés pour décider s'il s'agissait d'une critique ou d'une apologie de la mondialisation, mais aussi pour discuter de la nature de l'expérience visuelle et de la capacité de la photographie à représenter des idées abstraites (Nanay, 2012). Zanny Begg (2005 : 625, 634) estime que Gursky joue avec notre perception pour représenter « un monde que nous reconnaissons, mais aussi un monde partiellement imaginaire », une vision dérangeante d'un « monde en devenir ». Je souhaite montrer que le travail de Gursky, bien qu'il semble fait pour s'adresser à la lecture superficielle de mise aujourd'hui, remet en question la lissité de cette surface - en partie par les affects qu'il suscite - et propose une façon de représenter la banalité de la crise.

Les affects et la banalité de la crise

À cause de l'invisibilité de la violence lente et de l'esthétique particulière du travail de Gursky, plutôt que de se tourner vers les affects extrêmes et négatifs qui ont fait l'objet de toute l'attention universitaire durant cette dernière décennie, il est plus productif de s'intéresser à ce que Kathleen Stewart (2007 : 2) appelle les « affects ordinaires », qui sont les constituants élémentaires de ce que nous percevons comme nos vies intimes et qui « acquièrent de la densité et de la texture au fur et à mesure qu'ils circulent à travers les corps, les rêves, les drames et les

constructions sociales de toutes sortes » (Stewart, 2007 : 3). Ces affects ordinaires sont susceptibles de générer de l'intensité, de la pensée et des sentiments. Ce sont ces affects moins visibles qui doivent être ordonnés dans l'étude de la violence lente impliquée dans l'usure sociale et éventuellement aussi affective.

Il est particulièrement intéressant d'étudier la façon dont ces affects ordinaires informent l'imaginaire de nos vies. Les affects ordinaires sont individuels, mais ils nous lient aussi aux autres dans nos constructions sociales. C'est aussi dans le cadre de ces assemblages que nous réagissons aux événements et aux processus sociaux. Selon Lauren Berlant, cela signifie que « nous sommes poussés à voir non un événement mais un environnement historique émergent, qui peut dès lors être perçu de façon atmosphérique, collective » (Berlant, 2008 : 5). La notion d'atmosphère possède également un côté esthétique. Gernot Böhme (2018 : 32, 35) voit les atmosphères comme « les porteuses spatiales des ambiances et des humeurs », « des sphères de présence de quelque chose, qui est peut-être invisible ». Les atmosphères sont des phénomènes « intermédiaires », situées précisément entre le sujet et l'objet, ce qui les rend utiles dans le contexte d'une explication de l'expérience de l'art (Böhme, 2014 : 43). Böhme (2018 : 47) estime que nous entrons en contact avec des atmosphères, et non pas avec de l'information. Celles-ci peuvent, entre autres choses, aider à établir une médiation entre le présent vécu et les idéologies sous-jacentes.

Le présent est le paysage sculpté par le néolibéralisme, caractérisé par la croissance des inégalités et la mobilité vers le bas dans le sillage d'une restructuration massive de l'économie globale. Le slogan de Margaret Thatcher, « il n'y a pas d'alternative », est maintenant si largement accepté que la phrase de Fredric Jameson (1994 : xii) si souvent citée, « il est plus facile d'imaginer la fin du monde que celle du capitalisme », est devenue une conviction partagée. Contrairement à ce que suggérait Jameson en 1984 (réimprimé en 1994), cette période n'a pas vu une extinction de l'affect, mais au contraire sa puissante résurgence. Les formes souvent mal définies que prend la protestation populiste émanent du sentiment de trahison partagé par ceux qui s'aperçoivent seulement maintenant de la façon dont la violence lente a rongé l'État-Providence ces cinquante dernières années. Cette découverte progressive ne trouve pas à s'extérioriser de façon évidente sous forme d'un événement. Berlant affirme qu'« il est très difficile de produire un événement esthétique convaincant pour exprimer le drame d'être insignifiant, quand l'insignifiance est devenue une condition historique générale » (Berlant & Greenwald, 2012 : 81). C'est pourquoi, malgré d'occasionnelles éruptions de violence télégénique de nature à faire l'événement, l'époque présente semble plutôt sujette à une combinaison de « formes de drame en minuscules » (Berlant, 2008 : 6).

Dans notre présent précaire, la plupart des gens font l'expérience d'une remise en cause radicale de leurs rêves de vie heureuse. Les promesses de bonheur, entre autres de mobilité sociale et d'épanouissement personnel, sont devenues inaccessibles. Cela signifie que la plupart des gens vivent une existence de désespoir silencieux tout en se maintenant sous la coupe du divertissement qu'offre cette normalité performative et en faisant taire l'anxiogène sentiment d'échec. C'est pour cette raison que, selon Berlant, « souffrir d'incrédulité est un affect majeur du moment contemporain » (Berlant, Greenwald, 2012 : 81). Accepter l'impossibilité du bonheur à venir avec une résignation cynique et chercher à donner à son échec des moyens d'expression créatifs, comme le suggère Jack Halberstam (2011), n'est pas une démarche à laquelle la plupart des gens soient disposés. Au lieu de cela, ils investissent leurs ressources temporelles limitées dans des constructions fictives à propos du futur ou du passé. La nostalgie que nous percevons dans la vie politique contemporaine n'est qu'une des manifestations de ce coûteux investissement.

Berlant (2011 : 2) a étudié avec profit ce qu'elle appelle l'« optimisme cruel », un rêve « dans lequel les gens amassent des théories idéalisées et des images sur la façon dont eux et le monde s'assemblent pour faire sens ». L'usage par Berlant d'une métaphore visuelle est ici significatif. Bien qu'un grand nombre de gens s'investissent dans une illusion de bonheur, une autre réponse typique est l'impassibilité qui existe hors de l'attente habituelle de l'événementiel (Berlant, 2011 : 15). Les gens chercher désespérément des façons de continuer à vivre alors même qu'une vie pourvue de sens est inaccessible pour tant d'entre eux. Au lieu de traumatismes ponctuels, nous sommes confrontés à une banalité de la crise, une situation où la crise est tout sauf exceptionnelle, où elle est « un processus présent dans la trame de l'ordinaire, qui se manifeste sous forme d'histoires sur la façon de négocier ce qui nous accable » (Berlant, 2011 : 10). La banalité de la crise joue un rôle crucial dans la perception de la violence lente.

Imag(in)er la crise

Cet article se concentre sur les façons dont les images peuvent contribuer à la « production du présent » (Berlant, 2011 : 4) dans le moment politique actuel. Ceci nous mènera à une présence notable de « structures d'indifférence », ou affects plats, qui ont par le passé été associées avec les expériences traumatiques (Berlant, 2015). Berlant estime que le terme de « trauma », largement répandu, est employé à tort, et qu'il faudrait plutôt parler d'une culture de la crise qui ne fait qu'emprunter au vocabulaire du trauma « pour décrire ce qui n'est pas exceptionnel du tout dans la production continue et l'écroulement de la vie » (Berlant, Greenwald, 2012 : 82). L'effet mortifère de la banalité de la crise crée ces affects plats qui

ne doivent pas être regardés comme de simples signes de résignation et de refus s'agir. Au contraire, pour Duschinsky, Wilson (2015 : 186), ils peuvent aussi être vus comme un mode d'agentivité affective.

Pareil drame en minuscules peut-il être capté dans des images et reproduit par elles ? Comment pouvons-nous concevoir des images qui expriment les effets à la fois omniprésents et insaisissables de la violence lente, qui participent assez à la production du présent pour nous forcer à sentir notre historicité dans le contexte de cette envahissante banalité de la crise ? La réponse de Nixon (2013 : 3) semble être de trouver des images et des récits saisissants. On peut craindre que cela nous rapproche dangereusement de l'économie du spectacle. N'oublions pas que les images saturent notre environnement social et mental, au point qu'il leur est de plus en plus difficile de nous conduire à penser par le biais d'affects, surtout si ceux-ci inclinent vers le drame en minuscules. Susan Sontag nous rappelle que la faculté qu'a la photographie de créer l'événement et d'affirmer la réalité, si elle n'a pas nécessairement de pouvoir politique, représente en revanche un « consumérisme esthétique » addictif qui nous transforme en « drogués aux images » dans « la forme la plus irrésistible de pollution mentale » (Sontag, 1990 : 24).

Ce point est confirmé dans le contexte des tentatives à représenter l'environnement naturel et à nous alerter sur le changement climatique. Bart Welling (2006 : 54), par exemple, a montré de quelle façon les environnementalistes se servent de ce qu'il qualifie d'« écopornographie » - des images manipulées pour en maximiser l'esthétisme et l'anthropomorphisme, qui en appellent aux émotions du public pour le faire passer de l'état de « consommateurs passifs des ressources » à celui d'« habitants conscients et responsables d'écosystèmes ». L'effort pour créer une conscience environnementale fait donc apparaître une autre forme de consumérisme, et peut-être même de pollution mentale déformante. Cette pollution mentale est sans aucun doute plus vive aujourd'hui qu'en 1977, lorsque Susan Sontag écrivait les mots cités plus haut. Les photographies, dans les termes de Sontag, font de nous « des clients ou des touristes de la réalité » et encouragent le détachement émotionnel (Sontag, 1990 : 110-111). Hoogland (2014 : 116) souligne aussi que « l'on ne peut pas attendre des images qu'elles fassent le travail de la critique sociale » car, en tant que surfaces picturales porteuses de potentiels de signification, elles ne peuvent que nous inciter à quelque chose. Le contexte de la banalité de la crise possède-t-il cette force ?

La question de l'éthique de la vision n'est pas déplacée. Sontag demande ce qui se produit en nous lorsque nous regardons la souffrance des autres, quand nous sommes entourés d'une infinité d'images de la souffrance - et quand le regard que nous posons sur ces images sera bien souvent notre seule forme de participation.

Comme elle le déclare, « la photographie est devenue l'un des principaux moyens pour ressentir une expérience, pour se donner une illusion de participation » (Sontag, 1990 : 10). Ces paroles semblent encore plus justes aujourd'hui, alors que nous nous frayons sans relâche un chemin à coup de clics, en toute indifférence, parmi les innombrables photos qui sont censées nous inciter à agir.

Sontag (2003 : 36) affirme que la souffrance que l'on considère comme la plus digne d'être représentée est celle qui découle de ce qu'elle appelle la colère divine ou humaine - en d'autres termes, la guerre ou la torture -, mais que nous avons beaucoup moins de représentations de la maladie ou de l'enfantement. Cette observation est tout à fait pertinente dans le cas de la violence lente et de la banalité de la crise, car des phénomènes comme la restructuration du marché du travail sont dépourvus de tout caractère événementiel ou, au moins, visiblement dramatique, et cela limite aussi notre capacité à exprimer visuellement l'ampleur du changement et à nous forcer à quitter une passivité péniblement gagnée.

Andreas Gursky et le sentiment d'historicité

Le travail de Gursky soulève toute une série de questions sur l'expérience visuelle, mais aussi sur la politique de l'art. Gursky a émergé sur la scène artistique pendant la phase d'expansion de la mondialisation, et son abstention consciente de toute narrativité lui permet de capter l'ambiance contemporaine de drame en minuscules, tout en gardant son public sur le qui-vive et dans l'inconfort, car ses images heurtent notre habitude de consommation facile par leur opacité. Gursky s'est invariablement attaché à un ensemble de thèmes plutôt précis : l'échelle et l'emprise du capitalisme mondialisé, la commercialisation de l'expérience et la fragilité de la planète - des thèmes traditionnels de l'image politiquement engagée. Cependant, son commentaire est délivré sous forme d'affects plats.

L'œuvre de Gursky se déploie principalement dans de grands formats et se caractérise par une résolution extrêmement haute, permettant au spectateur de discerner le moindre détail des images, mais seulement lorsque l'on se tient tout près de la photo, dans une position qui ne nous permet pas de voir l'image dans son ensemble. L'image, en d'autres termes, paraît extrêmement nette, mais nous ne pouvons pas en percevoir la totalité.

Comme l'a écrit Katy Siegel (2001 : 105), son œuvre doit être observée « à la fois aux jumelles et au microscope ». C'est la raison pour laquelle Bence Nanay (2012 : 93) évoque la notion de dualité à propos de Gursky. Cette même notion peut aussi bien être transférée à une lecture sociale des images, en tant qu'elles évoquent la présence simultanée de micro et de macrostructures. Les photographies de Gursky

invitent à une lecture superficielle facile, celle que Best et Marcus (2009) proposent comme une alternative à la lecture symptomatique, mais ces derniers commettent une erreur en rendant les surfaces étudiées trop minces et trop dures. Jason Baskin (2017 : 89) nous rappelle que toutes les surfaces ont, elles aussi, une profondeur, que perçoivent les sujets possédant un ancrage socio-historique. Cette profondeur est révélée de façon affective dans les surfaces de Gursky, à l'opacité trompeuse.

Les photographies de Gursky font l'objet d'un traitement numérique important (collages, suppression d'éléments, saturation des couleurs). Alva Noë (2004 : 71) affirme que l'effet de sa photographie *99 Cent* réside dans la production d'une image apparemment banale mais néanmoins totalement artificielle. Celle-ci met en avant le caractère ordinaire d'une expérience, mais la réalité de ce qui est représenté est trompeuse, puisqu'aucune scène semblable n'a existé en dehors de la photo. Au cours d'un entretien, Gursky a déclaré à propos de sa photographie *Untitled V* (1997) représentant un alignement de chaussures de running, que l'image originale n'aurait pas produit « une photographie convaincante », parce qu'elle était « picturalement inefficace et présentée de façon trop innocente » (cité dans Siegel, 2001 : 109). La formulation est ici révélatrice. Gursky semble éprouver le besoin de manipuler les images pour atteindre un effet de réalité augmentée, mais d'une manière indécidable sur le plan des affects, tout en étant atmosphériquement efficace. L'éclat et la taille des photographies de Gursky invitent à réfléchir sur le mythe du choix inépuisable offert par le capitalisme contemporain. Cette observation est importante également dans le cas des images où son commentaire social semble le plus perceptible, par exemple dans ses photographies de bourses, de lieux de travail intégrés ou d'espaces commerciaux, du showroom Prada au magasin à 99 cents.

Une image encore plus pertinente, dans cette optique, est peut-être son *Amazon* (2016), prise dans un entrepôt d'Amazon rempli de boîtes à perte de vue, sans ordre discernable et sans la moindre présence humaine visible. Une observation attentive de cette scène rigoureusement déshumanisée révèle que les poutres dans le mur du fond portent des mots d'ordre tels que « Travaillez dur », « Amusez-vous » et « Faites l'Histoire », qui constituent un commentaire ironique sur la révolution opérée par Amazon dans le commerce mécanisé. Gursky a insisté sur le fait que ses photographies ne sont pas une déclaration politique : « Je montre le monde contemporain tel qu'il est » (cité dans Nayeri, 2018). Cette affirmation elle-même appelle une discussion de la manière dont Gursky se situe par rapport aux thèmes évoqués plus haut. Qu'est-ce qui est représenté dans cette image numériquement travaillée et visuellement parfaite ? Le capitalisme contemporain, la disparition des emplois pourvus de sens, la fermeture de librairies, notre propre addiction au

confort que représente Amazon - tous ces éléments faisant partie des processus non événementiels qui participent de la violence lente d'aujourd'hui ? Le plus significatif est son affect plat, qui fait écho à l'attrition du social, ainsi qu'à notre participation sociale, qui peut se limiter à l'achat d'une reproduction de Gursky dans une boutique de musée. Cependant, nous nous sommes trouvés immergés, forcés de nous approcher et de nous éloigner de l'image pour en saisir l'infime et le global, avec une surabondance d'espace interprétatif pour remplir de nos significations l'atmosphère affective créée. Le fait que les potentiels de signification ne nous soient pas imposés rend le malaise créé plus stimulant que dans le cas de l'art engagé, que nous pouvons facilement ignorer - surtout si nous sommes en désaccord avec le message.

Gursky a déclaré dans des entretiens (par exemple avec Sawa, 2018) que garder ses distances est un choix conscient, contrairement aux photojournalistes, car « en gardant toujours une distance je permets au spectateur de se faire sa propre opinion ». Ce point de vue distant sur « le vaste espace dénaturé du sublime post-moderne » (cité dans Rugoff, 2018 : 11) nous attire dans une relation ambiguë avec l'image. Une image de grande dimension possédant une résolution parfaite jusque dans les plus petits détails nous permet, en un sens, en utilisant alternativement les jumelles et le microscope, de ressentir les forces irrésistibles de la violence lente. Rugoff (2018 : 13) suggère que l'absence chez Gursky de foyer clairement discernable montre que ses images s'intéressent moins au lieu spécifique qu'aux « machines abstraites » des scènes présentées. L'échelle de ses œuvres nous permet d'avoir une vision totalisante du monde avec une complexité que nous ne rencontrons pour ainsi dire jamais dans un petit instantané, quelle que soit son efficacité affective, mais chez Gursky, la platitude affective nous demande d'effectuer nous-mêmes le travail émotionnel nécessaire pour entendre son commentaire sur notre époque.

Conclusions

Susan Sontag (1990 : 17) était persuadée que l'on se souvient des photographies « parce qu'elles sont une coupe nette dans le temps, pas un écoulement ». Pourtant, qu'est-ce que cette coupe si elle est manipulée à l'extrême, et alors que nous avons affaire à un écoulement de processus globaux non événementiels et que nous voulons capturer la lenteur même de leur violence ? Faire usage d'affects majuscules déformerait l'image et participerait de la compétition pour savoir qui crierait - visuellement - le plus fort, compétition qui s'étale partout sur Internet. La photographie de Gursky représente le monde dans le moment socio-historique présent, elle est esthétisée mais refuse l'émotivité éhontée, ou même tout message

social clair. Ceci peut être lu comme un refus de la politique, mais aussi comme une agentivité affective consciente.

Pour cette raison, l'intervention de Gursky dans la production du présent, même si elle nous refuse les affects positifs ou l'indignation politique facile, semble produire la sorte de réponse qui nous permet de nous confronter à l'usure que provoque la violence lente. Berlant a suggéré que les gens amassent des théories et des tableaux idéalisants, qui paraissent donner du sens à leur vie et leur offrir une orientation pour l'avenir. Les images de Gursky peuvent susciter l'admiration, mais l'effet après-coup de ces œuvres est plutôt un choc modéré. La platitude même de ces images est l'écho d'un affect plat - mais cependant troublant. La cible de Gursky est constituée par les forces inflexibles du capitalisme global, leur puissance inexorable aussi bien que leur pouvoir d'attraction. En dépit de la promesse de l'individualisme par la consommation, les gens sont perdus dans la masse, dans un monde d'excès et de gaspillage. Cette platitude, en tant que telle, est peut-être capable d'ouvrir une brèche dans la tâche impossible de représenter la violence lente sans sortir de sa dominante affective, et elle peut nous aider à comprendre les façons dont notre connaissance de l'être-historique dans le présent a son parallèle dans les affects. Le parallèle affectif repose sur une ambiguïté : la lissité de la surface suggère l'opacité et la tension latente, nous demandant peut-être, avec Berlant (2016 : 396) de réévaluer notre idée selon laquelle la bonne vie devrait être synonyme d'absence de frictions et de frustration. Cette reconnaissance des réalités de la vie hors de ce fantasme nous permet aussi de reconnaître les symptômes de la violence lente sans avoir recours à l'événementialité spectaculaire.

Bibliographie

- Ahmed, S. 2010. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.
- Baskin, J. M. 2017. The Surfaces of Contemporary Capitalism. In: M. Huehls et R. G. Smith (éds.), *Neoliberalism and Contemporary Literary Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. 86-102.
- Begg, Z. 2005. « Recasting Subjectivity: Globalisation and the Photography of Andreas Gursky and Allan ».
- Sekula ». *Third Text*, n° 19(6), p. 625-636.
- Berlant, L. 2008. « Thinking about Feeling Historical ». *Emotion, Space and Society*, n° 1, p. 4-9.
- Berlant, L. 2011. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Berlant, L. 2015. « Structures of Unfeeling: Mysterious Skin ». *International Journal of Politics, Culture and Society*, n° 28, p. 191-213.
- Berlant, L. 2016. « The Commons: Infrastructures for Troubling Times ». *Environment and Planning D: Society and Space*, n° 34(3), p. 393-419.
- Berlant, L., Greenwald, J. 2012. « Affect in the End Times: A Conversation with Lauren Berlant ». *Qui Pare: Critical Humanities and Social Sciences*, n° 20(2), p. 71-89.

- Best, S., Marcus, S. 2009. « Surface Reading: An Introduction ». *Representations*, n° 108(1), p. 1-21.
- Böhme, G. 2014. Urban Atmospheres: Charting New Directions for Architecture and Urban Planning. In: C. Borch (ed), *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*. Basel : Birkhäuser, p. 42-59.
- Böhme, G. 2018. « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? ». *Communications*, n° 102, p. 25-49.
- Duschinsky, R., Wilson, E. 2015. « Flat Affect, Joyful Politics and Enthralled Attachments: Engaging with the Work of Lauren Berlant ». *International Journal of Politics, Culture and Society*, n° 28, p. 179-190.
- Halberstam, J. 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- Hoogland, R. C. 2014. *A Violent Embrace. Art and Aesthetics after Representation*. Hanover: Dartmouth University Press.
- Jameson, F. 1994. *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press.
- Nanay, B. 2012. « The Macro and the Micro: Andreas Gursky's Aesthetics ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 70, p. 91-100.
- Nayeri, F. 2018. « Andreas Gursky Is Taking Photos of Things That Do Not Exist ». *New York Times*, le 29 janvier 2018. [En ligne] : <https://www.nytimes.com/2018/01/29/arts/andreas-gursky-is-taking-photos-of-things-that-do-not-exist.html> [consulté le 16 janvier 2019].
- Nixon, R. 2013. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Noë, A. 2004. *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press.
- Papacharissi, Z. 2015. *Affective Publics. Sentiments, Technology, and Politics*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Richards, B. 2007. *Emotional Governance: Politics, Media and Terror*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Rugoff, R. 2018. Andreas Gursky: Four Decades. In: *Andreas Gursky*. London: Hayward Gallery, p. 10-18.
- Sawa, D. B. 2018. « Andreas Gursky on the Photograph that Changed Everything ». *The Guardian*, le 18 janvier 2018. [En ligne]: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jan/18/andreas-gursky-each-photograph-is-a-world-of-its-own-best-photograph-salerno-harbour> [consulté le 16 janvier 2019].
- Siegel, K. 2001. « Consuming Vision ». *ArtForum*, n° 39, p. 109-114.
- Sontag, S. 1990. *On Photography*. New York: Picador.
- Sontag, S. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Penguin.
- Stewart, K. 2007. *Ordinary Affects*. Durham: Duke University Press.
- Welling, B. 2006. Ecoporn: On the Limits of Visualizing the Nonhuman. In: S. I. Dobrin et S. Morye (éds.), *Ecosce: Image, Rhetoric, Nature*. Albany: SUNY Press, p. 53-77.



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès : l'histoire d'une insupportable fascination de l'ordinaire

Tanel Lepsoo

Université de Tartu, Estonie
tanel.lepsoo@ut.ee

Reçu le 28-02-2019 / Évalué le 06-05-2019 / Accepté le 18-10-2019

Résumé

Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès est d'habitude présentée comme pièce à scandale, inspirée de la vie d'une personne réelle. En y regardant de plus près, par contre, on trouve une pièce complexe, avec de nombreux éléments intertextuels. Même si elle est beaucoup étudiée, la pièce est généralement abordée de la même manière : une fois le fond historique évoqué, on le laisse de côté pour s'adonner à une étude plutôt littéraire. Nous partons ici de l'hypothèse qu'une sorte de traumatisme initial, causé à la fois par la mort de l'auteur et par de violentes protestations, rend les commentateurs plus disposés à accentuer la frontière entre la réalité et la fiction, afin de défendre l'œuvre dans sa valeur artistique et esthétique. Ce faisant, nous semble-t-il, on adoucit le choc que l'auteur souhaitait partager avec nous en étant lui-même fasciné par l'ordinaire et la beauté d'un tueur en série et en nous montrant que dans notre vie quotidienne le mal n'est pas toujours visible dans la monstruosité des choses.

Mots-clés : violence, théâtre contemporain, Koltès, fascination, Mal, monstruosité

Bernard-Marie Koltès' *Roberto Zucco*: the story of the unbearable fascination of the ordinary

Abstract

Bernard-Marie Koltès' *Roberto Zucco* is habitually viewed as a scandalous play, inspired by the life of a real person. On a closer examination, however, we find a complex play with numerous intertextual references. Although it has been extensively studied, it is generally treated in a similar way: the historical background is evoked, but then abandoned, resulting in rather literary analyses. The present article proceeds from the hypothesis that this is the result of a sort of an initial trauma, created by the death of the author and violent protests that inclined the commentators to emphasize the borderline between reality and fiction to defend the artistic and aesthetic value of the work. With this, it seems that we soften the shock that the author, being fascinated by the ordinariness and the beauty of a serial killer, sought to share with us, showing us that in our daily lives evil is not always rendered visible as monstrosity.

Keywords: violence, contemporary theatre, Koltès, fascination, evil, monstrosity

Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès est une pièce exceptionnelle dans la biographie de l'auteur. Écrite « juste avant de mourir » (pour paraphraser le titre de la scène VIII), elle est la seule à ne pas avoir été mise en scène par Patrice Chéreau, avec qui Koltès avait collaboré régulièrement jusqu'alors. Elle a été créée à Berlin, à la Schaubühne, le 12 avril 1990, un an après le décès de l'auteur, par Peter Stein, à qui Koltès avait envoyé le texte par la poste. Du point de vue dramaturgique, également, on y trouve quelques variations sans précédent : il y a moins de monologues, les scènes sont plus courtes et l'auteur mène son public rapidement d'un endroit à l'autre, ce qui n'est pas son habitude¹. On a l'impression que Koltès s'acharne à terminer la pièce pendant qu'il en a encore le temps, ce qui fait qu'à l'encontre de la stabilité caractéristique de ses personnages, qui jadis prenaient tout leur temps pour exposer leurs pensées, nous avons affaire ici à un dynamisme qui ressemble plus à un film d'action. La grande différence, c'est bien sûr le fait que cette pièce se base sur plusieurs faits divers, porte comme titre le nom éponyme d'un tueur en série et se situe, au niveau du concret, à l'exact opposé d'un texte comme *Dans la solitude des champs de coton*, où nous ne saurons jamais quel est cet objet d'échange que le Client et le Dealer convoitent. Et finalement, c'est la pièce qui fait scandale : elle est censurée à Chambéry en janvier 1992, à cause des protestations qui lui reprochent de représenter le meurtrier de plusieurs personnes de la région, quatre ans auparavant. Dans ce qui suit, nous nous intéressons à un événement qui a été déclencheur pour cette pièce : la rencontre de l'auteur et d'une image. Puisque c'est justement la beauté d'un tueur en série qui a intrigué immédiatement l'auteur et qui, en même temps, a semé beaucoup de malaise dans le public et chez les critiques. Représenter les gestes horribles d'un personnage sublime serait-il aussi sublimer l'horreur et justifier le meurtrier ?

Bien qu'elle soit souvent présentée comme une pièce à scandale, il faut néanmoins, avec beaucoup de délicatesse, rapprocher son grand succès international des manifestations qu'elle a suscitées dans le Sud de la France, qui ont été suivies d'un débat rapidement politisé à Paris et dans les journaux nationaux, sous peine d'ignorer totalement l'importance de la scène allemande des années 1990 et son influence en Europe et dans le monde entier. En fait, avant que les premiers mécontentements n'éclatent en octobre 1991, quand la veuve du brigadier assassiné découvre le meurtrier de son mari « à l'affiche », la pièce compte déjà une douzaine de mises en scène différentes en langue allemande (dont une en Autriche et une autre en Suisse) dans la traduction que Simon Werle avait faite pour Peter Stein. De plus, la pièce est traduite et représentée en danois (dans deux productions différentes) et en suédois². Sans vouloir minimiser le rôle qu'une aura scandaleuse peut jouer dans le succès d'une œuvre, on peut être convaincu que *Roberto Zucco*

de Koltès aurait été de toute façon un succès mondial. En demandant expressément à Chéreau de ne pas la monter (Ubersfeld, 1999 : 70-71) et en confiant le texte au metteur en scène allemand, Koltès avait lui-même distancé, consciemment ou inconsciemment, la pièce du lieu des crimes de son protagoniste.

Il faut donc rigoureusement circonscrire dans le temps et dans l'espace les événements qui ont forcé la déprogrammation de la pièce pour des raisons de sécurité³, et on ne peut pas y voir, même si cela est tentant pour de nombreux commentateurs nostalgiques, une nouvelle *Hernani* qui, d'une manière diamétralement opposée, avait été écrite et savamment orchestrée par Victor Hugo pour faire scandale. Nous allons voir dans ce qui suit, avec un regard bénéficiant d'une trentaine d'années de décalage, que même si elle n'a pas été écrite pour faire scandale (expressément à Chambéry), la pièce de Koltès excelle non pas parce qu'elle raconte une histoire mythique de violence ancienne, comme on l'a souvent décrite, mais parce qu'elle met devant nos yeux la violence contemporaine et que, par là-même, elle contient quelque chose d'absolument gênant. Et que cette gêne-là est probablement causée et représentée par une image.

Mais avant de retrouver l'image, passons en revue les principaux arguments pour et contre qui ont été exprimés lors du scandale. L'argument essentiel qui traverse tout d'abord les débats, c'est moins l'absence d'un jugement moral par rapport au protagoniste meurtrier (point qui sera longuement débattu dans les années à venir), ni même le fait que l'on représente dans la scène IV l'assassinat d'un policier d'une façon plutôt légère, voir humoristique, mais la proximité dans le temps et dans l'espace des *victimes* concernées.

Ainsi pouvons-nous lire dans *Le Monde* du 12 janvier 1992 :

Il y eut un maire (...) qui, mesurant l'impact de la dimension provocatrice d'incontestables maladroites, se rangea à côté des victimes et soutint fermement en privé aux responsables culturels concernés (et à eux seuls, la précision a son importance) que cette programmation était pour le moins inopportune si près « dans le temps et dans l'espace » des faits évoqués.

Le maire socialiste de Chambéry, Louis Besson, ancien ministre, avait quelques jours auparavant expliqué lui-même, cette fois-ci au grand public, sa ligne de pensée en disant que « la promotion d'une politique pénale progressiste impose une attention toujours plus grande aux victimes » (*Le Monde*, le 9 janvier 1992).

On lit également :

« Trop près, trop frais », ces deux termes résument l'argumentation des opposants les plus modérés à la représentation, en Savoie, d'une pièce qui, pour

d'autres, plus radicaux, constitue « le retour sur les lieux de ses crimes d'un assassin transformé en héros » (Le Monde, le 2 novembre 1991).

C'est justement cette image-là - le retour d'un assassin transformé en héros sous les yeux des victimes - qui sera reprise dans tous les débats ultérieurs et qui constitue une sorte de cristallisation des reproches.

Il n'est pas étonnant que le terme de *héros* ait tant choqué, car il a été même triplement médiatisé. Tout d'abord par la production de Bruno Boëglin et dans la publicité du spectacle (c'est une des « incontestables maladdresses » auxquelles le journaliste fait allusion dans la citation plus haut), ensuite par le contenu de la pièce : « Une voix. - Tu es un héros, Zucco. / Une voix. - C'est Goliath. / Une voix. - C'est Samson. » (Koltès, 1990 : 93), et finalement par l'auteur lui-même qui avait expliqué dans une interview : « Je dirais que ce qui distingue un homme comme Samson du commun des mortels, ce n'est pas tant une quelconque mission, une quelconque tâche, c'est la force extraordinaire et le regard admiratif que les autres posent sur lui : c'est cela qui fait de lui un héros. » (Koltès, 1999 : 110). Roberto Zucco est donc à la fois un meurtrier et un héros, ce qui a de quoi perturber non seulement les habitants de Chambéry, mais aussi ceux de Paris, où l'on commence également à parler de l'interdiction du spectacle. Ce qui finalement n'arrivera pas.

Il faut préciser que la singularité du débat autour de *Roberto Zucco* ne réside pas vraiment dans le fait qu'elle avait provoqué des protestations violentes, ni même dans le fait que les protestataires ne l'avaient peut-être pas attentivement vue ni lue (ceci, nous semble-t-il, est plutôt la règle que l'exception en pareil cas), mais dans le fait que l'auteur, qui avait peint des événements datant de quelques années tout juste, n'était plus là pour s'expliquer et prendre la parole. Ainsi, ce sont ses amis, collègues et collaborateurs, et plus tard les chercheurs, qui se sont proposés pour expliquer la pièce, afin de montrer que l'image du retour de l'assassin en héros doit être comprise non pas dans le sens direct, puisqu'il s'agit d'une forme artistique, mais d'une manière métaphorique. On peut distinguer trois volets principaux.

Les premières réactions mettent en avant la mort récente de l'auteur et essayent de dégager de la pièce un versant autobiographique. Ainsi peut-on lire dans *Le Monde* du 9 janvier 1992 : « Dans cette pièce, il [Koltès] raconte, sans révolte ni exultation, avec la gravité de l'essentiel, et avec tout l'amour qu'il n'a pas eu le temps de donner, le chemin de la mort dans son propre corps » (Colette Godard) ou « Koltès assoiffé de vie, mourant, a voulu renaître à travers Zucco et mourir à ses côtés. N'assassinez pas Koltès. » (Michel Piccoli, Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine). Plus tard, d'une manière très synthétique, Jean-Claude Lallias, dans

un numéro de *Théâtre aujourd'hui* (1996 : 128-131) consacré à Koltès, donne cinq « raisons » pour lesquelles il faudrait parler de cette pièce qui « pose problème par les multiples ébranlements ». Essayons ici, schématiquement, de résumer ces raisons : 1) il y a certes le scandale d'une jubilation inacceptable, causée par l'identification amoureuse de l'auteur malade et qu'il faudra néanmoins assumer ; 2) il y a une qualité artistique indéniable et une dimension intertextuelle de la pièce ; 3) il y a une filiation par rapport à des thèmes antérieurs propres à l'auteur (société contemporaine, famille, violence) ; 4) le héros énigmatique nous est présenté sans jugements moraux, ce qui déjoue toutes les possibilités d'identification et de catharsis ; 5) le succès sur la scène française et internationale est déjà un fait accompli.

Dans les études plus amples qui suivent, l'accent est plus mis sur une lecture intertextuelle et mythologique de la pièce. On prête beaucoup d'attention aux éléments explicitement présents dans le texte, comme les allusions à *Hamlet* (dans la première scène et dans une scène intitulée « Ophélie »), aux références à Samson et à Goliath (déjà mentionnées plus haut, auxquelles s'ajoute une scène appelée « Dalila »), aux mots tirés du mythe de Mithra (en exergue et dans la dernière scène « Zucco au soleil »). Certains vont encore plus loin, en évoquant Apollon et Icare (Desportes, 1993 : 88-94), voire le Christ lui-même. Ainsi Jean-Pierre Sarrazac écrit :

Dès le premier regard, Roberto Zucco se singularise par son allure de drame à stations à la manière du théâtre expressionniste (ou encore du Brecht de Baal parodiant l'expressionisme). Du fait de ce découpage en stations, l'itinéraire de Zucco va ressembler à un calvaire, à une via dolorosa ; et le protagoniste lui-même à une figure christique - ou d'Antéchrist, peu importe. Il en résulte que la reprise du modèle du Stationendrama, forme issue du théâtre religieux du Moyen Âge, opère sur l'action et les personnages une condensation propice à l'art de la parabole. (Sarrazac, 2002 : 200)⁴.

Et finalement, on évoque souvent la différence entre le nom du protagoniste de la pièce, Roberto Zucco, et celui du vrai meurtrier, Roberto Succo. On y voit un démarquage volontaire de l'auteur afin de distinguer la réalité de la fiction (Froment, 1992 : 93), on interprète le basculement du « s » vers le « z » comme vers le « schizo » (Schmitt, 1993) et on analyse même le changement de S/Z dans la lignée de Roland Barthes (Reisinger, 2007 : 88). En fait, comme nous le rappelle Brigitte Salino, le changement ne vient pas de Koltès, mais la police et les journalistes auraient fait initialement une erreur, en écrivant le nom de meurtrier avec un Z (Salino, 2009 : 298). Même si nous ne savons pas grand-chose des motifs réels de l'auteur, il est erroné d'y voir une invention de sa part⁵.

Loin de nous l'idée de critiquer quelques interprétations un peu trop exagérées ou enthousiastes. En revanche, ce qui semble être leur point commun, surtout au plus près du scandale, c'est l'envie pressante de (a) défendre l'auteur récemment disparu, en l'excusant (il savait qu'il allait mourir, il a écrit vite et n'a pas fait attention) et (b) en démontrant qu'il s'agit d'une (excellente) œuvre d'art et d'un grand auteur, pareil à Shakespeare ou Racine, qui pose devant nos yeux les grands mythes comme dans les temps anciens : « C'est ainsi, par une élévation vers le paradigme, l'exemplarité, la verticalité de l'action et des personnages - élévation dont le "nécessaire" aura été le levier - que la pièce *Roberto Zucco* se dégage d'une dramaturgie du fait divers et atteint la parabole. » (Sarrazac, 2002 : 201) Le fait que la pièce sorte des « simples dramaturgies du fait divers » la met sans doute « à l'abri de ces stupides attaques » (Sarrazac, 2002 : 200), mais il n'est pas sûr que ce soit bien cela qui fasse sa popularité.

Avoir recours à des éléments mythiques n'est pas nouveau pour Koltès, tout comme se prêter à l'écriture intertextuelle. Ainsi, *Combat de nègre et de chiens* prend appui sur le mythe d'Antigone, et *Sallinger* puise dans l'œuvre de J. D. Salinger, notamment dans son roman *L'Attrape-cœurs*. La particularité de *Roberto Zucco*, et son succès mondial, ne viennent pas du fait qu'il y ait ou non des éléments intertextuels, mais de ce qu'un vrai meurtrier se trouve au centre de la pièce. Aucune introduction à l'œuvre n'omet cet élément. Voici une présentation typique de la pièce sur la page web de Johan Ullén, qui fait part de son opéra intitulé *Zucco* (2016) : « Le texte se base sur deux scènes de la fameuse pièce *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès qui s'est inspiré de l'histoire véridique d'un tueur en série Roberto Succo qui a été recherché et chassé par la police en France, en Italie et en Suisse⁶ ».

On comprend que la question au fond n'est pas dialectique. Il n'y a pas à choisir entre une représentation brute de fait divers et une représentation métaphorique/allégorique qui automatiquement, en théâtralisant le sujet, le rend acceptable. Pour Sarrazac, un troisième élément est implicite, qui provient de son concept du paraboliste : la présence des éléments mythiques, bibliques, la composition sous forme du parcours du Christ, suffisent. On entend par là la voix (rhapsodique) de l'auteur qui se distancie de son sujet, le présente devant nos yeux pour notre propre jugement, et évacue ainsi la question de l'apologie du crime. Aucune nécessité d'avoir de surcroît une voix moralisatrice intérieure ou extérieure pour rassurer les spectateurs soucieux et les chiens de garde de la société.

Pourtant, cette conviction n'est pas partagée par tout le monde. Le malaise avec la pièce, même parmi ceux qui l'approuvent, on l'a vu, provient de là. Faute d'une condamnation explicite du criminel par l'auteur, que ce soit dans les para- ou

péritextes ou au niveau diégétique, la présence des éléments théâtraux (comme par exemple le jeu, le corps propre des acteurs, l'espace et le temps performatifs du spectacle) et mythologiques (énumérés plus haut), ne suffit pas pour un certain nombre de regards. Bien au contraire, donner corps, temps et espace à un criminel déjà mort, c'est le ressusciter, c'est faire réapparaître aussi son geste destructeur (dont on veut faire le deuil), c'est répéter son crime. Les éléments mythiques n'aident guère non plus dans ce raisonnement, car représenter un tueur comme un personnage mythique, c'est lui ôter sa responsabilité, le blanchir, pire encore, le présenter en héros.

La question de l'héroïsation du protagoniste est le plus profondément étudiée par Deborah Streifford Reisinger, qui étudie le cas Zucco en regard de celui de Paulin, à propos de qui Claire Denis avait tourné le film *J'ai pas sommeil*. Son point de départ, c'est une remarque de Jean Baudrillard dans une interview, reprise plus tard d'une façon légèrement différente dans *Crime parfait*, estimant que nous serions aujourd'hui dans le temps de la « fascination ordinaire » des criminels, le temps de « l'héroïsation » étant révolu. En démontrant d'une façon convaincante que Baudrillard se trompe avec cette affirmation hâtive, Reisinger montre que la fascination envers les criminels est loin d'avoir disparu dans notre société, au contraire, ce qu'attestent aussi un certain nombre d'études sociologiques (2007 : 34-39).

En revanche, là où Baudrillard n'a pas tort, à notre avis, c'est quand il définit l'évolution de la haine dans la société contemporaine :

La haine rêve de susciter une adversité poignante, que notre monde n'offre plus guère, puisque tous les conflits y sont immédiatement circonscrits. À la haine née de la rivalité et du conflit s'oppose celle née de l'indifférence accumulée, qui peut cristalliser brusquement, dans un passage à l'extrême. Ce n'est plus la haine de classe, qui restait paradoxalement une passion bourgeoise. Celle-là avait un objectif, elle impulsait une action historique. Celle-ci ne s'extériorise que par des acting-out. Elle n'est pas porteuse de la violence historique, mais au contraire d'une virulence née de la désaffection de la politique et de l'histoire (Baudrillard, 1995 : 199-200).

Même s'il n'est probablement pas historiquement vrai de dire que Paulin « accomplissait ses meurtres sans violence, sans effusion de sang », il n'est peut-être pas si faux que cela de dire qu'il avait commis ses actes « sans haine apparente » (Baudrillard, 1995 : 200). Bref, si le philosophe s'est trompé par rapport à un cas isolé, il n'avait sûrement pas tort du point de vue général, car il s'agit d'une attitude souvent attestée chez un certain nombre de meurtriers en série (qu'ils

soient contemporains ou non). Ainsi, Daniel Zagury, réfléchissant sur le fameux concept de la « banalisation du mal » que Hannah Arendt avait élaboré en étudiant en détail le procès de Adolf Eichmann, écrit :

Ce qu'Adolf Eichmann fait vivre aux tiers présents au procès, c'est l'exaspération et l'ennui. Il apparaît comme un homme qui ne se départit jamais de cette pensée mécanique, soporifique et froide. Ce qu'il transmet également, c'est la rage de ne jamais le voir se confronter à lui-même. Tout le problème est là. Adolf Eichmann, et bien d'autres criminels avec lui, en sont incapables. Hommes perméables, poreux, ils vivent en symbiose avec le milieu qui les porte. Après coup, « ça leur est arrivé » mais c'est comme s'ils avaient été portés par le courant, sans jamais avoir hésité, pesé le pour et le contre, sans jamais s'être interrogés sur le sens de leur engagement (Zagury, 2018 : 174).

Ces criminels nous exaspèrent puisque, justement, nous n'arrivons pas à les comprendre, à nous expliquer leur conduite, à comprendre leur haine ou encore plus leur manque de haine. Encore pire, nous n'arrivons même pas à les identifier, car ils sont parmi nous, invisibles, transparents et ennuyeux. Ils ne portent pas de marques significatives : « Je suis un garçon normal et raisonnable, monsieur. [...] Je ne suis pas un héros. Les héros sont des criminels. Il n'y a pas de héros dont les habits ne soient trempés de sang. [...] Sur des bancs de la Sorbonne, ma place est réservée, parmi d'autres bons élèves au milieu desquels je ne me fais pas remarquer. » (Koltès, 1990 : 36-37).

On comprend que si ces tueurs en série n'ont ni de grandes dents ni de grandes griffes que l'on pourrait reconnaître de loin, il faut en inventer, car la pensée d'un meurtrier ordinaire est insupportable. Reisinger montre très bien à quel point une certaine presse, à partir du moment où l'on avait pris connaissance des premiers éléments sur l'identité de Paulin, s'était précipitée pour mettre en avant ses origines, sa couleur de peau, son orientation sexuelle et le sida afin de le montrer aussi étranger que possible, l'autre haïssable. Autrement dit, le public a une forte tendance à identifier le crime avec le criminel, à expliquer la monstruosité d'un acte par la monstruosité de la personne. Voici ce que note encore Zagury :

Barbare est son acte. Barbare doit être sa personne. Haro sur ceux qui viendraient nous dire qu'il nous ressemble au moins un peu, qu'il est fait de la même glaise et que peut-être, dans certaines circonstances, nous aurions pu faire la même chose ! La finalité d'une telle réduction caricaturale est quasiment toujours la crainte d'une moindre responsabilisation, d'une complaisance coupable, d'une injure à la souffrance des victimes (2018 : 194).

Nous avons laissé pour la fin l'élément majeur, déclencheur, dans la généalogie de la pièce. C'est l'avis de recherche sur lequel figure l'image du meurtrier (qui ne porte pas encore de nom), que Koltès voit un jour dans le métro. Dans une interview, donné pour *Spiegel* en 1988, il ne cache pas son admiration devant l'homme dont il dit se sentir proche et dont la photo se trouve au-dessus de son bureau : « Et c'était là le but de ma nouvelle pièce : faire que, pendant quelques mois, la photo et le nom de cet homme figurent sur de grandes affiches. C'est ma raison d'être, ma raison d'écrire. » (1999 : 110) et plus haut : « Il est tout à fait conforme à l'homme de notre siècle, peut-être même aussi l'homme des siècles précédents. Il est le prototype de l'assassin qui tue sans raison. Et la manière dont il perpétue ses meurtres, nous fait retrouver les grands mythes, comme par exemple le mythe de Samson et Dalila. » (1999 : 109-110). Face à quelqu'un qui, sans vergogne, montre son enthousiasme à l'égard d'un criminel, les journalistes (allemands), manifestement un peu désemparés, ne peuvent pas ne pas poser la question suivante : « Êtes-vous également fasciné par Hitler ? » : « Hitler ? Non, pas du tout. Il ne faut pas oublier, c'est essentiel, qu'Hitler était détenteur de pouvoir et, rien que pour cela, il m'est totalement étranger : le pouvoir est quelque chose de monstrueux. De plus, Hitler avait des idées, et, idées plus pouvoir, cela donne quelque chose de tout à fait épouvantable. » (1999 : 111).

Il n'est pas toujours facile d'interviewer Koltès, car c'est toujours l'écrivain qui parle, d'une parole très imagée, parfois paradoxale, il adore les hyperboles. Il est évident qu'il se trouvait déjà en plein processus de création, moins attaché à l'homme qui avait réellement existé qu'envahi par son propre personnage. En revanche, il n'y a aucun doute que la *fascination* devant la photo d'un meurtrier, sur laquelle il revient dans une autre interview, provient du fait que Zucco n'a pas de « motivations répugnantes pour le meurtre, qui chez lui est un non-sens. Il suffit d'un petit déraillement, comme l'épilepsie chez Dostoïevski et hop ! C'est fini. C'est ça qui me fascine. » (1999 : 155).

La différence que Koltès fait entre Zucco et Hitler nous semble essentielle. Dans la mythologie contemporaine, Hitler incarne le mal absolu mais aussi une visibilité absolue. Représenté à l'infini, que ce soit d'une façon authentique ou sur un mode caractérisé (et caricaturé), tout le monde est capable d'imaginer sa gesticulation, sa coiffure, son visage. On lui donne un visage parce qu'il représente un régime criminel, une idéologie dont on veut se débarrasser. En revanche, la transparence de Zucco, sa normalité apparente (dont la beauté fait partie) et surtout le fait qu'il n'ait aucun objet de désir, aucune mission, le distinguent parfaitement de ceux qui sont définis par leur quête (désignés par Dieu, par le peuple ou par leurs propres fantasmes). La fascination de Koltès n'est pas ordinaire, mais il est fasciné par l'ordinaire de son personnage.

Autrement dit, ce que fait ici l'auteur, c'est d'abolir symboliquement le lien identificateur entre la monstrosité des crimes et le personnage. Une fois le sujet isolé des actes, Koltès procède à sa dissolution, que l'on peut suivre sur les trois niveaux qui, d'après Paul Ricœur, causent la « fragilité de l'identité » (2000 : 2107-2131). Premièrement au niveau temporel, « difficulté primaire qui justifie précisément le recours à la mémoire, en tant que composante temporelle de l'identité, conjonction avec l'évaluation du présent et la projection du futur » : on voit que le thème de l'oubli traverse toute la pièce, Zucco est menacé d'être oublié par sa mère, par la Gamine et finalement par lui-même (« J'ai peur de me retrouver sans mon nom ») ; ensuite, c'est « la confrontation avec autrui, ressentie comme une menace » (nous pensons particulièrement, entre autres, à la scène la plus violente où Zucco tue un enfant) et, finalement, l'« héritage de la violence fondatrice », qui est, bien sûr, symbolisé par le meurtre du père et qui, comme dans la tragédie classique, précède toute l'action.

C'est justement le rapport avec l'autre, le regard voyeur qui est porté sur lui, qui donne son existence à Zucco, qui le sort du commun, de sa transparence. Ce regard voyeur peut à son tour être assimilé à celui du spectateur, qui est également invité à participer à la création du personnage. Zucco est en fait un sujet vide, plutôt une substance qu'une personne, et de ce fait ressemble vraiment plus à un héros classique que moderne. La différence nous est expliquée par Peter Sloterdijk de la manière suivante :

Si Ulysse est fréquemment désigné comme l'homme aux multiples soucis (polypenthes), aux multiples embarras (polytlemon) et aux multiples épreuves (polytlas), ce n'est pas pour le représenter comme une victime - rien ne saurait être plus éloigné du poète de l'Iliade et de l'Odyssée qu'une victimologie à la manière moderne. Il s'agit plutôt de le présenter comme un homme que ses souffrances n'ont jamais rendu pitoyable et que ses épreuves constantes n'ont jamais porté au dégoût de soi-même ni de la vie. Dans la langue de la philosophie ultérieure, on dirait qu'il est question des nombreux tourments du héros parce que ce dernier constitue la substance, et que ses souffrances en sont les attributs. À partir de cette formulation, on peut du reste suivre l'évolution de la pensée : dans la philosophie classique il n'y a plus de place pour le héros ni pour l'héroïsme, car celle-ci s'est donné pour tâche de penser la dissolution du sujet dans la substance, tandis que la philosophie moderne, elle, proclame l'ambition inverse - développer la substance comme sujet⁷ (2016 : 272).

Or, une telle dissolution du sujet dans la substance n'est pas acceptable pour notre public moderne, puisqu'elle est, on l'a vu, ressentie comme une minimisation des actes et comme irrespectueuse envers les victimes. Nous avons besoin de

donner un visage au Mal, pour nous rassurer et nous dire que celui qui commet un acte monstrueux est monstre lui-même, et qu'en tant que tel, il est identifiable ; et il faut qu'il soit identifiable pour que nous puissions le représenter comme radicalement différent de nous-mêmes. À partir du moment où Koltès refuse de jouer ce jeu et juxtapose devant nos yeux le visage agréable et ordinaire d'un jeune homme et des actes violents et inacceptables, nous sommes envahis par la gêne. C'est cette gêne-là qui est le ressort principal de la pièce, et qui explique que de nombreux commentateurs aient eu l'envie pressante de voir dans ce personnage une figure mythique, tragique, biblique, shakespearienne, auctoriale, etc. - et non pas ce qu'il est réellement, à savoir un jeune homme comme tous les autres. Le vide inquiétant du sujet est vite rempli par les interprétations diverses. Il nous semble que moins, peut-être, que de nous apprendre quelque chose sur la violence dans notre société contemporaine, dont les représentations ne manquent pas autour de nous, cette pièce nous parle de la difficulté de faire face à des identités vagues et imprécises, de la peur qui nous envahit si nous ne connaissons pas l'origine du mal et ne savons pas donner visage à ce qui nous fait peur.

Bibliographie

- Baudrillard, J. 1995. *Le crime parfait*. Paris : Galilée.
- Desportes, B. 1993. *Koltès. La nuit, le nègre et le néant*. Charlieu : Bartavelle.
- Froment, P. 1992. « Zucco contre Succo », *Nouvelle Observateur*, n° 1421, du 30 janvier au 5 février, p. 93-94.
- Koltès, B.-M. 1990. *Roberto Zucco suivi de Tabataba*. Paris : Minuit.
- Koltès, B.-M. 1999. *Une part de ma vie*. Paris : Minuit.
- Lallias, J.-C. 1996. « Un tueur sur scène » In : *Koltès, combats avec la scène, Théâtre aujourd'hui*, n° 5, p. 128-131.
- Reisinger, D. 2007. *Crime and Media in Contemporary France*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Ricoeur, P. 2000. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Seuil.
- Salino, B. 2009. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Stock.
- Sarrazac, J.-P. 2002. *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Belval : Circé.
- Schmitt, O. 1993. « Roberto Zucco à Barcelone », *Le Monde*, le 13 octobre.
- Sloterdijk, P. 2016. *Odysseus der Sophist*, In : *Was geschah im 20. Jahrhundert?* Berlin : Suhrkamp.
- Ubersfeld, A. 1999. *Bernard-Marie Koltès*. Arles : Actes Sud.
- Zagury, D. 2018. *La Barbarie des hommes ordinaires. Ces criminels qui pourraient être nous*. Paris : L'Observatoire/ Humensis.

Notes

1. Dans de nombreuses pièces l'enjeu dramaturgique est mis en place par l'unité de lieu qui rythme le discours des personnages et leurs mouvements. En revanche, en plein milieu de la rédaction de *Roberto Zucco*, Koltès confie à Claude Stratz : « J'ai un souci. Mon personnage principal n'a pas de monologue. » (Salino, 2009 : 314). Ce monologue, il le trouvera auprès du vrai Roberto dont il recopiera les dires avec quelques modifications minimales.

2. <http://www.bernardmariekoltes.com> (consulté le 28 février 2019).

3. Afin d'être précis dans les termes, même s'il est évident que la déclaration du maire de Chambéry estimant ne pas pouvoir « protéger les représentations » a été *de facto* une motion de censure.

4. Ce qui n'est pas forcément l'avis de Anne Ubersfeld : « *Roberto Zucco* semble écrit comme un roman de destinée avec des étapes successives, un itinéraire. Rien de plus faux. La pièce est écrite comme au croisement d'une tragédie et d'un drame baroque à multiples personnages, axé autour d'un problème [...] comment vivre la violence quand elle s'est inscrite en vous, et que vous en êtes à la fois l'agent et la victime » (Ubersfeld, 1999 : 108).

5. Dans les archives départementales de Savoie, sous l'identifiant 1J 1-387, devrait se trouver le document suivant : « Avis de recherche de (Roberto Zucco) : affiche émanant de la Police judiciaire de Marseille, 1988. 1 affiche encadrée. Dépôt de Mme Townley, entrée 48, 1998. ». Malheureusement, en mars 2019 ce document a été reporté introuvable.

6. <http://www.johannullen.com/en/compositions/zucco-37748683>
(nous traduisons de l'anglais, consulté le 28 février 2019).

7. Wenn Odysseus immer wieder als der Mann der vielen Sorgen (*polyenthes*) und der vielen Beschwerden (*polytlemon*), der vielen Erduldungen (*polytlas*) angesprochen wird, so nicht, um ihn als Opfer darzustellen - nichts ist den Dichtern der *Ilias* wie der *Odyssee* so fern als eine Victimologie modernen Typs. Vielmehr geht es darum, den Helden zu kennzeichnen als den Mann, den seine Leiden niemals kläglich machen und den auch die ständige Prüfung nicht in den Überdruß an Selbst und Leben treibt. In der Sprache späterer Philosophie würde man über diesen Sachverhalt wohl sagen: Von den vielfachen Helden-Leiden ist die Rede, weil der Held die Substanz bildet, von welcher die Leiden die Attribute sind. An dieser Formulierung kann man im übrigen ablesen, wie sich die Dinge im Fortgang des Denkens entwickeln: In der klassischen Philosophie ist für Helden und Heldentum kein Platz mehr, weil sie der Dankaufgabe untersteht, das Subjekt in der Substanz aufzulösen - ehe die Moderne die Gegenformel proklamiert: die Substanz als Subjekt zu entwickeln.



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 Lojkin

CIELAM, Aix-Marseille Université, France

stephane.lojkin@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 ÉVÉNEMENT de *l'Encyclopédie*, et notamment sa première entrée de grammaire, signée par Diderot :

* ÉVÉNEMENT, 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 emplis 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 Sommaille. 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 Brebeuf. 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 φθαρτική, 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 Rébecca*, 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.

**Synergies pays riverains
de la Baltique n° 13 / 2019**



Comptes rendus





Marit Karelson

Université de Tartu, Estonie

marit.karelson@ut.ee

Kaia Sisask, *Noor-Eesti ja prantsuse vaim [Jeune-Estonie et l'esprit français]*, Tallinn, Tallinna Ülikooli Kirjastus, coll. « ACTA Universitatis Tallinnensis », 2018 (180 pages).

Kaia Sisask a consacré son ouvrage *Noor-Eesti ja prantsuse vaim (Jeune-Estonie et l'esprit français)*, ainsi que la thèse qui l'avait précédé¹, à un sujet qui est de première importance dans les recherches littéraires en Estonie : la réception des idées esthétiques et politiques « européennes » au sein du mouvement littéraire *Jeune-Estonie* au début du ^{xx}e siècle. Sisask se focalise sur l'idée de l'art pour l'art, originaire de la France de la fin du ^{xix}e siècle, qui se frayait un chemin à cette époque partout en Europe. Or, la recherche de Sisask ne permet pas seulement de mettre en lumière les idées du mouvement *Jeune-Estonie*, mais aussi de considérer sous un nouvel angle le principe de l'art pour l'art en littérature. Les jeunes-estoniens, tout en gardant l'idée qu'une œuvre littéraire, en étant portée par des valeurs artistiques, devrait aspirer à son autonomie par rapport à la société, envisageaient que ces valeurs artistiques peuvent également servir à développer les individus, la société et même l'identité nationale. L'ouvrage de Sisask nous permet donc de considérer que l'art pour l'art peut être non seulement une tendance idéaliste qui aspirerait vers l'autonomie de l'art, qui est le point de vue généralement répandu à son propos, mais qu'il s'agit aussi d'un principe artistique qui peut avoir une fonction sociale et politique.

La période active du groupement *Jeune-Estonie* appartient à l'époque où l'Estonie était une province de l'Empire russe du tsar Nicolas II. Il vit le jour dans l'enthousiasme de liberté de la révolution russe de 1905, perdura pendant la période de répressions qui suivit la révolution, et s'éteignit lors des premières années de la Première Guerre mondiale. Durant cette dizaine d'années, *Jeune-Estonie* avait comme but de développer la culture estonienne en la mettant en contact avec ce qu'on considérait comme la culture « européenne ». Sisask propose que l'autonomie culturelle vers laquelle les jeunes-estoniens aspiraient à travers l'Europe et l'idée de l'art pour l'art signifiaient pour eux également une revendication de la

liberté politique pour les Estoniens : « J'oserais avancer que les jeunes-estoniens, qui étaient bannis de la lutte politique, transposaient leurs positions politiques dans leur esthétique et que l'idéal d'une liberté politique devint pour eux l'idéal d'une liberté culturelle. »² (p. 19). En portant atteinte à la tendance réaliste, qu'ils appelaient « réalisme de village » ou « réalisme gris », et qui prédominait à l'époque dans la littérature estonienne, les jeunes-estoniens ne cherchaient pas tellement à représenter le monde qu'à changer l'attitude des lecteurs vis-à-vis de celui-ci et, à travers cela, changer le monde lui-même. Selon Sisask, ils accordaient à l'idée de l'art pour l'art en littérature exactement cette mission : l'œuvre littéraire devait, en aspirant aux valeurs esthétiques qui selon eux étaient universelles, développer la finesse du goût des individus, qui seraient alors capables de percevoir le monde d'une manière plus nuancée et pourraient également prendre des décisions plus intelligentes concernant le développement de la société et de l'identité nationale. Comme l'écrit Sisask, le but de *Jeune-Estonie* était de configurer, en partant de l'idée de l'art pour l'art, un nouvel humain et une nouvelle société (p. 51). L'ouvrage de Sisask met donc en évidence la question de la possibilité de réunir les fonctions esthétique et sociale de l'art. Par ailleurs, l'idée préconisée par *Jeune-Estonie*, selon laquelle l'aspiration vers l'universalisme est susceptible de développer un nationalisme, n'en est pas un point moins intéressant, et invite à la discussion également dans le contexte de la politique mondiale et européenne d'aujourd'hui.

Sisask souligne que la « réception littéraire » ne devrait pas être comprise comme « l'écoulement unilatéral des influences » d'une culture à une autre, qui avait été l'idée répandue par le comparatisme depuis le XVIII^e siècle (p. 12). Pour autant, elle met également à distance le point de vue structuraliste, notamment les théories de Julia Kristeva et de Roland Barthes, qui envisagent chaque texte comme appartenant à un réseau intertextuel où il n'y aurait pas de texte source dans le sens propre (p. 12). Selon Sisask, la notion d'« influence » ne peut pas être entièrement rejetée du comparatisme littéraire, mais au lieu de la considérer comme un mouvement qui irait dans un sens unique, elle met en évidence la potentialité de la transformation des éléments du texte source dans le texte récepteur en fonction du contexte culturel, historique et social où il se trouve, ainsi qu'à l'aune de la personnalité de chaque sujet qui engage des éléments du texte source dans ses œuvres. En somme, Sisask tient à considérer que les « influences » ont une potentialité créative et productive dans les cultures d'accueil. Cette approche est selon elle propre à des méthodes comparatives plus récentes. Malgré le fait que Sisask ne précise pas à quelles théories elle pense exactement, nous pouvons supposer qu'il s'agit ici des principes de l'analyse comparative du discours, selon laquelle l'hypertexte constitue une réponse à l'hypotexte, en reconfigurant des éléments de ce

dernier selon son contexte d'énonciation. De plus, Sisask se sert régulièrement de la notion de *discours* tout au long de son propos (« discours décadent », « discours étranger », « discours moderniste », etc.), ce qui nous fait penser que la méthode de l'analyse du discours peut être implicitement inscrite dans son texte, sans que cela ne soit clairement explicité. La notion d'*espace* dont Sisask se sert aussi assez régulièrement (« espace littéraire », « espace de liberté », « espace libre, ouvert et raffiné », etc.), apparemment empruntée à Pascale Casanova, qui l'emploie pour définir les relations entre le monde littéraire et la politique (p. 8-9), figure d'une manière assez aléatoire dans les sous-titres et l'argumentation. L'essai de Sisask mélange donc des éléments d'une analyse langagière d'une part et sociale d'autre part.

Le corpus analysé regroupe une grande variété de textes et, à ce niveau-là, l'ouvrage de Sisask se démarque comme vraiment exhaustif. L'autrice a cherché à découvrir des marqueurs du « nouveau point de vue sur l'art » (p. 14) dans l'ensemble des essais, des traductions et de la production littéraire des jeunes-estoniens. Nous voyons donc les résultats d'un vaste travail quantitatif, dont les limites s'étendent même au-delà de *Jeune-Estonie*, diachroniquement ainsi que synchroniquement. En même temps, Sisask ne manque pas de rigueur ni de focalisation dans le développement de son propos. L'ouvrage commence par une présentation détaillée du paysage intellectuel estonien qui conditionnait l'émergence de *Jeune-Estonie* et l'accueil des idées de l'art pour l'art au sein de ce mouvement : à la charnière des *xix^e* et *xx^e* siècles, la France avait, parmi les intellectuels estoniens, la renommée d'un pays de l'humanisme et des Lumières, de la révolution et de la liberté, en résumé, des valeurs politiques susceptibles de renouveler la société ; les jeunes-estoniens continuaient en quelque sorte cette idée, en considérant que l'art et la littérature française de la fin du *xix^e* siècle pouvaient servir pour le même but.

Dans la seconde moitié de son travail, Sisask explore plus en détail comment les points de vue des écrivains français qui préconisaient l'art pour l'art lors des dernières décennies du *xix^e* siècle furent accueillis et interprétés dans les essais critiques, les traductions et les œuvres des jeunes-estoniens. Il apparaît que les courants de pensée que les jeunes-estoniens associaient à la culture française de la fin du *xix^e* siècle - la décadence, le nouveau romantisme, le symbolisme, l'impressionnisme, le réalisme et le naturalisme - se rapportent pour eux à l'apport de nouvelles techniques en littérature, aux nouvelles formes, à tout ce qui est étranger et bizarre et qui décharge l'humain des valeurs et des points de vue établis et réveille de nouvelles sensations du monde. Sisask illustre cette idée également avec une exploration approfondie de l'œuvre de deux jeunes-estoniens, Johannes Avik et Friedebert Tuglas, où elle démontre une finesse d'analyse remarquable.

Dans l'ensemble, on peut reprocher à l'ouvrage de Sisask que malgré la structure logique et claire de son propos, beaucoup d'exemples et de notions (par exemple « forme », « individu », « idéologie », « modernisme », ainsi que « discours » et « espace » que nous avons mentionnés ci-haut) se trouvent un peu dispersés dans le texte et ne sont pas toujours bien explicites au vu du questionnement de l'auteure. Néanmoins, une analyse plus détaillée de ces notions ne lui aurait pas peut-être permis de traiter de son sujet avec une telle envergure. L'ampleur du savoir dont Kaia Sisask fait part à ses lecteurs dans le domaine des littératures française et estonienne, ainsi que son travail dévoué avec son matériel de recherche et sa rigueur d'analyse sont à relever. Par ailleurs, les idées que les textes des jeunes-estoniens lui permettent d'évoquer sur les rapports entre la littérature et la société, l'universalisme et le nationalisme, mériteraient certainement une plus ample attention. Il est aussi à signaler que *Noor-Eesti ja prantsuse vaim (Jeune-Estonie et l'esprit français)* de Kaia Sisask faisait partie de la sélection pour le Prix littéraire de l'Estonie en 2019, dans la catégorie de l'essai.

Notes

1. L'ouvrage de Kaia Sisask est basé sur sa thèse de doctorat, *Noor-Eesti ja esprit-fin-de-siècle. Puhta kunsti kreedo maailma- ja inimesetunnetust struktureeriv roll 20. sajandi alguse Eestis (Jeune-Estonie et esprit fin-de-siècle. Le rôle restructurant du crédo l'art pour l'art dans la conception du monde et de l'humain en Estonie du début du xx^e siècle)*, sous la direction de Tiina Aunin, décembre 2009, *Tallinn University Dissertations on Humanities* (121 pages). En estonien. [En ligne] : <https://www.etera.ee/zoom/2042/view?page=1&p=separate&tool=info>, consulté le 2 novembre 2019.

2. Les citations, les notions et les titres en estonien sont traduits en français par l'auteure de ce compte rendu.



Simon Marlet

Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, France

simonmarlet@live.fr

Lector in drama. Les enjeux fictionnels et imaginaires du suicide dans le théâtre français du XIX^e siècle, Thèse de doctorat, soutenue par Maria Einman, sous la direction d'Arnaud Rykner et Tanel Lepsoo, mai 2018, Tartu, Presses de l'Université de Tartu (680 pages).

Le lecteur dans le drame ? C'est une question capitale que nous propose Maria Einman en étudiant dans son exceptionnel travail de thèse l'un des motifs les plus prégnants du théâtre moderne, le suicide. Il s'agit tout d'abord de rendre compte de l'important travail théorique, méthodologique et définitionnel de Maria Einman dans sa thèse en nous arrêtant sur deux notions présentes dans son titre qui vont nous permettre de comprendre et de situer les enjeux de sa recherche : la fiction et l'imaginaire. En effet, pour Maria Einman, lire un texte de théâtre, c'est venir « habiter un monde possible de fiction » (p. 13). À rebours d'une certaine tradition universitaire, qui envisage le texte de théâtre de manière pragmatique comme un élément de la représentation théâtrale pour la mise en œuvre de celle-ci, Maria Einman analyse le plaisir procuré par la lecture du texte de théâtre, c'est-à-dire les effets du texte sur son lecteur qui habite le monde fictionnel mis en place par le texte. Par le truchement de la participation émotionnelle, imaginaire et symbolique à l'identification aux personnages et aux situations que lui propose l'auteur, le lecteur est pleinement immergé dans la fiction - c'est ce que Maria Einman appelle « la lecture fictionnelle » (p. 20-22). Ce travail de l'étude de la réception fictionnelle d'une œuvre par son lecteur implique pleinement la recherche de Maria Einman dans le domaine de l'esthétique théâtrale. Mais pourquoi dire « à rebours » de la tradition universitaire ?

L'appréhension de la figure du lecteur dans le texte et au travers du texte peut paraître paradoxale, tant le théâtre semble trouver sa pleine expression dans ce qui pourrait être sa destination naturelle, la scène de théâtre. Mais qu'en est-il de cette relation esthétique qui à la page comme à la scène ne s'interrompt ni lorsque le lecteur ferme son livre, ni lorsque le spectateur quitte la salle de théâtre ? Quels sont, précisément, les enjeux de la fiction dramatique qui épouse l'existence pour

la représenter sur une scène de théâtre ? Mais quel théâtre ? Celui représenté chaque soir sur des milliers de scènes à travers le monde ? Et sur quelle scène exactement ? La scène qui connaît sa matérialité en présence d'un public, de décors physiques et d'acteurs faits de chair et d'os ? Mais qu'en est-il alors de cette scène dont la scène de théâtre matérielle n'est souvent que la pâle copie, de ce théâtre qui s'ouvre à soi-même avec d'autant plus de naturel qu'il est imaginaire ? De ce théâtre, qui, pour le lecteur, s'ouvre avec la même facilité que son agent principal, qui se passe tout aussi bien de comédiens que de spectateurs : le livre. Mallarmé, en la fin de ce XIX^e siècle, dira qu'un livre suppléait à tous les théâtres. Et c'est ce lecteur, « destinataire implicite des effets de lecture programmés par le texte » (p. 25), que Maria Einman dénomme à la suite de Vincent Jouve (1992), « le lecteur virtuel¹ ».

Et c'est précisément cette valence entre le lecteur virtuel et le lecteur critique qui rapproche paradoxalement la figure du lecteur du spectateur, puisque le lecteur, dans un contact plus direct au texte, devient spectateur de son imaginaire sur la scène de sa relation de soi à soi, son intimité, renouant ainsi avec l'auteur le pacte fictionnel, celui de « *l'intensité* comme telle² ». Ce pacte fictionnel prend source dans la capacité d'*identification* du lecteur au personnage (p. 70-73). Le lecteur s'identifie à tour de rôle aux différents personnages et, par là, il vit la promesse que lui propose le théâtre : examiner le nouement et le dénouement du destin, prendre tour à tour le rôle du bourreau et de la victime, et apprendre à se positionner dans un monde aux cercles concentriques (p. 422-423). C'est la liberté comme telle à l'épreuve de l'exercice de la volonté qui est l'enjeu de cet agôn entre l'être et l'existence dont la seule échappatoire pour préserver l'un aux dépens de l'autre est le suicide. En étudiant ce motif particulier, le suicide, Maria Einman plonge aux sources du théâtral. Elle aboutit à une méthode de lecture dramaturgique qui, à rebours d'une certaine tradition universitaire, nous le répétons, réintègre le vœu même de l'auteur. Celui d'un dialogue avec son lecteur, tenté par le truchement d'un personnage dont il est proposé qu'on adopte pour un temps l'*opsis*, par la grâce de l'identification, de la participation émotionnelle, de la pitié, de la crainte, parfois de la terreur. C'est ce que Maria Einman se propose d'étudier à partir d'un corpus constitué de drames du XIX^e siècle.

Le XIX^e siècle est marqué chez les poètes et les dramaturges, les uns souvent dramaturges et les autres aussi souvent poètes, par un retour de la question du lecteur dans le théâtre. Au moment où le drame, pour reprendre la formule de Szondi, devient « un événement interpersonnel vécu au présent³ », le motif de la dualité du sujet surgit avec force, et le met en crise tout autant que la forme dramatique. Il en est ainsi de Rimbaud et de sa célèbre formule « Je est un autre ».

Cet autre qui se fait jour et séparera à jamais le sujet, et qui porte à jamais le soleil noir de la mélancolie, c'est le moi. C'est celui que dépose Rimbaud, quand il s'écrie : « Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange⁴ ». Mais celui-ci, l'inconscient, baigné d'une neuve lumière, place la mort non comme une finalité, mais une origine. C'est dans cette perspective que la vision surgit avec son double, le texte. C'est Rimbaud quand il s'écrie : « un titre de Vaudeville dressait des épouvantes devant moi⁵ ».

L'épouvante... Il en est ainsi face à cet événement extrême auquel la thèse de Maria Einman nous convie à l'étude, le suicide, tout en faisant apparaître le développement du drame français au cours du XIX^e siècle, puisque Maria Einman l'étudie dans les genres principaux qui le constituent : mélodrame, drame romantique, drame naturaliste et drame symboliste. L'épouvante... dont témoigne peut-être ce magnifique et rare tableau peint en 1830, *L'effet du mélodrame* de Louis-Léopold Boilly, le mélodrame qui reste un corpus trop peu étudié aujourd'hui, peut-être classé dans le tiroir de « la vieillerie poétique » ? Mais il est essentiel, et c'est la thèse de Maria Einman qui nous en montre les richesses, pour l'étude de cette alchimie particulière qui lie un auteur et son lecteur, la lecture. En effet, cette reconnaissance dans les arts de la virtualité du sujet au-delà de sa dualité, l'une des causes du suicide qui intéresse Maria Einman, s'est accompagnée chez les auteurs de la saisie d'une chance, celle d'un dialogue. Celle de la compréhension de l'altérité du sujet, et de sa réintégration dans le procès ontologique. Et dès lors, cet autre virtuel, absent mais présent, chance de salut autant que de désolation, c'est celui que Baudelaire nommera avec exclamation « mon semblable, - mon frère ! »⁶, *vox clamantis in deserto*, le lecteur ! Voilà les figures de proue du travail de Maria Einman, le lecteur virtuel et les effets de la « lecture fictionnelle » sur ce dernier à travers leurs enjeux imaginaires et fictionnels.

C'est aussi cette capacité de s'émouvoir pour le destin d'un autre, ce motif fictionnel autant que dramaturgique, la catharsis, tout autant reconnaissance que dénégation, qu'interroge Maria Einman à travers son corpus. Les œuvres sont autant de mondes et sont autant de phares, et Maria Einman nous convie à un voyage dans les mondes fictionnels de vingt-quatre œuvres, certaines très importantes, d'autres plus confidentielles au lecteur contemporain, puisque son étude commence avec un mélodrame, *Le Suicide ou le vieux sergent* de Pixérecourt, et se termine avec l'étude d'un drame symboliste, *Intérieur* de Maurice Maeterlinck.

À travers son étude des mondes fictionnels, de leur concentricité (puisque chaque monde fictionnel du corpus est constitué de quatre cercles concentriques : le cercle intime, cercle familial, cercle social, cercle transcendantal), Maria Einman réintègre tout un champ de la tradition littéraire, l'étude morale. En effet,

Maria Einman démontre que l'auteur dans sa fiction a pensé le dialogue avec son lecteur bien au-delà de la relation qui devrait se dénouer une fois le livre fermé. C'est un poncif de dire que des lectures nous accompagnent ou changent toute une vie. Mais c'est très exceptionnel d'en montrer les causes, celles qui font que bien après que l'on ait fermé un livre, son dispositif nous accompagne et porte sur le jour une lumière neuve et vertueuse, celles qui nous touchent d'autant plus qu'elles sont voulues par l'auteur à l'attention de son lecteur. Aussi, pour analyser la place du lecteur dans ce dispositif et les effets de la fiction sur sa réception, Maria Einman met en place un appareil méthodologique issu tout aussi bien de la psychanalyse jungienne et lacanienne, de la théorie critique des dispositifs de l'École de Toulouse, que de celle des mondes possibles d'Umberto Eco, ou des théories de la lecture. En effet, Maria Einman utilise la tripartition lacanienne du RSI (Réel - Imaginaire - Symbolique) pour qualifier les fondements du fonctionnement du dispositif érigé dans lequel le lecteur est plongé au cours de sa lecture. Avec la théorie des mondes possibles, Maria Einman révèle les conflits qui animent le monde fictionnel dans lequel les personnages et le lecteur sont plongés, qui sont autant de versions possibles de ce monde. Ces conflits, le moi du personnage tente de les résoudre. Elle identifie les schémas d'action dramatiques heuristiques des genres théâtraux, mais aussi l'oscillation des mondes possibles et leur transformation dont dépend ce qu'elle appelle « le mouvement cathartique » dont elle extrait ensuite les types de catharsis construits pour le lecteur : la catharsis plaisante, la catharsis jouissive, la catharsis sublime, la catharsis synthétique et l'anticatharsis. De plus, à cette typologie de la catharsis est adjointe une typologie du conflit qui dépend du fonctionnement de la valence entre les cercles. Ainsi, le conflit dans le mélodrame classique surgit quand un cercle intime se détache du cercle familial : le personnage du mélodrame, au désespoir de ne pas pouvoir réintégrer ce dernier, choisit de se suicider. Pour le drame romantique, le conflit éclate entre le cercle intime et le cercle social : le personnage principal est sans cesse en butte à un ensemble de valeurs sociales qu'il ne peut admettre au risque de perdre son moi véritable. Le suicide, comme chez Chatterton, est le seul moyen d'en préserver l'intégralité. Dans le drame naturaliste, le conflit naît entre différentes parties du cercle intime : le conflit naît entre le passé du personnage, que Maria Einman dénomme l'Ombre selon la typologie jungienne, et la partie que présente le personnage à son cercle familial et social, le Masque. Dans le drame symboliste, bien que l'action ne comporte qu'une forme atténuée du conflit, celui-ci s'installe entre le cercle intime et le cercle transcendantal. Il consiste principalement dans l'aspiration du personnage à rejoindre ce que désigne le cercle transcendantal, le Réel ou l'Absolu.

De ce conflit et de son dénouement surgit une typologie de la transformation du monde possible engendrée par l'acte suicidaire. Comme évoqué plus haut, c'est la transformation du monde possible fictionnel qui détermine la nature de la catharsis : la « reconstitution du monde » suppose une catharsis plaisante, fondée, entre autres, sur un sentiment mêlé du mépris envers le traître et de la pitié pour son repentir. *A contrario*, la « déformation du monde » engendre une catharsis jouissive mêlée de crainte, de pitié et de compassion pour la victime. « L'épuration du monde » développe une catharsis sublime basée essentiellement sur l'admiration pour l'acte sacrificiel du personnage. On voit donc que le monde fictionnel de l'œuvre est un espace-temps linéaire. Mais le suicide est un acte ponctuel, qui vient tout autant bouleverser le lecteur que le monde fictionnel. Cette étude sur le suicide dans le drame français du XIX^e s'inscrit tout autant en esthétique qu'en dramaturgie.

Maria Einman révèle enfin qu'à travers l'évolution du drame moderne, du mélodrame classique au drame symboliste, l'identification du lecteur à son personnage s'épicise. En intériorisant davantage l'antagonisme entre le moi et l'autre, le personnage intériorise les conflits alors personnifiés dans le mélodrame classique et le lecteur soumis à des effets de distance fascinants est confirmé dans sa position de spectateur.

En relisant une dernière fois la thèse de Maria Einman, je pense à une image. Celle que nous livre Maurice Maeterlinck dans *Le Trésor des humbles*. Je veux parler de celle de ce « vieillard assis sur son fauteuil, attendant simplement sous une lampe⁷ », dont il dépeint, intense, profonde et spirituelle, la vie intérieure. Je crois qu'au-delà de son exceptionnel travail de thèse, Maria Einman a voulu rappeler à ses futurs lecteurs que celui qui vit avec son dieu dans sa chambre, et qui espère que « ce dieu éternel se manifeste » et « [viennne] s'asseoir sous l'immobilité de [sa] lampe⁸ », c'est le lecteur et son livre.

Notes

1. Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
2. Cette idée est formulée par Yves Bonnefoy dans « La Présence et l'image », in *Lieux et destins de l'image*, Paris, Seuil, 1999, p. 15-37. Comme Maria Einman, il a pu reprocher à la critique universitaire son enfermement disciplinaire ou son aveuglement face au monde et à l'existence, une critique universitaire qui dans son exercice peut être oublieuse du « serment » qui lie l'auteur et son lecteur : « demeurer dans l'intense [...] retrouver un espoir » (voir Bonnefoy, 1999, p. 23-24).
3. Voir Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006.
4. Arthur Rimbaud, « Une saison en enfer », in : *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009[1873], p. 279.

5. *Idem.*, p. 265.

6. Charles Baudelaire, « Au lecteur », in : *Les Fleurs du mal*, Préface d'Yves Bonnefoy, Paris, LGF, 1999[1857], p. 50.

7. Maurice Maeterlinck, « Le Tragique du quotidien », in : *Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1949[1896], p. 134.

8. *Idem.*, p. 130.

**Synergies pays riverains
de la Baltique n° 13 / 2019**



Annexes



Profils des contributeurs



• Coordinateur scientifique •

Tanel Lepsoo enseigne la littérature française à l'université de Tartu (Estonie). Après avoir soutenu sa thèse sur le théâtre contemporain français en 2006, il a poursuivi sa recherche en s'occupant principalement du rapport texte-image dans le domaine littéraire, mais aussi, plus largement, des questions reliées à la représentation dans le champ social et culturel actuels. Il est également traducteur, notamment de *Roberto Zucco* et de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès.

• Auteurs des articles •

Arnaud Rykner est Professeur à l'Institut de Recherches en Études Théâtrales (IRET) de la Sorbonne nouvelle et membre sénior de l'Institut Universitaire de France. Au carrefour des études théâtrales, visuelles et littéraires, il a publié une dizaine de monographies (chez José Corti et au Seuil notamment) et dirigé plusieurs collectifs, dont tout récemment trois numéros de *Registres* et de la *Revue d'Histoire du Théâtre* consacrés à la photographie de théâtre. Il anime actuellement un programme consacré aux relations entre théâtre et photographie. Son dernier ouvrage personnel, *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages* suivi de *Note sur le dispositif* est paru chez Orizons. Il a édité le théâtre de Sarraute dans la Pléiade et en Folio Théâtre où il a commencé l'édition ceux de Duras et Maeterlinck. Il a publié par ailleurs huit romans au Rouergue / Actes Sud, ainsi que deux pièces aux Solitaires Intempestifs et chez Publie.net. Plusieurs de ses textes ont fait l'objet de créations théâtrales. Il a de son côté mis en scène Sarraute, Maeterlinck, ou Koltès, à Paris (Ménagerie de verre) ou à Toulouse (Théâtre national de Toulouse et Théâtre du pavé). En 2019, il a été lauréat de la Villa Kujoyama pour l'écriture de son prochain roman.

Nancy Murzilli est maîtresse de conférences (Littérature française) à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Elle est membre de l'unité de recherche Littérature, histoires, esthétique (Paris 8) et porteuse du programme de recherche-crédation « Évaluation générale » (<https://evalge.hypotheses.org>). Ses domaines de spécialité sont la philosophie esthétique et la théorie de la littérature, au sein desquels elle travaille plus particulièrement sur les relations entre littératures et arts, l'esthétique pragmatique, l'agentivité des pratiques artistiques, la critique des valeurs par la recherche-crédation et la philosophie de la fiction.

Béregère Voisin est maître de conférences (Littérature comparée) à l'Université de Paris 8. Membre titulaire du laboratoire Littérature, Histoire, Esthétique (Paris 8), elle est également membre associée au CÉRÉdi (Université de Rouen). Ses publications portent sur l'acte de lecture, les effets de traduction, les relations arts et littérature et plus généralement sur l'effet et la réception des œuvres via des approches sémiotiques, cognitives et pragmatiques de l'expérience esthétique. Elle a organisé et co-organisé plusieurs colloques sur ces questions « Fictions et vues imageantes » (2008, Tartu, Estonie), « Du récepteur ou l'art de déballer son pique-nique » (2011, Musée des Beaux-arts de Rouen), « Émotions littéraires, émotions patrimoniales » (2016, Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis), « Lire par la voix d'un autre, Lecture publique et émotion littéraire » (2017, Pôle des savoirs, Rouen). Elle enseigne au sein de l'UFR culture et communication des contenus liés aux approches croisées littérature et communication.

Marko Pajević est professeur d'études germaniques à l'Université de Tartu, en Estonie. Il a également enseigné à la Sorbonne ainsi qu'à Belfast (QUB) et à Londres (RHUL et QMUL). Il a été invité à faire des conférences dans une quinzaine de pays. Son travail porte sur la poétique et il développe une 'pensée poétique' (cf. le site-web apt.ut.ee), basée sur la pensée du langage et la pensée dialogique. Ses publications majeures portent sur Paul Celan, Franz Kafka, la poétique après-guerre, Wilhelm von Humboldt et Henri Meschonnic. Il s'intéresse également à la théorie et pratique de la traduction, au multilinguisme et au film.

Sara Bédard-Goulet est professeure ASTRA d'études romanes à l'Université de Tartu, en Estonie, où elle enseigne les études littéraires. Ses domaines de recherche privilégiés sont la littérature contemporaine française et québécoise, les approches géocentrées de la littérature et l'écocritique, les théories de la réception et les croisements entre littérature et psychanalyse.

Frédéric Vinot est Maître de Conférences HDR en Psychologie clinique. Il est responsable du Master « Psychologie clinique et médiations thérapeutiques par l'art » et du D.U. « Interaction, Art et Psychothérapie » à l'Université Côte d'Azur. Membre du LAPCOS, il mène des recherches sur les médiations thérapeutiques par l'art et développe une approche métapsychologique de l'habiter. Il pratique la psychanalyse à Nice (France).

Raili Marling est professeur d'études anglaises à l'Université de Tartu, en Estonie. Elle a également enseigné en Nouvelle Zélande et aux États-Unis. Elle fait partie du groupe de recherche en littérature et culture contemporaines de l'Université de Tartu. Ses domaines d'intérêt sont l'évolution des approches de l'identité, la politique des affects et les discours sur le genre, le néolibéralisme dans la littérature et la société contemporaines. Raili Marling est également intéressée par la *French Theory*, en particulier l'œuvre de Michel Foucault.

Stéphane Lojkine est professeur de littérature française à l'université d'Aix-Marseille, chercheur au CIELAM. Spécialiste de Diderot, il anime la base de données iconographique

Utpictura18. Il a écrit *La Scène de roman*, A. Colin, 2002 ; *Image et subversion*, Jacqueline Chambon, 2005 ; *L'Œil révolté : Diderot, Salons*, Jacqueline Chambon, 2007. Il est à l'origine de l'exposition *Le Goût de Diderot*, Montpellier et Lausanne, 2013-2014 (catalogue Hazan).

• **Auteurs des comptes rendus** •

Marit Karelson est doctorante en langue et littérature françaises à l'Université de Tartu, en Estonie. Ses recherches s'inscrivent dans le domaine de la littérature comparée. Dans sa thèse, elle analyse d'une manière contrastive la temporalité dans les œuvres d'André Gide et de Johannes Semper, écrivain estonien de la première moitié du XX^e siècle. Plus largement, elle s'intéresse à la littérature française du début du XX^e siècle, notamment à la question des relations de l'esthétique et de la politique dans les œuvres littéraires de cette époque. Elle a également été boursière à l'Université de Lausanne et à l'Université Paris Diderot (Paris VII).

Simon Marlet est doctorant à l'Institut de Recherches en Études Théâtrales – EA 3959 et à l'École Doctorale 267 « Arts et Médias » de l'Université Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle où il a enseigné en tant qu'ATER. Il rédige actuellement une thèse sous la direction de Gilles Declercq sur « Les Liens de la poésie et du théâtre dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ». Il a publié plusieurs articles sur Yves Bonnefoy parmi lesquels « Le Désordre : propédeutique à une démocratie de la parole ? L'œuvre et la pensée d'Yves Bonnefoy », dans *Arts et Médias : Lieux de politique ?*, L'Harmattan, 2017. Lauréat de la bourse « Prix de la BNF 2013 : Yves Bonnefoy », il est chercheur invité à la BNF. Metteur en scène de La Compagnie *Tous Les Matins Du Monde*, il crée, le 3 mai 2016, le poème dramatique d'Yves Bonnefoy *Le Désordre* au Grand Auditorium de la BNF.

Projet pour le numéro 14 / 2020



Varia

Numéro coordonné par Ana-Maria Cozma (Université de Turku, Finlande)

Le numéro 14 / 2020 de *Synergies pays riverains de la Baltique*, revue du GERFLINT, réunira des articles *Varia*. Il s'adresse aux chercheurs francophones de la totalité de la couverture géographique de cette revue :

Allemagne, Danemark, Estonie, Finlande, Lettonie, Lituanie, Pologne, Russie, Suède.

Les articles proposés s'inscriront dans l'un des domaines suivants :

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité.

Un appel à contributions a été lancé en octobre 2019.

Date limite de réception des articles complets : le 30 mai 2020.

Contact de la Rédaction : synergies.baltique@gmail.com

Consignes aux auteurs

- 1** L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies.baltique@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche en pièces jointes. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.
- 2** L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs.
- 3** Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4** Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité.
- 5** Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6** La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays et son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) seront également centrés et en petits caractères. L'auteur possédant un identifiant ORCID ID (*identifiant ouvert pour chercheur et contributeur*) inscrira ce code en dessous de son adresse. Le tout sera sans couleur, sans soulignement ni hyperlien.

7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 6-8 lignes maximum suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final.

9 La police de caractère est Times New Roman, taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

10 L'article doit comprendre entre 15 000 et 30000 signes, soit 6-10 pages Word, éléments visuels, bibliographie, notes et espaces compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus de lecture ne dépassera pas 2500 signes, soit 1 page. Comptes rendus et entretiens seront en langue française.

11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en italiques. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit : (Dupont, 1999 : 55).

15 Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16 La bibliographie en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

17 Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture - préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18 Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p. 49-60.

19 Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

20 Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21 Les textes seront conformes à la typographie française.

22 Graphiques, schémas, figures, photos éventuels seront envoyés à part aux formats Word et PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le *copyright* sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23 Les captures d'écrans sur l'internet et extraits de films ou d'images publicitaires seront refusés. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation.

NB : Toute reproduction éventuelle (toujours en noir et blanc) d'une image, d'une photo, d'une création originale et de toute œuvre d'esprit exige l'autorisation écrite de son créateur ou des ayants droit et la mention de paternité de l'œuvre selon les dispositions en vigueur du Code français de la propriété intellectuelle protégeant les droits d'auteurs. L'auteur présentera les justificatifs d'autorisation et des droits payés par lui au propriétaire de l'œuvre. Si les documents sont établis dans un autre pays que la France, les pièces précitées seront traduites et légalisées par des traducteurs assermentés ou par des services consulaires de l'Ambassade de France. Les éléments protégés seront publiés avec mention obligatoire des sources et de l'autorisation, dans le respect des conditions d'utilisation délivrées par le détenteur des droits d'auteur.

24 Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25 Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la version « PDF-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans les répertoires institutionnels de l'auteur exclusivement, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. L'archivage de numéros complets est interdit. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue. Par ailleurs, les Sièges, tant en France qu'à l'étranger, n'effectuent aucune opération postale, sauf accord entre le Gerflint et un organisme pour participation financière au tirage.



Synergies pays riverains de la Baltique, n° 13 /2019

Revue du GERFLINT

**Groupe d'Études et de Recherches
pour le Français Langue Internationale**

En partenariat avec
la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

Président d'Honneur : Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Conseillers et Vice-Présidents : Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

PUBLICATIONS DU GERFLINT

Identifiant International : ISNI 0000 0001 1956 5800

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest	Synergies Monde
Synergies Afrique des Grands Lacs	Synergies Monde Arabe
Synergies Algérie	Synergies Monde Méditerranéen
Synergies Argentine	Synergies Pays Germanophones
Synergies Amérique du Nord	Synergies Pays Riverains de la Baltique
Synergies Brésil	Synergies Pays Riverains du Mékong
Synergies Chili	Synergies Pays Scandinaves
Synergies Chine	Synergies Pologne
Synergies Corée	Synergies Portugal
Synergies Espagne	Synergies Roumanie
Synergies Europe	Synergies Royaume-Uni et Irlande
Synergies France	Synergies Sud-Est européen
Synergies Inde	Synergies Tunisie
Synergies Italie	Synergies Turquie
Synergies Mexique	Synergies Venezuela

Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT

Direction du Pôle Éditorial International :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne)

Contact: gerflint.edition@gmail.com

Site officiel : <https://www.gerflint.fr>

Webmestre : Thierry Lebeau (France)

Synergies pays riverains de la Baltique, n° 13 / 2019

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT – Sylvains-les-Moulins – France – Copyright n° ZSN6DE3

Dépôt légal Bibliothèque Nationale de France

Achévé d'imprimer en décembre 2019 sous les presses de Drukarnia Cyfrowa EIKON

PLUS - ul.Wybickiego 46, 31-302 Kraków - Pologne

GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

www.gerflint.fr

Dans ce numéro thématique consacré aux rapports complexes entre l'image et l'événement, le lecteur trouvera sept articles qui étudient la photographie, la peinture, le cinéma, le théâtre ou la littérature afin de mettre en évidence comment l'image peut, d'une part, témoigner d'un événement en le représentant, l'accompagnant, le sauvegardant, et, d'autre part, le fabriquer en le provoquant, l'inventant ou s'y substituant. Les œuvres observées font part avant tout de la sensibilité des artistes en face du pouvoir transformateur (affectif, politique, identitaire) des images et de l'imagination, mais aussi, et notamment à l'heure des mutations importantes dans la société, de l'importance et de la responsabilité du geste artistique qui en fait usage.