MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Sublime moderne, sublime contemporain » : lectures du parergon

Francesca Manzari

10.58048/2263-7664/530

Littérature comparée et Esthétique(s)

Dans un essai intitulé *Le sublime aujourd'hui,* Jean Bessière affirme :

> Les références au sublime sont fréquentes dans le discours philosophique et critique tout à fait contemporain. Ces références ne sont pas homogènes. Elles ont cependant des raisons d'être. Celles-ci ne se lisent pas tant dans l'adéquation de ces références à la création artistique et littéraire du XXe siècle que dans la fonction de ces références : le sublime devient un moyen de disposer ou de ne pas disposer un pouvoir de l'œuvre et de reconnaître que celle-ci dispose ou ne dispose pas, par elle-même, sa propre pertinence.1

L'essai de Bessière passe en revue les nombreuses références contemporaines au sublime, celle de Theodor Adorno, de Derrida, de Jean-François Lyotard, de Paul de Man, de Stanley Cavell, de Jean-Luc Nancy, de Frederic Jameson, en montrant comment à chaque fois que le sublime rentre en jeu, la visée du discours théorique contemporain entame la question du statut de l'art et de la littérature. La thèse avancée par Bessière consiste également à considérer le *parergon* de Derrida tel un paradigme de la réflexion contemporaine sur le sujet, « particulièrement lorsqu'il est implicitement repris dans le cadre d'une réflexion sur l'art et sur la littérature, parce qu'il permet de caractériser un pouvoir de l'œuvre, un pouvoir créateur »2.

Si l'on peut donc considérer le discours derridien sur le sublime comme paradigme de l'usage du sublime par le contemporain, il paraît fondé de poser la question de savoir pourquoi Derrida en vient à cette référence. Doit-on, en accord avec la lecture de Bessière, constater qu'il ne s'agit pas ici de réécrire le sublime, mais « d'apparenter sublime et moderne, sublime et contemporain » ?

Parmi les premières définitions données par Kant au début de l'*Analytique du sublime,* je reprends la quatrième : « est sublime ce qui, du fait simplement qu'on puisse le penser, démontre un pouvoir de l'esprit qui dépasse toute mesure des sens »[3]. Kant aura déjà exposé ce que le beau et le sublime ont en commun : « tous deux plaisent par eux-mêmes »[4], ils ne supposent pas « un jugement des sens ou un jugement logique déterminant, mais un jugement de réflexion »[5]. La satisfaction qui en dérive, à la différence de celle prise à l'agréable et au bien, ne dépend ni d'une sensation, ni d'un concept déterminé, elle « est pourtant rapportée à des concepts, sans qu'il soit déterminé, il est vrai, de quels concepts il s'agit »[6]. Quant à ce qui permet de distinguer le beau et le sublime, Kant indique une différence résumée dans le couple qui oppose la limitation à l'illimité, le beau naturel concernant la forme de l'objet qui « consiste dans la limitation », le sublime se trouvant « aussi dans un objet informe pour autant qu'une dimension d'*illimité* est représentée en lui ou grâce à lui et que cependant vient s'y ajouter par la pensée la dimension de sa totalité »[7]. La deuxième opposition qui permet la distinction entre beau et sublime est celle que l'on retrouve entre le caractère ludique du premier et sérieux du second : le beau entraîne avec lui un sentiment d'« intensification de la vie » et est « compatible avec des attraits et un jeu de l'imagination », le sublime « est un plaisir qui ne surgit qu'indirectement, c'est-à-dire qu'il est produit par le sentiment d'un arrêt momentané des forces vitales, immédiatement suivi par une *effusion* d'autant plus forte » de la première qu'elle n'est pas « jeu » mais « une affaire sérieuse dans l'activité de l'imagination »[8].

Les raisons qui conduisent Derrida à rentrer dans le débat de la lecture de Kant tiennent d'un côté à des raisons philosophiques stratégiques qui lui permettent de suivre le chemin de la déconstruction de la pensée occidentale dans une lignée qui est heideggerienne par certains côtés et post-heideggerienne par d'autres, de l'autre côté à des raisons qui relèvent de la poétique propre du philosophe et qui ont des répercussions stylistiques sur l'écriture, sur le style de Derrida.

En introduisant sa lecture de la troisième *Critique,* l'auteur de *Parergon* écrit « Le beau au-delà du plaisir, certes, mais aussi l'art au-delà du beau » en reprenant ainsi Heidegger et son célèbre passage de *L'origine de l'œuvre d'art* là où il dit que « l'essence de l'art occidental "est aussi peu à concevoir à partir de la beauté prise pour elle-même qu'à partir de l'expérience vécue (*Erlebnis*)". À supposer même – ajoute Derrida toujours dans sa référence à Heidegger – qu'il soit jamais question pour un "concept métaphysique" [...] d'accéder à cette essence »[9]. La question du sublime telle que Derrida la présente annonce ainsi d'emblée sa fonction dans l'édifice de la métaphysique. Or d'un côté viennent se dessiner ainsi plusieurs motifs récurrents, des figures connues de la déconstruction qui justifient à elles-mêmes cette référence et font du sublime, pour Derrida, l'une des multiples formes ou figures du dépassement des oppositions binaires dans l'histoire de la philosophie occidentale, de l'autre la question est à considérer tel un classique de la théorie littéraire de la seconde moitié du XXe siècle parce que ce qui se joue autour de sa définition est la négociation de l'abîme du sens en littérature. Soit-il sublime parce qu'irreprésentable, la question est celle de savoir si l'indécidable de la littérature tient à la disparition du sens ou au caractère inépuisable de celui-ci.

En reprenant le paragraphe 26 de la *Critique*, intitulé *De l'évaluation des grandeurs des choses de la nature nécessaire, à l'idée du sublime,* Derrida cite Kant là où il donne les mauvais exemples et dit qu'il ne faut pas chercher le sublime dans les édifices et les colonnes[10] en ceci que la colonne est un exemple de *parergon* : « mi-œuvre mi-hors-d'œuvre, ni œuvre ni hors-d'œuvre et surgissant pour y suppléer depuis le manque au-dedans de l'œuvre, la colonne devient ici exemplaire de l'œuvre dominable et informable, à la taille de l'artiste, et *dans cette mesure* incapable de donner idée du sublime »[11]. Lorsqu'il s'agit des choses de la nature, Kant dit bien qu'il est nécessaire de distinguer entre ce qui a une fin déterminée, comme « le cheval dont la destination naturelle nous est bien connue », et ce qui n'a aucune fin, aucune limite, ce qui suggère l'illimité sans parvenir à le présenter : « *Erhaben*, le sublime, n'est pas seulement haut, élevé, ni même très élevé. Très haut, absolument haut, plus haut que toute hauteur comparable [...] le sublime est *sur-élévation* au-delà d'elle-même »[12]. C'est la nature brute qui permet l'expérience du sublime en ceci que tout contour final ou formel n'est à même de la cadrer ou de permettre la définition de sa taille. Toutefois, pour que la nature brute soit identifiée au sublime, elle ne doit suggérer ni le « prodigieux », ni le « monstrueux »[13], mais le colossal qui est « la simple présentation d'un concept qui est

presque trop grand pour toute présentation »[14]. Et Derrida souligne bien ici que « *Colossal* (*Kolossalish*) qualifie donc la présentation, la mise en scène ou en présence, la prise en vue plutôt de quelque chose, mais de quelque chose qui n'est pas une chose, puisque c'est un concept »[15]. Le sublime ne peut donc se rencontrer dans un objet de la nature, « simplement l'objet naturel en question peut être propre, apte (*tauglich*) à la "présentation d'une sublimité". D'une sublimité qui, elle, ne peut se rencontrer comme telle que dans l'esprit et du côté du sujet »[16].

À ce moment de la lecture de la troisième *Critique,* Derrida rappelle que c'est pour cette raison, pour cette « détermination "subjective" du sublime »[17] que, dans ses leçons sur l'esthétique, Hegel définit *Le symbolisme du sublime* intéressant et insuffisant en ceci que ce qui est symbolisé dans le sublime est la pensée pure, « l'*unité* substantielle et absolue » qui est irreprésentable dans le monde extérieur. Ce constat entraîne avec soi celui de l'instabilité du rapport entre le symbolisé et le symbolisant. En d'autres mots, la grandeur de l'infini qui est sublime*,* « fait voler en éclats le signifiant qui voudrait se mesurer à son infinité »[18]. Toutefois, entre l'infinité de l'Esprit et sa représentation aux sens, le sublime vient assurer une sorte de *Aufhebung* – terme que Derrida traduit par relève – en ceci qu'il suggère au sujet l'infinité du principe créateur de toutes les choses [19]. Le philosophe de la déconstruction s'exprime dans les termes suivants : « l'interprétation exégétique (*Auslegung*) du contenu se produit comme relève (*Aufhebung*) de l'acte d'interpréter, de montrer, déplier, manifester. C'est là le sublime : une relève de l'*Auslegen* dans l'*Auslegung* du contenu. Le contenu y opère et commande la relève de la forme. Voilà ce que le "subjectivisme" de Kant aura manqué »[20]. Toutefois si pour Hegel, ce dépassement de la confrontation entre l'infiniment grand de l'Esprit et la finitude de la forme, est à justifier du côté de l'inadéquation du signifiant, pour Derrida, le sublime permet la relève en ceci qu'il met en valeur l'infinité signifiée et l'impossibilité de remonter à une quelconque origine de la conceptualité. Il est possible alors de remarquer que, dans l'histoire de la philosophie occidentale, il existerait un déplacement philosophique qui permet au sublime de prendre la place préalablement réservée aux débats sur la question de l'*être*, et ceci sur un terrain qui n'est plus philosophique, mais littéraire, poétique de façon particulière. Il en va d'une lecture de Nietzsche et de Heidegger. L'imagination qui est toujours liée, chez Kant, au pouvoir de présentation de l'objet et se trouve, « dans une intuition donnée, […] en accord avec le *pouvoir des concepts* de l'entendement ou de la raison »[21], s'annule, chez Nietzsche, en

un jeu sans vérité présente et se transforme, dans la philosophie de Heidegger, en ce qui permet de percevoir l'être par l'étant.

Dans un texte écrit pour introduire un cours intitulé « Introduction à la philosophie. Penser et poétiser » qui aurait dû être consacré à l'analyse comparative de l'œuvre de Nietzsche et de Hölderlin mais surtout répondre à la question « Qu'est-ce que la poésie ? » et qui fut, en réalité, juste introduit[22], Heidegger remonte à l'étymologie grecque du mot poétiser : « Pensé de manière grecque, l'étant est ce qui vient en présence, qui, en tant que tel, vient se tenir hors de tout retrait. Ποιεῖν, c'est amener quelque chose à ressortir dans sa venue en présence hors retrait ». Le poétiser relèverait donc, pour Heidegger, de l'étant qui permet à l'être de se manifester :

> Ποιεῖν, c'est porter et apporter ce qui « est » déjà, mais qui, dans cet apport, fait apparition comme l'étant qu'il est. Ce qui est produit dans un tel « producere » n'est pas quelque chose de nouveau, mais le toujours plus ancien de tout ce qui est ancien [...]. C'est seulement si nous pensons ποιεῖν et ποίησις de manière grecque, c'est-à-dire en les référant à l'ἀλήθεια, que nous pouvons pressentir comment ce que nous nommons « poétiser » (« *Dichten* ») a pu être pensé par les Grecs comme ποιήσις[23]

En ce sens, le XXXXX grec s'oppose, selon Heidegger, à la conception nietzschéenne du poétiser qui correspondrait à celle de l'homme des temps nouveaux. En interprétant un passage de la Volonté de puissance, l'auteur de *Être et temps*, écrit :

> En toute clarté : l'homme comme poète, comme penseur, comme dieu, comme amour et finalement comme puissance : le mot « puissance » vient intentionnellement en dernier ; car, pour Nietzsche, « puissance » est toujours volonté de puissance. Mais volonté de puissance est le fait de poétiser, de penser, et pour Dieu d'être Dieu.[24]

De plus, à partir de cette vision de l'homme comme créateur se déploient, selon Heidegger, deux figures : « celui qui crée au sens de celui qui agit en créant, et celui qui crée au sens du travailleur »[25].

La position heideggérienne au sujet du « poétiser » apparaît donc claire : le poétiser est une manifestation de l'étant qui doit permettre à l'être de se révéler. C'est justement cette vision de la révélation de l'être qui pousse Derrida à « reconnaître », dans la philosophie heideggérienne, « des signes d'appartenance à la métaphysique ou à ce qu'il appelle l'onto-théologie »[26]. Derrida rappelle que « Heidegger reconnaît d'ailleurs qu'il a dû, qu'on doit toujours emprunter, de manière économique et stratégique, les ressources syntaxiques et lexicales du langage de la métaphysique au moment même où on la déconstruit »[27]. Il s'agit d'un problème propre également à l'écriture derridienne, forcée à entamer de l'intérieur les fondements de la clôture logocentrique. Toutefois, à la différence de Heidegger qui reproche à Nietzsche d'avoir confondu l'être et l'étant[28], Derrida considère que la voie de la déconstruction relève plutôt d'un geste nietzschéen que heideggérien :

> Peut-être faut-il alors, selon un geste qui serait plus nietzschéen que heideggerien, en allant au bout de cette pensée de la vérité de l'être, s'ouvrir à une différance qui ne soit pas encore déterminée, dans la langue de l'Occident, comme différence entre l'être et l'étant. Un tel geste n'est sans doute pas possible aujourd'hui mais on pourrait montrer comment il se prépare. Chez Heidegger d'abord. La différance [...] nommerait donc par provision ce déploiement de la différence, en particulier mais non seulement ni d'abord de la différence ontico-ontologique.[29]

Tout revient donc à la différence entre être et étant que Nietzsche semble, selon Heidegger, ne pas avoir perçue :

> L'essence de l'étant se montre à la pensée de Nietzsche comme volonté de puissance. Une ambiguïté dans le dire des penseurs – qui règne depuis le commencement de la pensée occidentale et encore à peine expérimentée en son origine et son envergure – tient à ce qu'ils disent souvent « l'être » à la place du nom « l'étant ». Suivant cette manière de parler, dans laquelle s'annonce du même coup la manière métaphysique de penser en général, tout est comme si la différence entre l'être et l'étant était sans importance. C'est pourquoi, sans porter quelque préjudice que ce soit et n'étant retenu par rien, on peut dire « l'être » à la place de « l'étant.[30]

Pour expliquer cette différence, Heidegger donne l'exemple du « mur » duquel on peut dire qu'il « est ». Le « mur » est donc « un étant », toutefois, nous ne saurons pas trouver en lui « l'être ». L'être est différent de l'étant, et cette différence fait en sorte que « les qualités étantes du mur » et le mur lui-même en tant qu'étant, font partie de « l'être » du mur. Et Heidegger semble suggérer que la difficulté de parler de cette différence relève peut-être de l'être lui-même : « S'il en était ainsi, l'être lui-même se serait jusqu'ici refusé à ressortir dans la clarté de cette différence. Il en est vraisemblablement ainsi »[31]. Pour prouver la confusion nietzschéenne à ce sujet, Heidegger cite encore un passage de la *Volonté de puissance* : « Si l'essence la plus profonde de l'être est volonté de puissance,... ». Cependant remarque Heidegger, Nietzsche avait déjà écrit que « l'être lui-même est volonté de puissance ». Cela reviendrait donc à une phrase « insignifiante » : « l'« Essence » de l'être, de la volonté de puissance, est volonté de puissance ». Toutefois, si l'on substituait, dans la phrase nietzschéenne, le mot « être » par « étant », l'affirmation nietzschéenne deviendrait cohérente : « Si l'essence la plus profonde de l'étant est volonté de puissance »[32].

Or Derrida semble ne pas être en accord avec Heidegger sur la prétendue confusion nietzschéenne entre être et étant. Le philosophe de la déconstruction semble plutôt suggérer que Nietzsche ne s'intéresse qu'à l'étant puisqu'il lui est impossible de dire quelque chose de la vérité de l'être. Heidegger est sans doute plus lié au concept de vérité que ne l'est Nietzsche. Et il ne faudra pas oublier que la question, du moins celle du cours de Heidegger, trouve son origine dans le dessein de comparer la démarche du philosophe et celle du poète. Ainsi, il semble intéressant d'essayer d'étudier la position de Derrida quant à la conception heideggérienne de la poésie à partir d'un texte derridien intitulé : *Che cos'è la poesia ?*[33].

Derrida construit son texte à partir des expressions idiomatiques qui décrivent l'apprentissage de la poésie en passant par le cœur, « apprendre par cœur » en français, « *to learn by heart* » en anglais, « *hafiza a'n zahri kalb* » en arabe. Le parcours de la poésie, son trajet, implique, pour Derrida, plusieurs voies qui conduisent à l'autre en passant par la mémoire et le cœur. À travers la mémoire et le cœur, la poésie s'annonce, d'emblée, dans sa désignation idiomatique, comme aporétique ; elle dit à la fois quelque chose d'intérieur et d'extérieur à soi :

> Dès lors imprimé à même le trait, venu du cœur, le désir du mortel éveille en toi le mouvement (contradictoire, tu me suis bien, double astreinte, contrainte aporétique) de garder de l'oubli cette chose qui du même coup s'expose à la mort et se protège – en un mot, l'adresse, le retrait du hérisson, comme sur l'autoroute un animal roulé en boule. On voudrait le prendre dans ses mains, l'apprendre et le comprendre, le garder pour soi auprès de soi.[34]

Nous aimerions, par la mémoire, retenir l'unicité du poème, la lettre de celui-ci. Cependant, nous savons que la poésie n'est pas dans les mots : « notre poème ne tient pas en place dans des noms, ni même dans des mots ». Comme le hérisson qui au bord de l'autoroute se ferme en boule en croyant se défendre et meurt écrasé par les voitures, la poésie, l'être censé se révéler à travers elle, se retire en nous laissant dans l'impossibilité de le percevoir. L'envie d'apprendre par cœur un poème viendrait, selon Derrida, de la volonté de saisir sa "vérité", « l'origine du poétique », et par la conscience de l'impossibilité de le faire. « Ainsi se lève en toi le rêve d'*apprendre par cœur*. De te laisser traverser le cœur par la dictée. D'un seul trait, et c'est l'impossible et c'est l'expérience poématique »[35]. Ce rêve est, d'entrée de jeu, une expérience de l'impossible : « tu voudrais retenir par cœur une forme absolument unique, un événement dont l'intangible singularité ne sépare plus l'idéalité, le sens idéal, comme on dit, du corps de la lettre. Le désir de cette inséparation absolue, le non-absolu absolu, tu y respires l'origine du poétique »[36].

Mais si d'une part, dans le passage que nous venons de citer, résonne un écho heideggérien, un certain mouvement de la poésie vers le dévoilement de l'être et également l'échec de cette tension, de l'autre Derrida n'hésite pas à préciser qu'il n'existe pas, à son sens, une prétendue vérité de la poésie qui précède l'événement du poème. En tout cas, « rien à faire (*poiein*) », l'événement de la poésie est toujours accidentel. Le poème est l'impossible comme ce qui arrive et impossible puisqu'on ne saurait le prévenir :

> Il n'y a jamais que du poème, avant toute poièse. Quand, au lieu de « poésie », nous avons dit « poétique », nous aurions dû préciser : « poématique ». Surtout ne laisse pas reconduire le hérisson dans le cirque ou dans le manège de la *poiesis* : rien à faire (*poiein*), ni « poésie pure », ni

> rhétorique pure, ni *reine Sprache,* ni « mise-en-œuvre-de-la-vérité ». Seulement une contamination, telle, et tel carrefour, cet accident-ci. Ce tour, le retournement de *cette* catastrophe.37

Ainsi, ne prétendant plus dire quelque chose de la vérité, le poème peut maintenant couper « avec la poésie discursive, et surtout linéaire », et devenir jeu de signifiants, jeu syllabique, « il a donc lieu, pour l'essentiel, sans qu'on ait à le faire : il *se laisse* faire, sans activité, sans travail, dans le plus sobre *pathos,* étranger à toute production, *surtout à la création* »38.

Le déplacement que la référence au sublime permet au théoricien, confère à la littérature le pouvoir de changer de cadre, de *parergon*, et de montrer le caractère artificiel par lequel l'édifice conceptuel de la métaphysique parvient à justifier ses fondements. En conclusion, si la référence au sublime – entre autres – permet à la littérature de disposer d'un pouvoir, celui-ci consiste à montrer une certaine façon de dépasser les frontières de sa propre institution. Lorsque le sublime apparaît dans le discours critique contemporain, il le fait moins pour dire la limitation de la forme que pour mimer la richesse entraînée par l'inaccessible de l'univocité absolue : « s'il y a inadéquation [...] entre le signifié et le signifiant, cette inadéquation sublime doit être *pensée* depuis le plus et non le moins, depuis l'infinité signifiée et non la finitude signifiante »39.

1 .

Jean Bessière, « Le sublime aujourd'hui », in « Fabula : atelier de théorie littéraire », www.fabula.org. Cet article est une prépublication. Il est paru dans *La littérature et le sublime,* sous la direction de Patrick Marot, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

2 .

Ibidem.

3 .

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger,* tr. de Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995, p. 232.

4 .

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger,* tr. de Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995, p. 225.

5 .

Ibidem.

6 .

Ibidem.

7 .

Ibidem.

8 .

Ibid., p.226.

9 .

Jacques Derrida, « Parergon » in *La vérité en peinture,* Paris, Flammarion, 1978, p. 36.

10 .

Ibid., p. 139.

11 .

Ibidem.

12 .

Ibid., pp. 139-141.

13 .

« *Monstrueux* est un objet quand, par sa grandeur, il anéantit la fin qui en constitue le concept », Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger, op. cit.,* p. 234.

14 .

Kant, *ibid.,* pp. 234-235.

15 .

Jacques Derrida, « Parergon » in *La vérité en peinture, op. cit.,* p. 143.

16 .

Ibid., p. 150.

17 .

Ibid., p. 152.

18 .

Ibidem.

19 .

Hegel, *Esthétique,* Paris, Puf, 1953, pp. 172-173.

20 .

Jacques Derrida, « Parergon » in *La vérité en peinture, op. cit.,* p. 152.

21 .

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger,* tr. de Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995, p. 225. C'est ce qui rend les jugements liés au beau et au sublime à la fois *singuliers* et *universels* à l'égard de chaque sujet bien qu'ils ne disent rien qui touche à la connaissance de l'objet.

22 .

Le cours, qui aurait dû avoir lieu pour le semestre d'hiver 1944-1945, fut interrompu par une intervention du parti national-socialiste. Cf. Martin HEIDEGGER, « Introduction à la philosophie. Penser et poétiser », in *Achèvement de la métaphysique et poésie,* tr. de Adéline Froidecourt, Paris Éditions Gallimard (« Bibliothèque de philosophie »), 2005 pour la traduction française, p. 101.

23 .

Ibid., p. 128.

24 .

Ibid., p. 124.

25 .

Ibid., p. 126.

26 .

Jacques DERRIDA, *Positions,* Paris, Les Éditions de Minuit (« Critique »), 1972, pp. 18-19.

27 .

Ibidem.

28 .

Il semble important de rappeler, ici, un passage de critique des temps modernes inspiré à Heidegger par la lecture de la *Volonté de puissance* : « Mais tout cela signale du même coup qu'il nous faudra un jour penser le « *Dichten* » des Grecs non plus à partir de notre concept de « *Dichtung* », mais à partir de ce qui est essentiel à la ποίησις si ce mot qui est le leur – une fois entré dans un débat avec nous – est censé nous parler en lieu et place des misérables succédanés de notre débilité d'épigones » [« Introduction à la philosophie. Penser et poétiser », *op. cit.,* p. 128].

29 .

Jacques DERRIDA, *Positions, op. cit.,* p. 19.

30 .

Martin HEIDEGGER, « Introduction à la philosophie. Penser et poétiser », *op. cit.,* p. 144.

31 .

Ibid., p. 145.

32 .

Cf. *Ibid.,* p. 146.

33 .

Jacques DERRIDA, *Che cos'è la poesia ?,* in Maurizio FERRARIS, *Postille a Derrida con due scritti di Jacques Derrida,* Torino, Rosenberg & Sellier (« Ermeneutica », n. 6), 1990, pp. 238-247.

34 .

Ibid., p. 242.

35 .

Ibidem.

36 .

Ibidem.

37 .

Ibid., p. 244.

38 .

Ibidem. Nous soulignons.

39 .

Jacques Derrida, « Parergon » in *La vérité en peinture, op. cit.,* pp. 152-153.