

L'accélération pour mémoire

**Retours à Hiroshima
dans 200 000 fantômes et Kaïro**

Le 6 août 1945 à 8 h 15, la bombe atomique «Little Boy», larguée par le B-29 américain *Enola Gray*, explose à 580 mètres d'altitude au-dessus d'Hiroshima. Le film au ralenti tourné d'un B-29 d'observation, à l'aide d'une caméra Fastax capable de saisir jusqu'à 1 000 i/s, est endommagé par l'unité de développement lors du retour à la base militaire. D'après l'étude que Thierry Lefebvre a consacrée aux images de la bombe A, en dépit de l'échec des prises de vue ultrarapides, les premières photographies aériennes d'un bombardement atomique ont pu être réalisées¹; ces clichés, qui ont fait le tour du monde, exposent le point de vue des agresseurs sur l'événement perçu à distance et de haut. Les films japonais documentaires et fictionnels de l'après-guerre ont tenté de donner forme à l'expérience vécue des témoins civils en privilégiant des procédés de décomposition et de dilatation temporelles.

Cinquante ans après, c'est non plus l'usage filmique de la décélération, mais la mise en avant de l'accélération, par les variations et les disjonctions de vitesse, qui permet de saisir les retombées des explosions nucléaires sur la troisième génération de Japonais après la Seconde Guerre mondiale.

Nous analyserons en détail deux œuvres – *200 000 fantômes* (*Nijuman no borei*, 2007), un essai réalisé par Jean-Gabriel Périot à partir de documents photographiques², d'une part, et *Kaïro* (2001), un film de fantômes³ tourné par Kiyoshi Kurosawa à Tokyo, d'autre part – où la poétique rythmique laisse envisager au présent une Histoire spectrale remémorée par les moyens du cinéma. L'accélération filmique qui accompagne la revenance fantomatique vise à déclencher dans l'esprit du spectateur une mémoire vivante, saisie à l'instant de l'éclair et tournée vers l'avenir.

Faire le tour du temps

200 000 fantômes enclenche sur fond noir une succession et une superposition d'images photographiques qui opèrent à la fois un survol chronologique avant, puis après l'explosion de la bombe atomique et un déplacement spatial autour d'un lieu de mémoire. Construit en 1915, le Palais d'exposition industrielle du département d'Hiroshima, aussi appelé la Bourse de commerce, a été renommé «Dôme de la bombe atomique» (Genbaku Dômu) après 1945 par les habitants, puis inscrit en 1996 par l'UNESCO sur la liste du patrimoine mondial en tant que «Mémorial de la paix d'Hiroshima⁴». Les photographies du Genbaku Dômu posées les unes sur les autres se succèdent à vive allure pendant deux plages de montage-collage durant 30 secondes, de la construction à l'explosion, et 8 minutes, de la catastrophe à nos jours. Avant et après, les temps d'enchaînement des images isolées semblent, relativement, beaucoup plus lents. Partons de l'ouverture pour prendre la mesure esthétique de ce montage alternatif, entre accélération et décélération. Un «ciné-album photo⁵» expose la construction du bâtiment de 25 mètres de haut à partir du remploi partiel de la première image disponible du chantier du Palais d'exposition industrielle (ill. 1).



Ill. 1. 200 000 fantômes

Jean-Gabriel Périot a placé un à un des détails agrandis sur un carton noir et les a enchaînés en fondu par équivalence filmique au geste manuel de feuilletage⁶. Les six «fragments» rendent visible la présence des hommes sur le chantier, avant que l'édifice n'apparaisse en entier à la septième page de l'album, avec la mélodie discrète d'un piano qui donne vie au hors-champ sonore. Le montage entre les différents étages des échafaudages démultiplie l'instant photographié selon un scénario temporel bloqué d'avance: la répétition à l'arrêt.

Le premier détail photographique de cet enchaînement inaugural cadre en format paysage la structure métallique apparente de la coupole, ce qui rappelle, par rime et par contraste, les images connues du monument, qui, contrairement aux habitations environnantes, a résisté à la déflagration atomique. Dans *Les Enfants d'Hiroshima* (1952) de Kaneto Shindô⁷, première fiction tournée après l'occupation des forces américaines qui a pu reconstituer, sans craindre la censure, la journée du 6 août à partir des flash-backs de l'héroïne, des plans tantôt larges, tantôt resserrés, montrent sous différents angles le toit dénudé et les murs calcinés du Genbaku Dômu. Le montage d'*Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais y fait référence⁸ dans la section sur les hauts lieux touristiques en insérant cinq plans fixes du bâtiment, sous différents angles aussi, jusqu'au rapprochement final sur *l'œil du dôme* dessiné par l'armature métallique à ciel ouvert. Cette contre-plongée zénithale, cadrée depuis le sol en décombres, réintroduit le point de vue adopté dans le film de Shindô, qui fait

coïncider le regard du visiteur avec le souvenir impensable d'une expérience vécue. Les trente personnes qui travaillaient à l'intérieur de l'ancienne Bourse de commerce font partie des dizaines de milliers de victimes instantanément désintégrées dans un rayon de 3 km. En accord avec les coupes du découpage, la voix blanche d'Emmanuelle Riva scande le texte écrit par Marguerite Duras: «Pourquoi nier / l'évidente / nécessité / de la mé- / moire.»

200 000 fantômes recourt de nouveau à cette poétique mémorielle de la décomposition pour le deuxième ciné-album photo, enchaînement de sept photographies qui laisse poindre la silhouette transparente du bâtiment érigé tel un fantôme sur les ruines d'un champ dévasté, sans âme qui vive, après l'évocation audiovisuelle de l'explosion. L'alternance rythmique du film (ciné-album photo 1 de la construction, montage d'accélération 1 / ciné-album photo 2 de la dévastation, montage d'accélération 2) repose sur une symétrie brisée, de part et d'autre d'une phase de rupture qui fait écho à cet événement historique fulgurant et terrifiant en traduisant l'impossibilité de sa perception par l'homme, si ce n'est à distance. Pour le philosophe Jun Fujita, le «dispositif optique» du *pika* (l'éclair aveuglant de l'explosion atomique, d'après l'expression onomatopéique utilisée par les survivants) a eu pour effet de suspendre, de «mettre en sursis le régime chronologique du temps» et a ouvert un régime *epochal*, «l'époque nucléaire propre à la (sur)vie» dans laquelle s'inscrivent des «effets de hantise⁹». Dès lors, le terme *pika* privilégié par les témoignages des *hibakusha*¹⁰ devrait être distingué de l'expression *pika-don*

(intégrant distinctement le bruit de l'explosion) utilisée par les commentateurs extérieurs pour conserver un ordre de développement chronologique. Jean-Gabriel Périot a monté *cüt* une image blanche abstraite plein cadre fondue progressivement, en passant par un gris de cendres, à une image noire une minute durant, comme si la matière du film se substituait à l'espace représenté, alors que la musique disparue est remplacée par des bruits reconnaissables: déflagration, souffle du vent, crépitement des flammes, battement de la pluie. Ces choix filmiques établissent une correspondance avec la tradition figurative des fictions de reconstitution qui, des années 1950 jusqu'à nos jours¹¹, ont tenté de dégager «la *part a-historique* de l'expérience vécue» (Fujita) en marquant par l'éblouissement d'un plan sureposé, ou *cramé*, dans le jargon cinématographique, un coup d'arrêt dans le défilement filmique.

Aussi *200 000 fantômes* parvient-il à articuler deux dimensions: le point de vue historique, posé de manière chronologique et extérieur; le point de vue fantomatique, créé par une esthétique de la perturbation spatio-temporelle. L'accélération du montage-collage partant des images de désolation (ill. 2)



Ill. 2. *200 000 fantômes*

procède par sautes discontinues en découpant des *blocs cubistes* autour d'événements qui ont fait date dans l'après-guerre: visite de l'empereur en 1947, construction du cénotaphe en forme d'arche en 1952, premiers travaux importants de consolidation du Dôme en 1967, réaménagements urbanistiques de la zone fluviale, etc. Le traitement plastique et rythmique déploie des changements en saccade dans le format des photos et les angles de cadrage, de manière à animer plusieurs facettes de l'édifice, à faire le tour de cette entité visuelle, fluctuante et ubiquitaire, toujours située au centre de la composition, à déranger l'alignement perspectif des monuments du parc du Mémorial de la paix (ill. 3). Immergé dans un *milieu mémoriel*, le spectateur vit les étapes de la transformation via la temporalité cyclique du processus,



Ill. 3. 200 000 fantômes

qui rompt avec la progression linéaire. Ainsi, l'architecture du Genbaku Dōmu, bâtie et en partie détruite, puis consolidée à plusieurs reprises pour qu'elle continue de tenir debout telle qu'au lendemain de l'explosion, connaît une reconstruction incessante qui opère un retour en boucle¹² au *point zéro*. Bien que sur-visible, le portrait flashé du bâtiment

abrite un devenir spectral s'étendant aux dimensions d'une ville fantôme. Après les photographies des manifestants des années 1950 brandissant des drapeaux blancs noircis par l'inscription « *No More Hiroshima* », toute présence humaine, effacée par un geste de retouche numérique, a été renvoyée à l'invisibilité de l'atomisation. Cette manipulation, glissée discrètement cinq minutes durant dans le montage-collage de l'environnement urbain, s'apparente à un mouvement de réhabilitation des 200 000 morts, qui *brillent* par leur absence. Puis l'enchaînement en accéléré se conclut par différentes vues de la « cérémonie commémorative des lanternes flottantes » qui redonnent vie, la nuit tombée, à l'esprit des victimes par la modulation et le décalage des cubes de lueurs colorées voguant sur le fleuve Ôta (ill. 4).



Ill. 4. 200 000 fantômes

D'où la déception de voir revenir, une fois les agitations du visible et de l'invisible arrêtées par un plan gelé, une photographie familiale datée des années 1930. Cette image terminale, refermant le ciné-album photo, cède quelque peu à l'expression conservatrice et à l'énonciation nostalgique d'un court-circuit des temps.

Disjonction et accélération

Un changement d'échelle et de rythme fait prendre à *Kairo* la tournure d'un film-catastrophe, en lien avec un phénomène d'invasion et d'extermination de l'espèce humaine. Avant cette précipitation tardive dans la conduite de l'action, le récit expose pendant plus d'une heure aux risques de contamination et de disparition les jeunes Tokyoïtes de vingt ans, qui se traînent, avant leur confrontation avec un *yûrei* (fantôme à figure humaine), l'air hagard et l'attitude apathique, à travers des zones urbaines désaffectées... comme s'ils pressentaient qu'un événement catastrophique allait de nouveau s'abattre sur eux. La propagation de la menace, une fois dévoilée, finit par révéler le spectre de l'Histoire, à savoir les bombardements incendiaires au napalm et les explosions nucléaires de la Seconde Guerre mondiale. Déjà, durant le trajet en voiture des deux seuls survivants, Michi et Kawashima, le spectateur découvre à travers les salissures de la vitre Tokyo désertée et détruite. La largeur des vues en mouvement dévoile des immeubles enfumés et l'ampleur de la musique, jusqu'alors étouffée, crée une atmosphère de film existentiel catastrophique, à mi-chemin entre *L'Éclipse* (1962) de Michelangelo Antonioni et *Soleil vert* (1973) de Richard Fleischer. L'accélération se produit au cours d'une scène de suspense où Michi, arrivée à l'embarcadère, ne parvient pas à faire démarrer le petit bateau pour fuir la ville fantôme. L'imagerie des bombardements fait retour de manière fantomatique, en retrait de l'énonciation narrative, via une rupture audiovisuelle à rapprocher de la «disjointure dans la présence

même du présent», de l'«intempestivité radicale» à partir de laquelle Jacques Derrida a pensé l'avènement de la spectralité¹³. Cette forme de hantise se perçoit lors du passage surprenant de la prise de vue argentique à la prise de vue numérique, d'un plan à un autre, alors que Michi est obligée de retourner à terre chercher les clefs (de l'Histoire). À la faveur d'un raccord mouvement, à même de faciliter le passage heurté de la pellicule à la HD, l'héroïne se retrouve dans une atmosphère visuelle claire et lisse qui menace d'éteindre toute couleur sous un gris cendré. S'enchaînent soudain, à une vitesse jamais vue: le trajet d'un quadrimoteur enfumé, le flash d'une blancheur anéantissante du crash aérien, le sursaut du cadrage, le chancellement de Michi, qui détourne les yeux de la lumière (ill. 5 et 6).



Ill. 5 et 6. *Kairo*

Jean-Philippe Tessé a commenté la «fonction Lumière» de la vue quasi

journalistique, «préfiguration glaçante du 11 Septembre¹⁴». La qualité documentaire de l'image, alors que les trucages numériques sautent aux yeux, se rattache surtout à un travail de mémoire diffus. Une telle perturbation du présent par les souvenirs refoulés du passé historique, à l'état de feu, de fumée et d'irradiation, fait irrémédiablement penser aux retombées des explosions.

Cet emballement des événements visuels rappelle le montage flashé des traces charbonneuses déposées à la surface des murs et au sol par la *fantomisation* des jeunes Tokyoïtes, selon le mot-valise composé de *fantôme* + *atomisation*. Il y a une ressemblance visuelle frappante, quand on a vu les images sources, entre les taches noires laissées par les corps volatilisés des protagonistes après la confrontation avec les fantômes et les empreintes ombreuses des victimes civiles de l'atomisation, à l'instant même de l'anéantissement, plus de cinquante ans auparavant, à Hiroshima et Nagasaki. Un plan dans *Les Enfants d'Hiroshima* a déjà montré l'effacement par surimpression d'un homme assis sur des marches en pierre entachées d'une ombre, tandis que la voix off commente l'évaporation instantanée due à l'explosion. Interrogé au sujet des empreintes dans *Kairo*, le cinéaste a reconnu la source d'inspiration visuelle, mais il rejette l'explication clef en mains de sa fiction: «Mon film n'est pas une référence à Hiroshima¹⁵.» Son film fantastique *retient* le pouvoir d'anéantissement du passé et le diffuse en pointillé en conjuguant l'effet de réel et le «moment allégorique», qu'Adam Lowenstein a défini comme «un choc, une collision entre le film, le spectateur et l'histoire à travers laquelle se confrontent et se confondent les registres de l'espace

corporel et du temps historique¹⁶». Dans le cinéma de Kiyoshi Kurosawa, l'imaginaire du désastre est saisi par flashes à l'instant assourdissant du *danger*, pour reprendre un terme-phare dans la conception de l'Histoire chère à Walter Benjamin: «Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir "comment les choses se sont réellement passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger¹⁷.» Le spectateur, observateur lointain ou héritier direct, perçoit mieux par l'épreuve de la sidération quelles sont les *retombées* de la catastrophe, comment l'aveuglement des générations passées pèse sur l'existence des Japonais. La poétique spectrale n'impose pas un devoir de mémoire, ne comble pas le trou noir de l'oubli; il s'agit de réinscrire la référence historique parmi les contraintes qui déterminent la vie quotidienne en sondant la responsabilité collective de manière à la fois spectaculaire et contemplative.

Le calme s'installe dans *Kairo*, après ces frappes portées au regard, pour dégager une plage de contemplation décisive¹⁸. Ainsi, après l'emballement visuel en chaîne dans le plan commenté, la mise en scène se pose pour exposer, toujours sans explication narrative, une imagerie choquante. Une nuée poussiéreuse de particules élémentaires éteintes et brillantes, provenant de corps calcinés et pétrifiés, flotte dans la pièce où Michi est entrée. Ces squelettes de cendres réactualisent l'antécédent nucléaire dans ce moment de dilatation et de pause qui marque un changement de rythme, une variation de tempo surprenants¹⁹ (ill. 7). Après cette accalmie temporaire, le retournement vers les spectres du passé invite à comprendre la difficulté de faire face au présent. L'effet *pika*, auquel a réfléchi Jun



Ill. 7. *Kairo*

Fujita, consiste à relier la mémoire d'un passé à l'anticipation d'un avenir: «Une bombe nucléaire est une "bombe à retardement", dans la mesure où le développement de son impact et de ses effets reste toujours retardé, différé, à venir²⁰.» Pouvoir envisager cette double temporalité, c'est dégager une «vision de l'avenir», selon l'expression même du jeune Kawashima qui a été dévisagé par un regard spectral. La dernière image de Tokyo dans *Kairo*, qui montre la ville enfumée à l'arrière-plan avec le bateau des deux survivants s'en éloignant vers l'avant-champ

(ill. 8), reprend en sens inverse un plan large en noir et blanc vu dans *Pluie noire* (1988), le film de reconstitution de Shôhei Imamura adapté du roman éponyme de Masaji Ibuse. Les habitants de la région, affolés, gagnaient alors dans une barque Hiroshima atomisée, pour rejoindre leurs proches, sans connaître la nocivité de la pluie de cendres radioactives (ill. 9). Pareils allers-retours de cinéma entre le passé et le présent confrontent la vision oubliée des témoins directs et la lucidité passagère des spectateurs, dix ans avant la triple catastrophe du 11 mars 2011.



Ill. 8. Kaïro



Ill. 9. Pluie noire

Les deux œuvres analysées dans cette étude ont pour visée commune de susciter la mémoire vivante du désastre : opérer plus de cinquante ans après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale un retournement vers le passé enfumé et envisager en conséquence les possibilités d'action ou les modes d'existence. C'est l'accélération du tempo dans le montage et dans la mise en scène, allant jusqu'à altérer le support de représentation, qui rend sensible la revenance fantomatique de l'Histoire. Il s'agit non pas tant de produire un discours de réhabilitation que de provoquer une sensation de danger ou de perturbation à l'origine d'une prise de conscience. Ainsi, *Kaiō* de Kiyoshi Kurosawa, ce film de fantômes dévoilant le péril d'un anéantissement mondial, réinscrit l'effroi du réel historique à partir d'une disjonction entre le numérique et l'argentique.

L'imagerie des explosions fait retour dès lors que la conduite de l'action se voit ainsi précipitée. L'essai de Jean-Gabriel Périot, *200 000 fantômes*, révèle une dimension cyclique à travers l'exposition chronologique des photographies du Genbaku Dōmu. Le montage-collage rapide d'images, associé au geste d'effacement des figures humaines, déplace le Mémorial pour la paix d'Hiroshima hors d'une perspective commémorative toute tracée. Le devenir spectral d'une métamorphose en boucle rappelle l'instant de l'explosion en vue de faire réapparaître les victimes absentes dans le milieu de la ville reconstruite. Aussi ces formes d'accélération filmique perceptibles par des changements de rythme et de format ressuscitent-elles, parallèlement au récit fictionnel et au projet documentaire, la mémoire des fantômes de l'Histoire dont on se souvient pour réapprendre à vivre.

Notes

¹ Thierry LEFEBVRE, «Filmer la bombe A: premières images, premiers usages», 1895, n° 39, 2003, p. 127-146.

² Le film de Jean-Gabriel Périot est accessible sur <vimeo.com>.

³ Le film de fantômes (*kaidan eiga* en japonais) constitue un genre cinématographique qui prolonge la tradition littéraire des contes et des pièces de théâtre fantastiques.

⁴ L'historien de l'art Michael LUCKEN précise dans 1945, *Hiroshima. Les images sources* (Hermann, 2008, p. 119) que «les ruines de la bourse du commerce, situées à proximité immédiate, ont rempli le rôle d'hypocentre» avant que les scientifiques ne se mettent d'accord sur la localisation exacte du point zéro dans les années 1970.

⁵ J'ai proposé cette notion en référence à la succession d'images fixes (plans gelés ou images

photographiques présentés sur fond noir ou plein cadre) opérée par le montage cinématographique lors de séquences dont la durée varie du générique à l'ensemble du film. Voir Diane ARNAUD, «L'après Jetée. Ciné-albums photo de la catastrophe», dans Laurent GUIDO, Olivier LUGON (dir.), *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au xx^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010, p. 297-309, qui analyse le prologue en images de *Combat sans code d'honneur* (1973, Kinji Fukasaku), lequel s'ouvre par la photographie d'une explosion atomique.

⁶ «Entretien avec Jean-Gabriel Périot par Alban Jamin», DVD *Doc en cour(t)s*, CRDP de l'académie de Lyon, 2011.

⁷ Voir Kyoko HIRANO, «Depiction of the Atomic Bombings in Japanese Cinema During the U.S. Occupation Period», dans Mick BRODERICK (dir.), *Hibakusha Cinema*, Londres / New York, Kegan Paul, 1996, p. 103-119.

- ⁸ Nous en faisons l'hypothèse, car *Hiroshima mon amour* remplace des plans prélevés à la fiction *Hiroshima* (1953, Hideo Sekigawa) et au documentaire *The Effects of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki* (1945).
- ⁹ Jun FUJITA, «La double temporalité du *pika* dans le cinéma japonais», *Drôle d'époque*, n° 16, *Penser Hiroshima et Nagasaki 60 ans après*, 2005, p. 91-92.
- ¹⁰ Le terme japonais *hibakusha* désigne les «victimes de la bombe atomique» qui ont survécu aux bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki. Voir Maya MORIOKA-TODESCHINI (dir.), *Hiroshima 50 ans*, numéro spécial de la revue *Autrement*, série «Mémoires», n° 39, sept. 1995, p. 18.
- ¹¹ *Rhapsodie en août* (1991, Akira Kurosawa) et *Femmes en miroir* (2002, Kijū Yoshida) mettent en scène, respectivement à Nagasaki et à Hiroshima, la mémoire trouée et brisée qui s'est transmise sur le fond blanc de l'effroi et de l'oubli entre les trois générations d'une famille japonaise.
- ¹² Jean-Gabriel Périot a choisi pour sa boucle au piano la chanson de Current 93, qui reprend au cours de la seconde plage d'accélération avant de laisser place aux bruits de la ville lors du rituel commémoratif.
- ¹³ Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, 1993, p. 52.
- ¹⁴ Jean-Philippe Tessé, «En fumée», *Cahiers du cinéma*, n° 610, mars 2006, p. 20.
- ¹⁵ Kiyoshi KUROSAWA, «À l'école des genres. Entretien de Thierry Jousse», *Cahiers du cinéma*, n° 540, nov. 1999, p. 83. La mémoire, selon le cinéaste, «ce sont des contraintes qui déterminent notre vie quotidienne».
- ¹⁶ Adam LOWENSTEIN, *Shocking Representation. Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 2 (notre traduction). L'auteur étudie les représentations de l'histoire traumatique à travers les moments allégoriques dans les films d'horreur, dont, pour le cas du Japon, le saut répété à maintes reprises au-dessus d'un trou, qui enraye le défilé filmique à la fin en suspens d'*Onibaba* (1964, Kaneto Shindō).
- ¹⁷ Walter BENJAMIN, «Sur le concept d'histoire» [1940], dans *Oeuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard (Folio. Essais), 2000, p. 431.
- ¹⁸ En vague écho au *Château de l'araignée* (1956), film fantastique adapté de *Macbeth* par Akira Kurosawa qui glisse des visions de «l'éclair» lors de scènes d'agitation à vide alternées avec des séquences statiques. Noël BURCH a relevé dans *Pour un observateur lointain. Forme et signification du cinéma japonais* (Gallimard, 1982, p. 311-312) cette dialectique rythmique, sans souligner le traitement allégorique des flashes de lumière.
- ¹⁹ De même, dans *Charisma* (1999, Kiyoshi Kurosawa), l'évocation soudaine de la catastrophe nucléaire prend la tournure inattendue d'une vision imaginaire, «si bien qu'un apaisement contemplatif se mêle à la stupeur de la reconnaissance». Voir Diane ARNAUD, «La mémoire se cache en forêt. *Charisma* de Kiyoshi Kurosawa», dans Christa BLÜMLINGER, Michèle LAGNY, Sylvie LINDEPERG, Sylvie ROLLET (dir.), *Paysages et Mémoire. Cinéma, photographie, dispositifs audiovisuels*, Presses Sorbonne Nouvelle (Théorème, 19), 2014, p. 95.
- ²⁰ Jun FUJITA, *art. cit.*, p. 89. Cette pensée de la bombe se relie à la pensée du spectre qui «fait signe vers l'avenir», car «un revenant est toujours appelé à venir et à revenir», selon Jacques Derrida (*op. cit.*, p. 276).