
Écritures de la présence et histoire postpatrimoniale

Sophie Wahnich



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/286>

DOI : 10.4000/elh.286

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2013

Pagination : 25-33

ISBN : 978-2-35698-058-8

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Sophie Wahnich, « Écritures de la présence et histoire postpatrimoniale », *Écrire l'histoire* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 15 mai 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/286> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.286>

Tous droits réservés

Écritures de la présence et histoire postpatrimoniale

BERNARD LEPETIT DANS *Les Formes de l'expérience* alerte en 1995 sur la nécessité de prendre en compte le présent de l'histoire, c'est-à-dire l'incertitude vécue par les hommes du passé, la non-résolution des tensions, la discontinuité des vécus, la multiplicité des possibles. Il vise ainsi à introduire scientifiquement une réflexion sur la trop grande maîtrise qui habite non seulement les questionnements historiens, mais encore l'écriture historique, qui, souvent, bien qu'elle s'en défende, reconstitue un continuum linéaire en lieu et place des foisonnements de possibles et de leurs interprétations. L'écriture historique fabrique trop souvent des monuments, récits saturés d'un « ciment bouche-trou », « gluante béchamel apte à bricoler du sens avec toutes ruines », selon les

termes provocateurs de Claude Simon¹ repris par Jacques Rancière pour appeler à une autre poétique du savoir historique. Montrer le présent de l'histoire au théâtre et à l'opéra permet de sentir à nouveau et effectivement, expérimentalement, que rien n'est jamais joué d'avance dans la vie, dans les scènes, celle de l'histoire comme celle de notre présent.

Mais s'il s'agit de restituer l'incertitude du présent du passé, la difficulté affrontée par le spectacle vivant est celle du passage des temps : écrire l'histoire au présent, c'est aussi l'écrire *pour* notre présent. Comment opérer dans l'écriture et la dramaturgie ce passage ? Quelle place peut y tenir l'historicisme et son rapport rigoureux aux archives, à leur crédit, à leur lettre et même à

Sophie Wahnich, CNRS/EHESS, LAIOS – Laboratoire d'anthropologie des institutions et des organisations sociales.

1. D'après Claude Simon, *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, Éd. de Minuit, 1957, p. 137-138, cité par Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Éd. du Seuil (La Librairie du xx^e siècle), 1992, p. 202.

l'esprit de leur époque? Quelle place peut y tenir l'anachronisme² et cette capacité à traverser la ligne des temps du présent vers le passé et du passé vers le présent? S'il s'agit de réinventer l'écriture historique face à l'écriture académique, il s'agit aussi de faire de l'histoire le lieu de l'audace de cette traversée.

Notre époque a été caractérisée comme relevant d'un régime d'historicité qui lui est propre: le présentisme³. Ce régime du temps produirait une perte de profondeur de champ aussi bien du côté des champs d'expériences, vite caduques, que du côté de l'horizon d'attente, insaisissable, inquiétant, demandant la plus grande prudence. Le temps serait de ce fait ramassé sur l'immédiateté du présent. Mais avec le spectacle vivant, sommes-nous encore dans le présentisme ou avons-nous déjà changé de régime d'historicité?

***Allégorie forever*: une création baroque postpatrimoniale**

Allégorie forever est un opéra créé en 2009, commandé par le Centre culturel de rencontre (CCR) d'Ambronay⁴ et présenté pour les trente ans de son festival de musique baroque. Ce

festival renommé avait pris naissance dans les années 1970 alors que le patrimoine baroque était redécouvert et revalorisé. Ce patrimoine avait alors été réinventé tant les partitions de ce moment de la musique sont apparemment lacunaires. Ce sont d'ailleurs ces lacunes qui en ont fait la richesse offrant l'espace de liberté, de l'invention aux musiciens, des espaces largement ouverts à l'interprétation. Là où la musique de la Renaissance était d'une codification mathématique, le propre de la musique baroque est en effet d'avoir pris la liberté des émotions. Elle donne une part importante aux *affetti*⁵ qui disent ces émotions, celle du compositeur qui en invente une rhétorique, comme celle de l'interprète qui connaît de fait une grande liberté qu'il peut déployer aussi dans des ornements.

Dans les années 1970, les musiciens trouvent là l'occasion de repenser les relations de pouvoir et d'autorité qui régissent l'orchestre classique. Sont valorisées les capacités d'écoute des musiciens entre eux, capacités nécessaires pour que cette liberté retrouvée puisse s'harmoniser avec le groupe. L'harmonie vivante entre les musiciens doit remplacer le chef d'orchestre dans une logique de

2. Sur cette notion d'anachronisme et dans les rapports qu'il entretient avec l'historicisme nous renvoyons à l'article fondateur de Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre humain*, n° 27, 1993, p. 23-39; et à l'ensemble des commentaires parus dans *Clio-Espaces Temps* (2005) de cet article dans le numéro commun consacré à cette grande historienne.
3. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Éd. du Seuil (La Librairie du XXI^e siècle), 2003.
4. Le propre d'un CCR est de favoriser la rencontre et le travail entre des artistes et des chercheurs.
5. Les *affetti* sont des motifs musicaux qui ont vocation à exprimer les sentiments dans leur variété, leurs contrastes, de la plainte au plaisir, en passant par la passion, les tourments, la joie.

liberté réciproque. C'est ainsi une autre conception de la musique qui voit le jour, celle où le répertoire est davantage un point d'appui qu'un espace à honorer selon des critères et des contraintes figés dans une tradition d'interprétation canonique. Le verbe « interpréter » lui-même prend une signification nouvelle : réinventer l'humeur de la partition, son à-présent⁶. On le comprend, il s'agit constamment de faire du présent musical un présent qui s'invente et s'enfuit sans retour, un présent précieux car toujours singulier, loin de la reproductibilité automatique, et surtout loin de toute maîtrise *a priori*. Certes dans l'histoire de la musique baroque, le pouvoir a souvent voulu recodifier la pratique musicale, réinstaurer sa volonté de maîtrise, en particulier dans les années 1660-1670, en France, avec Lully. Mais dans l'aujourd'hui, quand la partition du répertoire classique prend des allures d'instance autoritaire qu'il faut servir afin de ne pas mettre les dieux en colère, la musique baroque demeure l'espace d'un rapport passé/présent ouvert.

C'est dans cet espace que prend place la réflexion qui conduit à la création d'*Allégorie forever*, inscrite dans une démarche au long cours. Ici le livret comme la musique retravaillent ces tensions entre le pouvoir autoritaire de la maîtrise, l'harmonisation des affects libres et l'harmonisation des désirs.

En 2006, Pierre Kuentz met en scène pour l'académie baroque européenne d'Ambronay

l'opéra de Cavalli *Ercole Amante*. Il s'agit de l'opéra commandé pour le mariage de Louis XIV, mais montré finalement à contretemps. Or la démesure de l'autorité et du pouvoir du héros, Hercule, qui veut conquérir l'amour par l'usage d'un philtre, le conduit à sa perte. C'est une mise en garde. Le désir ne doit pas déstabiliser le pouvoir monarchique. Le désir et sa démesure mettent en danger l'ordre du monde. Le pouvoir lui-même ne doit pas céder à l'*hybris*. La souveraineté doit être du côté de la maîtrise. La musique de Cavalli, encore pleine d'*affetti*, est comme un adieu, car de fait le pouvoir monarchique opte pour Lully qui présente dans cet opéra ses ballets, et incarne par la présence même du roi dansant une ressaisie au sein du baroque de la maîtrise contre les désordres du désir.

Lorsque Pierre Kuentz et moi-même travaillons sur *Allégorie forever*, il s'agit de montrer comment le peuple révolutionnaire, doué d'émotions, reconquiert après l'absolutisme une conception du pouvoir souverain qui repose sur une liberté réciproque (la liberté des uns s'arrête là où commence celle des autres) et en conséquence sur la nécessité de l'harmonie des affects. Il s'agit de mettre en scène une politique en mouvement en lieu et place d'une étiquette. La *vox populi, vox Dei* se substitue à la voix du roi. Désormais le corps dansant est celui du peuple. La reconquête d'une légitimité des émotions populaires au XVIII^e siècle

6. Nous reprenons ici l'expression de Walter Benjamin dont il use aussi bien dans les *Thèses sur le concept d'histoire* que dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*.

pourrait s'apparenter à une reconquête des *affetti* perdus de la musique baroque. Cet opéra vise ainsi un à-présent de l'histoire de cette reconquête, de ses risques, de sa tragédie, les risques aussi d'une musique contemporaine, celle de Marie-Hélène Fournier, qui reposerait sur une conception de l'harmonie et des arrangements analogue à celle de la musique baroque. Le peuple est figuré par un chœur d'enfants qui circulent entre le présent et le passé dans une même quête: celle du bonheur noué à la liberté réciproque reconquise. Ce chœur veut savoir l'histoire vraie de ce bonheur perdu et à retrouver. Il ouvre le spectacle dans ces termes:

Longtemps nous nous sommes couchés
De bonne heure
Et nos mères nous ont raconté l'Histoire
Il y avait des tentatives
De bonheur
Avec des vrais détails vrais
Ne nous racontez pas d'histoire [...].

Ce chœur veut qu'on l'écoute, que le pouvoir l'écoute, l'entende, lui réponde, qu'une harmonie s'instaure entre représentants et représentés, que cette écoute traverse les temps. Allégorie, personnage mi-femme, mi-fée, grande sœur ou quasi-maman, doit servir de médiatrice. Elle raconte l'histoire aux enfants et les enfants ne veulent pas que cela s'arrête, ils veulent entendre l'histoire, ils veulent que l'histoire les berce, les rassure. Nous sommes alors dans un temps très classique du récit historique avec ses imparfaits et sa durée, mais aussi dans le temps suspendu de l'événement.

[...] la vraie fête
c'était un an avant
à la Bastille
fête pure du commencement
temps zéro
pas d'anniversaire
pas de commémoration
le 14 juillet 1789
le temps est un enfant
joie pure dans effroi pur
[...]
ce jour-là
le meilleur de la fête était dans la fête
ni avant ni après
pas d'after
pas d'après-coup [...].

Mais de fait l'histoire contrevient au sentiment très intuitif et intime de la justice propre à l'enfance. L'histoire est le lieu de la trahison, de la mort, d'une voix du peuple qui voulait faire la fête et qui meurt sous les balles de La Fayette, le 17 juillet 1791.

Les enfants, en apprenant l'histoire, deviennent eux-mêmes le peuple, questionnent puis affirment qu'il faut résister à l'oppression de la trahison. L'histoire devient un savoir actif qui dessille leurs yeux.

LE CHŒUR

À quoi vous jouez ?
Ne nous racontez pas d'histoire
Nous voulons des explications
Quand un roi abandonne la partie
Et que la partie continue
Et que le roi est toujours là
Au milieu de la partie
Alors qu'il est parti
Quelle est la règle du jeu ?

Allégorie joue la Concorde et la Constitution après la fuite du roi. Elle explique à ceux qui s'éveillent qu'elle est là pour ramener le calme et produire un écran face à l'effroi de la trahison, pour contenir la colère et l'indignation qui pourraient surgir. Son corps, dit-elle, sert à « refroidir l'histoire », et elle a froid. Des mots du présent viennent émailler ses évocations et Hamlet rôde. La rêverie hallucinée permet ainsi à Allégorie de ne pas seulement instaurer un rapport passé-présent. Elle tisse des modalités de passages multiples entre les époques, rêve aussi de discorde florentine ou étrusque. Ainsi, elle appartient à tous les temps, Allégorie *forever*.

On est ainsi passé avec *Allégorie forever* du répertoire baroque, de sa structure narrative avec des chœurs, des scènes chantées entre personnages, des récitants, à une création contemporaine qui évoque – au sens littéral – la voix souveraine du peuple. Une voix courageuse qui veut savoir la vérité, une voix réduite au silence sous les balles de La Fayette, le 17 juillet 1791, une souveraineté populaire qui reprend voix, le 15 avril 1792, dans une reconquête cette fois dansée dans une farandole-manifestation à la fois narrée par une citoyenne et présentée sur la scène. L'histoire n'est plus un patrimoine mais un réservoir de concepts : la souveraineté – celle du roi et celle du peuple –, la violence – celle du pouvoir exécutif et celle de la résistance à l'oppression. L'histoire devient aussi un réservoir de formes d'action : le chant, la

danse sont des modes de représentation du corps souverain et de situations à investir.

Le temps n'est plus situé une fois pour toutes mais il est la matière qui permet de circuler entre un peuple d'enfants d'aujourd'hui et un peuple fantasmé de révolutionnaires, entre les allégories étrusques et celles de notre présent, entre les événements révolutionnaires et notre actualité.

Comment alors qualifier le régime d'historicité mis en œuvre dans le spectacle? Celui d'un carambolage des temps au sein duquel la visée est de dépatrimonialiser et l'histoire et la musique baroque, pour en faire des répertoires d'action pour le présent.

Mais l'histoire n'est pas seulement fantasmée dans *Allégorie forever*. Elle est aussi respectée à la lettre car les chanteurs parlent le langage de l'archive. Lorsque le roi explique sa fuite, il prononce les mots consignés dans les archives parlementaires ; lorsque la citoyenne raconte la fête, elle parle avec les phrases des journaux enthousiastes. Le patrimoine ce sont ces traces à revivifier par le questionnement et l'interprétation historiens, la fabrique d'un temps hors de ses gonds, la poétique d'une récitante éternelle et encore aujourd'hui disponible à notre bon vouloir souverain.

Le spectacle aura donc mis en scène notre désir de savoir l'histoire pour notre présent. Désir possible malgré le voile de l'effroi d'une histoire coûteuse en vies, mais pleine d'un à-présent du bonheur d'être libres, chantants et dansants. Un désir neuf de souveraineté du peuple.

Notre terreur : un refus radical de patrimoine et un travail sur l'ici et maintenant

Le titre du spectacle *Notre terreur* – donné à la Colline en septembre 2009 puis en septembre 2010 – annonce qu'il ne s'agit peut-être pas tant de ladite « Terreur » de l'historiographie de la Révolution française sur 1793 et 1794, mais plutôt de la terreur qui nous habite, celle qui fait trembler tout un chacun devant l'incertitude des temps. Ainsi la troupe annonce-t-elle en 2009 qu'elle travaille avec « comme paysage en ruines, la ville globale; comme point de vue, la provocation; comme situation, l'entrée de l'humanité dans une crise du capitalisme; comme expérience du public, les luttes sociales gigantesques; comme sources enfin, les procès-verbaux des séances de la Convention, des historiens du XIX^e siècle, des poètes du XX^e – Bertolt Brecht et Heiner Müller –... et les spectres de l'avenir⁷ ». Ici aussi le temps est littéralement traversé pour mettre en scène une terreur d'aujourd'hui. Le spectacle se tient sur le seuil, celui qui mettrait en contact terreur et Terreur, notre terreur et celle du Comité de salut public, la terreur vécue par les acteurs de l'histoire et celle qui nous habite au seuil d'un bouleversement que l'on sait, que l'on sent, nous les spectateurs, eux les acteurs, eux et nous réunis dans cette terreur commune. Il s'agit d'ac-

cepter de l'expérimenter dans la salle de spectacle pour pouvoir mieux l'affronter au-dehors.

Pourtant l'histoire des historiens aura nourri les acteurs avant qu'ils ne dessinent des improvisations dans l'espace du plateau, mais diversement et finalement sans que cela détermine les options à prendre, à tenir, à vivre dans l'expérience même du spectacle qui, en lui-même, devient *praxis* baroque pour ceux qui le font, pour ceux qui y assistent. Cette *praxis* est vécue – au moins par le metteur en scène, Sylvain Creuzevault – comme un antidote à l'historiographie comme pouvoir de l'État. Dans un entretien donné pour le Festival d'automne, en septembre 2010, ses mots sont très durs contre l'historiographie officielle pour le moins consensuelle :

Ce que l'on nous apprend enfant, ce n'est pas la terreur de l'an II, c'est le terrorisme de Robespierre, ce n'est pas la terreur de l'an II, c'est l'arrangement de la période par l'État thermidorien, et ses descendants.⁸

Ici aussi il s'agit de ne plus tricher avec l'enfance et l'enfantement de la liberté.

L'histoire c'est toujours l'histoire de l'État. Tout ce qui lui est néfaste est pendu aux cordes du mensonge et de l'oubli, exposé au soleil, et ça pue.⁹

Cette histoire mensongère fabrique selon lui une peau qu'il faut arracher, et le théâtre doit être

7. Extrait de la feuille de salle distribuée à l'entrée du spectacle.

8. Entretien réalisé pour le Festival d'automne 2010 par Ève Beauvallet, fascicule du théâtre de la Colline, p. 6, <<http://www.festival-automne.com/Publish/evenement/1408/sylvaincreuzevault.pdf>>, 6 sept. 2010, cons. 15 févr. 2013.

9. *Ibid.*

le lieu même de cette violence devenue nécessaire tant l'existence actuelle serait enfermée dans « une spectaculaire identité paisible engluée dans le groupe social d'intérêt¹⁰ ». La glu du présent serait caractérisée par « le contrôle des populations, leur soumission aux polices de toutes sortes, leur surveillance, leur parçage¹¹ ». Il ajoute enfin :

Je considère aujourd'hui cette existence même comme une propagande d'État préventive contre la potentialité de violence qui réside en tout homme, en toute femme en tant qu'il/elle est libre d'exprimer et de faire agir son droit de résistance à l'oppression comme une guerre. [...] Cette existence est en somme la disparition de la liberté, de la vie humaine dans ce qu'elle est, de plus légitimement et potentiellement, violente.¹²

Le spectacle vivant doit faire sortir tout un chacun, acteurs et spectateurs, de la glu de l'existence paisible identifiée à une historiographie falsificatrice. Dans le mouvement de ce qui s'attise comme conflictualité entre les hommes qui parlent et agissent sur la scène, une vérité doit faire voler en éclats cette double facticité. Chaque soir l'expérience a bougé et se réitère.

Que reste-t-il alors de l'histoire ? Ici aussi des matériaux d'archives, la trame d'un récit et l'incertitude de son sens, son présent suspendu, loin de l'inéluctable et du déjà-jugé, la conscience que les acteurs de l'histoire ont tremblé et hésité devant les décisions, les dangers, ont parié,

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

gagné et perdu, gagné et perdu à nouveau avec très peu de garde-fous. Dans l'espace même de la délibération du Comité de salut public, les conflits politiques, les conflits de pouvoir vécus et insaisissables, les conflits psychiques traversent chacun des spectateurs dans l'exercice de son libre arbitre. De même qu'il n'y a pas de rapport sexuel chez Lacan, il n'y a pas ici de texte fixé et de rapports politiques qui puissent s'écrire une fois pour toutes. L'histoire n'est jamais réglée. Elle n'est pas/plus un patrimoine et elle ne pourra pas le redevenir. Le spectacle est « rejou », remise en jeu, risque encouru, l'instabilité même.

Or ce que le spectacle dit c'est que l'expérience même de l'histoire comme expérience de la vie est tissée de violence latente, agissante, exercée sur soi, sur les autres, refusée, accueillie, mais que vouloir l'évacuer, c'est évacuer la vie même, le risque de vivre libre. Le spectacle est de ce fait une prise de position historiographique, car ce qu'il dit dans sa lettre comme dans sa forme c'est que personne ne sait si la violence de la Terreur aurait pu être évitée et qu'avoir fait de Robespierre un homme de sang empêche de savoir de quels orages complexes une certaine liberté française est sortie.

Sortir de la glu du biopouvoir tranquille et faire face à la crise, redevenir acteurs de notre présent, supposerait de fabriquer un pont analogique par l'expérience même du théâtre. Il s'agit alors

de regarder la Terreur et de l'affronter comme l'ont fait ces héros d'hier habillés en jeunes gens d'aujourd'hui, d'affronter la question de la violence d'hier non comme un objet fascinant et repoussant, mais comme une fondation qui nous regarde, d'affronter alors la violence d'aujourd'hui, celle qui nous est faite, celle que nous consolidons par notre silence et notre passivité, celle que nous pourrions relever comme acteur de notre histoire présente.

Dans *Allégorie forever* comme dans *Notre terreur*, la notion de spectacle vivant permet de dire qu'il ne s'agit pas, lorsqu'on écrit de l'histoire au présent, de mimer un passé patrimonialisé, ni même de l'habiter comme on habiterait un tableau en habits de révolutionnaires ou dans des décors de révolutionnaires à la manière de Rohmer dans *L'Anglaise et le Duc*. Non, il s'agit de vivre ce passé dans son incertitude. L'incertitude du présent du passé, mais aussi l'incertitude de son sillage qui n'est pas un héritage mais une trace, un chemin, voire une impasse. Enfin, c'est l'incertitude de notre présent qui, d'une manière ultime, est elle-même à reconquérir face au présentisme réputé fabriquer un temps étale et un monde connu d'avance. Il s'agit grâce à des processus dramaturgiques, musicaux, scéniques, mais surtout par une sorte de réinvention baroque permanente du spectacle de reconquérir la capacité à faire face à un présent

de crise. Ces spectacles visent ainsi à retrouver la Révolution palpitante contre l'objet refroidi de l'historiographie. Une révolution apte à défaire nos habitudes nouées à un régime d'historicité de la prudence, voire de l'impuissance, un régime d'historicité du décidé d'avance. Avec le spectacle vivant, il s'agirait de restituer une capacité à ne pas se soustraire à la conscience historique de la crise comme à ne pas se soustraire à la puissance d'agir qu'elle offre à nouveau. Dans le langage de Duby et Lardreau, il s'agit d'une histoire par laquelle « le présent se présente¹³ ». Dans le langage du Lévi-Strauss de *La Pensée sauvage*, ces spectacles cherchent la bonne mise au point en mesure de présenter une histoire intelligible. Lévi-Strauss parlait cependant d'une « mise au point fortuite d'un instrument d'optique dont l'objectif et le foyer seraient en mouvement relatif l'un par rapport à l'autre¹⁴ ». Nous serions dans ce moment de coïncidence, mais il n'a rien de fortuit. Dégagés de la peur de circuler dans l'épaisseur des anachronismes, ancrés dans une poétique des analogies, ces spectacles cherchent à dire au spectateur que l'histoire permet à tout acteur politique de se donner ses propres lumières dialectiques à la manière du Sartre de la *Critique de la raison dialectique*, ou du Walter Benjamin des *Thèses sur le concept d'histoire*. Chez l'un comme chez l'autre l'histoire est inséparable du politique et seul le présent est le temps du politique. De ce fait « tout

13. Georges Duby, Guy Lardreau, *Dialogues*, Flammarion (Dialogues), 1986, p. 40.

14. Claude Lévi-Strauss, *Œuvres, La Pensée sauvage*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008, p. 832.

événement du passé peut y acquérir ou y retrouver un plus haut degré d'actualité que celui qu'il avait au moment où il a eu lieu¹⁵ ». Or, ajoute Benjamin, cette actualité n'est pas temporelle mais figurative, la fameuse image dialectique. Le spectacle vivant serait le lieu où ces images pourraient surgir.

Pourtant l'historicisme a aussi stabilisé ses droits, car l'archive comme processus historique de l'accréditation des savoirs savants n'est jamais loin. Avec ces moments historicistes, il y a comme un hommage rendu à Nicole Loraux et

à son audace d'être historien, l'audace d'opérer un retour au présent lesté de nouvelles questions, après avoir fait le *go back to* de l'historicisme rigoureux. Dans tous les cas, il s'agit de revenir au moyen du spectacle vivant à l'histoire chaude, celle qui permet d'interroger ses propres contradictions présentes pour tenter de les affronter, voire de les résoudre. Il s'agit aussi très explicitement de congédier l'histoire patrimoniale ou présentiste, froide, figée dans une interprétation consensuelle pour que surtout rien ne bouge.

15. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* [*Das Passagen-Werk*, 1989], trad. de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'éd. originale établie par Rolf Tiedemann, 2^e éd., Éd. du Cerf (Passages), 1993, p. 409.