

Il sistema del velo *Systeme du voile*

Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea
Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain

a cura di

sous la direction de

Massimo Leone
Henri de Riedmatten
Victor I. Stoichita

Contributi di

Martina Corgnati
Lucia Corrain
Gianluca Cuzzo
Ruggero Eugeni
Nicolas Galley
Massimo Leone
Atsushi Okada
Peppino Ortoleva
Herman Parret
Henri de Riedmatten
Victor I. Stoichita
Ugo Volli



Copyright © MMXVI
Aracne editrice int.le S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Quarto Negroni, 15
00040 Ariccia (RM)
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-8838-8

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2016

Indice

- 9 Introduzione / Introduction
Massimo Leone, Henri de Riedmatten, Victor I. Stoichita
- 15 Ringraziamenti / Remerciements
Massimo Leone, Henri de Riedmatten, Victor I. Stoichita

Parte I

Rivelazioni: il velo tra occultamento e rappresentazione **Révélation : le voile entre occultation et représentation**

- 19 Voile de mort. Un spectre médial chez Claude Monet
Nicolas Galley
- 43 Il velo della pittura. Tra opacità e trasparenza, tra presentazione e rappresentazione
Lucia Corrain

Parte II

Velamenti di luce: il velo tra dissimulazione e spettacolo **Voilements de lumière : le voile entre dissimulation et spectacle**

- 93 Veli, nebbie, travestimenti. Il caso di Meret Oppenheim
Martina Corgnati
- 109 Il velo immaginario. Rappresentazione dell'ipnosi e fantasmi dello schermo nel cinema dei primi tempi
Ruggero Eugeni
- 131 Microanalisi del velo. Verso una semiotica del drappeggio
Massimo Leone

Parte III

Velamenti dello sguardo: il velo tra sparizione ed esibizione Voilements du regard : le voile entre disparition et exhibition

- 155 Le lever du voile. Voir, être vue, se montrer: le costume féminin à Venise et Padoue (1575-1600)
Henri de Riedmatten
- 195 Du visage
Victor I. Stoichita
- 229 Il velo di Mosè e altri filtri ottici nella Bibbia ebraica
Ugo Volli

Parte IV

Velare il senso: il velo tra testo e tessuto Voiler le sens : le voile entre texte et tissu

- 265 L'immagine come diafano
Atsushi Okada
- 277 Il velo: una metafora dell'apparire
Gianluca Cuozzo
- 301 Un sottile strato di plastica trasparente. La velatura sintetica degli oggetti
Peppino Ortoleva
- 309 Histoires et images du voile de Maya
Herman Parret
- 335 Note bio–bibliografiche degli autori / Notices bio–bibliographiques des auteurs

Histoires et images du voile de Maya

HERMAN PARRET

English Title: *Histories and Images of the Veil of Maya*.

ABSTRACT: There is no iconography of the *veil of Maya* because Maya is not a figure wearing a veil but a concept, a feeling which is powerfully present in Indian culture and philosophy. The German philosophers of the 19th century, such as Schopenhauer and Nietzsche, introduced the idea of the *veil of Maya* into their metaphysical discussions, mainly within the antagonism between *being and appearing*. Schopenhauer had a rather negative view of the *veil of Maya* which stands for illusion, deceit and manipulation, whereas Nietzsche considered the veiling act of Maya of the right way towards knowledge and moral life. Therefore Schopenhauer and Nietzsche represent two attitudes, one the one hand the necessity of transcending the world of appearances in Schopenhauer, and on the other hand the acceptance of the wisdom and the beauty of the appearances in Nietzsche. Indeed, in Nietzsche the artistic impulse is an enthusiastic aspiration of appearances. It seems to us that this antagonism can be used in order to characterise two “ideological” positions in contemporary photography. The analyzed *corpus* concerns the work of Dirk Braeckman, a famous Belgian artist, who can be seen as the defender of the Schopenhauerian position, and Bart Dorsa, a Russian artist living in California, representing rather the Nietzschean idea of the *veil of Maya*. The comparison of both collections of photographs reveals the relevance of the conceptual antagonism within the notion of the *veil of Maya*.

Keywords: Being and Appearance; Illusion and Wisdom; Transparency; the Veil and the Obscure; Contemporary Photography.

« *Histoires du voile de Maya* », il y en a beaucoup, mythologiques, philosophiques, poétiques, « *Images du voile de Maya* », il n’y en a pas. Il n’y a pas d’iconographie du voile de Maya, comme il y en a pour le voile d’Isis, puisque Maya n’est pas une figure, une déesse, une statue cultuelle portant un voile. Maya est un philosophème, un concept, un sentiment, et le voile n’est pas un *attribut* de Maya, mais *Maya est voile*, c’est Maya qui voile et dévoile. Maya est un concept de l’Inde fondamentale, et la fascination pour l’Inde parmi les philosophes, surtout allemands, du 19^e siècle introduit Maya dans le débat métaphysique par excellence, celui *de l’être et de l’apparence*, *Sein und Schein/Erscheinung*, où le « voile de Maya » joue un rôle heuristique

de premier ordre. C'est Schopenhauer et Nietzsche qui, dans leur solidarité mais surtout dans leur antagonisme, exploitent à fond le philosophème du « voile de Maya ». La mise en scène du « voile de Maya » chez ces deux protagonistes est subtile et compliquée, et leurs interprétations contradictoires nous permettent de formuler deux stratégies paradigmatiques qui peuvent être appliquées à certaines pratiques de l'art contemporain, surtout à la photographie d'art. Notre application se restreindra à deux artistes, Dirk Braeckman, photographe belge parmi les plus renommés, et à Bart Dorsa, Américain qui vit à Moscou et qui a été une véritable révélation de la Biennale de Venise de 2013.

I.

Quelques indications notionnelles seulement que nous empruntons à la phraséologie indologiste, surtout aux études de la tradition védique, en guise d'introduction¹. *Maya*, dont la racine signifie étymologiquement « changer de forme », a un emploi essentiellement négatif dans cette tradition, et se situe ainsi dans la zone « mauvaise » du lexique : « changer de forme pour faire disparaître ». Les textes védiques, deuxième millénaire avant J.-C., présentent *maya* comme un « pouvoir magique d'illusion ». Détenu d'abord par les démons, ensuite par les dieux eux-mêmes, *maya* permet aux dieux de se jouer de leurs ennemis en se déroband à leur vue sous l'une ou l'autre forme trompeuse. *Maya* est alors compris comme le pouvoir d'illusion par lequel les dieux maintiennent les mortels captifs des liens du désir et de la crainte. C'est dire que les dieux suscitent l'« ignorance métaphysique », ce qui veut dire qu'ils créent en l'homme une certaine méconnaissance de sa nature profonde. L'être humain oublie par *maya* sa propre essence intérieure, il oublie en fait le fondement ultime de l'univers, c'est-à-dire *brahman*. *Maya* provoque ainsi une puissance de sommeil et d'aveuglement qui, d'ailleurs, pèse sur la condition humaine en général. L'ordre du monde serait agencé de manière à tromper l'humanité et à l'égarer sur des voies sans issue.

1. Voir RENO (1978), pp. 133–140. L'œuvre de référence concernant la mythologie hindoue, spécialement le mythe de Maya, est Zimmer (1987).

Dans l'hindouisme classique *maya* devient alors l'« illusion cosmique » ou le pouvoir absolu du *brahman* par lequel il se cache derrière les apparences de l'univers sensible et se disperse faussement à travers la multiplicité indéfinie des consciences individuelles (Hulin 1994, p. 8). En fait, *maya* est une illusion cosmique, elle est la puissance qui crée ce monde illusoire.

Mais ceci n'est qu'une face de *maya*. L'autre face est plus positive bien qu'elle reste toujours ambivalente. La tromperie cosmique exercée sur l'homme ne peut être vue comme une manipulation extérieure. Elle opère avec la participation active de l'homme en se conformant à la logique immanente des structures fondamentales de son être. Même si elle est fantomatique, elle est en même temps efficiente. Ainsi *maya* combine paradoxalement le savoir absolu et l'erreur radicale. Il y a dans *maya* toujours une obscure réminiscence à l'absolu, au *brahman*, mais cette réminiscence est délimitée par les paramètres du corps physique et, à travers le corps, par les fonctions et positions sociales. Toutefois, l'accent se trouve toujours sur la « mise-en-forme » du travail cosmique. C'est par *maya* que le soleil fait le jour. Ensuite *maya* est la force des artisans mythiques producteurs de forme, et également l'inspiration du poète. Donc d'une part, *maya* la négative est un instrument de maléfice, faiseuse d'illusions, désorganisant, anarchisant tandis que *maya* la positive est constructive, mesurante, créatrice, Dionysos et Apollon avant la lettre, comme Nietzsche l'a bien vu. Cet équilibre du pôle positif et du pôle négatif se déclare au cours de l'histoire, d'abord du brahmanisme et ensuite du bouddhisme : le *Vedanta* combine les deux emplois tandis que le *Rigveda* fait prévaloir la tendance « magie, illusion, artifice ». Mais, dans la structure générale de *maya*, il y aura toujours les deux évidences incompatibles qui font son essence conflictuelle.

Cette ambivalence fondamentale est reprise par une large part de la philosophie allemande intégrant *maya* dans leur métaphysique. La fascination de l'Allemagne pour l'Inde s'était déjà manifestée à l'époque des Lumières et des préromantiques mais elle s'est amplifiée considérablement autour de 1800, entre autres par l'observation linguistique d'une affinité entre l'allemand et le sanscrit. L'« indomanie » de Schopenhauer et de Nietzsche, comme d'ailleurs de Herder, leur prédécesseur, est évidente. D'ailleurs, ils jugent l'hindouisme spirituellement plus riche que le judaïsme et le christianisme. Et l'éthique schopen-

hauerienne exige que le sujet moral « déchire le voile de Maya », ce qui revient finalement à sa conversion. La dissipation du voile d'illusion de Maya mène à une morale pure de tout égoïsme, et pour justifier cette éthique Schopenhauer fait appel aux Védas. Nietzsche lui aussi juge, dans *Aurore* (1881) par exemple, que l'enseignement moral de l'hindouisme et du bouddhisme est supérieur à celui du christianisme, imprégné d'une hypocrisie foncière². La fascination pour l'Inde chez Nietzsche est sincère, et il montre par l'enseignement de Zarathoustra, d'origine indo-iranienne d'ailleurs, que la généalogie de la morale devrait être enracinée dans la pensée hindoue.

2.

De par son pessimisme radical, Schopenhauer, dans d'innombrables occurrences, met systématiquement en œuvre l'emploi négatif du « voile de Maya » : l'« œuvre » ou le « tissu » de Maya est illusion, pure fantasmagorie, apparence, songe et rêve, erreur même. Et Schopenhauer explique le fonds métaphysique de ce positionnement négatif en invoquant le philosophème bien connu de Kant, notamment la polarisation épistémologique radicale entre le *phénomène* et la *chose en soi*. L'« œuvre de Maya » est présentée comme « le symbole de ce monde sensible qui nous entoure, véritable évocation magique, apparence fugitive, n'existant pas en soi, semblable à une illusion optique et à un songe, voile qui enveloppe la conscience humaine, chose mystérieuse, dont il est également faux, également vrai de dire qu'elle existe ou qu'elle n'existe pas » (Schopenhauer 1966, pp. 525–525)³. Et Schopenhauer observe que cette évaluation négative s'est répétée dans

2. Pour une analyse approfondie de cette hiérarchisation, voir PAUL (2004), pp. 103–115. Voir aussi les contributions des autres indologistes mentionnés dans la bibliographie.

3. La pagination renvoie à la traduction française canonique d'A. Burdeau : SCHOPENHAUER A., *Le monde comme volonté et comme représentation* (1819), Paris, P.U.F., 1966. Sans trop approfondir le débat philosophique, il faut quand même tout de suite noter que l'épistémologie kantienne ne concerne pas la perception du *phénomène* et la non-perception de la *chose en soi*, mais la possibilité d'un *jugement*, point de vue qui est totalement absent chez Schopenhauer. Je cite un passage de Kant parmi les plus évidents : « Encore plus faut-il se garder de tenir pour identiques le *phénomène* (*Erscheinung*) et l'*apparence* (*Schein*). En effet, la vérité ou l'apparence ne sont pas dans l'objet, en tant qu'il est pensé. Si donc on peut dire justement que les sens ne se trompent pas, ce n'est point parce qu'ils jugent toujours juste, mais parce qu'ils ne jugent pas du tout. Conséquemment la vérité aussi bien que l'erreur,

l'histoire de la pensée tout entière : « Héraclite constate avec mélancolie le *flux* éternel des choses; Platon rabaisse la réalité au simple *devenir* qui n'arrive jamais jusqu'à l'être; Spinoza voit le monde sensible comme un ensemble d'*accidents* de la substance unique existant seule éternellement » (Schopenhauer 1966, pp. 30–31). Le flux éternel des choses, le devenir, les *sensibilia* accidentels, sont tous l'« œuvre de Maya », des effets du voile de l'illusion qui couvre les yeux des mortels, qui fait voir un monde dont on ne saura jamais s'il existe ou s'il n'existe pas, ou comme l'énoncent figurativement les *Védas*, un monde où le voyageur croit voir au loin le rayonnement du soleil sur le sable comme une nappe d'eau, ou prend une corde jetée par terre pour un serpent. Pure fantasmagorie, ce « voile de Maya », constate Schopenhauer (Schopenhauer 1966, p. 361). Vivre au diapason de « l'œuvre de Maya » nous met devant l'esprit le néant et l'amertume de la vie (Schopenhauer 1966, p. 477), et ravive le sentiment violent de nos souffrances. Au contraire, transgresser la Maya, c'est supprimer le désir, c'est le salut par la vraie liberté, c'est le triomphe sur le monde des apparences, et la mise en question radicale de l'illusion de la pluralité (Schopenhauer 1966, p. 1043). Schopenhauer va même jusqu'à dire que le *suicide* est le chef-d'œuvre de Maya qui exprime ainsi la contradiction d'un vouloir-vivre qui a perdu tout contact avec son essence (Schopenhauer 1966, pp. 500–501). Les *Védas* ne cessent de constater l'intime parenté qui existe entre la *vie* et le *rêve*. Le « tissu de Maya » est un *songe* (Schopenhauer 1966, p. 42) — le sage hindou cherche à se tenir éveillé puisque l'*essence* est en deçà ou au-delà du rêve.

Schopenhauer, dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, emploie toute une machinerie conceptuelle contre l'« œuvre de Maya » qu'il présente invariablement dans ses connotations négatives. En premier lieu, le « tissu de Maya » est le mode de connaître soumis au *principe de raison suffisante*, syntagme schopenhauerien pour mar-

et par la suite aussi l'apparence, en tant qu'il induit en erreur, ne se trouvent que dans le jugement, c'est-à-dire que dans le rapport de l'objet à notre entendement. Dans une connaissance qui s'accorde totalement avec les lois de l'entendement, il n'y a pas d'erreur. Dans une représentation des sens (puisque'il ne renferme pas de jugement), il n'y a pas non plus d'erreur » (*Critique de la raison pure*, A 293 [Ak IV, 188], trad. : KANT 1967, p. 251). Que Schopenhauer prenne Kant comme le « patron » de son épistémologie, est gravement trompeur.

quer ce mode de connaissance « qui ne peut que poursuivre à l'infini les phénomènes » (Schopenhauer 1966, pp. 348–349) et n'atteint ainsi jamais l'être des choses. C'est ainsi que le « voile de Maya » nous fait vivre dans l'histoire, dans le devenir, dans le non-être. En second lieu, la victime du « voile de Maya » est prisonnière du *principe d'individuation* (Schopenhauer 1966, p. 444). Schopenhauer revient souvent sur ce principe responsable du fait que, dupé par Maya, une personne commence à se considérer comme un *individu* absolument différent de tous les autres et séparé d'eux par un abîme (Schopenhauer 1966, pp. 459–460)⁴. Ce qui mène à la méchanceté, à la perversion, aux jouissances passagères et trompeuses. Le plaisir du méchant est d'ailleurs une illusion créée par Maya au moyen du principe d'individuation (Schopenhauer 1966, p. 498). Le « juste » par contre transperce le principe d'individuation, rend transparent le *voile de Maya*, et reconnaît ainsi son moi et sa volonté dans chaque être (Schopenhauer 1966, p. 469). Les deux principes sont d'ailleurs liés : les choses, dans les yeux de l'*individu*, prennent l'aspect de *phénomènes*, accouplement de l'individuation et de la raison suffisante⁵. Schopenhauer ne cesse de répéter que c'est la *Maya du brahmanisme* qui maintient le vouloir-vivre dans l'erreur au sujet de son essence propre. Heureusement que la mort réfute cette erreur — au moment de mourir nous nous apercevons qu'une pure illusion avait borné notre existence à notre propre personne, dans la multiplicité de ses formes apparentes, tandis

4. Schopenhauer revient constamment sur cette même idée. « Dans les êtres exceptionnels, la connaissance purifiée et élevée par la souffrance même, arrive à un degré où le monde extérieur, le *voile de Maya*, on ne peut plus abuser, où elle voit clair à travers la forme phénoménale ou principe d'individuation » (Schopenhauer 1966, p. 324) ; « Le monde étend devant le regard de l'individu brut le *voile de Maya*, dont parlent les Hindous ; ce qui se montre à lui, à la place de la chose en soi, c'est le phénomène seul, sous les conditions du temps et de l'espace, du principe d'individuation, et sous celles des autres formes du principe de la raison suffisante. Et avec cette intelligence ainsi bornée, il ne voit pas l'essence des choses ; qui est une ; il en voit les apparences, il les voit distinctes, divisées, innombrables, prodigieusement variées, opposées même. Il prend la joie pour une réalité » (Schopenhauer 1966, p. 443).

5. Voir la phrase que Nietzsche aussi citera plus tard : « Prisonnier qu'il est du principe d'individuation ! Dupe du *voile de Maya* ! Ainsi sur la mer courroucée, infinie de toutes parts, lorsque, écumeuse et hurlante, elle élève et engloutit des montagnes d'eau, le marin, sur son banc, se fie à son faible canot ; de même, au milieu d'un océan de douleurs, s'assied paisible l'homme encore à l'état d'individu ; il s'abandonne et se fie au principe d'individuation, c'est-à-dire à l'aspect que les choses prennent pour les yeux de l'individu, l'aspect du phénomène. » (SCHOPENHAUER 1966, p. 444).

que l'essentiel consiste dans l'acceptation de l'identité métaphysique de la Volonté (SCHOPENHAUER 1966, pp. 1368–1369).

La nature et la fonction du *voile de Maya*, dans la pensée schopenhauerienne, est univoque et monolithique. Schopenhauer croit et affirme que *maya* est la façon dont le monde nous apparaît comme quelque chose qui n'est pas. Épistémologiquement, *maya* provoque la perception erronée des choses, et incite à une soi-disant « connaissance », globalement trompeuse. Métaphysiquement, *maya* est l'apparence phénoménale d'une réalité essentielle cachée et invisible pour l'individu; et éthiquement, *maya* mène à l'aliénation injustifiable de soi-même et du rapport à l'autre⁶. On l'a dit : *maya est voile*, et la doctrine brahmanique du voile de Maya a essentiellement des connotations négatives où *voiler* signifie sans ambages *dissimuler, cacher, enrober*, avec en plus le sens de déformation, d'obscurcissement, de faussement même. On verra dans ce qui suit comment ce type de « voile de Maya » se traduit dans la pratique artistique d'un artiste comme Dirk Braeckman et dans ses stratégies figurales.

La position de Nietzsche à propos du *voile de Maya* est plus subtile, plus complexe, plus dense. Les occurrences de « voile de Maya » se concentrent essentiellement dans les premiers paragraphes de *La naissance de la tragédie*⁷ où Nietzsche compare « notre Schopenhauer » au *Chevalier escorté de la Mort et du Diable* de Dürer, « chevalier cuirassé au dur regard d'airain, qui suit son chemin de terreur. . . Tout espoir lui fait défaut » (NIETZSCHE 1993a, 20, p. 112). Voici un Schopenhauer, platonicien pessimiste imbu de brahmanisme, qui ne procure aucune consolation pour l'avenir, rien que du dépérissement, de la torpeur, de la poussière, dans sa condamnation des apparences, lui qui ne veut que percer à travers le « voile de Maya ». En un sens détourné, avance Nietzsche, on peut appliquer l'idée de l'homme prisonnier du voile de Maya à Apollon puisque la grâce de la *belle apparence* ne le quitte jamais (Nietzsche 1993a, 4, pp. 44–45). Le calme et inébranlable Apollon est la superbe image divine du *principium individuationis* et son

6. La présentation la plus complète et la plus adéquate de cette matière est BERGER (2004)

7. 1872. *Friedrich Nietzsche. Œuvres* (édition dirigée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider), Paris, Robert Laffont, 1993a et 1993b. Je cite la traduction de MARNOLD J. et MORLAND J., pour *La Naissance de la tragédie* (NIETZSCHE 1993a) et d'Henri Albert pour *Le gai savoir* (NIETZSCHE 1993b).

expression la plus sublime. Ses gestes et son regard montrent le plaisir et toute la beauté de l'*apparence*. Mais du côté du pôle dionysiaque, là où le voile de Maya s'est déchiré en lambeaux devant le mystère de l'Un originaire, c'est l'extrême volupté et le désir destructeur qui règne (Nietzsche 1993a, § 4, pp. 45–46). Dans le dithyrambe des arts, de la tragédie et de la musique où l'homme est porté au plus haut degré de ses forces dionysiaques, on assiste à l'abolition du *voile de Maya*. Entre Apollon et Dionysos, il y a le voile de Maya qui balance éternellement entre son imposition et sa disparition. C'est là que se joue l'acte créateur. Voilement et dévoilement, apparence et essence, sont dialectiquement inséparables, pour qu'il y ait art.

Même si Nietzsche connaît le « voile de Maya » schopenhauerien à partir de sa lecture de *Le monde comme volonté et comme représentation*, il formule, déjà dans les quatre occurrences des premiers paragraphes de *La naissance de la tragédie*, une tout autre notion du *voile de Maya*, un sens d'ailleurs assez énigmatique et difficile à expliquer. Nietzsche s'intéresse à la *métaphysique* sous-jacente du « voile de Maya »⁸ qui, pour lui, devrait être avant tout une stratégie des pratiques artistiques. L'art, pense Nietzsche, est un remède contre la mythification de la connaissance. En plus, une *vie* valable ne peut être seulement vécue par les mirages artistiques — la vie qui naît dans l'art, qui fait naître l'art, est le plaisir du *phénomène*, la douleur du *phénomène*. Ainsi le « voile de Maya » phénoménal couvre *tous* les arts, n'importe quelle pratique artistique. L'expérience esthétique prend naissance dans la *nécessité du rêve*, exprimée dans la *belle apparence* (*Schein*), dans la *brillance* d'Apollon (*der Scheinende*), le dieu artiste, générateur des apparences qui ne sont pas seulement oniriques, construites comme dans un rêve, mais qui sont également sculptées, délimitées, mesurées, formellement présentable (Nietzsche 1993a, § 1, p. 43). Il est vrai que le « phénomène » artistique n'est pas une *représentation*, mais une *apparence*. Rêve et

8. Il y a dans les tout premiers écrits de Nietzsche un emploi de *voile* et *voilé* moins spécifique que celui qui nous intéresse dans le contexte de notre présentation : « Toute forme de *civilisation* commence par le fait qu'une quantité de choses sont *voilées*. Le progrès de l'homme dépend de ce *voile* » (Nietzsche 1969, p. 245 commentaire II : « Le voile est l'*illusion* dont Nietzsche conçoit trois degrés : 1. celle de la connaissance 'socratique' ; 2. Celle de l'art apollinien ('voile de beauté') ; 3. Celle de la tragédie ; ces trois degrés sont représentés par trois cultures : 1. la culture 'alexandrine' dont l'idéal est l'homme théorique, 2. la culture hellénique, 3 la culture 'bouddhique' »).

apparence, c'est bien ce qui fait la *beauté*, ce sourire de la nature, cette surabondance des forces, et le sentiment de plaisir de l'existence. Le but du *beau* est de séduire en faveur de la vie et de l'existence. La « belle apparence » est le désir avide de l'existence, écrit Nietzsche. Certes, cette « belle » et « délectable apparence » est un *mirage interposé*. Par conséquent, l'art nous manifeste que le phénomène est *apparence*, que l'apparence est la *vie* en flux et reflux, et qu'il n'y a rien, absolument rien, *derrière*, à *travers* ce mirage, une « essence » quelconque. Cette généralisation métaphysique du « voile de Maya » chez Nietzsche n'a certainement plus aucun lien avec le sens original hindou⁹, ni même avec la réflexion schopenhauerienne, puisque le « voile de Maya » chez Nietzsche est devenu le pivot d'une métaphysique de l'apparence. La pulsion artistique y est considérée comme une aspiration ardente à l'apparence, un désir originaire de l'apparence, non par une apparence naïve mais une *apparence réflexive*, que *Le gai savoir* n'hésite pas de circonscrire comme la « conscience de l'apparence » (Nietzsche 1993b, § 54, pp. 85–86). Nous sommes contraints d'éprouver l'apparence comme le véritable non-être, comme un incessant devenir dans le temps, l'espace et la causalité, dit le Paragraphe 4 de *La naissance de la tragédie*. Nietzsche écrit dans *Le gai savoir* : « L'apparence pour moi n'est certes pas l'opposé d'un 'être quelconque'. Que puis-je énoncer de cet être si ce n'est que les attributs de son apparence. Ce n'est certes pas un masque inanimé que l'on pourrait mettre, et peut-être même enlever, à un X inconnu ! L'apparence est pour moi la *vie* et l'action elle-même qui, dans son ironie de soi-même, va jusqu'à me *faire sentir* qu'il y a là apparence et feu-follet et danse des elfes et rien de plus » (Nietzsche 1993b, § 54, pp. 84–85). Apparence, par conséquent, sans vérité sous-jacente, sentie comme un rêve, comme non-être, comme la vie elle-même dans le flux de ses plaisirs et de ses souffrances.

Il ne nous importe pas d'évaluer la façon dont Nietzsche reprend l'idée du « voile de Maya » de la tradition brahmanique et bouddhique¹⁰, ni de commenter son infidélité à l'égard de son « éducateur » Schopenhauer, mais de comprendre l'étonnante extension concep-

9. Voir à ce propos VANDERHEYDE (2008), chapitre II, « Le voile de Maya dans *La naissance de la tragédie* », pp. 43–61.

10. Voir le magnifique essai de CONCHE M.(2007), esquisse extrêmement subtile et sensible de la lecture nietzschéenne du brahmanisme et du bouddhisme.

tuelle qu'il propose du « voile de Maya »^{II}. *Das Leben im Schein als Ziel*, « la vie dans l'apparence comme but ». Ce thème est parmi les plus persistants, les plus têtus du vocabulaire nietzschéen. Nietzsche recommande un platonisme « évacué » (*umgedrehter Platonismus*), et cette logique du renversement implique l'hypostase de l'apparence. Ce célèbre syntagme, « la vie dans l'apparence comme but », divinise l'apparence, c'est-à-dire le sensible de la beauté, le corps, le rêve, l'illusion, remplaçant l'essence conçue comme vérité, comme identité à soi. Ainsi fonctionnent l'art et la vie, contre le danger spéculatif, contre les profondeurs idéalistes. L'apparence n'est évidemment pas conçue comme une chute, une perte de l'absolu, mais bien plutôt comme un *processus de transfiguration*. C'est dire que le terme d'apparence est dépourvu de contraire. « Désapprendre nos antinomies, voilà notre tâche », écrit Nietzsche encore. Être, c'est être *apparent*. « Vivre dans l'apparence, c'est affirmer que la vie est un papillonnement de surfaces, un jeu de masques et de fantômes à l'infini » (Haar 1993, p. 85). « La vie dans l'apparence », c'est pour Nietzsche la vie totale, l'être plein, absolu. *Sein als Schein*, où *Schein* n'est pas du tout le faux-semblant mais bien plutôt le rayonnement, la brillance : l'apparaissant, c'est ce qui paraît dans son éclat, ce qui brille et luit, *Erscheinung*, manifestation lumineuse, transparence de ce qui se montre. C'est pourquoi Nietzsche préfère le mot « apparence » (*Schein*) au terme « phénomène » (*Erscheinung*) qu'on est tenté de comprendre comme l'apparition de quelque chose qui pour une part encore reste en retrait. L'apparence se donne comme « réalité » pleine et exhaustive. Il n'y a d'apparence que parce que la Vie, c'est dire la Volonté de Puissance, « apparaît », s'automanifeste comme pluralité de perspectives sans cesse en mouvement. Ce n'est pas tant que Nietzsche aime et cultive le mot « apparence ». Au contraire, le mot ne cesse de l'irriter sans qu'il ne parvienne à s'en défaire. C'est que *Schein* restaure irrésistiblement la césure entre le manifeste et le retiré, et Deleuze, tout comme Heidegger, n'ont cessé pour cette raison d'accuser l'hypostase nietzschéenne de l'apparence et son apologie du « voile de Maya ». C'est sans doute raisonnable —

II. KESSLER (1998) est une excellente présentation, mais surtout HAAR (1993) nous introduit de la meilleure façon à la problématique qui nous occupe en ce lieu, celle du statut esthétique-métaphysique de l'apparence, surtout le chapitre « Le renversement du platonisme et la nouvelle signification de l'apparence », pp. 79-107. C'est de ce chapitre que nous le plus profité lors de la rédaction de cette section.

Deleuze nous y incite — d'enraciner le culte de l'apparence seulement dans la sphère artistique, et pas nécessairement dans les domaines de la vie quotidienne ni dans le projet scientifique. On trouve dans *La naissance de la tragédie* un passage bien sage où le *voile de Maya* est apprécié d'une autre façon selon que l'on séjourne en art ou en science : « Encore faut-il préciser [...] que si l'artiste, chaque fois que *se dévoile* la vérité, ne peut jamais que rester suspendu, le regard extasié, à ce qui demeure encore de *voile* après le *dévoilement*, l'homme théorique, lui, est celui qui trouve apaisement et satisfaction à voir *arraché le voile* et ne connaît pas de plaisir plus grand que de réussir par ses propres forces, à faire tomber de nouveaux *voiles* » (Nietzsche 1993a, § 15, pp. 82–83). Il semble que ce serait mal comprendre la portée du *voile de Maya* selon Nietzsche si l'on généralise la présence de Maya dans tous les domaines des pratiques humaines. En tout cas, c'est ainsi que Deleuze réinterprète Nietzsche (Deleuze 1965). Le dévoilement total, c'est ce que veut l'homme *théorique*, tandis que le *felix aestheticus* au regard extasié, ménage un fond secret — la « métaphysique d'artiste » prescrit avant tout la conscience, l'amour des apparences, le dévouement, la soumission même au « voile de Maya ».

3.

Il convient dès à présent de voir comment les concepts schopenhauerien et nietzschéen du « voile de Maya » peuvent être convertis en instruments d'analyse d'œuvres d'art contemporains, notamment la photographie de Braeckman et de Dorsa. Avant de résumer les *attitudes* ou « méthodes » de nos deux philosophes, voici comment le dictionnairered Littré reconstruit la sémantique de *voile* (lat. *velum*) : « Pièce d'étoffe destinée à cacher quelque chose, morceau d'étoffe dont les femmes se couvrent le visage, plus particulièrement, morceau carré [...] de dentelle, de tulle, ou même de gaze ou de crêpe, que les femmes attachent à leurs chapeaux pour se garantir la figure du vent, du froid et du soleil, ou bien pour être moins vues. // Fig. Avoir un voile devant les yeux, être aveuglé par les préjugés et les passions. // Fig. Un voile jeté sur une personne. 'Un voile sombre de tristesse et de consternation a couvert son visage' [Rousseau] // Poét. Les voiles de la nuit, les ténèbres de la nuit. // Fig. Apparence,

prétexte, dont on se sert pour tenir une chose cachée. // *Fig.* Ce qui nous dérobe la connaissance de quelque chose. 'Je meurs, le voile tombe, un nouveau jour m'éclaire' [Voltaire] // Jeter un voile sur, tirer un voile sur, cacher, condamner à l'oubli ». Par conséquent, on lit dans le Littré que la fonction première du voile est certainement : l'*absentification* d'une présence, un visage, un corps, absentification de sorte que la présence soit cachée, radicalement ou relativement. Les extensions poétiques et figuratives sont multiples : le voile des préjugés et des passions devant les yeux, le voile de tristesse, les voiles de la nuit, jeter le voile sur les souvenirs (oublier), le voile qui dérobe la connaissance, et aussi, toujours dans Littré : « *apparence*, prétexte, dont on se sert pour tenir une chose cachée » ». Il est certain que le *voile de Maya* récupère toutes ces extensions poétiques et figuratives, mais, de toute évidence, ne porte pas le sens littéral et objectifiant, mentionné en premier lieu par Littré.

Schopenhauer et Nietzsche incarnent deux *attitudes* ou « méthodes » contradictoires à l'égard du *voile de Maya*, élevé au niveau d'un concept métaphysique de prime importance qui fait en plus de ces attitudes d'authentiques positions éthiques. Pour Schopenhauer, il faut transgresser la Maya et triompher sur le monde des apparences, il faut transcender le voilement qui dissimule, enrobe, cache. C'est également percer à travers l'individuation et échapper au prestige de la connaissance des phénomènes. Pour Nietzsche, par contre, il faut se livrer à la sagesse et à la beauté des apparences, incorporer la Maya pour qu'il y ait art. On l'a dit : la pulsion artistique est une aspiration ardente à l'apparence. Attitude positive, par conséquent, abolissant les antinomies classiques du phénomène et de la chose-en-soi, d'absentification et de présence, d'apparence et d'essence. C'est également abolir le sens « littéral » de *voile* que l'on a vu formuler dans le Littré : masque, déguisement, dissimulation, dérobement, pour retrouver les extensions poétiques et figuratives qui marquent justement la créativité artistique, règle des apparences. Par conséquent, pour analyser une œuvre d'art du point de vue du voilement/dévoilement, on dispose dès à présent de deux *méthodes/attitudes*, la schopenhauerienne et la nietzschéenne. La première, schopenhauerienne, existentiellement mal à l'aise, inquiète, pessimiste, est antinomique (apparence *versus* essence), directionnelle et verticale (à travers la surface vers la profondeur essentielle), incitation au *dévoilement*. La seconde,

nietzschéenne, existentiellement euphorisante, est holistique (univers des apparences sans aucune hiérarchie), horizontale (exploitation des surfaces), acceptation du *voilement* comme constitutif des apparences.

3.

Cette typologie rudimentaire des attitudes à l'égard du *voile de Maya* nous permet, à nos risques et périls, de commenter, en photographie contemporaine, deux œuvres de très haute qualité et peu connues, Dirk Braeckman, photographe belge, et Bart Dorsa, photographe américano-russe, incarnant les pôles schopenhauerien et nietzschéen du *voile de Maya*. Pour commencer par Dirk Braeckman, le « schopenhauerien », nous montrons deux séries, (Fig. 1) en commençant par le *Watteau*, réalisé pour la grande exposition Watteau au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, en 2013. Il s'agit d'une immense photographie (Fig. 2) de *Les plaisirs du bal* de Watteau, de 1717, montrant le contraste démythifiant entre la représentation de la frivolité charmante et élégante au coloris dix-huitiémiste et une imposante apologie de l'obscur et du noir.



Figure. 1. Dirk Braeckman, *Watteau*, 2013, photographie, 1920 × 1280 cm, propriété de l'artiste

La mise-en-noir de ses objets, personnes, paysages, caractérise toutes les photos de Braeckman (Fig. 1). Il s'agit de quel noir ? *Grain de noir* — pour paraphraser Roland Barthes — puisque la matière s'impose ici comme du charbon, comme du brûlé, comme du jais. « Noir » n'y est pas un prédicat mais une substance, pas une signification mais de la sans-forme, du non-structuré qui échappe à toute traduction dans n'importe quel discours, pas un noir décoratif, pas une figure de la noirceur mais l'odeur d'une cave de charbons. Ce noir est lourd, de plomb, intense comme si l'objet est consommé par le feu du soleil. Ces photographies se présentent comme des paysages après l'éclipse du soleil. Et pourtant, on perçoit que ce noir n'est pas immobile mais coule comme de la lave, il se déplace, bouge, un noir doucement et lentement dynamique, qui installe des gradations subtiles dans la pénombre. Il est vrai que le noir de Braeckman n'est pas une nourriture pour l'œil, mais, bien au contraire, de la cendre dans la gorge. Et pourtant, ce noir n'est pas stérile, et surtout il n'est pas affirmatif, menaçant et impératif. Il suffit de changer le contraste de la lumière (Fig. 3) pour voir comment l'image continue à vivre dans le rococo de ses courbes. C'est dire que le noir de Braeckman



Figure. 2. Jean-Antoine Watteau, *Les plaisirs du bal*, c. 1717, huile sur toile, 52.6 × 65.4 cm, Londres, Dulwich Picture Gallery

ne mène pas jusqu'aux ténèbres de la mort. Bien sûr, la noirceur implique l'absentification de la représentation, mais pas totalement. Le noir n'est pas négatif, provoquant, destructeur. La présentation noire reste riche en ardeurs. Le noir fait voir un monde. Il s'agit bien d'une *épiphanie* noire. Les détails (Fig. 4) montrent que les figures continuent à vivre et à socialiser, même si l'insouciance originale est quelque peu éteinte puisque sans couleurs et sans brillance — il est vrai, la danse est triste et la musique muette. Reste que le noir de Braeckman n'est pas le noir du *Carré noir* de Malevitch, totalement opaque pour des raisons de doctrine picturale, comme il est bien connu¹². Il est intéressant de noter que Braeckman préfère incorporer explicitement la source lumineuse de l'éclairage dans l'image, ce qui implique un certain équilibre et une certaine prudence dans le traitement du *voile de Maya*, pas l'obscurité menaçante ou l'opacité dysphorique, mais une certaine *transparence* quand même. Il y a l'absentification d'une présence, il est vrai, mais sans doute en fonction d'une présentation plus riche en densité signifiante.



Figure. 3. Dirk Braeckman, *Watteau*, détail (contraste très élevé), 2013, photographie, propriété de l'artiste

Les *noirs* de Braeckman sont-ils des *ombres* ? Pas du tout dans la définition canonique d'*ombre* qui présuppose « une obscurité créée par des corps opaques sur le côté opposé à la partie éclairée »¹³. Il est vrai que notre photographe s'est explicitement intéressé à la va-

12. Voir STOICHITA (2000) pp. 203–207.

13. Définition bien connue de Filippo Baldinucci, 1681, citée et utilisée par E.H. Gombrich dans GOMBRICH (1996), p. 9. On trouve dans l'iconographie de Gombrich un spécimen qui fait penser directement au *noir* de BRAECKMAN, notamment l'*Homme à sa table de lecture dans une pièce haute* de l'École de REMBRANDT (Londres, National Gallery), commenté ici par Gombrich, pp. 60–61.

riété figurale de soi-disant « ombres », dans la série *Sisyphus* de 2005 où il inventorie au moins une cinquantaine de formes noires dont voici quelques exemples (Figg. 5 et 6). Il est évident que ces taches rectangulaires ne sont pas vraiment des ombres. On perçoit au fond



Figure. 4. Dirk Braeckman, *Watteau*, détail, 2013, photographie, propriété de l'artiste

des fragments de corps, des cheveux féminins, des mains et des bras, des seins et des visages, expressifs même, des lambeaux de tissu, le tout étant couvert par des rectangles d'ombres, bien artificiellement aménagées. Quelle est la fonction de ces marques de couleur noire ? Non pas de cacher ou de masquer du réel puisqu'elles sont partiellement transparentes et n'introduisent pas vraiment de rupture ou de discontinuité dans la saisie du sujet photographié. Elles fonctionnent bien plutôt comme l'actualisation d'un principe structural démontrant que toute « objectité » est soumise à une dialectique du lumineux et de l'obscur, les deux faces d'une même réalité.

On n'en doute pas, cette réalité est soumise aux artifices du photographe et de sa technique qui de toute évidence rehaussent artistiquement les qualités intrinsèques du lumineux et de l'obscur. Impossible d'interpréter le *noir* de Braeckman à partir de la notion picturale classique d'*ombre*. (Fig. 3) De retour au *Watteau*, on peut noter l'introduction de la source de la lumière à gauche, la distribution irrégulière et non pas symétrique de la lumière et de l'obscurité sur toute la présentation. Le *noir* semble avoir comme fonction de créer des zones de contraste dans l'ambiance euphorique du *Watteau*. L'artiste veut montrer que même la fête des couleurs est soumise au jeu de la lumière et de l'obscurité en faisant abstraction de la couleur.

Le *noir* de Braeckman est un *voile de Maya* dans son heuristique schopenhauerienne. On se rappelle les trois propriétés de la conception schopenhauerienne de la *Maya* : le voile est antinomique et génère la dialectique entre l'apparence et l'essence; ensuite, la *Maya* requiert la directionnalité plutôt « verticale » du regard vers la profondeur, et la présentation ne s'exhibe qu'en perçant les surfaces; enfin, le sujet percevant est incité au *dévoilement*, « arracher le voile », comme Schopenhauer l'exigeait, exigence aussi bien métaphysique qu'axiologique et morale. Étant conscient de la fragilité de toute homologation, nous proposons quand même la transposition de la « méthode » ou « attitude » schopenhauerienne sur la photographie de Braeckman où le noir est comme un rideau couvrant une scène, rideau qui dans la perception s'ouvre lentement et graduellement sur le spectacle essentiel. Même chose pour les plaques artificielles des rectangles noirs qui ne servent qu'à mettre mieux en scène la figuration sous-jacente. C'est bien ce dont il s'agit chez Braeckman : dévoiler pour que l'essentiel se montre, procès qui ne s'accomplit que dans l'incertitude et l'inquiétude.



Figure. 5. Dirk Braeckman, *Sisyphus 6*, 2005, photographie, 38.5 × 28.5 cm, propriété de l'artiste



Figure. 6. Dirk Braeckman, *Sisyphus 10*, 2005, photographie, 38.5 × 28.5 cm, propriété de l'artiste

4.

La série des Katya de Bart Dorsa, que l'on a pu admirer dans un lieu caverneux et sépulcral au Zattere à la Biennale de Venise en 2013, témoigne d'une conception diamétralement opposée du *voile de Maya*, la nietzschéenne (Figs 7 et 8). « Katya » est un ensemble de plaques photographiques en verre noir couvertes de collodion humide. Le projet présente l'histoire de Katya, une jeune femme qui vit dans l'*underground* moscovite. Dorsa l'a photographiée avec une répétitivité obsessionnelle pour en faire un portrait psychologique pénétrant. Cette technique est radicalement indexicale puisque la photo est une *empreinte* directe, la lentille fonctionnant dans une *camera obscura* et sans aucune mécanique intermédiaire. Dorsa prétend de capter ainsi le subliminal, l'identité même de la psychologie de misère et de malheur de Katya. Pourtant, l'âme de Katya est terriblement sensuelle, corporelle, et Dorsa développe toute sa philosophie esthétique à ce propos. L'âme, dans sa fragilité et sa fluidité, dans sa « matérialité immatérielle », pour parler comme Jean-François Lyotard¹⁴, est un invisible *incorporé*, un voile de Maya *incarné*, non pas surajouté comme les noirs de Braeckman, mais *assimilé, intégré*.

Voilement qui procède de l'intérieur (Fig. 9). L'épiderme de Katya n'est qu'une surface sans support subjectif, surface que l'on ne saisit que par l'empreinte que le photographe réalise optimalement par sa technique indexicale. Chaque minuscule nuance de la chair de Katya « présente » le subliminal, et on ne peut douter que la projection de cette psychologie dans le personnage de Katya réfléchit en fait l'état d'âme de l'artiste lui-même, dans sa tristesse et son malheur.

Le *voile de Maya*, déjà depuis les temps de la sagesse védique, thématise le fait que nous vivons dans un monde d'*apparences* (Figs 10–11). Nietzsche ne se tourne jamais vers les essences soutenant les surfaces de l'existence, et sa critique de la métaphysique platonicienne et post-platonicienne, hégélienne par exemple, est basée sur sa défense des apparences. Mais l'« apparence » n'est pas du tout une « représentation » achevée et objectivement identifiable, mais une « présentation », une mise-en-présence, le dynamisme d'un faire-apparaître, et c'est ainsi que le *voile de Maya* exhibe comment les existences sont éternellement

14. Voir COURTOIS (2014), pp. 45–59.

en mouvement, dans leur sensualité et corporéité. En d'autres termes, le *voilement* est constitutif des apparences, mais le voile n'est pas extérieur, autonome, objectif comme un obstacle qui cache. La Maya est générée par des surfaces, par le sensible et le corporel, comme nous montre le corps de Katya où le voile est comme une peau détachée, une enveloppe intégrée, présent et sensible comme le corps lui-même. Il n'y a rien à *dévoiler*, la Maya est là, elle se « présente » d'emblée, assimilée, incorporée.



Figure. 7. Bart Dorsa, *Katya 1*, 2014, photographie, 24 × 32 cm, propriété de l'artiste



Figure. 8. Bart Dorsa, *Katya 4*, 2014, photographie, 24 × 32 cm, propriété de l'artiste



Figure. 9. Bart Dorsa, *Katya 14*, 2014, photographie, 24 × 32 cm, propriété de l'artiste



Figure. 10. Bart Dorsa, *Katya 17*, 2014, photographie, 24 × 32 cm, propriété de l'artiste



Figure. II. Bart Dorsa, *Katya 23*, 2014, photographie, 24 × 32 cm, propriété de l'artiste

5.

Nous concluons en quelques phrases. Le « système » du voile, thème de notre colloque, se conjugue selon plusieurs diapasons et isotopies. Nous n'avons pas tant choisi le diapason « transparence et opacité » mais plutôt « surface de présentation » versus « profondeur de l'essence ». C'est le débat que Schopenhauer et Nietzsche ont introduit à la fin du 19^e siècle concernant le *voile de Maya*, et ce débat a produit deux paradigmes explicatifs alternatifs. La Maya ou le voile crée une *apparence*, et le débat sur la nature de cette apparence acquiert d'emblée un accent axiologique. *Déchirer* le voile de Maya ou *l'accepter* et le *cultiver*, tel est le choix axiologique, progresser avec inquiétude et malaise vers la profondeur des essences, ou accepter que l'existence se réalise dans l'univers des apparences, voici les alternatives métaphysiques fondamentales. Ce choix se traduit également, et inconsciemment il va de soi, au niveau *artistique*, comme nous avons voulu le démontrer en opposant la photographie de Dirk Braeckman et celle de Bart Dorsa. Maya n'a rien perdu de son impact énigmatique, de sa beauté, dirions-nous, de sa force de bouleverser et de fasciner l'âme du *felix aestheticus*.

Références bibliographiques

- BERGER D. L. (2004), *The Veil of Maya: Schopenhauer's System and Early Indian Thought*, Global Academic Publishing, Binghamton, New York.
- COURTOIS J.-P. (2014), "Abstraction, Matière, Matériau et Immatériau chez Jean-François Lyotard", in F. Coblence et M. Enaudeau (dir.), *Lyotard et les arts*, Klincksieck, Paris, 45-59.
- CONCHE M. (2007), *Nietzsche et le bouddhisme*, [première édition 1997], Éditions Les Belles Lettres, Paris.
- DELEUZE G. (1965), *Nietzsche*, Presses Universitaires de France (Coll. *Que sais-je ?*), Paris.
- GOMBRICH E. H. (1996), *Ombres portées. Leur représentation dans l'art occidental*, traduit de l'anglais par J. Bouniort, [édition originale 1995], Gallimard, Paris.
- HAAR M. (1993), *Nietzsche et la métaphysique*, Gallimard, Paris.

- HULIN, M. (1994), *Qu'est-ce que l'ignorance métaphysique (dans la pensée hindoue) ?*, Vrin, Paris.
- KANT, I. (1967), *Critique de la raison pure* (1781/1787), traduction française avec notes par A. Tremesaygues et B. Pacaud, P.U.F., Paris.
- KESSLER M. (1998) *L'esthétique de Nietzsche*, P.U.F., Paris.
- NIETZSCHE F. (1969), *Le livre du philosophe. Études théorétiques*, traduit de l'allemand par A. Kremer–Marietti, Flammarion, Paris.
- , (1993a), *La Naissance de la tragédie* (1872), in F. Nietzsche, *Œuvres*, Volume I, traduction de Jean Marnold et Jacques Morland, Robert Laffont, Paris, pp. 1–130.
- , (1993b), *Le gai savoir* (1882), in F. Nietzsche, *Œuvres*, Vol. II, traduit de l'allemand par Henri Albert, Robert Laffont, Paris, pp. 1–265.
- PAUL J.–M. (2004), “Schopenhauer et Nietzsche: des images de l'Inde contrastées”, in M. Cluet, *La fascination de l'Inde en Allemagne 1800–1933*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 103–115.
- RENOU L. (1978), *L'Inde fondamentale*, Hermann (Coll. Savoir), Paris.
- STOICHITA V. I. (2000), *Brève histoire de l'ombre*, Droz, Genève.
- SCHOPENHAUER A. (1966), *Le monde comme volonté et comme représentation* (1819), traduit de l'allemand par A. Burdeau, P.U.F., Paris.
- VANDERHEYDE A. (2008), *Nietzsche et la pensée des brahmanes*, Le Harmattan, Paris.
- ZIMMER H. (1987), *Maya, ou le rêve cosmique dans la mythologie hindoue*, traduit de l'allemand par M. Hulin, Fayard, Paris.