

Laura MARIN<sup>1</sup>

## DESTINERRANCE. O EXPERIENȚĂ VIZUALĂ A TRAVERSĂRII EUROPEI ÎN *ELEGIA UNEI CĂLĂTORII* DE ALEXANDR SOKUROV

DESTINERRANCE. A VISUAL EXPERIENCE OF CROSSING EUROPE IN  
ALEXANDR SOKUROV'S *ELEGY OF A VOYAGE*

**Abstract.** Starting from an analysis of Alexandr Sokurov's documentary essay *Elegy of a Voyage*, this article proposes an examination of the experience of travel, of space-crossing, through the lens of a term that Jacques Derrida coined to define the "postal principle": *destinerrance*. Beyond merely testing the operational value of Derrida's term, the analysis here aims to explore the formulas and the strategies Sokurov mobilizes to articulate visually the relationship between the "suffering of the destination" (a journey across Europe from St. Petersburg to the Boijmans van Beuningen Museum in Rotterdam, in a difficult natural and cultural context) and its aesthetic expression (the nostalgia for a classical Europe that only survives in art).

**Keywords:** *destinerrance*, Derrida, journey, elegy, Sokurov

### 1. *Destinerrance*: un concept operațional?

Invenție lexicală și conceptuală a lui Jacques Derrida, *la destinerrance* (Derrida 1980; Malabou & Derrida 2009) mixează două cuvinte care întrețin prin combinarea lor o contradicție productivă: *destin(ation)* (*destin, destinație*)

---

<sup>1</sup> Universitatea din București, Facultatea de Litere, <laura.marin@litere.unibuc.ro>, <https://orcid.org/0009-0008-9752-4340>.

și *errance* (rătăcire). Ceea ce are o destinație precisă (cum ar fi o scrisoare, o carte poștală sau chiar o călătorie) nu prea (se) rătăcește. Scrisoarea adresată, cartea poștală expedită, dar și omul care călătorește, ajung, de regulă, la destinație. Cu toate acestea, unele scrisori se pierd pe drum, unele cărți poștale nu ajung niciodată la destinatarul lor, iar în călătorie, rătăcirile, este lucru bine știut, sunt frecvente, chiar și în epoca tehnologiilor digitale complexe care ajută la orientare. Într-un fel, *la destinerrance* ne obligă să luăm în considerare un risc: acela de a nu ajunge întotdeauna la destinație, de a rătăci și a se rătăci, de a ocoli sau chiar de a se pierde. În linii generale, aceasta ar fi tema derridiană a cărții poștale, și prin extensie, a oricărei cărți scrise, dacă ne gândim că din locul în care se scrie o carte este greu de anticipat locul în care ea ajunge să fie citită. Cu alte cuvinte, *la destinerrance* desemnează, pentru Derrida, evenimentul imprevizibil al receptării și, înainte de toate, modul în care cărțile sale au fost primite, în cazul unora dintre ele vorbind chiar despre non-receptare. De exemplu, despre *La carte postale* (1980) spune că nu a fost citită niciodată, nu așa cum și-ar fi dorit el, în orice caz. Face aceeași remarcă despre *Glas* (1974) sau despre *Circonfession* (1991), iar în ceea ce privește *Un ver à soie* (1997) anticipează chiar non-receptarea (Malabou & Derrida 2009: 11-42). Pentru Catherine Malabou, Derrida, inventând termenul de *destinerrance*, nu face însă altceva decât să „deruteze” metafizica călătoriei, cea conform căreia orice se deplasează de la un loc la altul – adică orice își schimbă locul –, are și un traseu precis:

„Selon la conception traditionnelle du voyage, tout se passe [...] comme si l'un des sens de la dérive et de l'arrivée (provenance, accomplissement), l'emportait en réalité sur l'autre (détournement, fortune, accident). Derrida montre que ce verrouillage méthodique de l'aléa constitue la métaphysique du voyage et gouverne peut-être la métaphysique tout court.” (Malabou & Derrida 2009: 12, subl. n.).

Ne-am putea întreba atunci dacă și *Elegia unei călătorii*, un eseu documentar realizat de Alexandr Sokurov în 2001, vizează o derutare a metafizicii călătoriei. De la un capăt la altul al filmului, însoțim cu privirea un om care călătorește. Acesta este singur, nu-l vedem niciodată din față, nu știm cine este, de ce călătorește, de unde pleacă, nici unde vrea să ajungă. Nu știe nici el. Dar

îl auzim (vocea din *off*). Am putea spune că însoțim cu privirea o voce, o voce care călătorește, dar care nu știe nici ea despre omul care o poartă mai multe lucruri decât știm noi. Vocea privește la fel cum privim și noi<sup>2</sup>. Întrebările recurente pe care le pune (Unde sunt? Ce cauți aici? Unde sunt oamenii?) nu fac decât să intensifice deruta (geografică și existențială pentru moment). Dar ce știm despre omul care călătorește? Ei bine, știm că se deplasează în spațiu: vedem în imaginea cinematografică peisajul care se schimbă, vedem drumul, vedem copacii și casele de pe marginea drumului, vedem punctele de frontieră pe care omul le traversează, dar locurile călătoriei rămân, atât pentru cel care face experiența călătoriei, cât și pentru cel care asistă la ea, într-o indeterminare cel puțin incomodă. De obicei, un om care călătorește părăsește (temporar) un loc familiar pentru a se îndrepta spre (și a se confrunța cu) ceea ce îi este străin (geografic, lingvistic, cultural). A călători devine atunci o experiență de cunoaștere, dar și de recunoaștere, dacă ne gândim că omul care călătorește revine, de cele mai multe ori, la locul familiar din care a pornit. „Voyager”, scrie Catherine Malabou, „implique ordinairement que l’on quitte un rivage familier pour aborder l’inconnu. Le voyageur dériverait d’une origine fixe et assignable pour arriver quelque part, en ayant toujours la possibilité de rentrer chez lui, de regagner la rive de départ. Il dériverait jusqu’à l’arrivée, accomplissant ainsi le cercle de la *destination*” (Malabou & Derrida 2009: 12). Nimic din toate acestea în filmul lui Sokurov. Într-un fel, omul pe care îl vedem călătorind aici iese din paradigma europeană a călătoriei, și anume odiseea<sup>3</sup>. Omul pe care îl vedem călătorind aici nu calcă pe urmele lui Ulise, deși călătoria lui rămâne, într-un anumit sens, europeană. Mai precis spus, călătoria lui presupune o traversare a Europei, dacă avem în vedere faptul că „bibliografia” filmului ne permite, totuși, să identificăm o traiectorie a călătoriei, cu inexactitățile

---

<sup>2</sup> Într-un articol consacrat acestui film al lui Sokurov, Didier Coureau vorbește despre o voce „spectatoare”, despre un fel de „voce-privire”, care „descrie evenimente și locurile pe măsură ce apar”, dar „nu creează povestea.” (Coureau 2009 : 126).

<sup>3</sup> „La solidarité de la dérive et de l’arrivée [...] justifie la valeur paradigmatique accordée en Occident à une certaine forme de voyage : l’odyssée. Le voyageur occidental mettrait toujours ses pas, d’une manière ou d’une autre, dans ceux d’Ulysse.” (Malabou & Derrida 2009: 14).

de rigoare, întrucât geografia filmului corespunde doar parțial cu geografia reală, în film fiind vorba mai degrabă de o concepție poetică și spirituală asupra locurilor decât de una cartografică. Cu toate acestea, călătorul filmat pleacă din Rusia, face o primă oprire la mănăstirea Sfânta Maria din ostrovul Valdai (care se află la 400 de kilometri distanță de Moscova), trece frontiera rusă la Torfianovka (unde va în apropiere de Sankt-Petersburg, orașul „de adopție” al lui Sokurov), apoi granița cu Finlanda la Vaalima, sosește în portul din Helsinki, traversează Germania, ajunge în Olanda, la Rotterdam, unde se oprește la Muzeul Boijmans van Beuningen.

Dar dacă putem reconstitui cu aproximație o traiectorie fizică a călătoriei, de la Est spre Vest, de la Sankt-Petersburg la Rotterdam, dinspre fostul „bloc comunist” (Rusia) spre „capitala” capitalismului protestant (Olanda, după Max Weber), cum ajunge „destinația” să devină „rătăcire”? Care este traiectoria mentală a acestei călătorii? Cine călătorește, de fapt, aici, și despre ce fel de călătorie este vorba? Întrebarea devine cu atât mai critică și mai urgentă cu cât descoperim și o trimitere istorică a acestei călătorii. Într-un articol intitulat „Sokourov ou la quête de l'envers de l'image”, Georges Nivat recunoaște în traseul parcurs în *Elegia unei călătorii* călătoria lui Petru cel Mare spre Europa. Călătorul din film străbate Europa

„allant de la Russie vers ce confin de l'Occident, la Hollande, refaisant au fond le périple de Pierre le Grand lorsqu'en 1697-1698 il alla apprendre ce qu'était l'Occident, et se mit à son école, en particulier en restant plusieurs mois incognito comme ouvrier de construction navale à Saardam, puis Amsterdam. Le marquis, lui, était venu d'ouest en est pour découvrir les splendeurs et l'asservissement de la Russie, Sokourov va en sens inverse, mais découvrira la perte du sens et l'inanité de l'Occident moderne, se réfugiant dans l'Occident des petits maîtres hollandais, ces admirables peintres qui étaient des chantres de la réalité et du labeur sanctifié.” (Nivat 2002: 336).

## 2. Extensivul și intensivul călătoriei

Dacă traiectoria fizică ne permite să invocăm aici un sens *extensiv* al călătoriei (omul care călătorește în film se deplasează într-un spațiu geografic,

traversează granițe fizice și politice pentru a ajunge din Rusia în Olanda), traiectoria mentală configurează mai degrabă un sens *intensiv* al călătoriei (omul care călătorește se deplasează într-un spațiu cultural și imaginar, străbate granițe temporale, istorice, dar și individuale, ca și cum ar încerca să recupereze prin estetic ceea ce s-a pierdut din lumea reală). Această recuperare, în fragmentaritatea și subiectivitatea ei, conduce însă la o răsturnare a logicii destinației. Pe de o parte, există în film un punct terminus al călătoriei – Muzeul Boijmans din Rotterdam, nenumit însă ca atare –, dar, pe de altă parte, odată ajuns în acest punct, călătorul va rătăci în interstițiile unui alt fel de spațiu, muzeal și mental, un adevărat labirint<sup>4</sup>, care va produce o „adevărată tragedie a destinației” (Malabou & Derrida 2009: 26), lucru care alimentează, de altfel, și tonul melancolic al poemului vizual pe care Sokurov ni-l oferă în *Elegia unei călătorii*. Dacă traiectoria fizică pune o problemă de teritoriu și de teritorialitate, spațiul muzeal și mental formulează ideea renunțării la orice fel de teritorializare. *La destinerrance* nu este poate aici decât începutul unei lungi serii de „catastrofe” pe care ultima parte a filmului, punctul culminant și punctul terminus al călătoriei, o aduce în prim plan.

Acolo unde sensul extensiv al călătoriei operează cu frontiere vizibile și spații măsurabile, identificabile prin mijloace cartografice, sensul intensiv al ei operează cu frontiere infinitezimale și spații spectrale, cu aglomerări de diferențe. Ultima frontieră care mai rămâne de traversat pentru ca „destinația” să devină „rătăcire” este de la exterior la interior, de la real la imaginar, de la prezent la memorie. Această frontieră se deosebește de toate celelalte pe care omul care călătorește le-a traversat anterior, în sensul că traversarea nu mai este acum de ordin geofizic (granițe între țări), ci de ordin mental și muzeal (granițe între timpuri și granițe între culturi). La început, călătorul nu recunoaște locul conversiei. Nu-l recunoaștem nici noi, spectatorii filmului. Vedem doar ce vede și el: luna în noapte, iar la lumina ei zidurile unei cetăți, un turn, un far și mai târziu o ușă deschisă. Un spațiu pe cât de real, pe atât de pictural – aluzie poate la *Insula morților* a

---

<sup>4</sup> În sensul dezvoltat de Sebastian Grama într-un studiu dedicat fenomenologiei rătăcirii (Grاما 2008).

lui Arnold Böcklin – peste care se suprapune figura-umbră a omului călător. Călătoria continuă de acum înainte într-un perimetru „închis”, în interiorul unei „case bogate”, după cum crede vocea din *off*. Descoperim treptat că omul care călătorește a intrat într-un spațiu muzeal – Muzeul Boijmans van Beuningen din Rotterdam. Spațiul în care omul călătorește acum este spațiul dintre tablouri și spațiul din tablouri. Un spațiu complex, în care stau laolaltă patru secole de pictură olandeză (XVI-XIX), și pe care vocea din *off* îl descrie în felul ei: „Am intrat într-un labirint”, „Tot nu înțeleg unde sunt”. Un spațiu care ar putea trimite oricând la ideea unui „muzeu imaginar” (Malraux 2002 [1965]; Didi-Huberman 2013), dacă n-ar fi mai potrivit să vorbim aici despre un „imaginar al muzeului”<sup>5</sup>, ținând cont de efectul de defamiliarizare pe care îl creează procedeele cinematografice folosite de Sokurov.

Omul care călătorește nu știe unde este. Nu știm nici noi. Așteaptă să vină cineva care l-ar putea ajuta să se situeze, dar nu vine nimeni. Își continuă rătăcirile prin interioare de tablouri, dar această continuare se dovedește a fi un fel de rețea de noduri spațio-temporale, în care prezentul, asemănarea și rememorarea încep să se confunde. Ce vede omul care călătorește în toate acele interioare de tablouri în fața cărora se oprește? Ce caută el aici? Tablourile în care privirea lui rătăcește devin un spațiu de analogii și de corespondențe între evenimente reale (călătoria în sensul ei extensiv) și evenimentele imaginare (călătoria în sensul ei intensiv). Ele devin totodată și o modalitate de a distinge între două categorii de traversări. Prima e o traversare de spații fizice diferite, care începe și se termină cu imaginea unui copac. A doua, o traversare a

---

<sup>5</sup> Pictura olandeză, așa cum e ea văzută în acest „muzeu-creier-labirint” îl face pe Didier Coureau să vorbească mai degrabă de un „imaginar al muzeului” decât de „un muzeu imaginar”, dat fiind că ea nu corespunde cu „L'impression de familiarité que de nombreux observateurs, jusqu'à Tzvetan Todorov dans son *Éloge du quotidien*, ont mis en avant. Elle correspond bien plus à la dimension fantastique que Paul Claudel a su déceler dans cet art” (Coureau 2009: 131). Pentru Tzvetan Todorov, a se vedea *Éloge du quotidien. Essais sur la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, Point-Essais, 1997.

unui muzeu pe timp de noapte, care începe și se termină cu o observație despre căldura pietrelor și apoi despre căldura pânzei pictate<sup>6</sup>.

Drumul maritim parcurs în timpul călătoriei prin spațiul geografic, traversând Europa pentru a ajunge din Rusia în Olanda, este, de exemplu, „rezumat” în tabloul lui Adam Willaerts, *Râul Meuse aproape de Den Briel*. Intrat în muzeu pe timp de noapte, călătorul se oprește în fața lui, vede în el o apă, corăbii, presupune că reprezintă un port. Vocea din *off* descrie astfel tabloul: „Un vapor se întoarce acasă, despărțirea a fost lungă, oamenii se regăsesc în sfârșit”. Dar funcția lui aici pare să fie și una de anticipare neliniștitoare. Oare omul care călătorește în film va reveni la ai săi? Avem aici de-a face cu o călătorie în călătorie, dar construcția e opozitivă: în filmul lui Sokurov cineva pleacă într-o călătorie, în tabloul lui Willaerts cineva se întoarce dintr-o călătorie. În filmul lui Sokurov, acest cineva este o individualitate, călătoria sa este solitară, în tabloul lui Willaerts, cineva este un colectiv, un grup, o comunitate, de unde și bucuria regăsirii, altminteri foarte importantă pentru călătorul solitar al lui Sokurov care vede în tablourile din muzeu ceea ce am văzut noi în film: peisaje, ape, vapoare, orașe, drumuri, pustietate.

Mai departe, un alt exemplu este peisajul fantomatic din *Vale cu case* a lui Hercules Seghers, care trimite la mănăstirea vizitată în film la începutul călătoriei. Tabloul lui Andreas Schelfhout, *La marginea apei*, în care e reprezentată o moară, despre care vocea din *off* spune că „trebuie să fie pe o insulă”, amintește de momentul în care călătorul ajunge în curtea muzeului. Dar lângă moară vede și oameni. Oameni pictați într-o barcă, care, o dată așezați într-un loc, rămân pentru totdeauna ai locului tabloului (și ai eternității lui). Aceștia sunt oameni care nu călătoresc, la antipodul celui care îi privește și care s-a rătăcit călătorind.

Continuând drumul prin „labirintul” muzeal și mental, călătorul rătăcit se oprește în fața unui tablou pictat de Charles Leicket, în care vede o stradă de oraș în plină iarnă. Tot iarnă era și în orașele finlandeze și germane prin care a trecut pentru a ajunge în Olanda. *Turnul lui Babel*

---

<sup>6</sup> Unii comentatori au vorbit despre proximitatea dintre filmul lui Sokurov și analizele lui Paul Claudel din *L'Œil écoute* despre arta olandeză și felul în care aceasta transcrie cotidianul (Leurat 2002: 378-382).

al lui Brueghel trimite la ideea de geneză prezentă de la un capăt la celălalt al filmului, iar *Aleea cu plopi* a lui Van Gogh pare să conțină într-un gest condensat numeroasele drumuri pe care le străbate omul care călătorește în film.

### 3. Spectralitatea tabloului

Unde duc toate aceste analogii și corespondențe? Un prim bilanț al călătoriei este realizat de vocea care ne însoțește din *off*: „Eram sigur că toate acestea pe mine mă așteptau”, altfel călătoria pare să nu-și aibă rostul. Dar prin corespondențele care se stabilesc între peisajele din tablouri și peisajele din filmul lui Sokurov se resemnifică și spațiul muzeului, care nu ne mai apare doar ca un loc de stocare a memoriei și de conservare a istoriei, ci și ca un loc care se deschide asupra lumii. Un loc care îi permite lui Sokurov, prin intermediul artei, să mediteze asupra devenirii Europei.

Așa cum călătoria geografică acumulează locuri, străbate granițe între țări și se consumă în acest punct terminus care indică pe hartă Muzeul Boijmans van Beuningen din Rotterdam, călătoria din muzeu acumulează în film stiluri și sensibilități artistice, străbate frontiere de timp și se consumă în fața unui tablou care îi permite lui Sokurov să construiască o nouă serie de analogii și de corespondențe. E vorba de *Piața și biserica Sfânta Maria din Utrecht* de Pieter Saenredam, un soi de corespondent occidental peste timp al Mănăstirii Sfânta Maria de la Valdai pe care o vizitează la începutul drumului călătorul din film. Toate celelalte tablouri par acum să fi fost un fel de etape obligatorii pentru a ajunge aici.

Ce se petrece însă în fața acestui tablou? Cum se încheie experiența vizuală a călătoriei? *La destinerrance* pare să se accentueze aici printr-o structură nouă de diferențe spațio-temporale care fac ca lumea să se prezinte de acum ca „un spațiu spectral în care totul este reproductibil” (Malabou & Derrida 2009: 26), dar supus în același timp unei inevitabile alterări. Vocea din *off* comentează astfel tabloul: „Piața din centrul unui oraș. Liniște de vară, viață eternă”, eternizată în imaginea din tablou. Omul care privește și pe care noi nu-l vedem altfel decât din spate se



întreabă dacă nu cumva el a pictat tabloul, dacă nu cumva el a văzut deja altcândva toate cele ce i se prezintă acum ca pictate: fiecare copac, fiecare umbră, cerul pe care îl recunoaște pentru că a fost nevoit să aștepte îndelung ca norul să se îndepărteze și el să poată citi ce stă scris pe rama tabloului: „1765. Peter Saenredam”. Vocea din *off* renunță atunci la exercițiul acesta de identificare cu pictorul pentru a intra în altă postură: „ah, da, e drept, e lucrarea lui. Eu stăteam lângă el”. Pictorul și martorul picturii sunt surprinși dintr-o dată alături, devin, într-un mod anacronic, contemporani, dar vocea din *off*, examinând detaliile din tablou, se lansează în identificarea de diferențe între „atunci” și „acum”. Își amintește de grupul de oameni, de câine, susține că existau mai mulți copaci, că fereastra din fundalul tabloului, în care apare chipul unei femei, era mereu închisă, că nu a văzut niciodată grupul acela de copii care se joacă în tablou. Umbra omului intră apoi în tablou și se confundă cu el, dintr-o prea mare apropiere. Dar de ce se apropie așa? Ce vede? „Pictura s-a uscat și totul s-a oprit”, comentează vocea din *off*. După care continuă: „Nimic nu se clintește. Câtă vreme nu vom reveni în acest oraș nimic nu se va clinti. Și atunci, ce-i de făcut? Să revenim? Dar cum? Orologiul s-a oprit. Să-l pornim”. Dar e deja pornit. Îl auzim mergând pe coloana sonoră a filmului, fără să-l vedem în tablou.

A pune timpul în mișcare este poate modalitatea cea mai eficientă de a face ca cele două lumi să se întâlnească și de a traversa prin întâlnire acea ultimă frontieră dintre prezent și memorie, dintre exterior și interior, dintre real și imaginar, dintre a contempla și a crea, care face din călătoria cu destinație o continuă derivă spre rătăcire. Omul care se apropie acum de tablou atinge pânza cu mâna. „Pictura e caldă încă”, remarcă vocea din *off*, deși datează, după cum am văzut, de la 1765.

#### **4. Concluzii**

Dacă în *Elegia unei călătorii* Sokurov, pentru a elabora cu mijloacele vizualului o poetică subtilă și subversivă a destinației-rătăcire, face deopotrivă apel la categorii ale spațiului (locul, deplasarea) și la categorii ale timpului (memoria, devenirea), la categorii ale lumii naturale (oameni, teritorii) și la categorii ale lumii culturale (muzeul, tabloul), ne-am putea întreba, în

fond, ce problematică filozofică actualizează (sau poate actualiza) acest eseu documentar pentru noi, astăzi. O privire – a celui care călătorește în film, dar și a noastră, cei care vizionăm acest film – străbate geografii reale și imaginare, transgresează timpuri, transferă informații, transformă emoții. Din toate aceste verbe active care integrează în componența lor un element ce trimite de fiecare dată la o alteritate și, totodată, la o alterare, Régis Debray construiește problema complexă a transmisiei (Debray 1997; 2001). În actul transmisiei, notează el, ceea ce se transportă se transformă. Un obiect, o idee, un fel de a fi, de a gândi, de a simți nu rezistă în timp, nu traversează granițe generaționale sau culturale, fără să se transforme. Abordată din această perspectivă, destineranța din *Elegia unei călătorii* apare dintr-o dată ca o modalitate de a interoga crizele, disfuncțiile, doliile unei transmisii culturale: ce și cum (nu) se transmite inter- sau intra-cultural.

## Bibliografie

- Coureau, D., 2009, „Elégie de la traversée : les voix spirituelles du temps”, în Albera, F., M. Estève (dir.), *CinémAction*, no. 133, „Alexander Sokourov”, Condé-sur-Noireau, Eds. Charles Corlet, p. 126-133.
- Debray, R., 1997, *Transmettre*, Paris, Odile Jacob.
- Debray, R., 2001, „Malaise dans la transmission”, în *Les Cahiers de Médiologie*, nr. 11, p. 16-33.
- Derrida, J., 1980, *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion.
- Didi-Huberman, G., 2013, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Hazan/Musée du Louvre.
- Grama, S., 2008, *Note pentru o fenomenologie a eranței*, București, Editura Universității din București.
- Leurat, J.-L., 2002, „Le voyageur et son ombre. *Elegie de la traversée d'Alexandre Sokourov*”, în Gagnebin, M. (dir.), *L'ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon, p. 378-382.
- Malabou, C., J. Derrida, 2009, *Jacques Derrida. La Contre-Allée*, Paris, La Quinzaine Littéraire & Louis Vuitton, col. „Voyager avec...”.
- Malraux, A., 2002 [1965], *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard.
- Nivat, G., 2002, „Sokourov ou la quête de l'envers de l'image”, în Gagnebin, M. (dir.), *L'ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon, p. 321-337.
- Todorov, Tz., 1997, *Éloge du quotidien. Essais sur la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, Point-Essais.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

**DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS**

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

**FUNDING**

The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this review/paper.

**Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License**

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

