

SOUVENIRS D'UN VOYAGE DANS LE MAROC
DE DELACROIX ENTRE TEXTE ET IMAGE OU
L'ICONIQUE DANS *SOUVENIRS D'UN VOYAGE DANS*
LE MAROC

Amraoui Abdelaziz*

Université Cadi Ayyad

Abstract: The image, by its double iconic and textual interface, seems to be the prerogative of travel account. The visible joins the legible like at the good old times, when writing, which was above all a type of drawing, was invented. The iconic configurations change, permute as if seeking an identity and an entity according to the traveller, the author and the expected representation. Delacroix in his «*Memories of a Voyage to Morocco*» is not Foucauld in his «*Recognition in Morocco*», and so on.

Our intervention will focus on this method of insertion of the image in the travel account and its taxonomy in this literature, which was highly in vogue at the XIX century.

Thus, it will be question of detecting the logic of the presence *ipso facto* of the image in this scriptural genre. Then, we will tackle the pictorial side and the maps and drawings which unite with the picturesque and the literary to give an indication of the visible thanks to the legible in an attempt to restore the past as of memories maintained vivid in watercolours and travel notebooks. This represents a true instrument panel.

Key words: travel, painting, drawing, maps, landscape, icono-text.

Resumen: La imagen, por su doble interfaz icónico y textual, parece ser el atributo del relato de viaje. Lo visible se adjunta a lo legible como al antiguo tiempo de la invención de la escritura que era, sobre todo, un tipo de dibujo. Las configuraciones icónicas cambian, se

* **Dirección para correspondencia:** Université Cadi Ayyad, Faculté Polydisciplinaire, Safi Département des Sciences Humaines, de la Littérature et des Arts. Filière: Etudes Françaises. amraouia@hotmail.com 00212662056767

permutan como si buscan una identidad y una entidad en función del viajero, del autor y de la representación a imaginar. Un Delacroix en sus «Recuerdos de un Viaje a Marruecos» no es un Foucauld en su «Reconocimiento en Marruecos», y así sucesivamente.

Nuestra intervención se focalizará en esta modalidad de inserción de la imagen en el relato de viaje y en la taxonomía de ésta en la literatura muy en fama al Siglo XIX. Así será cuestión de detectar la lógica de la presencia *ipso facto* de la imagen en esta clase de escribir. A continuación, hablaremos de la imagen, de los mapas y de los dibujos que se adjuntan al pintoresco y al literario para dar una imagen de lo visible gracias a lo legible en una tentativa de reconstruir el pasado a partir de recuerdos mantenidos vivaces en acuarelas y en cuadernos de viaje, verdadero salpicadero.

Palabras clave: viaje, pintura, dibujo, mapa, paisaje, icono-texto.

INTRODUCTION

Depuis toujours la littérature garde un rapport génétique avec l'image. N'était-ce pas vrai que l'écriture était dessin, et que nous continuons d'appeler dessin le corps de caractère? Ce qui fait dire à Vouilloux que «L'image en tant que visible pur, n'avait d'existence qu'entre son chiffage et son déchiffage, ce qui signifie qu'elle était destinée à être lue, décodée, et non pas vue.» (1988: 31) Il est pour ainsi dire légitime de se pencher sur des textes (romans ou autres) où l'image tient une place prépondérante qu'elle devient diégétique. Elle contribue dans la genèse même du récit. D'ailleurs, après la séparation entre l'écrit et l'image, leur alliance était toujours la bienvenue, et dès le XV^{ème} siècle, images et textes coexistaient sans offenser les puritains.

L'Iliade, l'un des plus anciens textes de la littérature occidentale composé par Homère, met en scène la description du bouclier d'Achille. L'épopée, ancienne forme du roman actuel, pourrait être considérée comme le générateur de cette fusion entre les genres mimétiques (imitation de la réalité par l'art poétique) jusqu'à ne plus leur reconnaître de frontières donnant comme produit final ce que Genette appelle l'architexte. Et qu'ils soient des distiques, des épigraphes, des épigrammes ou même des quatrains, les textes accompagnant une œuvre d'art existaient depuis longtemps «*reste que leur principe de base et leur origine, est la co-textualité: sur une image, en l'occurrence un tableau, nous trouverons dans un coin, ou au dessous, la signature de l'artiste.*»(Constantini, 1995: 33) La co-présence de l'image et de l'écrit a connu depuis lors une révolution, surtout avec l'invention de la photographie.

D'ailleurs n'est-il pas juste de commencer par le postulat suivant? La création littéraire, en général, n'est-elle pas non seulement affaire d'un texte écrit racontant une histoire étalée sur un support papier, elle est aussi une affaire visuelle, malgré la présence d'un rapport de hiérarchie difficile à négliger surtout que «Le projet figuratif se constitue en effet comme effort de subordination des figures visibles à des figures lisibles et idéales» (Schefer, 1999: 916). La figuration dont la définition rejoint l'iconotexte est un rapport de co-présence entre le texte écrit et l'image, par la présence matérielle de l'un dans l'autre, que Liliane Louvel appelle «*l'œil du texte*» (1988) permet un flash-back retrouvant ainsi les soubassements du récit de voyage de Delacroix au Maroc. «*L'œil du texte*» permet, en effet, de donner au regard des

éléments visibles dans leur état de signe qui déborde du cadre pour crier sa présence. En effet «si les mots font savoir, ils manquent à faire voir». (Bouvard, 1991: 61) Qu'attendre d'un peintre, au début d'une carrière fulgurante, une fois visiteur en tant qu'accompagnateur d'une délégation diplomatique dans un pays que tout éloigne de la France du XIX^{ème} siècle sinon de rendre compte picturalement et accessoirement par écrit de ce qu'il a vécu, senti et rencontré?

1. GENÈSE DE *SOUVENIRS D'UN VOYAGE DANS LE MAROC*

Eugène Delacroix visite en 1832 le Maroc accompagnant une mission diplomatique française dirigée par le comte de Mornay pour le compte de Louis-Philippe et, acceptant le dépaysement pour s'ouvrir sur l'autre et confronter son monde aux autres. Les conflits d'intérêts entre la France et le Maroc après la conquête de l'Algérie avaient précipité les relations bilatérales dans le rouge. Le sultan Moulay Abd Al-Rahman, installé à Meknès, devait les recevoir. Au fil du voyage qui le mena à la capitale du royaume chérifien, Delacroix garnit ses carnets de croquis, de dessins, de gouaches, d'études et d'aquarelles. Un catalogue inépuisable des formes et des couleurs qui feront le bonheur des musées et des collectionneurs plus tard partout dans le monde.

L'empire du Maroc constitue un imaginaire *a priori* fondé sur le récit et deviendra petit à petit au XIX^{ème} siècle un imaginaire construit sur une culture visuelle à la base picturale puis photographique.

Les notes prises en cours de route, les images (peintures et aquarelles en instances) sont des espaces mnémotechniques, que tout un chacun rappelle l'autre une fois le souvenir vient à être en manque d'images claires. Elles sont liées au voyage et au souvenir comme une sorte de cristallisation de ce qui a été vu et vécu au Maroc de Tanger à Meknès.

Souvenirs d'un voyage dans le Maroc de Delacroix n'est pas du tout une œuvre complète, elle vit, survit et ressurgit au fur et à mesure des trouvailles dues au hasard. En effet, Delacroix n'a laissé que des carnets de voyages que les éditeurs s'arrachent, puis éditent et commentent, après un conséquent travail de recherches.

2. TEXTE/IMAGE: RAPPORT ÉTERNEL

Loin des préoccupations historiques et historisantes, nous tâcherons de voir comment s'imisce l'image dans le texte et comment, et c'est paradoxal, s'imisce le texte dans l'image dans la mesure où l'auteur de *Souvenirs d'un voyage au Maroc* est d'abord et essentiellement un peintre. Les aquarelles, les dessins, les pastels accompagnant le récit des péripéties du voyage sont là pour imposer une hiérarchie inversée. En effet si la priorité est donnée à l'écrit, au récit, l'image n'a pas à prouver son importance et sa prééminence. Elle est déclencheuse de la réécriture du texte sur fond de souvenirs tracés mais aussi dessinés. Ainsi «ce qui est décrit est très souvent non pas un espace ou une vision, mais une représentation visuelle: une image.» (Bal, 1997: 10) L'œuvre devient ainsi suspendue entre deux systèmes sémiologiques que tout rassemble puisque l'un sert l'autre et chacun vient de l'autre, pour l'autre et à l'autre.

De retour en France, le peintre gagne le terrain sur l'écrivain. L'habitude prend le dessus et Delacroix n'écrit pas *illico presto* ses souvenirs qui restent en conséquence en état de latence menant à la déperdition de certaines informations avec le temps qui passe: «Le travail maintenant, à la distance où je me trouve de ces spectacles variés, il ne m'en reste je crois que ce qu'il faut». (Barthélémy, 1999: 11) Cependant, ce décalage n'est point un obstacle pour un récit de voyage fidèle à ce qui a été, mais sans trop de détails puisqu'« il est bien difficile de savoir s'arrêter en train d'épanchement.» (Delacroix, 1999: 84) Les détails s'estompent ne laissant vivaces que les grands événements auxquels vont s'adjoindre des épisodes plus ou moins fictifs ou qui auraient dû être vécus ou vus. Ainsi, la peinture va faire en sorte de rendre fidèlement les nuances tout en gardant la mémoire vive malgré le temps qui passe. Et avec le procès de la représentation dont il s'agit ici avec ce récit, Delacroix cultive sa mémoire tout en donnant des renseignements sur ce qu'il a vu. Cette stratégie scripturale ne fait, en aucun cas, voler en éclats les assises de la représentation dans le brainstorming de la récupération des souvenirs.

L'image du Maroc restera stable et transhistorique par rapport à son œuvre intégrale. Bref, le lieu du souvenir en tant qu'espace emmagasiné dans la mémoire est lacunaire et sélectif à la fois tandis que l'image (dans toutes ses configurations) et le récit ou les notes de voyage sont là, par anticipation, pour colmater les brèches, laissées entrouvertes, par la mémoire. Le souvenir, devenu une REPRÉSENTATION de prédilection, tisse alors des liens intrinsèques avec le projet artistique du peintre-écrivain.

Le peintre qu'il est n'a pas oublié son séjour marocain, et s'il n'a pas écrit ses souvenirs dans une forme éditoriale, il a néanmoins fait découvrir le Maroc à la France et au monde à partir de ses aquarelles, toiles et croquis, et qui sont aujourd'hui dispersés dans le monde entier (Etats-Unis, France, Angleterre, Russie, Espagne...). Cependant, les carnets de voyage du diplomate à l'occasion regorgent de dessins et ébauches qui vont jouer un rôle mnémotechnique une fois, en France, la nostalgie de l'écriture revient au peintre: «ces souvenirs ont été rédigés au moins dix ans après les faits et les impressions qu'ils rapportent.» (Barthélémy, 1999: 19) Ils sont là le souvenir concret d'un voyage dans une terre et culture autres que la sienne. Le mot souvenir est ici pris dans son sens premier: «ce qui revient ou peut revenir à l'esprit» (Grand Robert Electronique).

Delacroix soumet la peinture au plus tranchant d'une interrogation vivace en lui imposant de faire retour sur son voyage, ses écrits et ses images. La construction du récit de voyage devient avec Delacroix une vision, une saisie du monde par le texte, par les images l'accompagnant ou vice versa, mais aussi il est le souvenir de ce qui fut, même s'il avoue que «c'est un récit capricieux et qui marche tout en hazard comme les souvenirs qui en sont la matière.» (Delacroix, 1999: 110) Donc, la perception de ses propres dessins deviendra après dix ans aperception, connaissance et reconnaissance, lui qui ne se fiait pas à l'imagination anticipée du monde qu'il allait voir: «Il n'est de voyageur dont l'imagination ne soit livrée en allant à la recherche d'émotions inconnues à la stérile occupation de se faire d'avance une image de ce qu'il va voir.» (Delacroix, 1999:89) Les dessins (aquarelles, gouaches, études et autres) et les souvenirs qui ne manquent pas de louanges au Maroc et aux marocains ne doivent pas cantonner Delacroix dans une nomenclature très restreinte qui le place parmi les peintres orientalistes. La peinture à thème marocain n'a d'oriental ou

orientaliste que le thème mais cette peinture suit l'évolution technique du peintre dans les autres sujets qu'il a touchés. L'art de Delacroix révèle *ipso facto* sa genèse et ses influences dont notamment le Maroc dans toutes ses configurations. Ces toiles font appel à une certaine nostalgie de la plénitude du sens qui vont garder en sursis le souvenir d'un voyage qui survit toujours dans l'imaginaire et le cœur du peintre. En fait, devant sa toile, en France, Delacroix est à son compte, seul avec son passé, ce passé réel qu'il appelle et interpelle comme s'il s'agissait d'une rétro-prophétie (pour employer un oxymore) où rien ne vient du hasard ou même à l'improviste. Tout est calculé, le passé est partie intégrante dans le travail artistique du peintre. Il vécut, et son art le revendiquait et continue de le revendiquer, «comme dans une situation optique et sonore pure» (Deleuze, 1985: 223).

3. TEXTE/IMAGE: RAPPORT DE FORCE

Il est difficile de déterminer le générateur dans le récit de voyage de Delacroix. Il est vrai d'avancer que le texte est aussi important que les croquis et ébauches accompagnant le texte, mais dire qui a précédé l'autre ou qui sert l'autre serait une aventure hasardeuse. Cependant, rien ne nous empêche de croire à une certaine «rotation» (Bergson) dans le processus de l'actualisation de l'un par rapport à l'autre, dans une mise en circuit où les deux pôles s'inversent les rôles sans jamais entrer dans une concurrence pour revendiquer la génération. Les deux objets sémiotiques entretiennent un dialogue où les rôles s'inversent et se permutent au bon gré de Delacroix relativement aux deux habits qu'ils portent: le peintre et l'écrivain. Le travail, qu'il soit pictural ou narratif, est fondé sur l'interdépendance et sur «la relation 'en vue'» (Ricœur, 1990: 181). Delacroix semble dompter ses deux natures et en conséquence il apaise les tensions qui peuvent surgir de par l'identification aux deux arts: narrer et peindre.

3.1. Le cliché

Les dessins dans les carnets sont une sorte de négatifs photographiques qui vont être développés ultérieurement à la lumière de souvenirs gravés dans la mémoire, mais aussi à la lumière du récit textuel du souvenir. Ils existent pour répondre à une intention, à un certain «élan spécifique vers le futur où la chose à faire est à faire par [le peintre].» (Ricœur, 1990: 92) Cette différence interne va «maintenir l'unité de ce qui ne cesse de changer de nature.» (Zourabichvili, 1996: 83) *Chasse aux lions* (1855) et *Hassan et Deux cavaliers se combattant* sont un exemple concret de cette façon de procéder. La toile est un développement d'un thème qui apparaît dans le dessin *Deux cavaliers se combattant*. Le dessin par delà le matériel utilisé dans l'action ressemble effectivement à un négatif. Il est imprégné par une couleur qui rappelle et de loin le noir et le blanc du négatif d'une pellicule argentique. Peindre va fonctionner comme le bain révélateur qui animera la mémoire de l'auteur qui a pris tout son temps pour créer et développer ces toiles que la critique appelle orientales ou orientalistes. On le voit, ces dessins, aquarelles, gouaches, études auront une fonction mnémonique informative qui va authentifier à tout jamais un motif, une scène, un instantané (parce que c'est là le premier rôle des dessins aux crayons) pour une ultérieure apparence

plus élaborée et plus travaillée. En fait, le travail sur le tas au Maroc est le balbutiement d'un projet pictural et narratif qui va accompagner Delacroix durant toute sa vie. C'est un jet au gré du «hazard» et des rencontres. Le carnet ou les carnets ne sont que suite d'instantanés développés ultérieurement.

L'orientalisme de Delacroix coïncidait avec son romantisme, et le temps qu'il a pris pour exécuter ses toiles dit beaucoup à propos de l'agitation et de l'ancrage des souvenirs marocains dans son œuvre comme si son «présent renferm[ait] distinctement l'image sans cesse grandissante du passé.» (Bergson cité in Deleuze, 2004: 45) Sa création postérieure se réfère à la totalité du passé, y compris marocain, et à partir de ces images, elle propose une œuvre toujours imprégnée de souvenirs. Cette description rappelle et de loin la prise photographique qui doit, avant d'être développée, être imbibée dans un bain révélateur qui aura le soin de faire resurgir les images, jusques-là, latentes. En fait, tout fragment de récit conçu dans une forme descriptive sera envisagé par un lecteur averti et amoureux de l'art en tant que tableau à venir, ou un tableau déjà-là. Celui-ci est virtuellement un spectateur, un admirateur devant un tableau, aquarelle, étude ou autres. Il est comme transporté «dans une situation optique et sonore pure.» (Deleuze, 1985: 223)

3.2. L'hypotypose¹

Sur le plan de la relation entre le texte et l'image, *Les Souvenirs* offrent une longue hypotypose (pp. 117-119) qui met, d'une part, sous les yeux du lecteur-regardeur une sensation optique l'installant dans l'espace-temps du regardeur-descripteur, et d'autre part, le transporte dans son savoir artistique quand le spectacle vient à être comparé à des tableaux d'un Rubens ou d'un Gros (*Le peintre Jean-Antoine GROS (élève de DAVID) a représenté aussi sur un tableau la bataille des Pyramides où des chevaux étaient en scène. Bonaparte haranguant l'armée avant la bataille des Pyramides, 21 juillet 1798, Napoléon sur le Champ de Bataille d'Eylau, La Bataille de Wagram*). L'hypotypose montre bien que l'écriture n'est plus soumise seulement aux diktats de l'inspiration et du voyage comme découverte objective d'un monde livresque pour ne pas dire exotique, mais elle dépend en grande partie aussi de la sensation et du regard. L'hypotypose va mettre aux yeux du lecteur une évidence optique du récit en rendant aux mots les signes naturels de la scène. Le récit dans son mouvement irréductiblement dirigé vers ce qui va venir va se trouver orienté vers la monstration, « les mots cessent de s'effacer devant les choses ; les mots écrits deviennent 'image' pour eux-mêmes.» (Ricœur, 1986: 69) Et quand l'image donnera une autre dimension au récit le modèle devient «un instrument de re-description» (Ricœur, 1975: pp. 302-310) sinon redéploiement, fût-ce dans un autre système sémiotique. Le recours à l'image dans le récit des souvenirs apparaît être un moyen d'exposer et de modeler une activité d'écriture dont elle constitue une représentation simplifiée, directement accessible à la sensibilité optique surtout que, comme le dit si bien Dubuffet: «[...] c'est de pluralité simultanée qu'a

¹ Fontanier in *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, Coll. Champs, 1993, la définit en tant qu'elle «peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous le yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante» p. 390.

besoin la pensée pour voler à l'aise.» (1986: pp. 16-17) Les mots vont joindre le pictural au théâtral, les couleurs aux didascalies. Il est vrai que les mots ne valent pas pour eux-mêmes mais pour autre chose. Les souvenirs sont conçus avec la fusion de deux images.

La première est directe et sa perception est purement oculaire et vient à l'esprit grâce aux yeux puis elle est traduite dans les carnets. La deuxième va plonger l'auteur dans un mouvement régressif vers le temps du voyage qui fera retrouver dans le présent les sensations et les événements du passé, mettant devant les yeux un théâtre anachronique né d'un désir accru de plonger dans le passé picaresque. Sauf qu'ici cette convocation de cette impression iconique n'est pas du tout un moyen pour rompre le temps du récit, elle est récit en soi. Le texte semble osciller entre les deux modes sémiotiques faisant en sorte que «l'image dans le texte sera donc aussi souvent une image du texte, à visée auto-réflexive» (Louvel, 1988: 165) mais aussi une image textualisée. Ceci dit, cette hypotypose décrit la genèse d'une œuvre. Elle montre, il est vrai, une scène vue, mais elle suggère le travail du peintre entraîné d'exécuter la toile dans la souffrance et le plaisir à la fois de la création sinon de la re-création. En somme l'hypotypose apparaît comme la tentative de reconstruire, sinon de retrouver, par l'écriture, des images, d'où son caractère rétroactif d'une part, et elliptique d'un autre côté. En effet, le discours absente l'image concrète mais ouvre les portes à une construction d'image mentale où elle aura le rôle de dessiner les contours d'une visualisation chez le lecteur.

Se pose maintenant la question épineuse de la vérité en peinture «dans le sens de la fidélité à une vision, à un projet». (Louvel, 1988: 193) L'hypotypose serait ainsi peindre autrement. Elle laissera là dans le texte un cosmos où intuition serait forme et impression de sensation. Le récit perdra de son opacité pour récupérer cette transparence que seule la peinture a le secret. La figure de style va mettre le lecteur non devant un texte narré, mais devant un théâtre de faits et d'actions comme s'il est dans un théâtre de sensations, de perception et d'aperception mettant en alerte ses sens: auditif, olfactif, visuel et même tactile. L'hypotypose permet ce transbordement au-delà des frontières sémiotiques qui séparent le texte de l'image. Elle va établir pour notre regard de lecteur un champ de présence double: topographique dans le sens de peinture et théâtral dans le sens de narratif. Bref, elle est ce par quoi le lecteur-spectateur (ou vice-versa) passera de la perception à l'aperception.

CONCLUSION

Plus qu'un regard d'un touriste, c'est un regard d'un étonné heureux d'être là au Maroc, et d'assister à un spectacle qui sort de l'ordinaire. Il est parfois un regard d'un architecte, d'un peintre très sensible au beau même le plus simple des ornements. En tout cas c'est le regard d'un passionné qui vient «à Maroc»² sans trop de préjugés et sans mettre en balance les deux sociétés ou civilisations.

L'ancrage référentiel servira à reconnaître dans ces pseudo-citations (David, Gros, Rubens) une certaine culture picturale du peintre qu'il recouvre pour trouver sa place au sein de ses prédécesseurs. Cette incrustation de l'intertexte (osons l'interimage) aidera le lecteur à situer

2 Maroc est ici employé dans le sens de Marrakech, nom donné au royaume chérifien.

le travail de Delacroix dans la sphère artistique française mais aussi européenne, quand il s'agit de peinture, et universelle quand il s'agit de littérature et de philosophie.

Le recours à l'hypotypose débouche, d'une part, inévitablement sur une réflexion plus vaste autour de l'identique, du similaire, du différent, et d'autre part sur l'étalement d'un voyage et des souvenirs y afférents. L'hypotypose est aussi le moyen pour rallier le texte à l'image.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

BEAUMONT-MAILLET, Laure, Barthélémy JOBERT et Sophie JOIN-LAMBERT, dir., 1999. DELACROIX Eugène, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, Gallimard, Coll. Art et peintres, Barthélémy, Jobert, 1999. Introduction in Delacroix, Eugène, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, Gallimard, Coll. Art et peintres.

Critique et études

- BAL, Mieke. 1997. *Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust*, Montréal, XYZ.
- BOUVARD, Michel. 1991. *Photo-légendes, Essai sur l'art photographique*, Lyon, P.U.L.
- CONSTANTINI, Michel. 1995. «Ecrire l'image, redit-on», in *Littérature*, n° 100, pages 22-48.
- DELEUZE, Gilles, 1985, *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- 2004. *Le Bergsonisme*, Paris, Quadrige/PUF.
- DUBUFFET. 1986. *Bâtons rompus*, Paris, Minuit.
- FONTANIER. 1993. *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, Coll. Champs.
- GAUTHIER, Maximilien. 1963. *Delacroix*, Paris, Larousse, Coll. Les plus grands peintres.
- LOUVEL, Liliane. 1988. *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, P.U.M., Coll., Interlangues, Littératures.
- RICŒUR, Paul. 1975. *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, Coll. L'ordre philosophique, «Modèle et métaphore» pp. 302-310.
- 1986. *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil.
- 1990. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, Coll. L'ordre philosophique.
- SCHEFER, Olivier 1990. «Qu'est-ce que le figural?», in *Critique*, n° 630, pages 912-925.
- VOUILLOUX, Bernard. 1988. «La description du tableau dans les Salons de Diderot», in *Poétique*, n° 73, pages 27-50.
- ZOURABICHVILI, François. 1996. *Deleuze, Une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, Coll. Philosophies.