

Visible n° 4, *Diagrammes, cartes, schémas graphiques -*
L'hétérogénéité du visuel
Elisabetta Gigante (dir.)

**La sculpture, la chronophotographie, le graphique :
une introduction à l'image scientifique**

Anne Beyaert-Geslin
CeReS, Université de Limoges

L'ouvrage de Paul Virilio, *La machine de vision*¹, s'ouvre sur une conversation d'Auguste Rodin à propos de ses sculptures *l'Age d'Airain* et *Saint-Jean Baptiste*². On demande à Rodin comment il a procédé pour que les masses de pierre semblent bouger réellement. Le sculpteur compare ses sculptures à la représentation du mouvement faite par la chronophotographie où les hommes en marche n'ont jamais l'air d'avancer et « semblent se tenir immobiles sur une seule jambe ou sauter à cloche-pied ». L'interlocuteur s'insurge et tient la photographie pour un « témoignage mécanique irrécusable » mais rencontre alors cette objection : c'est l'artiste qui est véridique et la photographie, menteuse.

Cet échange a été très souvent commenté, la citation prenant toujours le parti de Rodin pour reconnaître la « supériorité » de la sculpture dans la représentation du mouvement. Mon projet est cependant de renvoyer dos à dos Marey et Rodin dont les représentations du corps relèvent de *pratiques* différentes, artistique et scientifique, ce qui déplace l'alternative stratégique du niveau du *texte* et de l'*objet* à celui de la *pratique* et joue sur des *finalités* différentes³. Le point de la dispute étant fait, on situera les chronophotographies vis-à-vis d'une *finalité* scientifique pour montrer

¹ Paul Virilio, *La machine de vision : essai sur les nouvelles techniques de représentation* (1988), Galilée, 1994.

² Virilio cite Auguste Rodin, *L'art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Grasset-Fasquelle, 1911.

³ On se reportera à Jacques Fontanille, « Textes, objets situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures », *Transversalité du sens, études réunies par Denis Bertrand et Michel Costantini*, Presses universitaires de Vincennes, 2007.

qu'elles associent la caution d'une *empreinte* aux possibilités analytiques du *graphique*.

Le mouvement dans la sculpture

Faisons tout d'abord le point de la discussion en rappelant les arguments de Rodin. Selon lui, l'artiste condense en une seule image plusieurs mouvements répartis dans le temps qui, mis bout à bout, donnent l'illusion du mouvement et produisent un « effet de vérité » :

si l'ensemble est faux dans sa simultanéité, il est vrai quand les parties en sont observées successivement, et c'est cette vérité seule qui importe puisque c'est elle que nous voyons et c'est celle qui nous frappe. Incité par l'artiste à suivre le développement d'un acte à travers un personnage, le spectateur en le balayant du regard, a l'illusion de voir le mouvement s'accomplir⁴.

C'est en somme le regard de l'observateur qui met le corps en mouvement, une thèse reprise par Virilio pour qui l'œuvre d'art réclame notre participation à l'effet de temporalité. Comme nous partageons la même profondeur de temps et la même durée, le mouvement s'effectue dans l'œil du spectateur.

Mais la proposition du sculpteur va plus loin. Il ajoute que la « vérité » de l'ensemble tient paradoxalement à l'*inexactitude* de détails conçus comme autant de supports matériels d'un en deçà et d'un au-delà de la vision immédiate. La sculpture devant condenser le mouvement, elle est dilatée par un effort que le regard de l'observateur pourra déployer. La représentation du mouvement passe donc par une *accentuation*, ces ruptures anatomiques qu'on aperçoit dans les *Bourgeois de Calais* dont les pieds et les mains sont démesurés, mais qui s'imposent avec plus d'évidence dans les corps étirés ou en suspension de Camille Claudel. Pour Rodin, la représentation du mouvement doit être poussée jusqu'à la *déformation*, jusqu'à ses limites, la chute. Les contrastes étant poussés au paroxysme et le muscle concentrant la valeur, le spectateur pourra diffuser celle-ci dans le temps et produire un effet de mouvement.

Merleau-Ponty⁵ cite la même conversation de Rodin en y trouvant une idée nouvelle. Ce qui donne le mouvement, note-t-il, c'est une image où les parties du corps (bras, jambes, tronc...) sont saisies à un instant différent. L'image figure alors le corps dans une attitude qu'il n'a eue à aucun moment et impose entre les parties des raccords fictifs car

les seuls instantanés réussis d'un mouvement sont ceux qui approchent de cet arrangement paradoxal, quand par exemple l'homme a été pris au moment où ses deux pieds touchaient le sol : car alors on a presque l'ubiquité temporelle du corps qui fait que l'homme enjambe l'espace [...] c'est lui qui se met à enjamber la durée.

⁴ P. Virilio, *La machine de vision*, op. cit., p. 15.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Folio, 1985, pp. 77 et sv.

Dans sa description de ce corps désarticulé, Merleau-Ponty établit un lien assez mystérieux entre le temps et l'espace. Le mouvement serait selon lui « quelque chose qui se prémédite entre les jambes, le tronc, la tête, en quelque foyer virtuel, pour n'éclater qu'ensuite en changement de lieu ». Pour produire un effet de temps, il faut enjamber l'espace, assure-t-il. Quand le cheval photographié peut avoir l'air de sauter sur place, les chevaux de Géricault semblent courir sur la toile alors même que leur posture ne correspond pas à celle d'un cheval au galop. Il y a alors « prise du corps sur le sol », observe Merleau-Ponty, et cette prise de l'espace est une prise de la durée.

Déformation et improbabilité

Ce commentaire de Merleau-Ponty fait progresser la compréhension de la sculpture de Rodin en associant à l'idée de *déformation* un principe d'*improbabilité*. Parce que la pose est improbable, elle parvient à produire l'effet de mouvement. L'idée paraîtrait saugrenue si elle ne confirmait les thèses de Lessing et de Goethe à propos du Laocoon rappelées par Petitot⁶. Instruisant sa distinction entre les *arts de l'espace* et les *arts du temps*, Lessing⁷ affirmait le caractère *discret* des arts plastiques et ajoutait que la peinture qui suppose la *simultanéité*, ne peut exploiter qu'*un seul instant* de l'action et doit par conséquent choisir *le plus fécond*, « celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit ». Ainsi la *juxtaposition* spatiale, le *nebeneinander* des *arts de l'espace* peut-il se convertir en *succession*, le *nacheinander* des *arts du temps*, pour produire l'effet de temporalité.

Le texte que Goethe consacra au Laocoon⁸ anticipe ce principe d'*improbabilité* et envisage déjà *des relations* « hautement non-génériques » entre les parties du corps, « c'est-à-dire instables par rapport à des petites variations continues ». Seule la non-généricité garantit la signification, note cet auteur. Parmi toutes les jonctions possibles, l'artiste doit donc préférer les relations exceptionnelles, de probabilité nulle, qui seront porteuses d'informations. Ce principe qui permet de transformer une structure *continue* où la valeur est régulièrement distribuée en une structure *discrète* basée sur la concentration, repose sur une différence *spatiale* mais trouve son équivalent *temporel*. Pour que la composition contienne le maximum d'informations et rende manifeste une dynamique productrice, l'artiste doit en effet découvrir le « moment culminant de la scène », « choisir un moment transitoire »⁹ unique, explique-t-il. Ainsi l'intervalle temporel se trouve-t-il condensé,

⁶ Jean Petitot, *Morphologie et esthétique*, Maisonneuve et Larose, 2004.

⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon, oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie* (1766), trad. fr. de A. Courtin, *Laocoon*, Hermann, 1990.

⁸ Johann Wolfgang Goethe, « Sur Laocoon », *Écrits sur l'art*, trad. française de J. M. Schaeffer, Garnier-Flammarion, 1996, pp. 164-178.

⁹ *Ibid.*, p. 166.

compressé, en un instantané. Il devient, dans les termes de Goethe, un « éclair immobilisé », une « vague pétrifiée ».

Mais l'instabilité génère un second effet de sens. Non contente de garantir l'intelligibilité, elle assurerait aussi l'expression du pathos dans la mesure où « l'expression pathétique la plus haute (que les arts plastiques) puissent représenter se situe dans la transition d'un état à un autre »¹⁰. Un commentaire qui révèle la signification affective du groupe sculpté du Laocoon, une scène d'agonie dont la composition, précisément articulée, manifeste le caractère dramatique.

Instants privilégiés et instants quelconques

Le « moment culminant » de la scène que décrit Goethe trouve écho dans une opposition faite par Deleuze¹¹ entre les *instants privilégiés* et les *instants quelconques*. L'*instant privilégié* caractérise une période dont il exprimerait la quintessence, tout le reste de cette période étant rempli par le passage, dépourvu d'intérêt en lui-même, d'une forme à une autre, observe Deleuze. C'est un moment d'actualisation d'une *forme transcendante*, un point culminant (télos, acmé) qui est érigé en moment essentiel et ce moment suffit à caractériser l'ensemble du fait. L'*instant quelconque* s'inscrit en revanche dans un ensemble d'instants équidistants, choisis de façon à donner l'impression de continuité¹² et actualise une forme immanente. Si le transfert de cette catégorie forgée pour le cinéma est admissible, une correspondance peut être établie d'une part avec la *sculpture* qui produit un effet de mouvement en discrétisant un *instant privilégié* et d'autre part avec la chronophotographie qui découpe le mouvement en un certain nombre de *points quelconques* associés à des points de l'espace pour constituer un système *notationnel*.

Ces différents apports pourraient être synthétisés en un système semi-symbolique restituant deux façons de produire le mouvement. Selon cette équation, le principe figuratif de la chronophotographie s'oppose à celui de la sculpture en ce qu'il se fonde sur des *instants quelconques* (vs *instants privilégiés*), fait prévaloir la *régularité* (sur la *singularité*) et le *continu* (sur le *discret*), adopte un régime d'*immanence* (vs *transcendance*) et un processus *quantitatif* (vs *qualitatif*) qui matérialise un *temps extensif* (vs *intensif*). Les *instants quelconques* décrivant une suite de points, c'est en effet la continuité du mouvement qui permet de saisir la figure qui, dans la sculpture, se trouve décrite dans un moment unique.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma, 1* (1983), Éd. de Minuit, 2003.

¹² Ces points peuvent être réguliers ou singuliers, ordinaires ou remarquables, explique Deleuze, et lorsqu'on découpe l'allure du cheval en instants équidistants, on tombe forcément sur des instants remarquables (quand le cheval met un pied, deux ou trois pieds à terre) qui s'imposent par une différence qualitative dans la distribution quantitative.

Marey et le mouvement

Si ces oppositions catégorielles semblent esquisser une symétrie, les deux systèmes se conçoivent plutôt comme une *alternative stratégique* pour la représentation du corps. Cette alternative rapportant toute évaluation à une *finalité* spécifique, elle fragilise toute critique qui soumettrait une représentation redevable d'une certaine pratique à la *finalité* d'une autre. C'est pourtant ce que font différents auteurs lorsqu'ils confrontent les deux effets de mouvement, celui d'une *œuvre d'art* et celui d'une image à vocation *scientifique*.

Dans leur effort pour comprendre l'effet de mouvement, Rodin suivi par Virilio, Merleau-Ponty et Didi-Huberman établissent pourtant une hiérarchie et s'accordent sur la moindre *efficacité* du système chronophotographique. Plus précisément, ils constatent que, lorsqu'il décrit le mouvement d'un athlète, celui-ci se trouve « figé », soudain « frappé de paralysie »¹³ et qu'« on ne le dégèlerait pas en multipliant les vues »¹⁴. Du coup, les photographies de Marey ne bougent pas mais « elles donnent une rêverie zénonienne sur le mouvement », observe Merleau-Ponty qui les compare non plus à la sculpture mais à la peinture. « On voit un corps rigide comme une armure qui fait jouer ses articulations, il est ici, il est là, magiquement, mais il ne va pas d'ici à là »¹⁵. La chronophotographie détruit donc le dépassement, la « métamorphose » du temps que la peinture rend au contraire visibles, note encore le philosophe.

La relecture que Deleuze¹⁶ fait des thèses de Bergson pourrait livrer quelques raisons de l'« échec » supposé de Marey : reconstituer le mouvement avec des *positions* dans l'espace ou des *instants* dans le temps ne traduirait qu'un temps mécanique, homogène, universel et décalqué de l'espace, le même pour tous les mouvements, note Deleuze. On « raterait » toujours le mouvement et un rapprochement des intervalles, tout découpage et redécoupage de l'espace, resterait sans effet, le mouvement se produisant toujours « dans l'intervalle entre les deux positions », donc « derrière votre dos ».

Si l'ampleur du débat et la puissance des arguments développés retiennent toute l'attention, la critique perd sa consistance lorsqu'on décrit les photos de Marey comme ce qu'elles sont, des images scientifiques. A la fois physiologiste, président de la société française de photographie et professeur au collège de France, Marey est en effet un scientifique qui prolonge des travaux anciens, initiés par le napolitain Borelli au 18^e siècle, visant à comprendre les lois de production des mouvements du vivant : le déplacement du centre de gravité, le travail d'impulsion, etc. Sa recherche patiemment décrite dans un ouvrage intitulé *Le mouvement* consiste dans un

¹³ A. Rodin, cité par P. Virilio, *La machine de vision, op. cit.*, p. 15.

¹⁴ Maurice Merleau Ponty, *L'œil et l'esprit*, Folio, 1985, p. 77.

¹⁵ A. Rodin, cité par P. Virilio, *La machine de vision, op. cit.*, p. 15.

¹⁶ G. Deleuze, *L'image-mouvement, op.cit.*, p. 9.

premier temps à exprimer les rapports de succession des phénomènes du temps et les durées sous forme de graphiques intégrant des curseurs : c'est la *méthode chronographique*¹⁷. Marey procède ainsi à la notation des appuis et des levés des pieds dans la marche sur terrain plat, dans un escalier, dans la course lente ou rapide. Puis il retranscrit les différentes allures du cheval et le doigté du pianiste.

Cette recherche rencontre bien vite la *photographie* qui permet, explique Marey, « de représenter les lieux de l'espace qu'un mobile a parcourus »¹⁸. Le procédé permet de mesurer exactement des intervalles de temps de façon relative mais aussi de façon absolue, les mesures exactes s'obtenant par agrandissement de l'image aux dimensions réelles. Ces multiples expériences pour comprendre le mouvement des vagues – celui de l'onde rencontrant le corps du poisson, les battements du cœur de la tortue, les ondulations de l'anguille ou de la couleuvre terrestre – l'amènent, d'un problème technique à l'autre, à inventer différents appareils chronophotographiques et caméras. Cependant la partie la plus célèbre de ses recherches vient de sa rencontre avec Eadweard Muybridge, auteur de photographies montrant le pas des chevaux, avec qui il réalisa un appareil permettant de prendre des séries d'images à intervalle très court, à distance de l'observateur : le *fusil photographique*.

Cette description sommaire suffit à situer ces images dans une généalogie basée sur la « méthode graphique » qui fait d'elles des « représentations graphiques » selon l'expression de Marey. Une première approche nous amènerait à en faire des *représentations* au sens de Goodman¹⁹, ce qui nous autoriserait à nous acquitter dès l'abord de la notion de *ressemblance*. Loin de copier le monde, les « représentations graphiques » de Marey le catégorisent sous forme d'espace et de temps et le caractérisent sous un certain aspect. Ainsi ces représentations saisissent-elles des rapports nouveaux et significatifs entre les éléments et classent les choses du monde sous ces rapports.

Si la prise en compte de l'innovation technologique ne peut nous échapper, le présupposé sémiotique de cette *représentation* n'a rien de nouveau. Il repose sur ce système symbolique élémentaire qui convertit un *espacement spatial* en un *espacement temporel* pour autoriser une lecture séquentielle. Cependant la conversion espace/temps procède à la représentation du *mouvement* par l'intermédiaire de la notion de parcours : « la connaissance du temps [induit] la double notion d'espace et de temps », explique Marey, et suppose « connu, à chaque instant, le rapport de l'espace parcouru au temps employé à le parcourir »²⁰.

¹⁷ Etienne-Jules Marey, *Le mouvement*, Jacqueline Chambon, 2002. L'ouvrage original est paru en 1894.

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹ Nelson Goodman, *Langages de l'art, Une approche de la théorie des symboles* (1968), trad. française, Hachette, 1990.

²⁰ E.-J. Marey, *Le mouvement, op. cit.*, p. 51.

Cette représentation du *temps* au moyen de l'*espace* (du *nebeneinander* en *nacheinander*, dirait Lessing) qui tire profit des possibilités de la peinture comme *arts de l'espace*, trouve cependant une possibilité supplémentaire puisque les *valeurs relatives* du temps peuvent, par l'insertion d'un curseur ou d'une échelle et la possibilité d'agrandissement de la photographie jusqu'à la grandeur nature, approcher des *valeurs absolues*.

Ces « suppléments » à la représentation relèvent de la notation et traduisent l'insertion dans le système graphique. En effet, un regard superficiel ne manquerait pas de repérer une projection des formes sur un graphique, celles-ci s'incarnant dans un premier temps dans le *tracé* du dessin des pas du cheval sur le sol puis dans un second temps, dans la *trace* faite par l'empreinte du corps. Dans tous les cas, qu'il s'agisse d'un *chronographie* ou d'une *chronophotographie*, la représentation se présente comme un plan à structure orthogonale où l'axe horizontal rend compte du déploiement figuratif sur l'*ordonnée* en introduisant un principe de *successivité*. Une particularité des représentations de Marey reste cependant que la suite d'empreintes du corps se lit soit de gauche à droite conformément à nos habitudes de lecture, soit de droite à gauche. Si toutes les représentations de Marey se fondent sur la présence potentielle d'une *ordonnée* et d'une *abscisse*, cette dernière se trouve matérialisée, dans les photographies plus tardives, par l'axe vertical du corps du modèle, ce qui induit une translation du *point de vue* qui saisira le mouvement, non plus comme une trace sur le sol mais comme un *déplacement latéral* du corps.

Les représentations graphiques de Marey tirent également profit du statut d'*empreinte* de la photographie. Ainsi, *dénotent-elles* un homme en mouvement en profitant de la caution du « ça a été ». Elles fondent ainsi un *système notationnel mixte*, à la fois analogique puisqu'il suit les contours du sujet, et digital, tout l'effort de Marey semblant viser le dépassement des limites du système analogique, qui, selon Goodman²¹ ne pourrait atteindre au mieux qu'une bonne approximation, par l'introduction de valeurs absolues. Nous parvenons ainsi au point central de cette étude qui livrera quelques principes séminaux de *l'image scientifique* où la photographie ne signifie qu'en étant associée à un protocole et système notationnel qui la « font parler » et accomplissent une finalité spécifique telle l'*identification* (incrimination) du portrait anthropométrique ou l'*orientation* dans la photographie aérienne.

Chronophotographie et image scientifique

Une première approximation associerait aux images de Marey une fonction *métadiscursive* au demeurant déjà établie par leur statut de *représentation*. Cependant, le texte d'introduction à ces journées d'étude permettrait d'affiner cette approche en esquissant deux versants : une dimension *métareprésentative* par laquelle la *représentation* manifeste sa connaissance du monde et une dimension *méta-énonciative*, c'est-à-dire

²¹ N. Goodman, *Langages de l'art, op. cit.*, p. 196.

didactique. Les photos de Marey s'inscrivent en effet dans une pratique scientifique et médicale et manifestent un souci pédagogique dont témoignent d'innombrables commentaires et préconisations patientes faits aux médecins, aux sportifs et aux artistes. A la suite d'une étude des mouvements du sauteur à la perche par exemple, Marey s'adresse aux enseignants en éducation physique et leur déconseille d'inciter les athlètes à pointer le pied parce que les sauteurs retombent naturellement sur le talon. Il relativise également l'incidence de l'impulsion et montre le rôle essentiel des bras qui, permettant au corps de remonter sur la perche, augmentent considérablement la distance du saut. Marey s'adresse de même aux artistes pour préciser l'intérêt de ses chronophotographies pour la production d'images expressives.

Ce prosélytisme ne retiendrait guère l'intérêt s'il n'accompagnait une méta-énonciation assumée par les photographies qui, dessinant les lignes du corps, le vouent à l'observation scientifique. La prise en charge par cette pratique se conçoit comme une *allographie*²² du corps qui tend à affranchir l'œuvre de toute dépendance vis-à-vis de l'auteur comme du modèle, de sa date ou de ses moyens de production particuliers, à s'acquitter des styles, des exigences du support, donc de toute dépendance *autographique*. Si la conversion allographique peut être tenue pour une caractéristique de l'image scientifique, sa particularité est ici de concerner, au-delà de la textualité, le corps lui-même qui s'affranchit ainsi de ses attaches singulières pour se soumettre aux règles de production du système : la pression allographique exercée par la chronophotographie transforme le corps singulier et incomparable en un corps générique autorisant la comparaison. Cette conversion occasionne de surcroît une transformation épistémologique essentielle car, si Rodin représente le *corps en mouvement*, Marey représente le *mouvement tel qu'il anime le corps* : un mouvement typique, révélant dans sa continuité, un corps typique. D'où il ressort que la sculpture représente un *homme en mouvement* alors que la chronophotographie représente le *mouvement d'un homme*. Une nuance qui renoue avec la dichotomie de Lessing opposant les *corps* et les *actions*²³ et permet de constater une passivation du corps²⁴. Bien que cautionné par le statut d'empreinte de la photographie, ce corps n'est en somme pas représenté pour lui-même mais sollicité qu'en tant qu'instance du *faire*.

²² Les notions d'*allographie* et d'*autographie* sont décrites par Goodman dans *Langages de l'art, op. cit.*

²³ G. E. Lessing, *Laocoon, op. cit.*

²⁴ Georges Didi-Huberman note en effet que, si ces photos « donnent bien la structure du mouvement, [...] c'est au prix d'une sorte de déstructuration ou de disparition du corps, comme si la vérité du mouvement dévorait l'aspect, la forme, et lui substituait quelque chose comme une aura » (G. Didi-Huberman, « La photographie scientifique et pseudo-scientifique, ou les avatars de l'aura », *Histoire de la photographie* (1986), études réunies par J. C. Lemagny et A. Rouillé, Larousse, 1998, p. 73). Une étude plus approfondie des photographies des fluides est faite dans G. Didi-Huberman, *Mouvements de l'air. Etienne-Jules Marey, photographe des fluides* (avec Laurent Mannoni), Gallimard-Réunion des musées nationaux, 2004.

La sculpture, la chronophotographie, le graphique

La rencontre de la photographie et du graphique transforme ce corps en une *généralité* et ses occurrences, fussent-elles réparties dans l'espace de l'image ou sur différentes images, *comparables* entre elles. Ainsi disposé à l'exigence scientifique et transformé en données observables, le corps dupliqué peut rendre compte, par un contraste formel, de la *déformation* qu'occasionne le mouvement. La chronophotographie suppose donc la sommation de *prototypes* qui visent une *généralité* dont témoigne l'absence de vêtement ou le port d'une « tenue » de sportif, et une *universalité* que le parti de ne représenter que des hommes est censé garantir. Ainsi l'opposition des pratiques chronophotographique et artistique n'engage-t-elle pas seulement une confrontation de l'*intelligible* et du *sensible* mais aussi celle du *général* contre le *particulier* de l'art, du *comparable* imposé par l'exigence scientifique et de l'*incomparable* de l'art. Elle fonde ainsi deux formes de vie distinctes. La première, basée sur la *répétition* produit des *valeurs différentielles* tandis que la seconde, argumentée par les propositions de Rodin, recherche au contraire la *nouveauté* et produit des *valeurs évènementielles*, c'est-à-dire cette différence qui amènera le corps au plus loin de lui-même et le fera « événement »²⁵.

Ce parcours qui déplace l'objet de la dispute des *représentations* vers les *pratiques* rappelle ainsi un principe liminaire de l'étude de l'image scientifique. Il montre que la photographie permet certes de représenter le mouvement du corps en autorisant la stricte duplication de l'empreinte et en l'auréolant d'un effet de vérité mais que seul un dispositif notationnel la fera signifier conformément à sa pratique pour en faire un objet de connaissance. Il n'y aurait donc pas de *photographies scientifiques* mais seulement des objets mixtes, des *pseudo graphiques* ou des « représentations graphiques » telles celles de Marey par exemple. Une hypothèse que d'autres corpus devraient permettre d'argumenter.

²⁵ Je reporte à la définition de l'*événement* comme « survenir » donnée par Claude Zilberberg, dans « Précis de grammaire tensive », *Tangence* n° 70, automne 2002, pp. 111-143.