

IMAGE ET REPRESENTATION CHEZ ITALO CALVINO ET DANIELE DEL GIUDICE

Italo Calvino : « *Da dove « piovono » le immagini nella fantasia ?¹ »
Daniele Del Giudice : « *Da dove vengono gli immagini ?² »**

La légitimité de ce rapprochement est évidemment d'abord fondée sur la similitude de ces deux interrogations mais surtout sur le fait que, dans l'un et l'autre cas, ce questionnement se pose en relation explicite avec des « images » qui n'appartiennent pas à un registre théorique, des images qui, donc, ne proviennent *apparemment* aucunement d'une extériorité, historique (le monde « réel ») ou esthétique (intertextuelle, picturale...), des images issues de « la fantasia », selon la formulation explicite de Calvino et dont l'origine est définie de façon très similaire chez Del Giudice.

Ma proposition de départ sera de réfléchir à la nature de ces images mais surtout aux modalités de leur traitement (de leur intégration) dans le tissu narratif. Ces images, selon l'explicité de leur caractérisation, apparaissent comme des symptômes ou, mieux puisque

¹ Italo Calvino, « Visibilità », in *Lezioni americane*, Einaudi, 1988, p. 86

² Daniele Del Giudice, Conférence prononcée à Ferrara et partiellement reproduite sous le titre « Elogio dell'ombra » dans « *Il Corriere della sera* » du 17/2/1991(p. 3).

dans une terminologie moins directement psychologique, comme des manifestations d'*arrivance*, au sens que Jacques Derrida donne à ce terme. A vrai dire, leur « nature » ne sera examinée que pour dissocier le contrat de lectures qu'elles appellent, dans la mesure, où il apparaît fortement différent chez Calvino et Del Giudice. Il semble en effet que l'altérité (notamment celle de l'image) ne soit présente chez Calvino que pour être réduite *in fine* à la mêmeté. Calvino définit lui-même, précisément, la fonction narrative de l'image :

La première chose qui me vienne à l'esprit ; quand je forme le projet d'une histoire, est donc une image dont pour une raison ou une autre le sens me paraît riche, même s'il m'est impossible de formuler ce sens en termes discursifs ou conceptuels. Dès que cette image mentale a acquis assez de netteté, j'entreprends de la développer en histoire ; ou pour mieux dire, ce sont les images elles-mêmes qui développent leurs potentialités implicites, le récit qu'elles portent en elles. [...] A ce stade de l'organisation des matériaux, désormais aussi conceptuels que visuels, se situe ma propre intervention qui tend à régler l'histoire en donnant sens à son développement³.

Propos qui sont systématisés de la manière suivante :

En somme, ma démarche tend à unifier la génération spontanée des images et l'intentionnalité de la pensée discursive. Même quand l'impulsion initiale vient de l'imagination visuelle, qui met en branle sa logique propre, tôt ou tard elle tombe dans les filets d'une autre logique qu'imposent l'expression verbale et le raisonnement.⁴

L'image tombe dans les filets d'une logique qu'impose l'expression verbale et le raisonnement... Tout se passe apparemment ici comme s'il s'agissait d'une prise de contrôle progressive de l'élaboration mentale initiale, involontaire et spontanée, liminale en tout cas : l'image. Il s'agit de « faire avec » les potentialités dynamiques de

³ Italo Calvino, « Visibilité », *Leçons américaines*, (trad. D'Yves Hersant), Gallimard, 1988, pp. 144-145

⁴ *Ibidem*, p. 146.

cette formation iconique imaginaire « spontanée » (et non de « faire contre », comme, nous le verrons, le suggère Daniele Del Giudice). Je dis « apparemment » parce qu'il convient de ne pas 'forcer le trait' : Calvino reconnaît en effet, notamment pour des œuvres qui ne sont pas les siennes, la part d'indétermination, la part d'ombre irréductible que peut recéler l'image. En, 1985, à la fin de sa « conférence » : « Visibilité », faisant état de sa lecture de l'essai d'Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, il dit⁵ avoir compris la nature « insurmontable » de l'écart entre expression linguistique et expérience sensible, « l'impossibilité de saisir l'imagination visuelle. » Mais il note cela à partir de l'indexation du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac à la littérature fantastique et comme commentaire de « l'indécidabilité » de ce type de récit.

Quoi qu'il en soit, cette réflexion sur la fonction de l'image même si elle se trouve, elle aussi, dans les *Leçons américaines*, porte essentiellement sur les romans des années 50, ceux regroupés sous le titre de *I Nostri Antenati*. Dans ces œuvres, la logique du traitement de cet « input iconique » réside dans le développement, qualifié de « mécanique » par Roland Barthes⁶, un développement en forme de variations, pleines de « charme » (pour reprendre la qualification de cette « mécanique », toujours selon Barthes) parce que pleines de fantaisie dans l'exploitation des possibilités offertes par cette image de départ : un homme pourfendu, invisible ou encore arboricole... La situation de départ, qui ouvre l'art du récit à un jeu quasiment autonome, celui de l'exploitation combinatoire des ressources de cette « situation initiale », le libère encore de toute contrainte générique puisqu'il ne s'agit, à strictement parler, ni de fantastique, encore moins de science-fiction (auxquels les *Cosmicomics* ne correspondent d'ailleurs pas non plus) mais plutôt d'un hybride romanesque réduisant selon une logique « réaliste » un « événement initial » qui puise dans le répertoire

⁵ *Ibidem*, p. 156.

⁶ C'est en 1978 que Roland Barthes, dans un entretien à France Culture rapprochait l'œuvre de Calvino de celle d'Edgar Poe pour proposer ce lien entre « imagination » et « mécanique » : « ... il y a un côté Edgar Poe dans Calvino, parce qu'il pose une situation qui, en général, est, disons, irréaliste du point de vue de la vraisemblance du monde, mais seulement dans le donnée de départ, et qu'ensuite, cette situation irréaliste est développée d'une façon implacablement réaliste et implacablement logique . » Cet entretien a été repris en présentation de l'édition « Points » Seuil, n° R. 131 de *Le Chevalier inexistant*.

allégorique immémorial du conte ou dans le « bric-à-brac » symbolique du *märschen* fantastique⁷. Que ces « inputs iconiques » renvoient, en dernière instance, à une signifiante anthropologique, qu'ils puissent, selon une antiphrase ironique, témoigner *–in fine*, après le développement de leurs potentialités en forme de variations - d'une intentionnalité politique revendiquée par Calvino lui-même (« *Moi, pour parler de notre temps, j'ai recours aux Paladins de Charlemagne...* »), ne modifie pas un constat qui, rétrospectivement me paraît plus essentiel : ces récits calviniens procèdent d'abord d'une *exigence de contrôle de l'imagination par l'imagination*, d'un rationalisme (post)kantien. Les « filets de la logique » enserrant progressivement l'excédance, le débord de l'image, son a-chronie, dans une configuration narrative où l'étrangeté initiale se trouve réduite par un processus d'unification transcendantal –le schématisme de l'imagination-conforme à « la raison », ce « juge qui force les témoins à répondre » (*Du schématisme*, A 141 et B XIII). Au fond, Calvino réactualise, de par la forme du *muthos* qui se développe à partir de l'image initiale, la fonction (cardinale) d'unification du divers, de laquelle procède toute *l'épistémé* de la représentation classique. Celle-ci, en effet, comme le souligne justement Jean-Luc Nancy fonde la constitution de la ressemblance sur une stratégie de rassemblement.

L'unité forme (*bildet*) l'image ou le tableau (*Bild*) de ce qui en soi n'est pas seulement sans image, mais sans unité et sans identité. Par conséquent, « l'image de » ne signifie pas que l'image vient après ce dont elle est l'image : mais « l'image de » est cela en quoi, tout d'abord, ce qui est ce présente –et rien ne se présente autrement. Se présentant la chose vient à *se ressembler*, donc à

⁷ Contrairement, en effet, à ce qu'affirme Calvino, ces « images mentales » possèdent sans doute une « archéologie » littéraire et procèdent d'un oubli de l'oubli. Dans un article ancien (« L'image et le mode d'existence de l'objet littéraire dans l'œuvre d'Italo Calvino » in, *Italo Calvino, le défi au labyrinthe*, Presses Universitaires de Caen, 1998, pp. 97-114), je notai, à peu près : « Ce « Vicomte pourfendu » personnage dédoublé, par exemple, qui donne son titre à l'un des trois volets de la Trilogie de *I Nostri Antenati*, qui se prénomme Médard, avant de naître par la magie d'un singulier coup de canon dans le roman de Calvino, avait déjà connu une autre vie, dédoublée elle encore mais sous le même prénom, dans les schizes mystérieuses qui tissent le destin du personnage principal des *Elixirs du Diable* d'E.T.A. Hoffmann.

être elle-même. Pour se ressembler elle *se rassemble*. Mais pour se rassembler il lui faut se retirer de son dehors.⁸

En fait, dans toute l'œuvre de Calvino (avec des nuances il est vrai, dont témoigneraient sans aucun doute *Les Villes invisibles* ou les commentaires, tardifs, sur la peinture⁹), l'imagination aura, de part en part, vérifié le fonctionnement –transcendental- que lui confère Kant, celui d'une intégration de la diversité, dans une unité imageante, celui d'une fiction qui « retire l'image de ce dehors » inquiétant d'où elle surgit.

L'imagination kantienne est en effet la première figure moderne [...] d'une faculté de l'image non pas représentative (du moins au sens courant du mot) mais présentative, appresentative ou aperceptive (c'est-à-dire percevant pour soi, percevant *ad subjectum*), constructrice ou productrice de son objet –ou bien

⁸ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images, op. cit.*, p. 51. A dire le vrai, ce commentaire se présente, par certains aspects, comme paraphrase de celui de Heidegger dans la partie de son ouvrage *Kant et le problème de la métaphysique* intitulée « Le caractère de l'imagination transcendante ». Par d'autres, il témoigne d'une importante prise de distance épistémologique, en dégageant les rapports que cette imagination kantienne entretient avec la volonté « violente » d'établir un empire du même, en niant, dans son activité d'unification, toute figure de l'altérité, en annexant toute extériorité par sa réduction en une représentation unitaire. Il semble vraisemblable d'avancer que les deux citations de J. L. Nancy ont pour « origine » cette réflexion de Kant : « L'expression « former des images » [Abbildung] requiert une courte explication. Cette expression ne vise pas la constitution d'une reproduction (d'un décalque) mais *la vue* qui peut *immédiatement être prise* sur l'objet, présent lui-même. La formation des images ne consiste pas à reproduire des images d'après l'objet, mais à mettre en image, si l'on entend là la saisie immédiate de la forme de l'objet lui-même. » (M. Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*, coll. Tel, Gallimard, n° 61, p. 230.)

⁹ Cette inflexion semble pouvoir se lire dans la « valeur » intitulée « Visività/Visibilità » telle que la propose la quatrième des « Leçons américaines » à propos du rapport à la peinture. Calvino dit avoir voulu moins interpréter de façon unifiante ces représentations picturales de saint Georges et de saint Jérôme mais plutôt les raconter « comme si [elles] formaient une histoire unique, la légende d'une même personne, et en identifiant ma propre vie à celle de Georges-Jérôme. » (*Leçons américaines*, Seuil, trad. franç. D'Yves Herve Hersant, p. 152/153.) Mais comment ne pas constater que cette immersion imaginaire s'effectue précisément dans le lieu même où se vérifie le pouvoir unificateur de la représentation : la peinture classique ?

d'elle-même en tant qu'objet- et, en fin de compte, pourvoyeuse de savoir.¹⁰

Pouvoir quasi absolu de cette faculté maîtresse qui se trouve encore renforcé lorsque Nancy établit une équivalence sans reste entre le « *faire-image* » ou « *la mise-en-image* » et la possibilité, pour le sujet, de se constituer en « sujet de la représentation »¹¹. L'imagination est donc une antécédence de l'image sur elle-même mais elle apparaît surtout comme sa condition de possibilité, traduit (trahit) une conception de l'image en tant qu'image « retirée de son dehors », c'est-à-dire en tant que vecteur de représentation. « C'est elle qui voit au-devant et au-dehors d'elle-même la vue qu'elle va nous présenter et nous permettre de nous représenter »¹².

L'objection visant à insister sur la nature non thétique de l'input iconique initial (en lieu et place de l'appréhension « imaginante » de l'objet chez Kant) peut être aisément réduite, à la suite de l'équivalence même postulée par Nancy, entre « faire image » et « mise en image » mais surtout se retourne contre elle-même, si on la met en partage avec son rôle dans le processus génératif du tissu fictionnel. Cette image apparaît comme un système de contraintes, une « règle » que l'écrivain se donne avec une chaîne de conséquences qui sont celles-là mêmes que Gadamer décrit, dans la théorie de l'art comme jeu qu'il propose. Contrainte libératrice de l'image puisqu'elle codifie la logique du développement sous la forme d'un ensemble de variations surdéterminées par les potentialités précisément *réglées* qu'elle fonde. Contrainte libératrice encore puisqu'elle fait de l'ensemble des variations imaginatives qu'elle autorise un univers autonome, fermé, dans la mesure même où il apparaît comme jeu combinatoire. Contrainte libératrice enfin puisque le sens premier du jeu, Gadamer y insiste fortement, « est un sens moyen, au sens où l'on définit du point de vue grammatical la voix moyenne comme n'étant ni passive, ni active¹³ »,

¹⁰ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, op.cit, p. 148 (passage souligné par nous)

¹¹ « Ainsi le corollaire du « sujet de la représentation », ou plus exactement sa condition même, consiste dans ce qui n'est encore ni sujet, ni représentation, mais le *faire-image*, la *mise-en-image*, l'*Ein-bildung*. *Ibidem*, p. 152

¹² *Ibidem*, p. 162

¹³ C'est là un point sur lequel, Françoise Dastur insiste, à juste titre, dans son essai « Esthétique et herméneutique, La critique de la conscience esthétique chez Gadamer

comme voix participante, faisant ainsi du sujet de l'énonciation une conscience qui, absorbée dans son jeu, n'en a pas l'initiative¹⁴. Ce jeu enfin fonde l'idée même de représentation « autonome » dont la fonction cognitive sera à chercher dans la figure que la totalité des « coups réglés » de ce jeu, ici fictionnel, permet de dessiner métaphoriquement¹⁵. On trouvera, dans la dernière des conférences rédigées par Calvino, devenue, après sa mort, la cinquième des « Leçons américaines », une synthèse de cette quasi équivalence entre pratique de l'écriture et jeu. L'auteur du *Château des destins croisés* (encore un jeu que ces récits combinatoires) commente tant l'œuvre de Perec que celle de Queneau :

Je voudrai souligner qu'en construisant le roman sur des règles fixes, sur des contraintes, Perec, loin d'étouffer la liberté du récit, lui offrait un stimulant.

(in *Phénoménologie et esthétique*, volume collectif, Encre marine 1998, pp. 41-60 et p. 48 pour la citation.

¹⁴ C'est de manière très répétitive que, dans l'œuvre (parenthèses méta-fictionnelles) ou dans ses propres méta-discours critiques sur son œuvre, Calvino aura fait état de sa volonté de se libérer de sa subjectivité. On se reportera, par exemple, à la méta-fiction que développe le personnage d'écrivain de Silas Flannery, dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* : « Comme j'écrirais bien si je n'étais pas là ! Si, entre la feuille blanche et le bouillonnement des mots ou des histoires qui prennent forme et s'évanouissent, sans que personne ne les écrive, ne s'interposait l'incommode diaphragme de ma personne... » ; ou encore à toute la section finale de *Palomar*. Cette dé-subjectivisation est, précisément, autorisée par le jeu puisque, fondamentalement, celui-ci possède une existence indépendante de celui qui joue. Le joueur, en effet, n'est nullement le sujet du jeu mais c'est le jeu lui-même qui, à travers le joueur, accède à la représentation.

¹⁵ Calvino fait une synthèse rétrospective, si j'ose dire, de mes propos, dans une lettre adressée à Emilio Garroni, le 26/10/1965, dans les termes suivants : « ...ce que j'écris en ce moment tourne plus que jamais autour de problèmes « iconiques » (ce qui, pour moi, signifie développement d'une image de départ selon la logique interne de cette image ou du système d'images) et de problèmes sémantiques (ce qui, pour moi, veut dire l'éventail de significations possibles de chaque signe-image-mot ; significations trouvées la plupart du temps en termes d'allégories, historiques et culturelles, allégories qui se révèlent comme telles *a posteriori* et dont je ne dois pas me préoccuper trop si je veux trouver l'exacte organisation dans laquelle la logique du signe [qui est une et une seule] et la logique sémantique (qui doit pouvoir jouer sur différents plans) se fondent pour devenir un tout. » Lettre citée in Philippe Daros, *Italo Calvino*, « Portraits littéraires » Hachette Supérieur, 1994, p. 52.

Et il ajoute¹⁶, cette fois, en citant le Queneau de *Bâtons, chiffres et lettres*, polémiquant contre « l'écriture automatique » :

Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore.

Et ce jeu de contraintes apparaît non seulement fonctionnel mais encore comme le plus sûr moyen, l'œuvre tendant alors à multiplier les possibles, d'éloigner « le *self* de qui écrit » d'éliminer toute problématique de « sincérité intérieure, [de] découverte de sa vérité.¹⁷ »

Classicisme des stratégies d'écritures chez Italo Calvino qui visent à réduire le surgissement du sensible par sa concaténation rationalisante dans un intelligible ludique et surtout, constat rétrospectif fort d'une évacuation de l'histoire, d'une évacuation de tout rapport au temps historique, d'une absolue déproblématisation, en dernière instance conforme à l'art classique, du temps. Ce projet, il faudrait le noter, ne pourra être maintenu qu'au prix des plus réelles difficultés dans les œuvres des années 80¹⁸ mais ce serait alors une orientation sur l'œuvre

¹⁶ Sans être apparemment gêné par la référence à l'*épistémé* classique que Raymond Queneau convoque « contre » les pratiques-théoriques du Surréalisme conceptualisées plus de deux siècles plus tard.

¹⁷ Ces trois citations se trouvent dans Italo Calvino, *Leçons américaines, Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, trad. franç. D'Yves Hersant, Seuil, 1989, p. 193.

¹⁸ *Palomar* m'apparaît en effet, rétrospectivement, comme un exact lieu de renversement des relations entre image et narration telles qu'elles viennent d'être rappelées. « "Si le temps doit finir, on peut le décrire, instant après instant, pense Palomar, et chaque instant, quand on le décrit, se dilate à tel point qu'on n'en voit plus la fin." Il décide qu'il se mettra à décrire chaque instant de sa vie, et tant qu'il ne les aura pas tous décrits, il ne pensera plus qu'il est mort. A ce moment-là, il meurt.» Explicit de *Palomar*. C'est bien là une « fin de partie », pathétique pour le personnage et peut-être tragique, pour son auteur. Si je me risque à une hypothèse aussi radicale, c'est qu'il me semble trouver ici la vérification d'un constat aussi difficile que lucidement formulé : décrire le temps et, alors, mourir. Peut-être n'est-ce là que l'hyperbolisation de l'impossibilité du maintien (ou de la continuation) de toutes les stratégies fictionnelles précédemment exposées et la notation de leur renversement. Le temps, en effet, est, chez Kant, J. L. Nancy le souligne dans une perspective épistémologique, « l'image pure de tous les objets » puisque : « [...] le temps est le mouvement même de la production de l'unité : le temps est l'unité même qui s'anticipe et se succède en se projetant sans fin en avant d'elle-même, saisissant à chaque instant –dans cet instant insaisissable– le présent où se présente la totalité de l'espace, la

courbure de l'étendue en une vue unique, en une perspective dont le temps est le foyer aveugle, en même temps que le point de fuite obscur. Cette image est l'image des images, l'ouverture de l'unité en tant que telle.» *Au fond des images*, cit., p. 50/51.

Cette tentative de décrire l'image de l'image, le temps lui-même, en croyant pouvoir saisir l'instant où, dans l'abstraction cognitive, l'imagination structure la succession des instants, en tentant donc de décrire non le résultat narratif de l'opération unifiante de l'imagination mais son fonctionnement même, cette tentative est encore arrêtée de mort. *À cet instant, Palomar meurt.*

Un renversement, terme pour terme. Alors que dans le mode d'élaboration de la fiction, évoqué ci-dessus, l'image de départ n'appartient à aucune réalité préexistante identifiée, en tout cas pas au « monde historique », chaque récit de *Palomar* se propose, comme le remarque Daniele Del Giudice, de décrire avec la plus grande précision possible un élément du monde réel, « en choisissant les choses les plus proches ou les plus insignifiantes ou, quand ces objets sont grands [...] en les délimit[ant] dans une portion correspondant à la perception [...], en découpant physiquement une vague ou en utilisant le télescope pour accueillir ce que l'œil peut contenir d'une planète.» *L'occhio che scrive* in « *Rinascita* » n° 3, 20/1/84. Le présent extrait, traduit par Mme Guglielmi, se trouve dans Philippe Daros, *Italo Calvino*, cit. p. 216.

Un point de départ susceptible de donner lieu, selon une phénoménologie du regard, à une série de variations descriptives qui cristalliseraient en une suite narrative, en un récit. Sans doute est-ce bien là une mise en œuvre de l'hypothèse formulée, par Calvino lui-même, sur les pouvoirs narratifs de la description. Dans un essai, justement intitulé *Ipotesi di descrizione di un paesaggio* (*Hypothèse pour la description d'un paysage*), il établit une intéressante relation entre mise en espace et succession temporelle. « Il est donc naturel qu'une description écrite soit une opération qui projette l'espace dans le temps à la différence d'un tableau ou plus encore d'une photographie qui concentrent le temps en une fraction de seconde au point de le faire disparaître, donnant ainsi l'impression d'une existence autonome et autosuffisante de l'espace. Mais il convient d'ajouter immédiatement que dans le moment où je me déplace dans l'espace pour le décrire tel qu'il peut être saisi des divers points qui le constituent, c'est encore dans le temps que je me déplace. C'est dire que je décris l'espace tel qu'il apparaît, dans la succession des moments nécessaires pour mes déplacements. Donc la description d'un paysage, parce que chargée de temporalité, est toujours récit : il y a un moi en mouvement qui décrit un paysage en mouvement, chaque détail du paysage est donc chargé de sa propre temporalité ; c'est-à-dire de la possibilité d'être décrit dans une autre durée, présente ou future [...] »

Le projet, on le voit, vise à reconduire, à partir d'une image, fragment du monde, la dynamique narrative, temporalisante, produisant un voyage dans l'espace-temps, un parcours-récit, comme le proposait la trilogie de *I Nostri Antenati* à partir d'une image « inexistante ». Mais un tel projet, raconter selon un principe de succession de points de vue, n'est aucunement vérifié dans *Palomar*. Il se peut bien, comme l'analyse finement Greimas (dans *De l'imperfection*, Périgieux, Pierre Fanlac éd., 1987, p.23-33) mais en décontextualisant totalement l'extrait commenté du corps du récit, que le temps d'un « guizzo », d'un éclair, dans le transfini éblouissant de

de Calvino qui ne m'intéresse pas ici.

Sans doute peut-on dire que l'œuvre d'Italo Calvino aura durablement porté preuve d'une *religion de l'image* puisque sa caractérisation, dans la dynamique du récit, n'est pas très différente de la définition que J.L. Nancy donne de la religion : « l'observance d'un rite qui forme et qui maintient un lien ». Or, et j'ai essayé d'argumenter dans ce sens, Calvino affirme l'existence de ce rite (la notion de jeu doit donc ici être reçue comme une variante profane du rite) dans le développement syntagmatique qui rassemble, *qui fait lien* par rapport à l'inquiétante étrangeté du surgissement iconique initial.

En tout état de cause, ces commentaires sur les modalités d'exploitation de l'image, de « sages images » autorisent une épistémologie des fictions calviniennes des années 50 et 60. Elles

l'association métaphorique, le sujet du regard parvient à « une fusion momentanée de l'homme et du monde, réunissant en même temps, pour dire comme Descartes, la passion de l'âme et celle du corps », mais jamais « le filet de la logique » tissé par l'imagination ne parvient à enserrer le fragment du monde décrit dans une quelconque perspective syntagmatique unifiante. Bref, la perception sensorielle, l'esthésie ne se développe jamais en esthétique, par la défaillance de l'imagination (kantienne) comme principe d'unification configurant du disparate, du fragmentaire, c'est-à-dire, en définitive, du « monde non-écrit ». L'ultime tentative, celle de décrire le temps lui-même, autant dire se priver de tout support spatial pour le temporaliser, équivaut à une absolue impossibilité, à une aphasie. *À ce moment, Palomar meurt*. Et si Palomar en arrive à ce point de non retour c'est que, tout au long des récits qui composent l'ouvrage, il s'est efforcé, en vain, de « faire l'image », d'établir une relation de sens durable entre le monde perçu et son « moi ». Pourtant « on » meurt rarement dans les fictions calviniennes. Et cette mort de Palomar n'en est, ici, que plus significative même s'il faut aussitôt ajouter qu'il n'est pas dans mon intention de transposer mécaniquement le destin du sujet de l'énoncé vers une instance auctoriale puisque tout le monde sait que « l'Italo Calvino auteur des œuvres complètes d'Italo Calvino projette hors de soi l'Italo Calvino auteur de *Palomar* qui projette hors de soi le personnage de Palomar... » (Paraphrase à partir de l'essai de Calvino *Les niveaux de réalité en littérature* in *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1984). Il me semble pourtant que toute l'œuvre de Calvino aura souscrit à ce constat fait par Monsieur Palomar devant l'image énigmatique « Mur des serpents » découvert dans les ruines de Tula et dont la signification symbolique renvoie à une civilisation disparue et largement « illisible » : « Il sait pourtant qu'il ne pourra jamais étouffer en lui le besoin de traduire, de passer d'un langage à l'autre, des figures concrètes aux paroles abstraites, des symboles abstraits aux expériences concrètes, de tisser et de retisser un réseau d'analogies. Ne pas interpréter est impossible, tout comme est impossible le fait de se retenir de penser. » Italo Calvino, *Palomar*, traduit de l'italien par J.P. Manganaro, Paris, Seuil, 1985 (1983), p. 99.

m'apparaissent aujourd'hui comme un ultime témoignage, en forme de variation moderniste apparente, d'une ancienne conception de l'art et de sa fonction, telle que Schiller la définit, à la fin du XVIIIe siècle dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1794-1795), comme le lieu de réconciliation de l'intelligible et du sensible et telle que la commente Payot, dans son essai *Après l'harmonie* :

Schiller [...] s'efforce de penser le divorce ou la blessure qui caractérise l'humanité moderne comme la désolidarisation des deux facultés qui étaient chez les Grecs unies : la sensibilité et l'entendement, la faculté de recevoir ou d'être affecté et le pouvoir de concevoir. Les Lettres se présentent comme le constat de cette séparation, mais aussi comme le programme d'une réconciliation à venir ; il ne s'agit pas de restaurer purement et simplement l'harmonie perdue depuis la Grèce, mais en surmontant l'hypertrophie de l'entendement et la répression de la sensibilité qui sont les signes distinctifs de l'époque moderne, de construire une nouvelle unité...¹⁹

Et on sait que, pour Schiller, c'est précisément par le *jeu* que cette réconciliation *rationnelle* peut advenir. La raison, en effet, exige, « pour des motifs transcendants », cette réconciliation entre notre « instinct » sensible et notre « instinct » formel :

... il doit y avoir un instinct de jeu (*Spieltieb*), car le concept d'humanité ne peut se parfaire que par l'unité de la réalité et de la forme, du hasard et de la nécessité, de la passivité et de la liberté.²⁰

Les chaînes de conséquences épistémologiques que l'on peut extraire de ces propos me semblent quasiment infinies. Je ne les évoquerai qu'allusivement. Une première relèverait les affinités entre modernité, réflexivité et jeux formels, et, susciterait peut-être, rétrospectivement, une relecture de la poésie de Mallarmé ou de nombre de « nouveaux romans » comme fictionalisation ludique, comme jeux réglés ou dé-réglés par artifice. Une seconde, autour de l'inquiétude adornienne (inquiétude dans une large mesure d'abord « inspirée » de

¹⁹ Daniel Payot, *Après l'harmonie*, Circé, Belfort, 2000, p. 83.

²⁰ Cité par D. Payot, *ibidem*, p. 84.

Walter Benjamin) suscitée par le renoncement de la littérature à la moindre interaction avec le monde, renoncement autoproclamé (renversement d'une « mise au ban » qui lui aurait été imposée du dehors ?) de son « statut d'exception » ; une inquiétude sur l'espace découvert par ce reflux, d'abord consigné par les Romantiques allemands puis matérialisé par l'espace littéraire en général, une inquiétude fondée sur la crainte, hélas par certains aspects plus que vérifiée par l'Histoire, de le voir, cet espace laissé vacant, annexé par un retour du mythe proclamé par d'autres voix et d'autres voies : celle de la politique et l'absolue violence fondée sur une mythologie comme le nazisme la mit en oeuvre. Cette seconde chaîne de conséquences pourrait encore donner lieu, je crois, à une lecture rétrospective de la « modernité » comme une mythologie converse de celle développée par « le mythe nazi » : une mythification de l'écriture comme utopie de contre discours, comme « mythe retourné contre lui-même » pour parler comme Adorno (d'où, bien évidemment, cette forclusion de l'Histoire au « profit » d'un temps vide et d'une aporie générale de l'esthétique dénoncées par K. H. Böhrer²¹ ou par ce même Adorno).

Existerait enfin une troisième chaîne, si utopiquement proclamée par les intellectuels de gauche allemands (à l'exception, évidemment, d'Adorno), de Kracauer à Benjamin, puis aujourd'hui encore par Daniel Payot (*Après l'harmonie*, 2000) ou, encore plus récemment, par Didi-Huberman (*Images malgré tout*, 2004) de voir, dans le jeu, un montage. Mais alors c'est de discontinuité, de brèche, de césure, bref de « choc » dû au rapprochement de ce qui ne peut être rapproché dont il s'agit. Tout le contraire d'une intégration schillérienne du sensible et de l'intelligible puisque l'image devient éperon, surgissement violent d'un dehors dans le nappé de la représentation. Alors, de « religieux », le régime de l'image s'inscrira-t-il dans le distinct. Cette *distinction de l'image*, c'est-à-dire sa séparation conduit à l'œuvre de Del Giudice.

C'est dans une conférence, prononcée à Ferrare en 1991, que Del Giudice propose une réflexion sur le rôle des images dans ses fictions. Loin de parler en termes généraux, il se réfère à celles qui, obsessionnellement semble-t-il, peuplent son imaginaire. C'est tout

²¹ Voir Karl Heinz Böhrer, *Le présent absolu, Du temps et du mal comme catégories esthétiques*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2000 (1988, 1998 pour l'éd. originale).

d'abord en des termes absolument calviniens que la question de l'origine des images se trouve posée.

D'où viennent les images ? Je ne me réfère pas avec cette question au bombardement auquel notre regard se trouve soumis à une époque de l'image totale et réalisée... [...] Je fais référence au contraire à ces images bien plus obsédantes, bien plus lointaines et mystérieuses que nous ne savons attribuer ni à notre perception, ni à notre mémoire consciente, ni à notre faculté d'invention...

Mais ensuite, l'analyse de Del Giudice emprunte des chemins bien différents. Il avance une première polarisation (il y en aura deux), moins choisie que subie, de son rapport à l'image : c'est l'image comme mort, comme cadavre²², c'est ensuite l'image comme énigme qui tire sa force du « cône d'ombre »²³ qu'elle développe (de son « commerce avec

²² « ...les images sont des fantômes engendrés par le non-être des personnes et des objets, présence-absence perturbante de ce qui n'existe plus ou de ce qui n'a jamais existé. En somme l'imagination (la fantasia), c'est-à-dire l'attitude qui consiste à engendrer (*secernere*) des fantômes est, depuis ses origines liée à un élément *noir* qui arrive jusqu'à notre siècle, depuis le surréalisme qui plus que toute autre esthétique a réfléchi à la noirceur de l'image ou depuis Blanchot pour qui l'image littéraire était dépouille, littéralement un cadavre jusqu'à Roland Barthes qui, à propos de la photographie, parla de "retour du mort" ».

Voici une première contradiction : je pense faire une œuvre de vie, alimentée par la passion d'être avec les autres grâce à la complicité d'un récit, et pourtant je travaille avec des cadavres, je me perçois comme un trafiquant de cercueils, un *dealer* de cadavres. La puissance d'une image, son *action* consiste, dès lors, [...] dans sa faculté d'échapper à sa nature de mort pour produire un sentiment de vie. » Conférence de Ferrare, voir note 2.

²³ Le second pôle de sa réflexion sur la nature des images à l'œuvre, volontairement ou non, dans ses fictions insiste sur un « type » très particulier d'images, celles qui, au-delà de leur visibilité immédiate, développent, font naître un « cône d'ombre », un mystère essentiel, un contenu invisible derrière leur apparence, et ce, en réaction à un monde, le nôtre aujourd'hui, caractérisé par la volonté d'une visibilité totale, sans restes.

Enfin, se discerne un troisième pôle de réflexion sur l'image : mais il s'agit, me semble-t-il, davantage d'une épistémologie de la relation aux images définies précédemment, que d'une approche supplémentaire. Del Giudice dénonce toute volonté de réduction de la puissance de déflagration de l'image. Il invite à lutter contre l'instinct de domination, un rapport de possession que nous avons avec la langue, comme avec toutes choses.

l'obscur »). Enfin, il insiste sur la nécessité de conserver à l'image son extériorité, de ne pas la réduire en tentant de « rassembler » sa dissemblance. Del Giudice dénonce toute volonté de réduction de la puissance de déflagration de l'image, définissant par là même une démarche résolument « anti-calvinienne ».

Et, de fait, en 1991, Del Giudice écrit des récits qui seront regroupés sous le titre de *Mania* (1997), et, même si leur rédaction s'étend sur une dizaine d'années, ils possèdent en commun une caractérisation, celle de donner à lire une « violence sans explication ». L'ensemble des récits de *Mania*, met en évidence (de façon presque trop ostensible, peut-être, dans « L'oreille absolue »), un régime de disjonction entre le sensible et l'intelligible, entre la présentation d'actions et leur intégration dans une logique du sens. Comme si la fiction cherchait à donner à voir *jusqu'au bout* ce « trop sentir » énigmatique qui détermine l'agir, sans se préoccuper de faire en sorte que ce « donner à voir » soit réductible à un « donner à comprendre ». Comment, en effet, interpréter la mort, intentionnelle, accidentelle, suicidaire, du Colonel Roselani (« Dillon bay ») dans les ruines de cette forteresse-image ? Comment lire l'étrange homicide dont se rend coupable, tout en chantonnant des airs napolitains, le gardien du cimetière « géométral » de Fuga ? Comment interpréter cet « irrépressible besoin de tuer » que ressent le narrateur de « L'oreille absolue » à l'écoute d'une musique inconnue et, au plus près des images-symptômes évoquées par Del Giudice, comment intégrer dans l'économie narrative le cauchemar, fait par ce même narrateur après son meurtre, où il est question de transférer dans un nouveau caveau, un père mort, assassiné, semble-t-il, par le fils ? L'irresponsabilité dont font preuve ces fictions peut sans doute être problématisée par divers gestes herméneutiques, à commencer par celui qui chercherait à lier de telles modalités d'actions à cette « mania » qui affecte chaque personnage. Mais le fait est que jamais le « donner à voir » énigmatique de ces images d'absolue violence ne fait l'objet d'une quelconque explicitation causale dans la diégèse. Les récits de *Mania* sont remplis d'images dont

« ...ce qui nous attire plus que tout est précisément le désir de dévitaliser l'image, de « l'expliquer » aussi complètement que possible, de faire en sorte que la plus petite part d'ombre qu'elle pourrait encore recéler ou qui pourrait se reconstituer dans ses franges soit extirpée, interdite. »
Conférence de Ferrare, voir note 2.

l'étrangeté joue sur tous les registres de la fixité cadavérique, au sens propre et, évidemment, en termes de poétique, de la représentation, de la « belle apparence » pour reprendre l'expression de Maurice Blanchot. Et ces images, serties dans le récit, apparaissent comme telles, provoquant un effet de montage. Mais en tenant compte du fait que l'image est singulière chez Del Giudice (même si elle ouvre à des points de vue souvent impossibles), il me semble préférable de parler, à la suite d'Adorno, d'utilisation paratactique ou, selon la terminologie plus récente de Rancière de « phrase-image ». La parataxe comme mode d'organisation conflictuel des matériaux esthétiques. Adorno désignait par là une forme intérieurement antagonique, divisée en elle-même, disloquée par des tensions internes sans résolution possible. L'esthétique de la parataxe équivaut, note Payot à une esthétique du déchirement, de la blessure sans cicatrice²⁴. Quant à la « phrase-image », elle se trouve définie par Rancière non sans résonances avec la terminologie adornienne :

La vertu de la phrase-image juste est donc celle d'une syntaxe parataxique. Cette syntaxe, on pourrait aussi l'appeler montage, en élargissant la notion au-delà de sa signification cinématographique restreinte.²⁵

Et, après tout, l'écart n'est pas si grand, entre les définitions ci-dessus et celle que J.L. Godard propose du montage, au sens purement cinématographique : le fait de donner à voir, non des choses, mais des rapports, un triple rapport : entre les images et leur entrechoc dans le montage puis ce choc en rapport avec le spectateur (ou le lecteur). J'ai cherché à le montrer ailleurs mais on peut synthétiser le rapport à l'image « cadavérique » chez Del Giudice, de deux façons : ou bien, comme *Dans le musée de Reims*, (1988), la fiction nous présente un tableau de cadavre, celui de « Marat assassiné » peint par David ou bien, comme dans *Mania*, la représentation se développe à partir d'une problématisation du rapport à des monuments (funéraires) issus de la monumentalité propre à l'art classique (une forteresse, un cimetière), mais dans chaque cas, cette image-mémoire de la représentation s'avère « montée », c'est-à-dire que son insertion, sa lisibilité dans le contexte

²⁴ Daniel Payot, *Après l'harmonie*, op. cit. p. 93 et suiv.

²⁵ Jacques Rancière, *Le destin des images*, La fabrique éditions, 2003, p. 58

fictionnel où elle surgit sont explicitement niées, « absentifiées » dans un exercice de neutralisation ou encore font l'objet d'une *misreading* volontaire de la part des personnages. Des images qui préservent leur force de questionnement, précisément parce qu'elles sont dissemblantes d'elles-mêmes. Je n'ai guère la possibilité d'analyser en détail les fictions de Del Giudice, produites depuis une douzaine d'années, mais la présence des phrases-images, *de par leur mode d'inclusion distinct* dans la fiction (d'où, par exemple, le recours à des variations typographiques et à une description de type rigoureusement architectural et historiographique du cimetière –appartenant à l'histoire napolitaine des Lumières- dans « Fuga ») conduit très exactement à un double questionnement, celui-là même qui conclut le dernier livre de Didi-Huberman (portant au demeurant sur une image totalement incommensurable -les rouleaux du *sonderkommando* d'Auschwitz-), consécutif à l'acceptation de l'irréductible extériorité de l'image, et, donc, de son pouvoir de déflagration : sur la nature de la relation possible, en termes historiques et éthiques, face à l'énigmatique distinction de cette image. Pour le dire beaucoup trop vite, l'irresponsabilité de la stratégie narrative dans *Mania* donne à penser une responsabilité, essentielle aujourd'hui, celle « d'être des héritiers sans testaments » : comment penser la continuité/discontinuité avec le XVIIIe siècle, comment nous situer par rapport à l'anthropogenèse de l'humanisme dans son ensemble et, bien entendu, face à la question du symbolisme défait de la mort. Bref, ces récits posent la question de notre historicité. La poétique de Del Giudice, dans ce recueil, prend l'exact contre-pied de celle de Calvino, dans sa filiation schillérienne, en insistant précisément sur l'incompatibilité entre le sensible et l'intelligible puisque tout l'ouvrage est placé sous l'épigraphe, emprunté à Foscolo : « La manie dérive du trop sentir », posant alors en termes esthétiques la question de notre possibilité de reconduire le discours de l'idéalisme postkantien de Schiller sur l'art comme synthèse du sensible et de l'intelligible.

En fait, nous sommes, dans le cas de « Fuga » très près de cette vision, cinématographique, d'un point de vue (la description architecturale du cimetière) sans point de vue partageable par le personnage de Santino, perdu dans ce lieu inconnu et inconnaissable, tout comme la forteresse de « Dillon bay » est montrée par une figure de la *deixis*, le vieux Colonel, sans que le personnage auquel celui-ci

s'adresse ne puisse s'associer, anthropo- logiquement, à ces points de vue sur le temps, sur l'Histoire qui ne peuvent plus être les siens. Tout comme cette comète, dans le récit intitulé « Comme comète » dont la prosopopée dit son extranéité à toute signification partageable par ceux qui l'observent, parce que son temps n'est pas le leur, parce que le phénomène météorique qu'elle constitue, appartient à un temps cosmique, irréductible à toute saisie dans une temporalité phénoménologique, historique²⁶. C'est là retrouver cette interdépendance entre réalisme et figurativité par le jeu de la métaphorisation (du monument, du phénomène cosmique) sur laquelle réfléchit Jean Bessière, à la fin de *Quel statut pour le littéraire?*, pour souligner que la littérature en effectuant le montage de superpositions temporelles, hétérogènes, ne refigure aucunement le temps (Ricoeur) mais présente celui-ci sous la forme d'une image, d'une figure, contre lesquelles se définit notre historicité. Figurer le passé (et ceci ne concerne pas « Comme comète »), de façon complexe, exige, dans les récits de Del Giudice, une problématisation des modalités, aujourd'hui, de réception de ce passé, comme différence mais différence que nous devons interroger (devenir actuel du symbolisme de la mort et des rites funéraires, imaginaire des formes liées à l'anthropogenèse de l'humanisme, etc.). En fait, ses analyses s'associent pleinement aux constats de Jacques Rancière :

D'un côté l'image vaut comme puissance déliante, forme pure [...] défaisant l'ordre classique des agencements d'actions fictionnels, des histoires. De l'autre elle vaut comme élément d'une liaison qui compose la figure d'une histoire commune. D'un côté elle est une singularité incommensurable, de l'autre elle est une opération de mise en communauté.²⁷

Ces récits n'entendent refonder ni la puissance organisatrice de la mémoire, ni vérifier une quelconque synthèse de l'aporétique du temps (la mimésis III de ricoeurienne mémoire), mais moins encore se donner

²⁶ ... je n'ai pas d'explication, je n'ai pas de volonté, je n'ai pas de finalité. Comme comète je ne suis que violence, vitalité et catastrophe... [...] je n'ai aucun but, je n'ai pas de mémoire...

²⁷ Jacques Rancière, *Le destin des images*, op.cit. p. 44.

comme pure et simple négation du passé. Ils vérifient exactement, me semble-t-il, l'idée, développée en conclusion de *Quel statut pour le littéraire?*, à savoir que...

L'historicité n'est dicible que dans la mesure où les désaccords des discours sur l'histoire sont marqués, et où le roman n'est pas la prosopopée de l'histoire, mais ce qui récuse toute fin inscrite dans le roman –que le mot s'entende comme finalité ou comme événement.²⁸

Et il y va aussi d'une perspective éthique dans la présentation conjointe et disjointe de ces discours sur l'histoire, de ces discours agonistiques. La dimension éthique, comme le note Didi-Huberman, à l'explicit d'*Images malgré tout*, non seulement ne disparaît pas dans ce heurt des images-temps, dans ces images-phrases, mais, au contraire s'y exaspère...

...c'est-à-dire qu'elle s'y refend du double régime que les images autorisent. C'est alors une question de choix : nous avons, devant chaque image à choisir comment nous voulons la faire participer, ou non, à nos enjeux de connaissance et d'action.²⁹

Je voudrais tenter une généralisation : l'image peut, me semble-t-il, être pensée comme le lieu même de la spécificité actuelle du traitement de la question de la représentation, en littérature. Je note, en passant, que l'actualité critique renforce cette assertion de par la multiplication des ouvrages, d'inspiration plus ou moins ouvertement philosophique, précisément consacrés à cette question de l'image et auxquels, d'ailleurs, il a été fait recours dans la présente réflexion. Rancière et son *Destin de l'image*, Nancy avec *Au fond des images*, Didi-Huberman avec *Images malgré tout*, sans oublier Payot et son ouvrage, *Après l'harmonie*, évoqué précédemment qui considère, après bien d'autres, le « montage » comme le moyen même de penser une fonction éthique de l'art. Je retiens quelques éléments généraux. D'abord la problématisation extrêmement variable de la notion « d'image », tantôt pur équivalent –proposé comme tel, sans beaucoup de raffinement

²⁸ Jean Bessière, *Quel statut pour le littéraire ?* Puf, 2003, p. 240.

²⁹ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2004, p. 223.

théorique, de l'œuvre d'art, à partir bien sûr d'une *arché* platonicienne (Rancière), tantôt, et c'est l'autre extrême, une réflexion en termes d'absolue spécificité chez Didi-Huberman, puisqu'il s'agit après tant d'ouvrages consacrés par ce critique d'art « benjaminien » à l'image picturale, d'un essai polémique autour des « rouleaux d'Auschwitz », ces quatre images « arrachées à l'enfer » par les membres d'un *sonder kommando*, en passant par un régime intermédiaire et passablement fluctuant, chez J.L. Nancy. Mais, et cela de façon extrêmement significative, chacun de ces ouvrages traite, à travers la nature et le statut de l'image, de la question du retour « spectral » de l'Histoire et de cet « irréprésentable » que constituerait la *Shoa* dans la représentation. N'étant ni philosophe, ni historien, c'est d'une articulation de ces réflexions sur l'image et de la présence de l'image, à la suite de Calvino et de Del Giudice, que je souhaite, synthétiquement, traiter, pour conclure. Il me semble que l'héritage de l'image, telle que la concevait Italo Calvino (un *input* fictionnel pris « dans le filet d'une logique... ») est accepté, dans l'œuvre de Del Giudice, mais au terme d'une procédure de renversement qui porte sur les thèses relatives aux liens entre « sensible » et « intelligible », telles que les postulait Schiller, puisque, dans *Mania* notamment, le « trop sentir » interdit toute articulation sur une quelconque intelligibilité. Renversement aussi quant au rapport à l'histoire, un rapport paratactique, comme « image » devant laquelle les personnages se trouvent sans pouvoir ni s'y intégrer ni s'en abstraire. Il me semble que la spectralité de l'histoire se manifeste par sa présentation fictionnelle, proche de l'image telle que le cinéma la manifeste : une sorte de « point de vue sans point de vue ». Comme une variation *epochale* de cette étrange « invention de Morel » racontée par Bioy-Casarès, il y a bien longtemps. En définitive, on suivra l'idée, fort simple, de Daniel Payot qui généralise les commentaires faits par Adorno sur le jeu avec les formes antérieures, les modèles classiques, par Malher dans sa musique symphonique, en notant une dialectique de continuité et de discontinuité :

La forme est alors cette unité se posant et se suspendant elle-même, ne cessant de s'interrompre, ne cessant donc de devoir se poser pour pouvoir s'interrompre et de devoir s'interrompre pour

que sa position soit celle d'une forme artistique ; et cela, sans fin, du moins sans fin préétablie, sans terme dès l'abord arrêté.³⁰

Il est significatif que le commentaire porte sur un jeu de relations conflictuelles entre modèles formels. Je voudrai faire l'hypothèse que, dans la fiction la plus récente le jeu-montage s'effectue entre un modèle narratif géré avec la liberté d'une irresponsabilité propre au littéraire dans son traitement du « vraisemblable », tel que le roman et les autres pratiques esthétiques le conduisent depuis deux siècles et un tout autre modèle, asservi à une finalité qui n'est pas celle de la fiction : le discours historiographique ou, du moins, des « images d'Histoire » qui déchirent le tissu de la fiction et qui se tiennent « devant/dedans » celui-ci.³¹ Image spectrale de l'histoire comme mémoire de ce qui revient sans revenir, comme ce devant quoi nous nous tenons, nécessairement.

C'est là retrouver l'identification de Nancy entre un maintien du pouvoir de l'image et son maintien dans le « dehors ». Dans cet « état », elle « porte en elle la marque de cet arrachement : son fond monstrueusement ouvert au fond d'elle, c'est-à-dire au revers sans fond de sa représentation (le dos aveugle du tableau).³² »

Philippe DAROS

³⁰ Daniel Payot, *Après l'harmonie, op.cit.*, p. 168.

³¹ C'est là, le mode de surgissement du discours pseudo-architectural surdéterminé par l'idéologie des Lumières dans « Fuga », c'est là la présence d'un discours sur une anthropogenèse des « formes » dans la pensée classique telle que le rapporte « Dillon bay ».

³² Jean Luc Nancy, *Au fond des images, op. cit.*, p. 51