



N°3 L'image dans le récit I/II

- Cyril Francès

Excéder le désir et leurrer le temps : fonctions et significations de l'image dans *l'Histoire de ma vie* de Casanova.

Casanova raconte à propos de l'Infant d'Espagne une anecdote intrigante et révélatrice de la place de l'image dans *l'Histoire de ma vie* :

« Ce frère du Roi ne voyageait jamais sans une image de la Sainte Vierge que Mengs lui avait faite (...). La Sainte Vierge était assise sur l'herbe et avait ses pieds nus croisés à la moresque ; on voyait ses très saintes jambes jusqu'à la moitié du mollet. Tableau qui enflammait l'âme par le chemin des sens. L'infant en était amoureux, et il prenait pour un sentiment de dévotion ce qui n'était que le plus criminel de tous les instincts voluptueux, car il était impossible qu'en contemplant cette image, il ne brûlât d'envie d'avoir entre ses bras, chaude et vivante, la déesse qu'il voyait peinte sur cette toile. Mais l'infant ne s'en doutait pas. Il était enchanté de se trouver amoureux de la mère de son Dieu. Cet amour lui était le garant de son salut éternel »¹ (III, 633).

L'anecdote définit, semble-t-il, la toile comme un espace de circulation du désir, dans une perspective strictement sensualiste où la représentation est le chaînon manquant entre l'âme et les sens. Le contenu iconique de l'image est dévoyé au

¹ Toutes les citations de l'œuvre renvoient à l'édition Robert Laffont, « Bouquins », Paris, 1993.

profit d'un investissement fantasmatique dont la source est un détail, les « mollets découverts », qui ouvre et métamorphose le champ de la représentation. Cette ouverture n'est pas le fruit d'une simple réversibilité de la dévotion en « instincts voluptueux », de la chute de la Grâce dans la naturalité du désir. La conversion de l'une à l'autre repose sur des mécanismes plus troubles qu'il n'y paraît. Selon une logique assez classique, l'image se définit comme une présence venant à la fois susciter et combler une absence, le substitut fétichique d'un corps « chaud et vivant ». Mais, en cristallisant le désir, elle creuse un abîme entre lui et son objet, et se fait le prisme d'une relation imaginaire de soi à soi-même. Appel à la possession de l'objet représenté, elle établit en même temps une méconnaissance de cet objet en lui faisant écran. Que voit en effet l'Infant, et, au-delà, qu'est-il donné à voir au lecteur ? Une Sainte Vierge dont on ignore la symbolique exacte (s'agit-il d'une Nativité, d'une Annonciation ?) et sur laquelle les mots tissent une autre image : la pose « moresque » et le qualificatif impropre de « déesse », qui évoquent soudainement les corps sensuels de l'orient ou des divinités païennes, suggèrent un fond érotique derrière la surface iconique. Au sein d'une première image manifeste se niche une seconde, latente, les deux réunissant dans une boucle retorse la Grâce et le désir, le Salut et la perdition : « cet amour lui était le garant de son salut éternel ». L'Infant ne sait pas ce qu'il aime dans le tableau et ignore la nature même de son amour : l'image ne lui dévoile rien mais dissemble étrangement à elle-même. Elle se fait trompe-l'œil, dans la mesure où elle introduit dans l'objet qu'elle représente un écart qui le défigure mais lui donne un surplus de présence. Le regard en est prisonnier mais il y voit paradoxalement la garantie d'un au-delà de l'image. Celle-ci voile l'abandon dans les vertiges de l'absence et de l'impuissance auxquels elle entraîne, par l'illusion de l'absolu dont elle serait la trace et le chemin.

Les mésaventures de l'Infant contiennent en germe les trois dimensions de l'image que nous voudrions étudier ici. Elles montrent d'abord le filet de volupté qui unit le regardant au regardé, et qui permet d'établir autour de l'image un appareillage du désir. Celui-ci n'en finit pas de se représenter, de s'accomplir et de se différer dans son reflet, de naître et de s'épuiser dans sa propre

contemplation. Le texte met cependant en évidence le point de fuite de ce dispositif spéculaire et imaginaire : pas plus que l'Infant le libertin ne sait exactement ce qu'il voit en elle, et comme lui il se fait piéger par le jeu de la *mimésis*. L'image alors s'opacifie et enrayer l'économie réglée du libertinage entre le corps, le désir et leurs représentations, en y introduisant l'ombre inquiétante du simulacre. Pourtant, au-delà de cette ombre, ou au cœur de sa sombre profondeur, peut-être la méprise de l'Infant ne se révèle-t-elle pas si grande : dans l'*Histoire de ma vie* l'image apparaît aussi bel et bien comme une promesse d'éternité, et dans le mirage du leurre se dessine un temps retrouvé.

Érotique de l'image

Le regard libertin sur l'image est affranchi des signes. Il ne croit pas que ce qu'il regarde est exactement enclos dans ce qui est représenté, et sait qu'au-delà du visible l'image déploie un pouvoir plus trouble, mais aussi plus évident. La peinture borde le désir du spectateur, dont le regard est lui-même bordé par la chair du modèle. En ce sens, le libertinage redonne à l'image certains prestiges de l'icône, car elle lui confère une vertu révélatrice rattachée non à son contenu figuratif, mais à sa présence sensible. Il la fait redevenir « présence de l'invisible, et qui en appelle donc à une vision qui est autre que la vue »². Mais c'est une icône dont la logique serait inversée : non plus arrachement au sensible pour entrer dans le Verbe divin, mais déprise des signes pour plonger dans l'abîme du désir. Dans les deux cas cependant, la chair est rendue à l'image et leur rapport n'est plus de simple représentation. Le regard opère au creux de l'image une scission entre ce qu'elle représente et ce qu'elle appelle et suscite. Les innombrables images religieuses détournées de leur usage premier sont exemplaires de ce phénomène : comme l'Infant, la foule de Seigneurs en extase devant une Vierge à l'enfant qui « brûl[e] l'imagination » (III, 634), les malheureuses « qui passent les nuits moitié endormies, moitié éveillées, tenant

² J.-L. Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, « Incises », 2000, p. 67.

entre leurs bras St Antoine de Padoue, St Louis Gonzaga, St Ignace et l'Enfant Jésus » (III, 651), témoignent de ce mouvement du regard entraîné vers une vision autre, dont le corps est le relais. Chacune de ses peintures s'articule à un invisible fantasmé qu'elle désigne obscurément sans le montrer. Pour le libertin, l'image est autant une surface de représentation qu'une béance, le désir s'y reflète et aspire à s'y réaliser. C'est dans cet interstice de l'image que se joue son pouvoir, et c'est à cette effraction que tentent de répondre les mille et un dispositifs que chacun adopte face à elle, allant du fétichisme à l'iconoclasme.

Le désir n'est jamais d'abord une question de sens et de chair, mais de superficie, donc d'espace et de représentation :

Ce qui a donc exercé sur moi constamment un empire absolu est la beauté animée d'une femme, mais cette beauté qui existe sur sa figure. C'est où le prestige tient son siège, et c'est aussi vrai que les Sphinges que nous voyons à Rome et à Versailles nous rendent presque amoureux de leur corps quoi que déforme dans toute la force de ce mot. (...) Tout ce que je sais est que cette superficie qui m'enchant, qui me transporte, qui me rend amoureux est ce qu'on appelle beauté. C'est un objet de la vue, je parle pour elle. Si ma vue pouvait parler, elle en parlerait plus savamment que moi (II, 393).

Le désir ne fait pas de distinction entre le corps et l'image, il ne se déploie que sur des surfaces et ne dialogue qu'avec le « prestige » de l'être, non avec son incarnation sensuelle. L'image casanovienne opère un charme qui confond la nature des êtres et leur simulacre, qui rive le regard à l'objet en l'irréalisant. Vertigineux écran de projection du désir, l'image semble ne faire signe vers rien. Sphinge, elle a le même pouvoir de fascination que son modèle, et elle propose la même énigme : c'est un signe qui ne se correspond pas à lui-même, dont le détail excède la totalité et qui prend le sujet au piège de cet excès. Celui-ci découvre la plasticité et l'autonomie de son désir, qui peut lui faire aimer un monstre inanimé. Il en est réduit à « parler pour » cette force qui le meut, c'est-à-dire à essayer de parler de là où elle agit sans pouvoir la faire sienne.

L'image sollicite le désir pour l'emprisonner à sa surface, non pour le libérer des arrières mondes où il est d'ordinaire refoulé. C'est ce qui explique que, chez Casanova, les habituels stratagèmes libertins qui usent de peintures érotiques pour enflammer les sens fonctionnent si mal, et que l'image a tant de puissance et si

peu d'efficace. Elle n'entre pas dans cette dialectique du désir et de sa représentation chère au roman libertin, dans laquelle « l'œuvre d'art et le désir viennent figurer (...) sur la surface plane d'une représentation et, de ce fait, deviennent justiciables d'un calcul sur lequel peuvent se régler stratégie, mise en scène et recours à l'artifice »³. Casanova en arrive à ce genre de calculs lorsque, vieillissant, il veut attirer à lui la jeune Lia, fille de son hôte à Ancône. Il lui montre les fameuses gravures de Raimondi qui illustrent les *Sonnets luxurieux* de l'Arétin, ce qui déclenche effectivement des affects physiques, la jeune fille déclarant qu'« une honnête fille ne doit pas s'arrêter à bien regarder tout ceci, car vous pensez bien que cela doit causer une grande émotion ». Mais ces affects viennent mourir dans la lettre de l'image : si Lia continue de regarder, elle neutralise la force des gravures en demandant pour chacune des explications verbales, sans jamais vouloir « rien voir de vivant ». Ultimement, le corps que Casanova convoite et qu'il a tenté de leurrer le prendra à son propre piège et ne se donnera pas comme chair mais comme spectacle. Lors d'une nuit sans sommeil, le séducteur glisse l'œil dans une fente où il aperçoit une lumière inhabituelle :

Je vois Lia toute nue avec un homme dans le même état couchés sur un lit qui travaillaient ensemble à faire des postures. (...) Ils se parlaient tout bas, et à chaque quatre ou cinq minutes, ils me donnaient un nouveau tableau. Ce changement de posture me faisait voir les beautés de Lia dans tous leurs rapports. Ce plaisir modérait ma rage qui était cependant forte quand tout ce que je voyais ne me laissait pas douter que Lia ne fît que la répétition des figures de l'Arétin qu'elle avait appris par cœur. Quand ils venaient à l'essentiel de l'acte, ils y mettaient des bornes, et travaillant de leurs mains, ils se procuraient les extases de l'amour qui, toutes imparfaites qu'elles étaient, ne laissaient cependant pas de m'impatienter cruellement (III, 995).

Certes, on peut ne lire ici qu'un exemple de stratégie mal établie, accident malheureux dû à l'âge avancé du stratège. Plus profondément pourtant, le texte indique que ce qui est appelé par l'image ne peut advenir qu'en elle. Double seuil entre l'imaginaire et la chair, mais aussi entre le corps et la jouissance, elle ne les rapproche que pour les séparer. En ses confins se joue le spectacle de leur perpétuelle séduction et de leur impossible réunion. Les illustrations de l'Arétin

³ M.-A. Berthier, *Libertinage et figures du savoir*, Saint-Nicolas-Québec, Presses de l'Université de Laval, 2001, p. 212.

représentent le corps en ses plaisirs et se prêtent à leur enseignement, elles indiquent le lieu de la réunion charnelle en même temps qu'elles l'interdisent, puisqu'elles la bordent dans les limites de la reproduction et de l'imitation. Elles empêchent ainsi la jouissance et laissent la frustration à sa place.

Le destin de l'image semble alors s'abîmer dans le fétiche, incapable qu'elle est d'établir un échange entre elle et la réalité des corps que pourtant elle révèle et éveille. Désignant plus ou moins obscurément la jouissance comme son point de fuite, balisant le parcours qui mène à elle, elle finit par l'occulter, la soustrayant *in fine* au sujet, réduit à la position honteuse du voyeur ou à celle inconfortable du mime. Elle conduit à une transgression factice qui se réalise dans la pose d'un ultime interdit : « l'essentiel de l'acte » s'est évanoui en elle. L'image dévoile au sujet la perversité constitutive de son désir, sa mauvaise orientation native, soit qu'elle lui fasse aimer une Vierge ou une Sphinge, soit qu'elle absorbe l'objet de son désir pour le lui dérober. Créant un champ d'illusions autour du sujet, elle semble le condamner à une satisfaction partielle, parcourue de plaisir et de frustration, compromis entre la jouissance et son déni. Elle seule pourtant possède le chiffre du désir et la solution à son énigme. Le paradoxe à la source de cette énigme est énoncé par Lia dès le départ, dans une formule déjà citée, qui est le fil conducteur de toutes les aventures de l'image dans *l'Histoire de ma vie* : le désir « ne veut rien voir de vivant », il ne se tourne que vers des représentations. L'image n'est donc pas simplement la mise en spectacle seconde et auxiliaire du désir, elle est son origine même, c'est elle qui le provoque, le nourrit et l'empêche. Elle lui ouvre un espace qui lui est propre, dans lequel il circule en boucle, mais elle ne lui offre aucun partage du sensible.

Le libertin casanovien ne peut alors se contenter d'user de l'image pour réfléchir le désir, puisque c'est en elle qu'il se trouve et que c'est dans le réel qu'il n'y a que son reflet. Comment appeler dans l'image ce corps « chaud et vivant » auquel elle offre sa visibilité au prix de son incarnation ? La solution casanovienne consiste à dupliquer le dispositif de l'image, le redoubler, et introduire un troisième regard : c'est dans ce pli que se trouve la jouissance. Cet enroulement du corps sur l'image suppose des mises en scène complexes,

exemples de la « surnature artificieuse » dont parle Michel Foucault⁴, mais dont le sens est modifié. Il ne s'agit pas de démultiplier la nature dans l'artifice, plutôt de la neutraliser grâce à lui, afin de l'y fixer et de conjurer son échappée.

On trouve notamment un dispositif de ce type lors de l'épisode avec la religieuse M. M, avec qui Casanova noue une liaison en 1753 et dont le récit est un roman libertin à part entière intégré dans l'*Histoire de ma vie*. Le corps de M. M est dès le début enveloppé du prestige des signes et de l'imaginaire : son habit de religieuse, les transgressions qu'il incarne et les métamorphoses qu'il suppose, sa ressemblance avec les anciennes amantes de Casanova, son nom même dont les initiales évoquent la figure ambivalente de Marie-Madeleine. Ce tressage des signes sur le corps est redoublé par le fait que les deux amants se livrent au raffiné cérémonial de la chair sous les yeux complices de l'amant en titre, caché dans un boudoir. L'acte amoureux se mue alors en spectacle effectué sous le regard du Maître (l'amant en titre étant le cardinal de Bernis et les scènes ayant lieu chez lui, dans son *casin*). Au sein de cet agencement, le même écart que l'on a vu à l'œuvre dans l'image se matérialise, sur la peau de M. M, entre la visibilité du corps signifiant et la chair mise à nue qu'elle pointe à son horizon, dessinant au creux de leur invisible jointure la plastique évanescence de l'objet du désir.

Le corps de M. M est un ainsi corps-image :

Sa figure timide et modestement riante, paraissait me dire : *Voilà la personne que tu aimes*. Ce que j'ai trouvé extraordinaire, et qui me plut à l'excès fut du rouge mis à la façon que les dames de la cour le mettent à Versailles. L'agrément de cette peinture consiste dans la négligence avec laquelle elle est placée sur les joues. On ne veut pas que ce rouge paraisse naturel, on le met pour faire plaisir aux yeux qui voient les marques d'une ivresse, qui leur promet des égarements et des fureurs amoureuses. Elle me dit qu'elle avait mis du rouge pour faire plaisir à son ami qui l'aimait (I, 757).

Le visage est d'abord lu comme un signe, mais ce qu'il dit n'est que l'énoncé de sa propre présence, son objectivation, qui le transforme en spectacle de lui-même. Ce spectacle premier est cependant débordé par un artifice supplémentaire qui se surajoute à l'offrande transparente qu'il faisait de lui-même. Le visage de M. M

⁴ M. Foucault, « Un si cruel savoir », dans *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard « Quarto », 2001, p. 252.

est en effet également imitation de celui des « dames de la cour », visage-tableau donc qui offre la représentation d'un autre espace, celui de la galanterie versaillaise. En retour, cette *mimésis* première se voile aussitôt du leurre qui en est l'origine : sa fonction est de faire croire à la « marque d'une ivresse », de faire se perdre l'œil dans les traces d'une jouissance absente et dont le symptôme est pourtant visible à la surface de la peau. *Mimésis* seconde, trompeuse, qui se désamorce en une promesse, n'étant que l'annonce de la réalisation de ce qu'elle représente. Deux temporalités se mêlent dans cette peinture incarnée, celle du désir qui est suscitée et celle de la jouissance qui est signifiée, et qui est comme déjà-là. Enfin, cette stratification de signes se duplique une ultime fois, puisqu'elle est d'abord offerte à l'œil du Maître avant de l'être à celui de l'amant : une vertigineuse dialectique du simulacre et de l'incarnation se joue à la surface de ce visage, qui se déréalise pour mieux se réaliser. La présence du troisième œil vient fonder et clôturer le dispositif permettant la transformation du corps en image : articulant autour de lui un espace de représentation, il transforme l'échange des corps en théâtre de cet échange, offrant à M. M une « double incarnation, l'acteur donnant sa chair, et la scène la maintenant au titre de chair imagée », et la scène décrite, comme la scène de théâtre, « ne nous présente pas des images de corps réels mais plutôt des corps dont la chair irréaliste vivifie le substrat de l'image et contribue à sa carnation devant le regard du spectateur »⁵.

Structurellement, la scène est identique à celle qui s'était jouée à Ancône, à la différence que Casanova est à présent à l'intérieur de l'image. Spectateur des ébats amoureux de Lia, sa jouissance ne faisait que creuser sa frustration ; à présent, c'est le regard de Bernis qui lui offre la jouissance, puisqu'il lui donne accès en même temps aux deux dimensions de la chair, dans l'épiphanie d'un corps qui se rencontre enfin en ses représentations : « Après cela nous nous mêmes de pair devant un grand miroir droit, l'un passant un bras derrière le dos de l'autre. Admirant la beauté de nos simulacres et devenant curieux d'en jouir, nous luttâmes en tous sens toujours debout » (I, 760). Jouissance des corps que le

⁵ F. Noudelmann, *Image et absence. Essai sur le regard*, Paris, L'Harmattan, « L'ordre philosophique », 1998, p. 77.

miroir unit au regard, saisie de la chair au moment même de l'abandon dans le vertige de ses reflets. Le passage de l'admiration à la jouissance replie l'une sur l'autre la beauté des reflets et le plaisir des corps, les confond en une seule réalité. Sur les corps entremêlés se brodent le voile transfigurant des simulacres, dans une jouissance en abyme, mais enfin ressaisie puisqu'accessible uniquement dans et par cet abyme, à la fois point de fuite des regards qui la fonde, et obscur fond sur laquelle s'élève la présence glorieuse du corps.

La mimésis défigurée

Au sein de ce mystérieux ballet de l'image et du désir qui découvre à la chair sa plénitude s'inscrit pourtant une perte : ces corps-images sont des corps sans identités. L'épuisement de l'être par l'image confère à celle-ci une singulière autonomie et lui permet de s'affranchir progressivement de son référent. Ces corps qui n'apparaissent que dans la toile d'une représentation finissent également par devenir étranger à l'être qui les habite. La scission que l'image opère dans le regard a sa contrepartie dans une faille du réel, qui délie l'image de son référent et rend le désir étranger à son objet. Se libérant des garde-fous de la représentation, l'imaginaire investit le réel en retour et le montre non-coïncident avec lui-même. S'engage alors un processus d'errance du regard, soudainement en quête de ressemblance : s'il ne la trouve pas, le dispositif si subtilement établi risque de s'effondrer et de se révéler mascarade.

Ainsi, alors que sa liaison avec M. M dépérit sans que Casanova ne parvienne à y mettre un terme (Bernis rappelé en France, les deux amants n'ont plus ni lieu réel, son *casin*, ni espace symbolique, son regard, pour l'échange amoureux), son ami Murrain, qui ignore tout de ses aventures, lui annonce triomphalement qu'il est devenu l'amant d'une belle religieuse, maîtresse de l'ambassadeur de France, et qu'il n'y a nonne que l'on ne puisse s'offrir pour quelques sequins. Casanova dénie, et Murrain lui apporte le portrait de la jeune femme, avec huit ou dix autres tous pareils : « C'étaient des têtes à cheveux flottants et gorges nus ». Et Casanova de reconnaître sans convenir : « Celle-ci ressemble à M. M ; mais convenez qu'on

peut vous avoir trompé, à moins que vous ne l'ayez eue entrant vous-même dans le couvent, ou la conduisant dehors vous-même car enfin il y a des femmes qui se ressemblent » (I, 826). À la ressemblance mimétique de l'image à son modèle, Casanova oppose une éventuelle duplication du modèle. Mais le mal est fait et l'image qu'il avait laissée au creux du miroir s'en échappe soudainement et se dépose sur son référent dont la vérité se dissipe.

D'harmonieuse doublure qui tissait l'imaginaire sur la peau du réel, l'image devient masque duplice, et, pour lever le doute, Casanova propose à Murrai une vérification. Les deux hommes vont donc voir la religieuse à la grille de son couvent, au moment où la fausse M. M les attend chez Murrai. Ce dernier sort convaincu que celle qu'il a laissée chez lui n'est « qu'une put... ». La morale de l'aventure tirée par Casanova porte alors précisément sur le statut équivoque de l'image qui excède toute forme de *mimésis* et qui ne s'articule pas à son référent mais semble s'en affranchir :

J'étais surpris et attentif à examiner les traits de son visage [ceux de la fausse M. M] tenant le portrait à la main qui était à gorge nue. J'ai dit que pour ce qui regardait la gorge les peintres l'inventaient, et la dévergondée saisit ce moment là pour me faire voir que la copie était fidèle. Je lui ai tourné le dos. Le fait est que dans cette nuit là j'ai ri de l'axiome *Quae sunt aquelia uni tertio sunt aequeia inter se*, car le portrait ressemblait à M. M, et il ressemblait aussi à la garce, et celle-ci ne ressemblait pas à M. M (I, 834).

L'image ne reproduit pas seulement le réel, elle semble pouvoir s'emparer de lui et introduire en son cœur une discontinuité qui en brise les lois. La citation propose à la fois une révélation et un déni, révélation que le modèle s'est dissout dans son image, déni du corps qui s'est substitué à lui dans cette dissolution. L'imaginaire n'est pas là on l'on croit, comme la « garce » le signale à Casanova en lui montrant sa poitrine. Entre le tableau et son modèle existe une harmonie que nulle imagination créatrice ne corrompt, seul le regard du spectateur refuse de voir et introduit l'imaginaire. La réaction du libertin qui se tourne est symptomatique de ce détour du corps naturalisé, qui n'est pour lui que le ferment refoulé du désir.

L'image défait l'identité en la neutralisant, et le modèle perd son authenticité dans sa duplication. Annulant la *mimésis* qui est son origine, elle se découvre leurre et fait vaciller le réel de sa fragile assise. De là l'inquiétude de Casanova avant la vérification : « Malgré que je fusse sûr et très sûr que M. M était innocente, j'étais cependant très inquiet. Mais d'où venait donc mon inquiétude ? » (I, 829). Toute image est trompe-l'œil car toute image efface son référent. Non parce qu'elle le recouvrirait entièrement, mais justement parce qu'elle ne le recouvre jamais exactement, laissant entre elle et son modèle un jeu de dissemblances possibles où l'œil s'égarer. Le phénomène évoque la « *mimésis* en excès » dont parle Louis Marin, qui « en supprimant la distance du modèle à la copie, en suspendant la relation référentielle, piège l'œil sensible dans ce que je nommerai l'apparence-essence, dans l'apparition, et livre l'œil-corps à la fascination du double, à la stupéfaction et, du même coup, l'effet n'est pas de contemplation et de théorie, le retour dans la vérité sereine et apaisée de la représentation (...) mais de surréalité, un mixte impur d'angoisse et de sidération : effet de présence »⁶. Ce piège au cœur de la représentation n'est pas seulement chez Casanova le fruit de l'art illusionniste, il est le propre de l'image qui toujours dédouble le réel en excédant sa fonction de représentation. Nœud qui mêle indistinctement les certitudes attachées au visible et les illusions articulées au fantasme, l'image suscite une oscillation de l'un à l'autre dans laquelle chacun risque de s'évanouir à se voir ainsi en son miroir. Leurre que le fantasme investit pour lui donner chair et sang, l'image est sourdement travaillée par le réel qu'elle n'efface jamais tout à fait, et c'est ce jeu de flux et reflux qui lui confère son trouble prestige et son occulte puissance, mais aussi sa définitive précarité. Elle n'existe que dans la lutte qui l'oppose à la visibilité de son référent et dont ne résulte qu'une irréductible étrangeté au cœur des êtres, une invincible dissemblance au sein de l'identité.

⁶ L. Marin, « Représentation et simulacre », dans *De la Représentation*, Paris, Gallimard-Seuil, 1994, p. 309.

L'image est bel est bien dans cet épisode un « nœud d'illusions partagées »⁷ qui, lorsqu'il se dénoue, redonne à chacun la part de réel qui lui revient. La première à opérer le partage est la fausse M. M, ce corps simulacre qui s'est invité dans l'image. Aux deux hommes qui constatent la non-coïncidence entre elle, la vraie M. M dont elle est un double dégradé⁸ et l'image qui les représente toutes deux, elle soumet immédiatement une vision de son corps dénudé : « La coquine ôta sa robe, et sa jupe, et si nous ne l'avions pas empêchée, elle se serait mise toute nue, espérant d'obtenir de la brutalité ce qu'elle ne pouvait espérer de notre raison » (I, 832). Une fois démasquée, elle tente de recouvrir avec un corps de chair et de sens le gouffre ouvert par la faillite de l'imaginaire. Exclue de la médiation de l'image, il ne lui reste qu'un corps qui est un appel à la nature amputée de sa compensation fantasmatique. Là est le véritable scandale pour les deux hommes, qui, encore une fois, ne veulent « rien voir de vivant ». Le mot de « raison » glissé à la fin de la citation pour désigner un désir orné d'imaginaire, à l'opposé du désir brutal pour le corps nu, est d'ailleurs symptomatique de ce refus que l'écriture exhibe et prolonge. Le retournement du corps contre l'image est encore plus net lorsque la jeune femme justifie ses actes à Murrai :

La seule chose qui m'intéressait était les cent sequins. C'est si vrai, que malgré que j'aie couché avec vous, et que je vous aie trouvé charmant et fait plus pour être payé que pour payer, je ne me suis pas souciée de savoir qui vous êtes. (...) Vous savez comment nous avons passé la nuit, je l'ai trouvée délicieuse, et Dieu sait avec quel plaisir je me suis flattée aujourd'hui de passer la pareille (...). Vous avez tout découvert ; mais je ne crains rien, car je peux me masquer comme je veux, et je ne peux pas empêcher que ceux qui couchent avec moi me croient une sainte, si cela les amuse (I, 835).

Étrangère au fantasme auquel elle a servi de support, la mauvaise M.M est la seule à tenir un discours de vérité, et à tirer de l'histoire un double bénéfice. De tous les protagonistes elle seule sait qui il est et ce qu'elle veut, et peut donc se protéger sous les masques. Fragment de réel qui use habilement des parures que lui offre le désir des autres, elle vient rafler la mise finale du jeu entre le corps et l'image et

⁷ S. Tisseron, *Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod, 1997, p. 14.

⁸ Elle n'a en effet, dit le texte, que des « faux-airs de M.M », elle est, de surcroît, plus âgée, plus petite et parle un mauvais français (I, pp. 832 et 835).

recupère tout ce qui y résiste : la jouissance et les sequins. Elle qui ne peut empêcher que son corps soit surface de signes en a détourné l'économie à son profit et a dévoilé aux deux hommes le revers de l'espace fantasmatique qu'ouvre l'image : lieu où la « put... » peut toujours se glisser dans la peau du modèle ardemment recherché. Le libertin Murrain est destitué de sa souveraineté sur les corps et leur imaginaire, prisonnier de la fêlure ouverte par leur séparation. D'un côté, la « put... » peut lui dire qu'il est plus fait « pour être payé que pour payer » puisqu'il s'est fait pour elle objet et non sujet du plaisir. De l'autre, la véritable M. M, l'objet imaginaire, peut légitimement le condamner de l'avoir confondue avec son double : « Il lui semblait d'avoir raison d'être fâchée contre lui parce qu'il avait joui d'elle en imagination, et parce qu'il avait trouvé que le portrait que je lui avais fait voir ressemblait. Elle ne pouvait pas se reconnaître » (I, 837). Aux deux extrêmes de l'illusion soudainement levée se trouvent la « put... » qui est le référent sans être l'image, et M. M, qui est l'image sans être le référent. C'est pourquoi elle ne peut se reconnaître, puisque si c'est bien elle que l'image tient prisonnière, celle-ci n'est pas son portrait. Et pourtant, c'est d'elle que Murrain a joui, puisqu'il n'a joui que d'une image.

Le désir ne différencie pas la copie et son original, ce pourquoi il n'en finit pas de rater son objet, qui se situe dans le point aveugle de la réunion des trois figures (M. M, sa copie, le portrait) semblables et pourtant contradictoires. Murrain est le symbole de cet échec, lui qui voulait posséder la « maîtresse de l'ambassadeur de France » et qui a laissé un tableau donner le change à son fantasme. Le récit de la négociation avec l'intermédiaire qui doit lui amener M. M est, de ce point de vue, explicite :

Il me dit enfin que je ne pouvais pas craindre d'être trompé, puisque ce ne serait qu'à elle que je donnerai la somme lorsque je l'aurai avec moi ; et à la fin de tout cela il tira de sa poche le portrait que vous avez vu et que voici. Je l'ai acheté de lui-même deux jours après que j'ai cru d'avoir couché avec elle (I, 833).

Le portrait est présenté comme la garantie de l'échange, c'est lui qui certifie la validité de la transaction en authentifiant M. M, il sert de médiation entre la M. M imaginée et la M. M réelle. Il est le sceau apposé aux termes du contrat. Mais,

outre que l'image seule ne peut garantir une identité, la citation montre que le portrait devient l'enjeu de l'échange, sa finalité et non sa certification : c'est l'acte amoureux qui devient la garantie de la validité du portrait et en permet l'échange. Alors que le portrait devait attester de l'identité de M. M, c'est l'acte sexuel qui atteste finalement de l'identité du portrait : entre les deux ne reste que la béance d'une illusion énoncée par le « j'ai cru d'avoir ». Dans l'aventure, Murrai s'est découvert fétichiste, préférant l'image à la femme, ce dont les « huit ou dix portraits » de ses conquêtes, tous identiques, étaient déjà le symptôme. Alors que par l'image il pense pouvoir attester la jouissance, il ne fait que la conjurer. Murrai croit que l'objet de son désir se tient tout entier sur la surface spectrale de l'image, et, par cette confusion, il s'interdit à la fois et de le voir et d'en jouir. Il relance indéfiniment le cycle de possession et de contemplation de la même figure fantasmatique sur laquelle n'importe quel corps peut venir poser le voile de son insondable présence.

Cette image autonome, déliée de son modèle, dont le pouvoir leurrant est tel qu'il appelle et peut accueillir n'importe quelle projection imaginaire, n'est cependant pas un simple mirage de libertins. Elle n'est que la forme achevée d'une représentation consciente d'elle-même. On la retrouve notamment lors de l'épisode du peintre sans modèle :

Un peintre fit pour quelque temps fortune s'étant annoncé pour capable de faire le portrait d'une personne sans la voir ; tout ce qu'il demandait était d'être bien informé par celui qui le lui demandait ; il devait lui faire la description de la physionomie si exactement, que le peintre n'eût pas pu se tromper. Il arrivait de cela que le portrait faisait encore plus d'honneur à l'informateur qu'au peintre ; et il arrivait aussi que l'informateur se voyait obligé à dire que le portrait ressemblait parfaitement, puisque s'il disait autrement le peintre alléguait la plus légitime de toutes les excuses ; il disait que si le portrait ne ressemblait la faute était de celui qui n'avait pas su lui communiquer la physionomie de la personne (I, 625).

Le peintre confronte celui qui décrit non au modèle lui-même mais à l'image du modèle qu'ont tracé ses mots : il ne lui montre donc que lui-même et le tableau ne figure que l'image d'une image et non un être réel. Mimant en quelque sorte la *mimésis* pour n'en offrir que la parodie, le peintre l'exclut définitivement du processus de représentation. Entrelacs de mots, de fantasmes et de savoir-faire, le

portrait ne peint que l'impossible rencontre du modèle et de son image. Il place celui qui le regarde dans une position intenable : il est son fondement, sa source et sa finalité, mais se trouve dépossédé de son pouvoir d'authentification, qu'il découvre soudainement aliéné à l'image. On ne peut qu'être perdant à ce genre de paris parce qu'ils reposent sur la nécessaire dissemblance que tout regard introduit dans ce qu'il regarde : l'œil ne sait pas ce qu'il voit et le visible est pour toujours inconnaissable. De cette méconnaissance se trouve toujours un tiers pour tirer profit, « put... » ou peintre imposteur, qui savent tous deux que le langage invente ce que l'œil croit voir et peuvent se glisser dans l'écart ouvert par cette défiguration du visible, qui laisse vacante la place du modèle.

L'image comme leurre du temps

Cette vacance ne laisse cependant pas d'interroger, et un certain nombre de questions demeurent en suspens : dans cette disjonction de la *mimésis*, la ressemblance, quand elle a lieu, semble tenir de l'accident ou du miracle. Dans l'anecdote avec la fausse M. M notamment, comment le portrait peut-il ressembler à la véritable M. M ? Les deux femmes ne se ressemblent pas et le portrait est bel et bien celui de la fausse (souvenons-nous qu'elle l'authentifie de ses seins), de plus, personne ne connaît le visage de la véritable M. M, qui est recluse, et enfin cette ressemblance n'est même pas nécessaire à « l'attrape ». La conformité de M. M au faux portrait est un supplément inexplicable à la tromperie : comment l'image a-t-elle pu englober les deux référents, le visible et l'invisible, et les superposer l'un à l'autre dans une trouble anamorphose ? Comment l'image a-t-elle pu ainsi multiplier son modèle, le diviser en deux êtres différents ?

Peut-être simplement parce que l'image préexiste au modèle et que le simulacre précède l'original qui reste toujours inaccessible, ne cessant de se défaire dans les volutes de la représentation. La « véritable » M. M n'apparaissait déjà que sur l'arrière fond symbolique rattaché à la figure de Marie-Madeleine, la pécheresse repentie qui a voulu toucher le corps réincarné du Christ. Pour autant,

ne résumons pas le personnage de M. M à l'illustration d'un archétype allégorique qui en délivrerait la signification de manière lisible et transparente. La figure de Marie-Madeleine est davantage une perspective, au sens pictural, qui donne à M. M son relief, qui est son invisible condition de visibilité.

Au tout début de leur relation, M. M offre à Casanova un double portrait d'elle-même :

Conformément à la leçon, je l'ai trouvée dans le dessous, habillée en religieuse debout, et en demi-profil. Le second fond élevé me la montrait toute nue étendue sur un matelas de satin noir dans la même posture de la Magdelaine du Corregio. Elle regardait un amour, qui avait à ses pieds un carquois, se tenant assis sur ses habits de religieuse (I, 763).

Image à double-fond, creusant cette faille du visible déjà évoquée⁹, mais qui renvoie à une troisième image selon un principe de redoublement qui reporte sans arrêt l'origine à une autre image plus lointaine. L'image-signe que le regard libertin démasquait semble ici faire retour, mais sa lisibilité s'est considérablement obscurcie. La multiplication des copies rend de plus en plus diffus leur rapport au modèle. Le processus qui était à l'œuvre avec l'image de la Vierge s'est complexifié. L'image de l'Infant faillait la représentation, figurant la chair au-delà du visible et du symbole. Ici la chair apparaît encore au-delà (ou en-deçà) d'une première représentation, cependant elle advient dans et par un symbole qu'elle imite. Elle advient donc en se niant, en se dévoilant à son tour comme simulacre. Mais l'original de ce simulacre est introuvable : c'est une peinture, de surcroît la peinture d'un objet imaginaire, qui n'a pas de modèle¹⁰. Le parcours du regard est ainsi sans arrêt déporté vers un horizon illusoire.

⁹ Ce double portrait matérialise d'ailleurs cette faille dont il donne la clef. Il scinde en deux images distinctes ce que les peintures religieuses unissent, et permet à l'invisible qu'elles convoquent (le corps comme objet de désir) d'apparaître pour lui-même.

¹⁰ D'autant plus introuvable que le texte ne cesse de s'en défaire, refusant que la figure symbolique de Marie-Madeleine ne devienne l'ultime point de fixation de la chaîne signifiante sur laquelle s'enroulent toutes les images du texte. Ainsi, quand Casanova rencontre la nouvelle copie de M. M dont nous allons parler à présent, il la décrit par la médiation d'un tableau, dont la pose évoque Marie-Madeleine et qui serait l'œuvre du Corrège mais qui représenterait, singulière ironie, une sirène : « Elle laissa tomber sa chevelure, elle se défit du corset, et ôtant ses bras de la chemise, elle se montra à mes yeux amoureux comme nous voyons les sirènes sur le plus tableau du Corrège » (II, 459). Or ce tableau n'existe pas et son évocation repousse encore la chimère d'un modèle original. Enfin, ce reflux de l'origine que le texte met en œuvre, a été en quelque sorte

La logique de l'image mise en place dans l'*Histoire de ma vie* paraît assez proche de celle que décrit Jacques Derrida quand il parle d'une « division intérieure de la *Mimésis* » chez Platon :

[...] une autoduplication de la répétition du même ; à l'infini puisque ce mouvement entretient sa propre prolifération (...). Tout s'y jouerait dans les paradoxes du double supplémentaire : de ce qui s'ajoutant au simple et à l'un, les remplace et les mime, à la fois ressemblant et différent, différent parce que – en tant que – ressemblant, le même et l'autre que ce qu'il double¹¹.

Ainsi des images se substituent à d'autres images, et des modèles à d'autres modèles, tous identiques et jamais exactement les mêmes, tentant vainement de combler ce défaut d'original qui est aussi défaut de chair. L'histoire de la fausse M. M était l'évocation d'un modèle possible (et du rapport à la chair qui va avec), mais rejeté : la prostituée. Elle n'était pas le dernier mot de l'autoduplication, dont la marche textuelle reprend régulièrement. À Aix-les-Bains, en 1760, Casanova aperçoit deux religieuses près d'une fontaine et lorsque l'une d'elle lève son voile : « Je vois M. M. Il était impossible que j'en doutasse, j'étais obligé de la reconnaître » (II, 431). Malgré ce devoir de reconnaissance, la religieuse n'est pas M. M, Casanova s'en rend compte d'abord à la voix, puis à deux détails :

Je vois celle [la figure] de M. M et si ressemblante que je ne peux m'imaginer que je me trompe (...). Ce qui me rappelle à mon étonnement sont ses cheveux noirs, et une minute après ses yeux de la même couleur que le fort sternutatoire lui avait fait ouvrir. Je suis alors convaincu que ce n'est pas M. M, dont les yeux étaient bleus, mais je deviens éperdument amoureux d'elle (II, 440).

Cette fois le modèle se dédouble tout seul, sans le piège d'une représentation, avec une part de dissemblance suffisante pour permettre à la fois le retour du passé (le souvenir de la première M. M) et la projection vers l'avenir (le désir pour la nouvelle). Dialectique du même et de l'autre qui confère au présent toute sa densité. Mais, pour enrichir ainsi la temporalité de toutes ses virtualités, la seconde M. M doit se fondre avec l'ancienne, sous peine de n'être qu'une répétition étrangère à son origine, donc insignifiante et stérile.

scellé par l'Histoire, par un étonnant « hasard objectif », puisque le tableau du Corrège représentant Marie-Madeleine a été détruit lors du bombardement de Dresde.

¹¹ J. Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, « Points », 1972, p. 235.

Or seule l'image a le pouvoir d'opérer cette fusion, de joindre l'ancienne M. M et la nouvelle et de boucler en quelque sorte le simulacre sur lui-même. C'est pourquoi Casanova s'empresse de montrer à la religieuse le double portrait, habillé et nu, de la première M.M : « Je la vois ravie d'aise. Elle la baise. Elle me demande si tout était d'après nature, et elle trouve sa propre physionomie encore plus frappante dans le portrait de ma M. M toute nue, que dans celui où elle était habillée en religieuse » (II, 451). La seconde M. M est saisie au spectacle de son double, qui suscite un désir idolâtre : c'est à la fois elle-même et une autre qu'embrasse la jeune religieuse, nouvelle Narcisse prise au piège de la ressemblance et qui veut devenir la même que l'autre à laquelle elle succède. Quelques jours plus tard en effet, elle offre à Casanova son propre portrait : « Elle ouvrit le paquet, et elle me donna un velin, où je l'ai vue très ressemblante, toute nue, et dans la même posture où était M. M dans le portrait que je lui avais donné » (II, 462). Dans la superposition des postures, le référent semble déjà s'effacer : M. M était peinte à l'image de Marie-Madeleine et la seconde M. M est peinte à l'image de la première. Il ne s'agit pourtant pas d'une dissémination en abyme des images, comme le montre l'ultime explication de M. M. Ce n'est pas une autre image que Casanova a sous les yeux, c'est la même dont la différence a été effacée :

[Le peintre] n'a rien copié me répondit-elle, car il n'en aurait pas eu le temps. Il lui a seulement fait des yeux noirs, des cheveux comme les miens, et la toison plus touffue. Ainsi tu peux actuellement dire d'avoir en un seul portrait l'image de la première et de la seconde M. M qui à juste titre doit te faire oublier la première qui est aussi disparue dans le portrait décent, car me voilà habillée en religieuse avec des yeux noirs. Représentée ainsi je peux me laisser voir de tous le monde (II, 462).

M. M rend à Casanova une image dédoublée, enrichie d'une ressemblance supplémentaire, figurant le « même et l'autre » de ce qu'elle représente. Dans cet ultime repli, l'image change définitivement de régime et devient emblème : fusion trouble de multiples objets et de multiples regards, limite entre le figurable et l'infigurable. Elle joint la mémoire et l'oubli, le souvenir et son effacement. Comme dans l'emblème, le procès de représentation repose sur l'impossible

coïncidence entre les deux objets représentés et la tension qui les pousse à se fondre l'un dans l'autre. Ainsi, « pour peu que le regard s'attarde dans le labyrinthe où le convie l'intention emblématique, il apparaît qu'aucun terme ne s'y substitue positivement à un autre et qu'au contraire l'emblème s'inscrit – négativement hors de toute substance – dans un processus de différence et de négation-affirmation réciproque »¹². L'image condense les différents objets du désir mais les excède tous puisque aucun ne se voit dans cette image qui exhibe en un même mouvement un symbole (Marie-Madeleine), un modèle présent mais invisible (la première M. M) et une copie qui le recouvre (la seconde M. M), chaque figure s'abolissant dans son double.

Autour de l'image s'articule un éternel retour du désir et de son objet, qui est une solution apportée à la déchirure du temps. De ce point de vue, la réaction de Casanova quand il compare le corps nu de la seconde à la peinture du corps nu de la première, est parlante : « C'étaient deux blancheurs également éblouissantes, mais dont l'incarnat différait ; c'était une dissemblance qui ne pouvait être aperçue que par des yeux amoureux. L'objet animé cependant l'emporta sur le peint » (II, 451). La chair ne transparait qu'en surimpression de l'image à partir de laquelle elle se déploie. Elle réitère et renouvelle son effet d'« éblouissement », mais elle le réintroduit dans un présent soudainement rendu à lui-même par ce surgissement du passé. Cette résurgence du passé dans le présent est assez proche de ce que Gilles Deleuze appelle le passé pur : « Tout le passé se conserve en soi, mais comment le sauver pour nous, comment pénétrer dans cet en-soi sans le réduire à l'ancien présent qu'il a été, ou à l'actuel présent par rapport auquel il est passé »¹³. C'est la dialectique de l'image et de la chair, du simulacre et du modèle qui permet cette saisie du passé pur dans l'*Histoire de ma vie*. L'histoire avec M. M peut se lire comme un exemple de « synthèse active » du temps :

[...] le rapport des présents qui passent ne rend pas compte du passé pur qui en profite, à leur faveur, pour surgir sous la représentation : la Vierge, celle qui ne fut jamais vécue, au-delà de l'amante et au-delà de la mère, coexistant avec l'une

¹² G. Agamben, *Stanze*, Paris, Rivages poche/Petite bibliothèque, 1992, p. 248.

¹³ G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, « Epiméthée », 1968, p. 115.

et contemporaine de l'autre. Le présent existe mais seul le passé insiste, et fournit l'élément dans lequel le présent passe et les passés se télescopent¹⁴.

Ce passé pur ressurgit chez Casanova sous la représentation de Marie-Madeleine, à la fois Sainte et « put... », dont la figure noue et synthétise les trois dimensions du corps : brutalement dénudé, fétichisé dans le jeu des signes qui l'habille et le dénude successivement, transfiguré en son simulacre glorieux. Dans cette figure, et dans l'image qui la porte, rejaillissent l'ensemble des passés et se brise la succession insignifiante, morne et chaotique, dont est fait le présent du désir.

Ainsi l'image joue le rôle d'objet virtuel, ce « lambeau de passé pur », issu du passé mais contemporain du présent, trace et ombre portée. De l'objet virtuel, l'image a en effet les trois caractéristiques. Elle est d'abord un objet double :

On constate à la fois que les virtuels sont prélevés sur la série des réels et qu'ils sont incorporés dans la série des réels. Ce prélèvement d'abord implique une isolation ou un suspens, qui fige le réel afin d'en extraire une pose, un aspect, une partie. Mais (...) la partie soustraite acquiert une nouvelle nature en fonctionnant comme objet virtuel.

La première M. M est en effet un objet de désir ancré dans le réel, comme il y en a tant d'autres dans l'*Histoire de ma vie*, elle ne se transforme en objet virtuel que par le double mouvement qu'elle opère vers l'image, en la déposant à la surface de sa chair, et en s'y évanouissant comme dans un reflet. L'être est absorbé par sa forme visible, il réfléchit un désir qu'il méduse en lui dérobant le réel. L'image alors « se clive, se dédouble en deux parties virtuelles dont l'une toujours manque à l'autre », elle ne représente plus rien mais tire son pouvoir de l'effondrement des corps sur eux-mêmes, présentant du réel ses doubles trompeurs et son revers inquiétant. Elle s'appuie sur le vide qu'elle creuse, vestige et mime grimaçant du réel dont elle articule la présence et la disparition. Le portrait trompeur de la fausse M. M est exemplaire de ce clivage, lui qui figure les deux femmes sans en représenter aucune. Il les renvoie ainsi toutes deux à leur incomplétude fondamentale, dépossédant l'une de l'ombre fantasmatique dont elle tire son

¹⁴ *Ibid.* p. 115.

charme trouble et, peut-être, son existence même ; habillant l'autre d'une image qui est son portrait, mais qui n'est pourtant pas à sa mesure. Ultimement, ce clivage est néanmoins fécond, grâce à la brèche que le cycle de ses dédoublements ouvre dans le temps. Objet « essentiellement passé », l'objet virtuel « n'est jamais passé par rapport à un nouveau présent ; il n'est pas davantage passé par rapport à un présent qu'il a été. Il est passé comme contemporain du présent qu'il est, dans un présent figé »¹⁵. L'image emblématisée offerte par la seconde M. M est le symbole de cette contemporanéité, réfléchissant toutes les dimensions du temps fixées sur sa surface. Elle permet et représente à la fois la résurrection des corps à travers les différentes strates du temps, dessinant l'utopie d'un désir toujours présent à lui-même, maître et possesseur de la temporalité à défaut de l'être de son objet.

L'image dans l'*Histoire de ma vie* relaye la mécanique du désir en suppléant son objet. Elle l'empêche de se confronter à sa bestiale naturalité et de tomber dans le cycle de la répétition stérile, de la redécouverte incessante du même. Elle lui permet d'irréaliser son objet et de l'envelopper de son illusoire magnificence. Ce faisant, elle l'attache à des ombres. De là vient qu'elle apporte à la fois la damnation et le salut. La damnation parce que son original se dérobe sans cesse et ne se livre qu'à la surface sidérante du fantasme. Le salut parce que le temps lui-même se prend à ses leurrés, et que chaque trompe-l'œil ramène avec lui la présence du passé qu'il duplique : c'est de cette présence qu'il offre la jouissance, non du corps désincarné qu'il simule. L'image est le signe, le symptôme et le talisman de ce temps qui ne cesse de revenir à lui à travers ses dédoublements, comme si lui aussi se laissait leurrer par l'imaginaire qui fixe son cours. En quête d'une origine introuvable, il diffère son écoulement en se ressaisissant tout entier dans la rencontre de nouveaux simulacres. En l'image, temps et désir cessent de se conjurer l'un l'autre et réunissent leur parcours contradictoires, délestés provisoirement du poids de l'être.

¹⁵ *Ibid.* p. 135.