

L'idylle improbable de la baleine et de l'ours blancs.

Pour une Esthétique oxymorique: Van Gogh & Laura Owens

Frédérique Malaval*

ABSTRACT

This article examines the dialogue between Vincent van Gogh and Laura Owens through the exhibition at the Fondation Vincent van Gogh Arles. It develops the concept of an 'oxymoronic aesthetics' to describe the encounter between Van Gogh's tragic, melancholic, and corporeal painting and Owens's luminous, playful, and dreamlike universe. While Van Gogh's works are traversed by tension between Eros and Thanatos and existential turmoil, Owens transforms his motifs into spaces of enchantment and wonder. Rather than imitating Van Gogh, Owens extends and reinterprets his imagery, opening it toward new sensory and imaginative possibilities.

KEYWORDS

Vincent Van Gogh, Laura Owens, Painting, Eros and Thanatos, Transfiguration.

Ainsi ce qui nous a offert notre rencontre cher Paolo D'Angelo:
l'art passionné.

Cette réflexion nous est venue à la suite de l'exposition à la Fondation Van Gogh d'Arles articulant sept toiles du Maître néerlandais et une installation de l'artiste américaine contemporaine Laura Owens.

A écouter le philosophe Bernard Salignon:

la peinture de Van Gogh est ce qui du fond vient vers nous, or ce fond, paradoxalement, vient plus de cent ans après ces réalisations. Ce duo artistique pose la question suivante: comment mettre ensemble ce qui est donné séparément et dans le temps et dans l'espace mais non entièrement dans le motif. L'hypothèse serait de dire que l'artiste contemporaine Laura Owens a laissé s'envoler – à partir des peintures de Van Gogh – des moments, des instants, qui se déposent à côté des toiles du Maître et qui font comme un dialogue, parfois accompli parfois de plus légère accointance car, effectivement, il est difficile et même impossible de penser qu'il manque quelque chose aux peintures de Van Gogh.¹

* Université de Montpellier Paul-Valéry, frederique.malaval@umpv.fr

¹ Les citations de Bernard Salignon mentionnées dans cet article sont extraites d'une conférence non publiée donnée à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 en 2022.

Après immersion dans le travail artistique de Laura Owens autour de la peinture de Van Gogh, nous pouvons dire qu'elle a répondu au défi en rejoignant le néerlandais à contre-pied, d'un lieu féérique, espace d'enchantement où Eros et Thanatos ne sont pas conviés alors même qu'ils s'ébattent prolifiquement en Van Gogh y compris durant sa période arlésienne la plus prolifique.

Il est plus facile de supposer que, dans la plénitude de couleurs, de rythmes et de motifs du néerlandais, quelque chose puisse être prélevé, bien sûr imaginativement, et se déposer comme traces perceptibles d'un autre voyage, celui de l'artiste américaine.

Le premier voyage étant la capture par le regard intrinsèque des toiles de Vincent (certes, il signait ses œuvres par son prénom) comme par exemple: *Pile de romans français* (1887), *Les Pissenlits* (1889), *Papillon de nuit géant* (1889), *Hôpital à St Rémy* (1889), *Champs clos avec laboureur* (1889), *Les Champs* (1890), ou bien encore *Fermes près d'Auvers* de (1890).

Les motifs les plus simples, végétaux, arbres, fleurs, fermes, livres, chevaux, sujets humains, sont pris, dépliés, dévisagés par le Possédé qui les transforme pour les animer en une espèce de tourmente invaginante dans la forme mais non dans les couleurs qui éclatent indomptables sous le motif. Car, comme le précise Bernard Salignon, "il y a souvent chez Van Gogh ce point d'*acedia*, un soleil noir qui entoure les choses dans une espèce de spirale qui, à la fois et en même temps, monte vers nous et dit quelque chose du peintre" et pourrions-nous ajouter de son inconscient, de son rapport à l'être des choses.

Après ce premier prélèvement fait par le néerlandais, le second geste est celui de Laura Owens qui a perdu le monde dans lequel vivait, évoluer et peigner Vincent pour le remplacer, le prolonger et le transfigurer par ses peintures et tapisseries contemporaines.

L'esthétique de remplacement serait le tableau "du bateau" (sans titre) évoquant une enfance bienheureuse. Vaisseau poétique qui présente une douce ivresse – comme à émettre l'idée que l'artiste, par un procédé de réification, est devenue ce petit navire à l'imaginaire enfantin voguant paisiblement, insouciant, sans direction précise car positionné en milieu de composition, juste ému et absorbé dans la gaieté de voiles offertes à l'air. Frêle embarcation suspendue dans un hors temps. Ceci, à l'inverse du *Bateau ivre* de Rimbaud-Van Gogh où réside l'euphorie du départ, mais aussi la violence du naufrage, ceux "crevant en éclairs" (*Le bateau ivre*, v. 29) et le désenchantement du poète tout comme un désir de néant connoté de mort.

Une autre esthétique de remplacement serait le tableau d'une fleur cerf-volant qui emporte tout en se vivifiant et en emportant de sa candeur les tableaux *Les tournesols*. Fleur métamorphosée en marguerite cristalline au cœur de tournesols, qui est devenue élément éthéré, céleste, voire astral. Là où toute la nature morte criait sa résistance à la mort, chez Owens la nature danse dans l'air avec ingénuité et insouciance.

L'esthétique du prolongement se vérifie dans les cieux où le végétal owensien qui se présentent en extension sur les tapisseries en lesquelles le geste artistique de Van Gogh est posé comme point d'origine, mais point d'origine en dynamique telle une source qui désormais s'enfle d'elle-même de part la singularité d'installation, les murs des salles d'exposition devenant flots dévalant et ouvrant un ailleurs idyllique voire paradisiaque dans le chatolement des couleurs et motifs d'une souveraineté jubilatoire. Ainsi par exemple, les coquillages gris, noirs et marrons sur fond corail qui tombent en formant une sédimentation de matière présentant une articulation oxymorique chromatique et organique par une interpénétration entre la couleur corail et les coquillages amalgamés.

L'esthétique de la transfiguration – dont le terme provient de la théologie chrétienne pour laquelle l'image visible de Dieu meurt en elle afin de réapparaître autre, c'est-à-dire dans un autre espace visionnaire d'un corps glorieux sacré après la résurrection – s'oppose à la *mimesis*, à l'imitation mais s'épanouit du côté du concept latin de *Natura* désignant les choses douées de vie et de mort.

Souvenons-nous du bon mot d'André Gide affirmant que "ceux que la littérature a tués portaient déjà la mort en eux car l'influence ne crée rien, elle éveille" (Gide 2010, p. 24) et attendons la colère du jeune Constantin Brancusi quittant avec véhémence son Maître Rodin en s'exclamant: "rien ne pousse à l'ombre des grands arbres".

Laura Owens transforme en traversant l'œuvre de référence et, en ce passage, elle perd l'objet initial, s'ouvre à l'infini des sens et sensations impulsés par l'œuvre de départ pour aboutir à une béance, un écart dialectique d'où prend forme et émerge une création inédite. C'est cet infini que toute œuvre porte qui permet le déplacement radical et l'avènement d'une œuvre toute autre. Consubstantiel à toute œuvre, cet infini influence sans être influencé. Tout artiste séjournant un temps à l'ombre d'un grand arbre ne fait pas acte de "reprise" au sens de Kierkegaard. Dans son essai intitulé *La reprise*, le philosophe pose l'idée de "réminiscence" et de "ressouvenir" c'est-à-dire, une reconnaissance par soi (ici nous

pourrions dire l'artiste) d'éléments déjà donnés, la connaissance consistant à prendre conscience des idées que nous avons déjà dans notre esprit. En art, il ne s'agit pas de reprendre ce qui existe déjà mais il s'agit, comme nous le montre Laura Owens, d'être sous influx, sous une fluence qui détient la condition même de l'art et de l'existence, c'est-à-dire se détourner du connu afin d'accéder à l'inconnu. C'est d'ailleurs la question fondamentale qu'aborde le poète René Char (1947): "Comment vivre sans inconnu devant soi?"

Le geste de transfiguration de Owens est repérable dans l'installation des livres exposés sur des tables réactives, ouvrages non plus comme accès au symbolique, au récit, à la culture et à l'humanisme, connaissance des langues et des littératures classiques et anciennes (chères à Van Gogh, grand lecteur et artiste trilingue), mais une installation de cahiers comme objets non plus destinés à être lus mais plus assertivement objet sculpture, livre d'artiste, ou volume animé ou bien encore virtuel extrêmement sensitif par le toucher. Le vade-mecum chez Owens devient expérience de l'haptique et du voir plus qu'une valeur intellectuelle.

Autre transfiguration, la toile représentant un vase grenouille turquoise sautant du premier cadre pour rejoindre la liberté dionysiaque afin d'évincer toute nature morte et tout rapport à la monstration frontale au profit d'un petit pulsionnel animalier et de fleurs dès lors devenues jets de peintures roses. Passant au travers des œuvres du Maître néerlandais, la grenouille fait un saut par-dessus l'abîme, rejoignant l'idée de Paul Klee pour lequel "toute œuvre est une voie", c'est-à-dire le chemin d'elle-même s'animant du trajet qu'elle fraye dans sa propre formation.

Dans toutes ces esthétiques s'articulant au Maître, Laura Owens poursuit humainement l'espoir du néerlandais que "plus tard d'autres artistes surgiront dans ce beau pays", cette belle contrée n'étant pas uniquement la Provence mais également l'espace artistique qui peut en découler.

Pour être encore plus précis, nous pouvons entrer dans une compréhension et une tentative d'interprétation du geste de l'artiste américaine.

Nous avons l'impression qu'elle répond à la tourmente de beaucoup de peintures de Van Gogh par des emprunts non mimétiques qui gardent du Maestro quelques motifs (corbeaux, livres, chevaux, couleurs tonitruantes) s'étant échappées des peintures initiales des œuvres néerlandaises.

C'est toujours difficile et complexe d'analyser ce transport, ce déplacement car chez l'artiste contemporaine, il se présente parfois plus métonymique que métaphorique, plus signifiant qu'allégorique.

Cependant, une question reste entière, laquelle réside dans les fonds qu'elle propose après Vincent pour exposer, contenir, accueillir ou entrer dans un dialogue avec les peintures du Maître.

Certaines tapisseries renvoient au peintre maudit dans le prolongement, elles s'extraient des cadres néerlandais pour aller se poser sur le mur-œuvre, or, reste à saisir les toiles elles-mêmes qu'elle propose, lesquelles apparaissent parfois comme des papillons ou oiseaux envolés des toiles du Maestro pour venir, détachées du reste, ouvrir un espace dans la fluence du style néerlandais.

Inédit que nous vivons lorsque l'artiste contemporaine nous ouvre à la condition de l'expérience du merveilleux qu'elle parvient à installer et où nous plongeons, – oh délice! comme Alice et le lecteur du roman de Lewis Carroll – sans nous en apercevoir. Nous basculons dans un irréel qui ne fait aucunement signe de sa qualité plus encore, qui nous parvient comme une continuation du déjà toujours là.

Coup fatal et subtil dont on ne se rend compte la portée et la force esthétique qu'en un second temps, celui de l'après coup, en étant sorti de la sphère artistique ou romanesque. Ainsi miraculeusement sommes-nous précipités dans cette sphère truculente et nous ne pouvons délimiter ni repérer le moment, l'espace, l'instant précis où la bascule s'opère de la réalité à l'enchantement irréel, c'est cela même qui ancre la sensation envoûtante du rapt enchanteur.

Une toile de Van Gogh actualise l'inverse de ce que Laura Owens propose, ainsi l'œuvre intitulée *Piles de romans français* qui présente une vingtaine de livres posés sur la table et sur lesquels rien n'est écrit, y compris celui ouvert au premier plan. Les vade-mecum sont placés non dans un ordre logique mais comme des feuilles tombées d'un arbre au hasard et dont les lettres, le nom de l'auteur, le titre se sont envolés. A l'inverse de l'artiste américaine, Van Gogh peint la trace de l'effacement alors que Laura Owens peint la trace de l'apparition.

Ces deux gestes sont radicalement opposés, cependant Owens réussit à les tisser. Van Gogh peint l'absence, la perte et donc la mélancolie. Owens, comme beaucoup d'artistes contemporains, peint une 'hystérisation', nous entendons par ce terme non pas le sens vulgaire mais le fait que dans son geste artistique, le signe l'emporte dans une volonté de communiquer alors que chez le néerlandais, il y a un repli total sur l'acte pictural, une éclosion de l'être du sujet, de l'inconscient de l'artiste et de la figure picturale représentée en elle et pour elle dans une apparition toujours rythmique et suave.

Chez Laura Owens, l'Éros n'est pas aux prises avec thanatos, alors que chez Van Gogh thanatos ne cesse de tirailler, d'importu-

ner l'Eros si difficile à maintenir pérenne et assuré, y compris dans l'acte pictural. Même dans sa vie, ses toiles sont restées sans trouver acheteur comme s'il y avait un lien entre sa peinture, la mélancolie et sa disparition par suicide.

Ainsi, nous comprenons bien que le geste de l'artiste maudit pourrait peut-être conduire à une peinture de l'effacement où ne resteraient plus que les couleurs, les mouvements tourbillonnants, un *hubris* démesuré auquel doit s'attaquer le Maître pour calmer ce qui le tenaille et le terrasse intérieurement.

Laura Owens, elle, dialectise un Eros amoureusement pérenne de lui-même. Elle s'installe et installe une prénance de la lumière de la Provence et en cela, elle réussit là où le Maestro lui, a bien souvent dévoré l'espace, le temps et la couleur. Elle les réactualise et, au geste maniaque auto-centré de Van Gogh, Owens donne à l'œuvre d'art un espace du partage, de l'échange, de l'altérité et du merveilleux.

Elle inscrit la *phantasia* alors que beaucoup de peintures du Maître, nous dit Bernard Salignon:

avancent comme mise en forme très spéculaire de Thanatos (il y a à voir) qui à la fois chez lui au lieu de rompre les choses entre elles les donne juste avant leur dissociation dans la tourmente du seuil, du noir, de l'enfer, du travail et des couleurs qui sont tellement criantes que l'on a l'impression qu'elles signent leur dernière apparition: le plein midi qui brûle tout, le zénith.

Alors même qu'en son ailleurs ou envers, tuant thanatos, Laura Owens s'ébat du côté du merveilleux, du féérique, du non effracté.

Nous avons l'impression d'assister de loin à deux hommages, pour l'un, un hommage à l'écrivain viennois Hugo von Hofmannsthal et pour l'une, bien sûr, un Éloge de Lewis Carroll.

Hugo von Hofmannsthal ayant régénéré l'espace poétique et littéraire pose la question du langage comme unique fond à interroger afin d'accéder à la possibilité d'écrire et souligne sa condition de poète in *Lettre de Lord Chandos* en ces termes:

Tout se décomposait en fragments, et ces fragments ne se laissaient plus enfermer dans un concept. Les mots flottaient, isolés, autour de moi, ils se figeaient, devenaient des yeux qui me fixaient et que je devais fixer en retour: des tourbillons, voilà ce qu'ils sont, y plonger mes regards me donne le vertige, et ils tournoient sans fin, et à travers eux on atteint le vide (Hofmannsthal 1980, p. 80).

Ces mots nous font penser à la peinture de Van Gogh intitulée *Papillon de nuit géant* en laquelle de rendu plutôt naturaliste, le végétal tout aussi organique que la créature reprend exponentiellement le battement d'ailes de l'insecte qui nous offre, ailettes

dépliées, cinq tâches noires dont une, centrale, tel un œil qui nous perce, rencontre notre propre regard en se signifiant comme inquiétante étrangeté. Il s'agit de notre regard ordinaire et naturel en un face à face avec une personne, notre pupille dans sa pupille et inversement qui s'échappe, par une surprise instantanée, du naturel. Nous faisons alors l'expérience du familier, du commun qui se renverse en étrangeté et nous ouvre les portes vers l'insolite comme l'énonce Heidegger dans sa *Lettre sur l'humanisme*.

Notons une opposition radicale dans le traitement du même motif, pour l'artiste contemporaine, révélant la subtilité de ce duo improbable entre incarnation van-goghienne et excarnation owensienne.

Les deux tableaux owensiens de *Papillons* sont la marque de cette excarnation. Le premier de facture quasi réaliste semble s'être posé sur une tapisserie qui reprend les couleurs de l'insecte et les restitue, tissés sur une trame de canevas sur lequel en volutes aériennes des nuages graphiques évoluent. Tout cela en jouant et articulant une tension lien/rupture avec celui de Van Gogh. Le second, jaune quasi fluo, opérant un détachement radical avec celui de Van Gogh, s'ébat en lumière cristalline proposant délicatement par transparence son anatomie dessinée et des yeux jaunes tout aussi solaires, tel un effet de pure lumière intense. C'est alors que nous basculons dans le terrier du lapin d'Alice et dès lors l'apesanteur, l'inorganique, l'onirique, dansent en nous et devant nos yeux car pour Owens, il n'y a pas de *Saison en Enfer* rimbaldienne aux USA, il ne s'y rencontre qu'émerveillement, candeur et volupté.

Nous avons pénétré dans le pays merveilleux de Owens dès l'entrée de la première salle de l'exposition, plongés sans préavis dans un univers chatoyant et enveloppant telle une révélation instantanée des conditions du féérique, lequel ne requiert aucune contemplation voire méditation. Il est simple source d'étonnement. "Avoir l'esprit philosophique – proposait Arthur Schopenhauer – c'est être capable de s'étonner des événements habituels et des choses de tous les jours, [...] alors que l'étonnement du savant ne se produit qu'à propos de phénomènes rares et choisis" (Schopenhauer 2004, p. 852). Chose déjà pensée par Aristote ou bien Platon pour lequel "s'étonner est cet état qui consiste à s'émerveiller" (*Théétète*) comme condition même de la philosophie c'est-à-dire, un accès possible et direct à la pensée et donc à tout langage y compris artistique.

Ainsi avons-nous été surprise en accédant à l'exposition, surprise c'est-à-dire saisie par-dessus, à l'improviste, au-delà de toute attente, de toute pensée ou anticipation. Cela survient telle une explosion de sensations, une prise sur le vif de notre être désireux de voir

et désormais saisi dans un présent, un ici et maintenant de soi à soi. Dès lors 'ex-ister' – cette sortie de soi comme le verbe étymologiquement l'exprime – n'est-ce pas se tenir dans une plénitude esthétique extatique? Celle précisément d'un gouffre de couleurs, de figures, de tournolements, d'ondulations et de rythmes infinis qui nous absorbent littéralement?

Alors soustrait à la marque de la quotidienneté, aux évidences naturelles, à l'ordre des choses, à la banalité et à l'ordinaire de la perception, nous basculons dans un être-là, l'espace de jeu (je) au double sens nous surprenant.

Une possibilité de retour des pays artistiques de Lewis Carroll et de Laura Owens se donne, alors que de chez Van Gogh, aucun retour ne peut s'envisager. Nous ne pouvons qu'y demeurer car c'est une peinture qui déroute, qui nous arrache à nous-mêmes dans un corps à corps puisque le néerlandais ne fait pas l'économie de la chair, sa peinture se joue à corps présent passant de l'autre côté du miroir, là où les assurances de l'image unifiée corporelle et du moi de l'unité disparaissent radicalement. Ainsi les quelques mots tracés sur une lettre (dernière) à Théo, retrouvée dans sa poche après son suicide: " Mon travail à moi, j'y risque ma vie et ma raison y a fondu à moitié" – don altier, sans retour ni réserve.

Van Gogh traite ces motifs, cieux, terre, animaux, humains et couleurs comme un corps de chair (n'a-t-il pas d'ailleurs mangé de la peinture?) pris dans une tourmente sans répit, lui qui endurera les tréfonds obscurs, envahi par le néant abyssal. Et dans un passage à l'acte psychotique, ne prélève-t-il pas sur son corps morcelé un bout de chair à offrir? En amont de cet acte, un élément de sa biographie vient probablement signer son rapport à l'existence, au monde et à l'art. Il était ce que la psychologie nomme "enfants de remplacement". Né le 30 mars 1853 soit un an précisément après la mort de son frère aîné, mort-né le 30 mars 1852 et inscrits tous deux à l'état civil sous le même numéro 29. Sa mère, apprend-on, l'amenait se recueillir sur cette tombe, située dans le jardin de la maison, marquée du sceau du morbide dans une adresse directe, puisqu'elle portait son prénom et son nom et, à un chiffre près, la même date de naissance.

Nous pouvons aisément faire l'hypothèse qu'au sein de la famille et dans l'inscription généalogique de chacun, cette place mortifère ou d'inexistence influence inconsciemment l'identité d'une personne tout comme la condamnation à un non-être ou bien à n'être qu'un être mort-vivant, un gisant qui doit marquer considérablement le devenir d'un enfant. À noter qu'en effet, le devenir artiste de Van Gogh lui a pris du temps et l'a amené à des détours de commer-

çant à enseignant et, une fois sa place trouvée, il peignit compulsivement comme pour la maintenir à tout prix, signe d'une grande fragilité. Cette place d'inexistence ou bien de gisant pourrait nous indiquer le choix pictural enfiévré très dense, plein et organique des peintures dans une tentative de reconstruction de l'image du corps morcelé se nouant dans une perspective et une tension en mouvement de spirales ou bien de lignes ondoyantes en lien avec les choses du monde et soi. Et cela dans des peintures qui garantissent d'une part, un rapport à l'autre, au monde et à soi et d'autre part, qui reconstituent en les unifiant les parties du corps morcelé qu'endure un être psychotique – Van Gogh n'écrit-il pas à Théo que la peinture est la chair de sa chair?

Chez Laura Owens par contre, le corps est métaphorisé au maximum, il n'est pas dans une dialectique corps brut ou corps propre, moins encore morcelé, il est sans question ni appel, c'est une féerie de présence dématérialisée, inorganique, dansante et aérienne.

Prenons l'exemple éclatant de la toile représentant un 'cheval' (sans titre 2004), l'artiste contemporaine en fait une sorte de figure onirique immaculée offerte à Van Gogh. Cet équidé ne galope pas mais vole dans une innocence naïve assez mutine car juvénile à l'anatomie plastique irréaliste. Image idyllique (composition de la peinture étroitement resserrée sur le diabolotin) d'une créature libre et imaginaire aucunement entachée par le principe de réalité mais plutôt objet de vision et de délectation.

A l'inverse, le hollandais n'a eu de cesse que de rendre à l'animal sa présence lourde de labeur, enchaîné à la dureté de la vie paysanne. Étalon immaculé à la queue fleurie tout aussi blanche saisi dans l'air léger chez Owens, il est de terre vivante pour Van Gogh, tout comme l'homme est fait de terre dans son rapport pratique, tangible et pragmatique avec le monde.

Présence infime ou bien protagoniste dans la toile intitulée *Champs clos avec laboureur*, la bête s'affiche on ne peut plus terrienne, assumant les conditions de vie et de mort dans une temps présent alors que celui de Owens s'ébroue sans temporalité effective, lové dans un hors temps, jubilant de sa toute-puissance de beauté immortelle et de liberté.

Mais nous pourrions noter également qu'en Van Gogh réside aussi, parfois, cet éros outrancié, comme dans la toile intitulée *Les Pissenlits*, en laquelle les taches jaunes telles des lumières déiques implosent comme des éclats solaires qui viennent nous dire ce qu'est une éclosion de l'être des choses, une apparition fulgurante qui nous marquera à jamais. Dans la toile *Champ clos avec laboureur*, cieus, terre et culture sont traités identiquement en paquets

pour les reliefs géographiques à l'arrière de l'œuvre et, en bandes linéaires, pour le ciel et le champ. Paquets et bandes sont animés d'une même intensité et d'un même ondolement dévalant l'espace de droite à gauche tout en le délimitant, le bordant. Dans ses paysages, le peintre immanquablement fait coïncider à l'identique le traitement du ciel et de la terre, il rassemble les éléments éclatés ou éparés leur donnant consistance, corps organique respirant et rythmique. Ainsi ne précisera-t-il pas: "je suis attaché à la terre par des liens plus que terrestres?".

Dans cette idylle de l'ours blanc et d'une baleine blanche, la rencontre se donne à l'instant T d'une union impossible, chacun du lieu de sa différence embrassant l'autre d'une étreinte qui ouvre un espace de surprise et d'émerveillement. Paul Claudel disait que l'Eros maladroit était celui qui manquait le cœur en n'atteignant que l'estomac, Van Gogh et Owens nous ouvrent, avec délice, au sublime mystérieux du langage et des sensations.

Bibliographie

- Char R., *Le poème pulvérisé*, Éditions Fontaine, Paris 1947.
Gide A., *De l'influence en littérature* [1900], Éditions Allia, Paris, 2010.
Hofmannsthal H. von, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, Gallimard, Paris 1980.
Schopenhauer A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduction A. Burdeau, PUF, Paris 2004.