

Oana DEMETER

LE PARADOXE DE DEGAS

La question qui s'impose d'emblée est, probablement, pourquoi Degas?, et ensuite, pourquoi le «paradoxe» de Degas? Mais, alors que la réponse à la première question est tout à fait simple puisqu'elle émane de ce qu'on peut appeler la subjectivité du goût artistique, la deuxième question suscite une réponse un peu plus ample – réponse que les pages à suivre se proposent d'offrir, sinon dans son intégralité, au moins en partie.

Maintenant, en ce qui concerne la situation d'Edgar Degas dans le contexte de l'histoire de la peinture, il est pris par la plupart des sujets – connaisseurs ou amateurs – pour un des grands maîtres de la peinture impressionniste, ce qui est vrai dans les grandes lignes, notamment si on prend pour point de référence les peintures de la période «mûre» de sa création. Et cela parce qu'on peut identifier deux grandes étapes dans l'évolution de l'artiste, étapes

que, quoique fondamentalement distinctes, ne se nient point l'une l'autre, le passage se réalisant en pure conformité avec le tempérament du peintre, c'est-à-dire avec la subtilité qui caractérise l'univers degasien dans son ensemble.



On distingue donc entre l'étape de jeunesse où nous rencontrons un Degas encore ensorcelé par la peinture classique, un Degas «assujéti» par la peinture d'histoire et l'étape – disons – de maturité artistique où l'œuvre degasienne atteint son achèvement. Mais celui qui nous accueille d'abord est – comme nous l'avons vu – ce Degas profondément influencé par les œuvres d'Ingres et Delacroix – ce dernier jouant paraît-il le rôle d'un «monstre sacré» pour de nombreux ars-

EKPHRASIS, 1/2008

VISUAL ANTHROPOLOGY RESEARCH
AND THE CINEMA OF REALITY

tistes de l'époque qui deviendront eux-mêmes noms de référence dans l'histoire de la peinture moderne.

Un de ces derniers fut Paul Cézanne, l'aixois facétieux dont la vision artistique défiante et en quelque sorte indéfinissable par sa complexité, lui avait encouru tant le triple refus à l'École des Beaux-Arts, que le refus aux grands Salons parisiens, mais qui se cristalliserait dans les toiles minutieusement exécutées que le peintre laisserait à la postérité. Aux antipodes de la conception cézannienne semble se situer le jeune Degas, un «bozard» comme Cézanne avait l'habitude de nommer les élèves de l'École des Beaux-Arts. Nous distinguons pourtant une certaine ambivalence dans l'attitude de Cézanne envers Degas: d'un côté, l'aixois apprécie l'habilité, alors que de l'autre, il condamne le «conformisme» juvénile de son contemporain. Mais ce que Cézanne ne pourrait pas anticiper fut justement ce «je ne sais quoi» qui scellerait Degas dans un équilibre assez précaire entre classicisme et modernité. Mais la balance va pencher finalement en faveur de cette dernière parce que, ainsi que le remarquait Ioan Horga

«L'œuvre du "conformiste" Degas, aussi révolutionnaire bien que d'une manière moins flagrante, aura une évolution distincte; elle minera l'ancien univers pictural du dedans, de l'intérieur de sa propre structure.»¹

Mais que serait-il ce «je ne sais quoi» qui marquera le passage d'une étape à l'autre tout en constituant le lien entre peinture classique et modernité? La réponse est «l'homme». L'intérêt vivement manifesté par Degas pour le portrait durant sa période historiciste, matérialisé dans de nombreuses tentatives et – un aspect pas du tout insignifiant pour le tempérament du peintre – une poignée d'autoportraits, l'amènera sur le chemin des «danseuses» et des «baigneuses». Lorsqu'on regarde les peintures datant de la période mûre de la création degasienne – toute une suite de corps féminins – on ne peut penser qu'à la phrase célèbre qui synthétise – probablement – le mieux le «credo» de Pierre-Auguste Renoir:

« Si Dieu n'avait pas créé la chair de la femme, je n'aurais jamais été peintre».²

Dès qu'on prête un regard plus attentif à la mutation enregistrée par la création de Degas, ce qui frappe à l'œil est sa subtilité insinuante, la manière dont elle se réalise, les nombreux niveaux auxquels elle se fait ressentir; pourtant, un intérêt particulier est suscité par le «motif» autour duquel cette métamorphose se produira. Loin de se réaliser manifestement, la rupture avec la peinture et la pensée classique prend de formes des plus peaufinées, en se trahissant par-ci, par-là, sans jamais se révéler en entier.

¹ Cf. Ioan Horga, *Degas*, 1969, p.6; N.A. traduction personnelle.

² *Le nu dans la peinture impressioniste*, 1991, p. 16.



Ainsi se fait-il que de l'univers de la création degasienne j'ai choisi un tableau que je trouve le plus éloquent. En s'inscrivant dans la série des «baigneuses», «Femme dans son bain s'épongeant la jambe» (voir I) se révèle au fur et à mesure sous les yeux du spectateur avec la lenteur et la torpeur qu'on devine à l'intérieur du tableau, dans une sorte d'engourdissement existentiel, tout en exhibant à la fin la nudité d'une subjectivité active et d'un individualisme implicite. Soumis à une approche phénoménologique, le dit tableau émerge dans une multiplicité de points d'interrogation et tant de réponses possibles.

Sur les pas de la modernité

La distanciation de la pensée classique est, peut-être, manifestée le plus clairement au niveau du thème de la composition. On remarque à cet égard tant une tendance de

dé-narrativisation de l'image, ayant pour conséquence immédiate la disparition du discours classique, de la «légende» que le spectateur pouvait aisément identifier dans les thèmes propres à la peinture d'histoire, qu'une tendance de dé-généralisation par l'éloignement de «l'enseignement» classique. En plus, la vie – auparavant représentée avec une fidélité exarcebée, pareillement à ces images d'Epinal – est maintenant plutôt présentée sous la forme des «brins de vie» qui laissent entrevoir les relations fondamentales qui s'établissent entre les phénomènes du monde visible.

La modernité timide du peintre s'insinue ainsi par cette nouvelle conception du monde ignorée par la pensée classique. En analysant les rapports qui s'instituent entre l'objet et le sujet, Maurice Merleau-Ponty observait que

«L'objet achevé est translucide, il est pénétré de tous côtés par une infinité actuelle de regards qui se recoupent dans sa profondeur et n'y laissent rien de caché.»³

Loin d'être subtile, la préférence de Degas à surprendre le corps féminin de dos (voir II, III) pourrait à juste titre être rattachée à l'idée que les silhouettes représentées ne constituent que de simples objets d'étude, des femmes sans identité, surprises et rendues dans des hypostases intimes, victimes de leur propre vulnérabilité.

Or, lorsqu'on regarde attentivement le tableau mentionné, on remarque juste-

³ Maurice Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1999, p. 101.

ment le contraire; Degas protège son modèle de l'indécence de tous ces «regards», d'abord par le refus de la frontalité, et ensuite par l'intermédiaire d'un sagace système de filtres, ou bien par un système de «pseudofiltres». Alors que dans les peintures de Caillebotte – un véritable maître des «regards croisés» – les éléments-filtre étaient franchement représentés, cachant parfois l'image entière, chez Degas ils sont à peine suggérés par la récurrence ingénieuse du motif de la réflexion.

Ainsi, à la droite de la jeune femme le peintre dispose un miroir – un objet autrement spécifique de la salle de bains – mais qui, en plus de ne pas réfléchir le visage de la femme, semble être tout à fait saboté dans sa qualité d'objet réfléchissant par la buée de la salle de bain, qui s'interpose pareillement à un écran destiné à filtrer le regard du spectateur; en face de la jeune femme on devine un deuxième «œil», toujours paresseux, suggéré par la fenêtre de la pièce et, si on élargit la liste des possibles intrus, on identifie même un troisième élément-filtre, respectivement l'eau dans la baignoire dont la surface perd – elle aussi – son potentiel réfléchissant sous le tressaillement de la jambe qui se lève et qui la fait trembler.

Le seul qui regarde le corps de la femme est le peintre, et ensuite le spectateur, mais comme nous allons voir tout de suite, ce regard n'a pas non plus rien d'indécrot ou de dégradant, dépourvu de l'autorité du

regard classique, devenu contemplation. En dépossédant le spectateur du contrôle absolu sur le personnage, Degas se rend moderne tout en conférant au corps et implicitement à la figure représentée sa condition humaine; une fois son individualité regagnée, le corps est réinvesti de la conscience et la substance intérieure dont le personnage classique avait été marqué – réduit au statut d'objet, de pion sur la table de jeu du spectateur, de moyen dont l'artiste se servait afin de parvenir à transmettre son message, de forme remplie de signification par le regard du spectateur.

Alors que la nouvelle vision de Degas ne prend plus le corps pour une modalité de l'espace objectif, son image institue – en quelque sorte – l'apparition de l'homme, le passage du «corps objectif» au «sujet qui perçoit et au monde perçu»⁴. Il faut remarquer dans cette observation le rapprochement des deux concepts – «*le sujet qui perçoit*» et «*le monde perçu*» – qui marque la distanciation du cartésianisme et du kantianisme selon lesquels la perception de l'espace et de l'objet, ainsi que la spatialité de l'objet et sa qualité d'objet constituent deux variables distinctes dans l'acte de connaissance, l'essence de l'objet étant donnée par les déterminations spatiales. C'est de la même manière qu'on peut analyser la rupture de Degas avec le classicisme. Tandis que dans la peinture classique le sens de la composition et, in extenso, le sens visible

⁴ Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1999, p. 104.



de l'existence en soi-même était rendu par la disposition spatiale, par la distribution des éléments de composition, «la nouvelle peinture» reconsidère entièrement cette manière de «penser» l'image.

Ce qui est de nouveau remarquable, c'est «l'espace» de l'image qui, bien que très réduit – presque un passe-partout autour du centre réel qui focalise l'attention –, joue un rôle extrêmement important dans l'économie de la représentation dans la mesure où l'espace est à partir dès maintenant profondément enraciné dans l'existence; le corps de la jeune femme n'est pas «projeté» dans la salle de bain, ce n'est pas une forme projetée sur un fond, mais il s'identifie avec celui-ci étant – si l'on veut – une «projection»

du dernier, mais tout en dehors, statuant une fois de plus la modernité de Degas. C'est-à-dire que l'artiste devient de plus en plus conscient du fait que «le motif du corps» et celui de «l'espace» s'agencent indissolublement dans une relation de détermination réciproque. La jeune femme qui se baigne est absorbée dans cet espace auquel elle s'identifie, son corps se confond avec l'espace tellement familier auquel le rattache l'existence quotidienne, postulant – semblerait-il – la pensée de Maurice Merleau-Ponty, selon lequel le corps appartient à l'espace.

L'homme d'au-delà

...d'au-delà parce que, où qu'il se situe par rapport à l'image, le spectateur est placé quelque part «au-delà»: au-delà du cadre du tableau, au-delà de l'épaule du peintre au-dessus de laquelle il regarde à l'intérieur du tableau le corps de la femme qui se baigne, lui aussi égaré au-delà de soi.

Voyons maintenant la «sémiotique» de cet «au-delà» dans le tableau de Degas, car ce n'est pas seulement le spectateur qui se trouve au-delà, mais aussi le peintre – comme nous allons voir – et même la figure représentée. L'analyse de cet «au-delà» s'impose d'autant plus qu'il exprime l'attitude de tous ceux qui sont impliqués dans le tableau, conférant à chacun un statut particulier.

Je parlais tout à l'heure de la prédilection de Degas pour la représentation du corps féminin de dos, ce qui ouvre sur une infinité d'interprétations. Nous sommes, comme on a vu, les témoins d'un refus net

de la frontalité, refus que l'on peut prendre pour une alternative à la confrontation avec le regard, et qui conteste sans ambages l'autorité du spectateur habitué à la clarté de la peinture classique. Le mystère remplace temporairement le visible, le silence s'insinue à la place de l'expressivité du visage et du dialogue qui s'établirait si les deux figures – le spectateur et la femme dans l'image – se regardaient l'un l'autre. Le regard lui étant refusé, le spectateur est confronté sur-le-champ avec au moins deux réalités qui s'entrecroisent sur la toile: une réalité extérieure, physique, purement factuelle – la jeune femme qui se baigne – et la réalité d'au-delà du corps de la femme, la réalité intérieure traduite dans l'image par l'intermédiaire du geste.

Le geste devient ainsi un élément clé pour la lecture du tableau puisqu'il cesse d'être un réflexe, un conditionnement physique, tout en constituant aussi bien le liant entre les deux réalités que celui entre la réalité du tableau et celle du spectateur. Dans son livre «*Les mots et les choses*», Michel Foucault faisait remarquer que c'est le verbe qui transforme le langage en discours, c'est-à-dire dans une unité syntagmatique; or, en suivant ce raisonnement, nous remarquons que c'est toujours le verbe qui, caché dans la peau du geste, assure l'unité compositionnelle de la toile de Degas. Toujours chez Foucault, l'attention est retenue par l'argument

suivant:

«L'espèce entière du verbe se ramène au seul qui signifie: être. Tous les autres se servent secrètement de cette fonction unique, mais ils l'ont recouverte de déterminations qui la cachent: on y a ajouté des attributs, et au lieu de dire "je suis chantant", on dit "je chante".»⁵

Suivant les pas de la logique foucaultienne on pourrait dire que la jeune femme ne «se baigne» point, mais elle «est en se baignant», de sorte que l'action de se baigner devient – temporairement – une condition indispensable à son existence. De [pré]texte, le bain se transforme en texte, la représentation en présentation; tandis qu'au niveau lexical la fluidité de l'action est renfermée par le gérondif qui accompagne le verbe existentiel. Au niveau de l'image la fluidité dérive du geste qui se substitue – sur le plan visuel – au verbe. Alors que le sens de la phrase est au-delà du mot, le sens de l'image est au-delà des éléments de composition:

«La proposition est au langage ce que la représentation est à la pensée: sa forme à la fois la plus générale et la plus élémentaire puisque dès qu'on la décompose [...] au-dessous de la proposition, on trouve bien des mots, mais ce n'est pas en eux que le langage s'accomplit.»⁶

Le geste – la main de la femme tombée dans le délassement de ce va-et-vient paisible, en glissant le long de la jambe – apparaît ainsi comme un élément sauveur,

⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, 1966, p. 109.

⁶ Ibid. p. 107.

capable de soutenir la communication entre le spectateur et la figure représentée à un niveau qui va au-delà des mots. À part d'ouvrir une voie d'accès à l'intérieur du tableau, le geste ouvre au spectateur la possibilité de s'identifier avec la figure représentée et, par conséquent, les multiples possibilités d'interprétation.

Maintenant, en ce qui concerne «le silence» imposé par le dos de la jeune femme, préféré par Degas au visage, ne serait-il l'expression d'une des «peurs» par excellence modernes? Ne traduirait-il pas la méfiance de l'homme moderne à l'égard du mot et de son pouvoir d'expression, de son capacité de rendre l'essentiel – toujours indicible comme le remarquait Andreï Makine:

«L'indicible ! Il était mystérieusement lié, je le comprenais maintenant, à l'essentiel. L'essentiel était indicible. Incommunicable. Et tout ce qui, dans ce monde, me torturerait par sa beauté muette, tout ce qui se passait de la parole me paraissait essentiel. L'indicible était essentiel.»⁷

Mais, comme nous l'avons déjà vu, «le silence» qui flotte dans le tableau de Degas s'agence tant à un moment (le bain), à un espace (la salle de bain), à un acte (celui de se baigner), qu'à la plurivalence du geste qui, quoique banal, est plein de signification, geste devenu rite. En plus, à cause de l'élément de familiarité qu'il renferme, le geste s'adresse au spectateur

comme une invitation à l'intérieur du tableau.

Nous avons vu plus tôt que le sens de l'image et la communication entre spectateur et personnage aussi se réalisent dans un espace «d'au-delà»: au-delà de l'acte de se baigner, au-delà du mot. Or, la récurrence de cet «au-delà» institue, par ailleurs, l'attitude exotopique⁸ que Degas se réserve et qui constitue l'un des caprices du peintre. Peut-être qu'en refusant au spectateur le privilège de la frontalité, Degas refuse son propre regard par le biais de son «double» féminin. Conséquemment, le personnage ne joue plus chez Degas – comme il le faisait dans la peinture classique – le rôle d'une figure-écho véritable, par laquelle l'artiste signalait sa présence; tout au contraire, il jouit d'une certaine autonomie.

On identifie l'attitude exotopique de Degas dans la position que l'artiste adopte par rapport au modèle; de ce point de vue, comme le remarquait Victor Ieronim Stoichiță, Degas reste toujours au-delà du pas de la porte, sans jamais franchir le seuil. On dirait que le peintre jette un coup d'œil par le trou de la serrure, par un viseur imaginaire qui lui permet d'entrer – même si seulement avec son regard et juste pour un instant – dans l'espace de la femme. Or, il est fort bien connu que la salle de bains d'une femme est peut-être l'endroit le plus intime puisqu'il renferme tout un univers; c'est l'endroit où le libre

⁷ Andreï Makine, *Le testament français*, 1995, p. 133.

⁸ Cf. Victor Ieronim Stoichiță.

accès de l'homme est refusé justement parce que c'est le lieu où la femme se prépare avant de se dévoiler au regard de l'homme. Pourtant – depuis toujours – le fait est connu que l'interdiction attire plus que ce qui est permis, et chez Degas elle attire d'autant plus que la femme est surprise de dos, de sorte que le visage reste un mystère pour le spectateur. Pris dans la posture d'un voyeur, l'artiste, bien qu'incité par la scène dont il est le témoin, conserve l'anonymat de la jeune femme par le refus de dévoiler son visage aux regards indiscrets du spectateur, refusant ainsi la complicité avec ce dernier. Cependant, le dos de la femme ne constitue pas nécessairement un empêchement qui supprime complètement la communication à tous ses niveaux puisqu'en l'absence du regard le dialogue se produit encore sous de nouvelles conditions; à cet égard, George Banu remarquait que si, on lit un visage comme on lit une nouvelle, le dos, on le lit comme un poème hermétique.

Au principe de la lisibilité dans la littérature correspond donc le principe de la visibilité dans l'art figuratif, et lorsque ceux-ci sont franchis, le texte, respectivement l'image, deviennent hermétiques; conséquemment, le sens n'est plus un don du spectateur comme il l'était dans la peinture classique. Toutefois, alors que dans la peinture classique l'homme de dos n'était qu'un artifice fait pour diriger l'attention du spectateur de la scène centrale vers l'arrière-plan, ou le symbole d'un refus net de la réalité extérieure, la femme de Degas ne se retrouve dans aucune de ces attitudes. Par contre, elle

se trouve dans une posture d'abandon, d'absorption dans l'acte de se baigner; mais malgré sa banalité prétendue, la scène éveille la curiosité du peintre qui, esclave de sa sensibilité artistique et, ne peut que céder à la beauté qui s'exhale de l'ondoiement du corps de la jeune femme, absorbée dans les mouvements rituels de son activité.

Il y beaucoup de beauté dans la scène surprise par Degas; à la beauté du corps féminin s'agence «la beauté du péché» – entendu comme interdiction et conséquemment d'autant plus séduisant par l'élément de curiosité qu'il implique. D'ici se dégage une nouvelle beauté, celle de la «tentation», la scène entière étant couronnée par «la beauté de céder» devant la tentation.

Ainsi se fait-il qu'on peut identifier une certaine symétrie qui s'établit entre le peintre – absorbé dans l'acte de la création – et la jeune femme absorbée dans le geste, situation qui confirme une fois de plus l'exotopisme de Degas. On assiste à une certaine complicité entre l'artiste et la femme, qui se profile comme un double masqué du peintre, à un jeu où le spectateur n'est que partiellement inclus, à condition qu'il accepte de se mettre un masque, ainsi. L'accès privilégié du spectateur à l'intérieur du tableau n'est plus assuré d'office, ainsi qu'auparavant, puisque «la nouvelle peinture» a quitté l'outil dont elle s'était servie jusqu'à présent pour exercer le contrôle. En échange, il est invité à contempler cet instant de grâce, la jeune femme dont l'existence entière semble s'être concentrée dans le mouvement de la

main qui lave la jambe – geste qui, rattaché à la position de son corps, la rend dans une hypostase de repliement, d’immersion en soi-même. Mais la cohérence de ce geste banal offre toutefois un apanage parfait à l’incohérence intérieure, puisque sa familiarité suffit pour déclencher cet automatisme qui permet l’ellipse de la réalité extérieure. La fluidité du «geste extérieur» entraîne la fluidité du «geste intérieur», c’est-à-dire de la pensée. Immagée dans le geste, le dos tourné au spectateur, la femme reprend – en vertu d’un mimétisme presque organique – l’attitude du peintre immergé dans son œuvre. On assiste donc tant pour le peintre que pour la jeune femme à un moment de solitude et d’intimité absolues.

Lorsqu’on entame une approche théorique, le dos de la femme pourrait être pris pour l’expression visuelle de la tendance moderne de dé-conceptualisation de l’image qui, petit-à-petit, se transforme en métaphore; cette tournure lance une nouvelle perspective sur le monde qui se révèle maintenant d’une manière distincte à l’esprit et qui laisse tomber la clarté, la certitude ou bien la justesse de la perception en faveur de l’ambiguïté et de l’incertitude. Dans ce sens, Blumenberg voyait dans l’homme de dos «la métaphore absolue», étant donnée l’ampleur de l’éventail interprétatif qu’elle déploie. Moderne, l’image de Degas ne montre pas; elle suggère, en se développant dans une multiplicité de sens possibles: la femme se baigne – il est vrai – mais chaque fois dans la lumière d’autres yeux, dans la lumière d’une autre conscience.

On a mentionné déjà l’ambiguïté ou «l’imprécision» de la toile degasienne. Pourtant, ce qui rend cette imprécision d’autant plus remarquable est le fait que le peintre ne change pas – dans son évolution – seulement l’étape, mais aussi la touche qui devient incertaine et fragmentée comme le sens même de l’image; elle se brise en mille éclats qui réfléchissent une réalité possible mais pas unique et d’autant moins immuable. Bien qu’il ait été attribué par certains au regard de plus en plus faible du peintre, le nouveau pinceau degasien – loin de constituer une «carence picturale» – émane plutôt d’une nécessité esthétique puisqu’il rend une nouvelle vision. Muni de l’humour insatiable de son auteur, un personnage d’Oscar Wilde remarquait que même si elle n’a pas fait les aveugles voir, la peinture impressionniste a du moins beaucoup encouragé les myopes. Mais laissant la blague de côté, on observe que l’image de Degas confirme ces paroles, puisque le tableau se crée des éléments qui manquent apparemment; l’accent porte sur ce qu’on ne voit pas, sur l’absence: d’un côté l’absence du visage – qui exige un effort d’imagination de la part du spectateur – et de l’autre l’absence du regard – qui ferme ainsi «le miroir de l’âme», en protégeant l’intériorité du sujet.

Néanmoins, on pourrait reprocher au peintre qu’en cachant le visage de la femme il la prive d’identité puisque le visage est conventionnellement accepté par la société comme la partie du corps qui établit par excellence l’identité des individus. Mais lorsqu’on demeure quel-

ques minutes devant la toile, on voit qu'il s'agit de toute autre chose: en préservant l'anonymat de la femme, le peintre ne lui enlève pas son identité, mais il lui offre la possibilité d'une existence plurielle; la jeune femme est elle, mais elle est aussi tout autre. Il suffit se rappeler le personnage masculin de Camil Petrescu qui se lance à la poursuite d'une silhouette féminine dans la rue et qu'il prend pour sa femme, mais lorsqu'il la rattrape il se rend compte que c'est une autre.

Toutefois, même si l'identité de la jeune femme n'est pas dévoilée en suivant la ligne classique, on ne peut pas la déclarer complètement absente puisque l'espace où la jeune femme est surprise (la salle

de bains) est – comme on a vu – un endroit très intime, profondément enraciné dans l'existence de l'individu.

À la fin, au cas où je ne suis pas parvenue à fournir la réponse promise au début, ou elle n'a pas été assez convaincante, je vous propose quelques paroles de George Banu qui synthétisent à mon avis l'attitude «du dos» degasien:

«Le dos requiert maintenant la vitalité des lignes qui se brisent, se courbent, se plient comme dans la vie réelle, il devient la preuve, visible, du corps quotidien [...] À la maîtrise du peintre s'ajoute ainsi une dimension polémique: les artistes modernes confient au dos la mission de réhabiliter les valeurs du 'bas' corporel.»

Bibliographie

- George Banu, *Spatele omului-pictură și teatru*, Nemira, București, 2008.
- P.M. Doran, *Conversations avec Cézanne*, Editions Macula, Paris, 1978.
- Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Editions Gallimard, 1966.
- Ioan Horga, *Degas*, Meridiane, București, 1969.
- Victor Ieronim Stoichiță, *Vezi? Despre privire în pictura impresionistă*, Humanitas, București, 2007.
- Andrei Makine, *Le testament français*, Editions de Club France Loisirs, réalisée avec l'autorisation des Editions du Mercure de France et Belfond; Mercure de France, 1995, pour *Le Testament français*; Belfond, 1992, pour *Confessions d'un porte-drapeau déchû*.
- Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, AION, Oradea, 1999, pp. 25-52; pp. 82-357.
- *Le nu dans la peinture impressioniste*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milan, 1991.