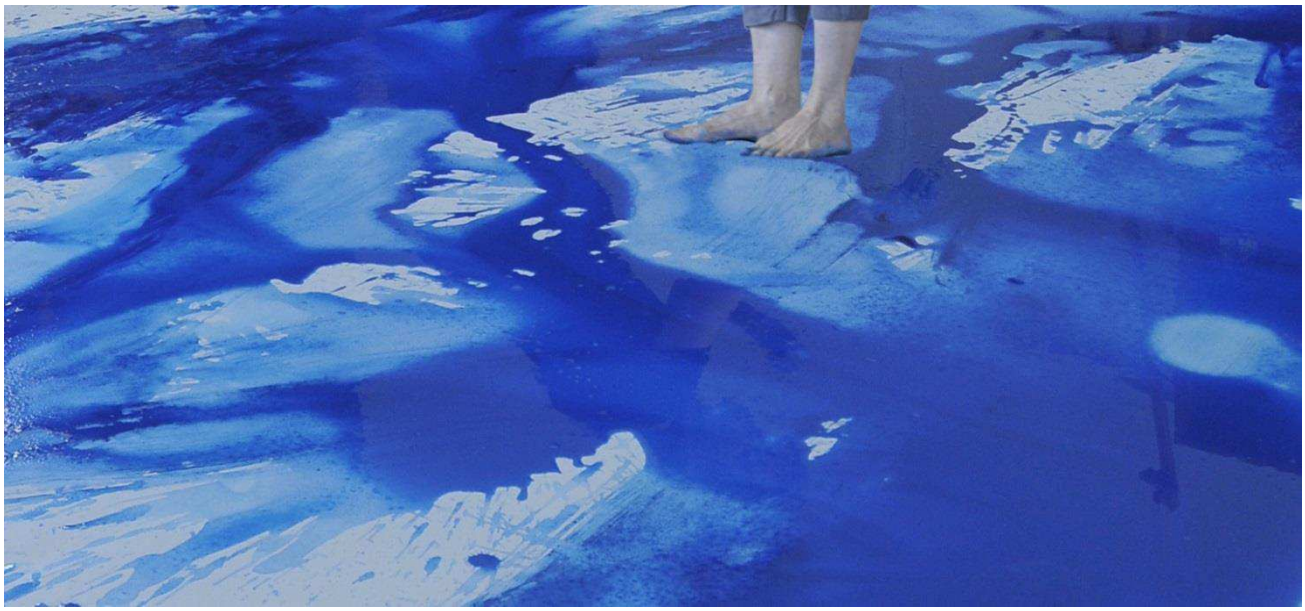
UNIVERSITE PARIS 1- PANTHÉON SORBONNE
U.F.R ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

Master 2 Arts de l'image et du vivant

ANNEE UNIVERSITAIRE
2012-2013

Le Corps fluide

Permanence et impermanence de l'interpénétration



Présenté par RYU Myoung Heui

Sous la direction de Monsieur Michel Sicard,
Professeur des Universités

Septembre 2013

Le Corps fluide

; Permanence et impermanence de l'interpénétration

Sommaire

Introduction

Chapitre I. Nature et conceptions de l'élément liquide……..……..…11

I.1. L'eau et sa surface…….……..….17
I.1.a. L'archétype, la symbolique de l'eau et l'inconscient…….……17
I.1.b. La Voie, les lignes et la vibration...…….…..23
I.1.c. Une pellicule sur le mouvement et le changement……25

I.2. Une définition du fond de l'eau……...…28
I.2.a. Le chaos sensible……..28
I.2.b. Le Vide et le Plein…….32
I.2.c. L'unité d'un cycle…….38

Chapitre II. L'eau et le corps dans la fluidité…….……...……43

II.1. Réflexion sur le corps……..…...43
II.1.a. Une image ambivalente : la surface et le fond de l'eau……...……47
II.1.b. Un petit univers..…….……51
II.1.c. Un entrecroisement de termes hétérogènes……...……...55

II.2. Le corps fluide dans le monde fluide…….……58
II.2.a. Une immanence ouverte……..……58
II.2.b. Une concrétion du Qi……..……62
II.2.c. 'Entre' de la durée……..……..……69

Chapitre III. Les corps fluides dans la toile……..……..…73

III.1. Le corps à l'épreuve de l'eau - Un jeu d'eau de l'eau...…….……..73
III.1.a. La rencontre…….……...81
III.1.b. L'interpénétration.…….……85
III.1.c. Devenir-eau...…….……88

III.2. L'eau et la peinture…….……...90
III.2.a. Un plan d'immanence……92
III.2.a.α. Un ensemble d'images-mouvement……..…...……..92
III.2.a.β. Une collection de lignes ou des figures de lumière…….94
III.2.a.γ. Une série de blocs d'espace-temps……...…...95

III.2.b. Les cristaux de temps…….……97
III.2.b.α. Une fondation du temps…….……98
III.2.b.β. Les distinctions indiscernables…….……100
III.2.b.γ. L'image-cristal……..……102

Conclusion…….……..106
Bibliographie……..……..109
Illustrations (Travaux Personnels)…… ...…… …….113

Introduction

Lorsque l'on considère la surface d'une eau calme et plate, qu'on écoute le rythme de l'eau qui barbote tranquillement, nous pouvons nous sentir apaisé. Parfois, devant cette même eau, nous éprouvons simultanément un sentiment d'inconfort lié à la peur de l'engloutissement. Dans ma pratique, cela s'explique par le souvenir d'un événement dramatique qui eut lieu autrefois. Une eau calme en surface était en réalité le lieu de tourbillons insoupçonnés ; elle avait englouti un ami.

L'eau a un caractère ambivalent. Ce sentiment d'angoisse résulte à la fois d'une expérience psychologique et de la nature-même de l'élément liquide et des illusions qu'elle est susceptible de laisser émerger à son contact. Devant la plénitude d'une eau calme, cette sensation peut être liée à la possibilité de percevoir ce qui se passe sous sa surface. En effet, on ne voit que cette surface et on la juge selon ses connaissances ou son expérience, mais on ne connait réellement sa véritable profondeur. Finalement, les conceptions que l'on se fait initialement sont, à juste titre, des images de surface, ce que l'on préjuge ou croit savoir peut parfois se retrouver réduit à néant.

L'eau est donc, pour nous, l'*objet d'une rencontre*[1] qui nous invite à méditer sur la nature des choses. L'intuition qui jaillit lorsqu'on considère cette eau résonne comme un écho face à un être qui se trouve en nous. Or nous ne pouvons véritablement savoir ce qui se passe en nous, dans notre for intérieur, tout comme nous ne pouvons juger de la profondeur de l'eau. S'il en est ainsi, peut-on imaginer une quelconque relation entre une vision métaphysique de l'homme et la nature fluide et plurielle de l'eau ? Plus précisément, la psyché humaine, la manière avec laquelle les émotions s'élancent en nous, ou bien la façon avec laquelle nous appréhendons le monde, a-t-elle à voir avec le caractère fluide de l'élément liquide ? « Cet objet de la rencontre fait réellement naître la sensibilité dans le sens. Ce n'est pas un être sensible, mais l'être du sensible. Ce qui ne peut être que senti émeut l'âme, la force à poser un problème »[2].

La thématique de l'eau nous invite ainsi à poser comme problème la question des limites de l'homme, de son humanité, face au milieu qui l'environne.

[1] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2008, p.182.
[2] *Ibid.*

Bien que nous appartenions tous à la même espèce, nos façons de penser semblent destinées à être différentes. S'il y a un commun unique, applicable à tous, l'eau peut-elle décrire ce vecteur que tous partagent, propice à la compréhension de soi, mais aussi du monde, du cosmos ?

L'eau constitue sans doute l'exemple le plus évident de fluidité. Le caractère de ce qui est fluide est partagé par les liquides et les gaz. Ce qui les distingue est leur degré de compression. Sous certaines conditions, le milieu n'est ni liquide ni gazeux mais ne perd pas pour autant son caractère fluide. Dans un gaz, les interactions entre particules sont négligeables, sauf lorsqu'elles se rencontrent. Dans un liquide, les molécules qui interagissent sont tellement proches qu'il est difficile de comprimer le fluide. On peut donc considérer comme l'indique le Larousse, que le fluide renvoie à une matière « qui coule, qui s'écoule facilement …qui est difficile à saisir, à fixer, à apprécier »[3] .

Selon Masaru Emoto, l'eau est la clé permettant de révéler les mystères de l'univers : « Les divers événements qui se déroulent au cours d'une vie se trouvent reflétés dans l'eau. Les individus et la société forment un gigantesque océan ; en ajoutant notre goutte d'eau personnelle à cet océan, nous participons à l'élaboration de la société »[4].

La vie aussi ne peut exister sans eau, tout comme l'élément liquide est décrit comme un élément primordial dans le contexte des mythes et légendes partout dans le monde. On trouve dans la plupart des grandes civilisations des récits et des croyances relatifs à un dieu des eaux, comme c'est le cas en Grèce et en Inde, mais aussi dans la culture des Indiens d'Amérique du Nord, chez les Maoris ou les Celtes. Dans la plupart des cas, ces mythes soulignent le rôle de l'eau en tant qu'origine de la vie.

Selon Carl. G. Jung, « tout comme le corps humain est une collection complète d'organes dont chacun est l'aboutissement d'une longue évolution historique ; de même devons-nous nous attendre à trouver dans l'esprit une organisation analogue »[5]. Le célèbre psychanalyste emploie le terme d'« archétype » pour figurer les images primordiales et les forces vitales présentes dans l'inconscient collectif et individuel.

[3] Le Petit Larousse compact, 100e Edition, Paris, 2005, p.471.
[4] Masaru Emoto, *Les Messages cachés de l'eau,* Trad. Natacha Gruner, Paris, Guy Trédaniel, 2010, p. 1.
[5] Carl Gustav Jung. *L'homme et ses symboles*, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Robert Laffont, 1964, p.67.

Alors que l'eau peut être perçue en tant qu'origine de toute vie, elle symbolise également les mouvement de l'inconscient, ce qui permet de songer à l'esprit en tant que puits, cascade, rivière ou lac sacré.

La thématique de l'inconscient collectif est souvent imagée par des éléments naturels comme l'océan ou « la forêt, mais aussi par l'archétype de la Grand-mère[6] » ou de l'âme. Ces matériaux accèdent à la conscience par la médiation du symbole. « Il y a, sous les images superficielles de l'eau, une série d'images de plus en plus profondes, de plus en plus tenaces »[7] qui visent à éprouver dans nos propres contemplations une sympathie pour cet approfondissement et à sentir s'ouvrir sous l'imagination des formes, l'imagination des substances.

Les cultures n'ont eu de cesse de représenter les archétypes sous des formes anthropomorphiques ou symboliques, surtout à travers les mythes. La notion d'archétype est intéressante pour nous car elle décrit une connaissance qui n'a pas, *a priori*, d'origine ni d'explications concises : elle est fluide et volatile, comme l'eau. L'archétype est en soi non représentable, mais engendre des effets qui permettent d'imager, de figurer, sans pour autant en passer par la forme. L'image archétypale est une projection opérée sur un objet au moyen d'un mécanisme psychique.

En revanche, en raison de l'impossibilité de savoir et de connaître avec exactitude, même de façon scientifique, l'eau reste une matière mystérieuse ou minime au regard d'une certaine globalité ; l'Extrême-Orient, notamment la Chine, la Corée et le Japon, élabore depuis plus de deux millénaires des philosophies passionnées à l'égard de l'élément liquide. En s'appuyant sur une pensée du Vide et du Plein, l'eau est ce qui permet de penser les origines, les caractères et la forme. Mais que voyaient précisément ces philosophies à travers l'eau ? Ne s'agit-il pas d'aborder une sorte de vérité englobant toutes les autres, un principe cosmologique, universel, tout en œuvrant à partir du Vide ? De même, n'est-ce pas une logique d'englobement fluide et circulaire, qui ouvre autant qu'elle pose, à l'origine de toute chose autant qu'elle en est la fin, qui nous interroge ? Dès lors, ce à quoi nous aspirons dans notre recherche, en nous portant

[6] Cybèle est la grande déesse de Phrygie. Elle est souvent appelée la « Mère des dieux » ou la « Grand-mère », *in* Luc Brisson, *Introduction à la philosophie du mythe : Sauver les mythes*, Paris, Vrin, 1996.
[7] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Ed. José Corti, 2007, p. 12.

sur des terrains encore à découvrir, consiste sans doute à percevoir une sorte de déjà-vu, c'est-à-dire une réalité déjà éprouvée par nos ancêtres.

C'est au cœur de ces philosophies que nous ancrerons notre enquête. L'eau, comme le souffle, apparemment inconsistante, pénètre partout et anime tout. En tout lieu, le Plein rend le visible de la structure et le Vide structure l'usage. « La communion entre l'homme et l'univers, c'est que l'homme est un être non seulement de chair et de sang mais aussi de souffle et d'esprit : en outre, il possède le Vide »[8]. En effet, dans l'optique chinoise, « sans le Vide entre elles, Montagne et Eau se trouveraient dans une relation d'opposition rigide, et par la statique, chacune étant, en face de l'autre et de par cette opposition même, confirmée dans son statut défini»[9] .

Cela est particulièrement significatif dans la relation du Yin au Yang que nous explorerons. Ces deux entités complémentaires et dynamiques, formant l'unité au-delà du dualisme, sont à l'origine du Tao. En ce sens, dans toute chose ou toute situation, il est possible de retrouver à la fois le Yin et le Yang. Ce symbole lie, selon nous, les deux réalités *a priori* antagonistes de l'eau – sa surface et sa profondeur – ainsi que tous les aspects qu'elle est susceptible d'adopter.

Ces considérations nous mènent à la conclusion selon laquelle tout ce qui a une place dans l'univers en a également une à l'intérieur de notre propre corps. Nous nous arrêterons plus particulièrement sur la notion de *Qi*, car cette dernière partage dans son essence, dans ses principes, un mode de fonctionnement proche de l'élément aquatique.

Cependant, le Qi, puissance d'être et d'agir de toute chose, est aussi ce qui anime les devenirs humains ; c'est pourquoi dans une seconde partie, nous insisterons davantage sur le corps, sur l'homme, dès lors que la fluidité qui se meut en ces mêmes choses peut aussi être ce qui anime tout corps vivant.

De même, le corps peut être perçu comme une source d'énergie, une source d'informations ce qui au final participe à une imbrication de vitesses et de fluctuations, bâtissant un monde que l'on peut décrire tel un « tourbillon de tourbillons »[10], composés car selon Michel Serres, « tout objet, naturellement, émerge d'un flux d'éléments

[8] François Cheng, *Vide et plein, Le Langage pictural chinois*, Seuil, paris, 1991, p. 62.
[9] *Ibid.*, p 47.
[10] Michel Serres, *La Naissance de la physique, dans le texte de Lucrèce, Fleuves et turbulences*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 65.

comme Aphrodite »[11]et « le monde est multiplicité de flux ; incliné les uns par rapport aux autres. Et chaque fleuve court sa pente. L'ensemble des fluences forme un cycle, par inclination généralisée à l'état global des matériaux de la nature. »[12] Le corps fluide est « l'espace d'un corps organique plein, continu ; connexe, élastique, à voisinages multiples et indéfiniment couverts, dont la transformation fondamentale. »[13] La fluidité de notre milieu, de nos images se réfère également à un monde de l'information. Nous évoluons en effet au cœur d'un réseau animé par des flux incessants.

En considérant l'eau pour son caractère sans cesse changeant et sa capacité à refléter ce qui l'environne, l'image ainsi réfléchie nous invite à poser la question de sa nature : à quoi renvoie une image de la fluidité ? Peut-on dire que l'eau est l'image d'elle-même ? Comment appréhender une image qui se veut mobile ? De même, dans ce qui n'est pas reflété à la surface mais choit au fond de l'eau, dans ce qui n'est pas visible, que pouvons-nous en dire ? La surface de l'eau qui se présente à nous, mais aussi le fond de l'eau qui nous est dissimulé constituent comme deux facettes d'un monde virtuel, même s'ils se présentent à nous sous sa forme réelle. C'est en nous interrogeant sur une métaphysique de la fluidité que nous pouvons entreprendre une étude de la notion de virtualité. C'est par cette recherche que nous pouvons accéder au monde virtuel à travers les choses visibles. Nous pensons que ce désir de recherche de l'image peut venir de la conscience que nous avons de nos propres limites et de l'impossibilité de savoir. C'est, en définitive, ce qui guide notre pratique plastique.

La surface de l'eau, avec sa fluidité et sa mobilité, paraît exprimer ces formes au plus près de leur actualisation dans une matière-flux. Elle est toujours dans un mouvement avec sa propre durée qualitative. Ce mouvement ne peut pas être reconstitué avec des « coupes » immobiles dans l'espace ou des instants dans le temps. Comme l'écrit Deleuze, « non seulement l'instant est une coupe immobile du mouvement, mais le mouvement est une coupe mobile de la durée, c'est-à-dire du Tout ou d'un tout »[14]. La surface de l'eau implique donc le mouvement qui exprime une certaine profondeur, c'est-à-dire le changement dans la durée ou le tout. Pour le philosophe

[11] *Ibid.*
[12] *Ibid.*, p.74
[13] Michel Serres, *Hermès III, L'interférence,* Les éditions de minuit, Paris, 1972, p.151
[14] Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de minuit, 1983, p.18.

français, « c'est l'identité de l'image et du mouvement qui nous fait conclure immédiatement à l'identité de l'image-mouvement »[15].

Dans notre étude, nous articulerons chacun de nos chapitres en insistant sur des problématiques de surface en premier lieu, pour mieux plonger dans les profondeurs en second lieu. Cette dialectique entre la surface et le fond est essentielle dans notre recherche. La surface, ensemble infini de toutes les images, constitue une sorte de plan d'immanence. « L'image existe en soi, sur ce plan. Cet en-soi de l'image, c'est la matière : non pas quelque chose qui serait caché derrière l'image, mais au contraire l'identité absolue de l'image et du mouvement »[16]. Nous pouvons ainsi envisager un *plan d'immanence* ou plan de matière en tant qu'« ensemble d'images-mouvement ; collection de lignes ou figures de lumière ; série de blocs d'espace-temps»[17] afin d'appréhender la surface imagée de l'eau.

Ainsi, nous opérons une distinction avec le « fond » de l'eau, car il est ce qui dissimule des réalités enfouies mais non moins créatrices. Le fond de l'eau est peut-être un monde inconnu, inaccessible, inextricable, inépuisable, inconcevable et subconscient, comme peut l'être, à une échelle cosmologique et existentielle, voire métaphysique, l'origine de la vie et de tous les êtres. L'eau peut alors nous mener vers des profondeurs abyssales, des abîmes vertigineux et sans fin qui ne sont pas sans rappeler l'immensité cosmique.

En cela, l'eau est une figure largement employée afin de figurer la mouvance du monde, car elle est peut-être une sorte de puits du temps, un passage de la vie à la mort ou un monde qui se tourne sans cesse et qui mélange toutes les choses sans ordre. L'eau contient tout, comme le calme et le silence contiennent la violence et l'angoisse. Mais qu'est-ce que cette image du fond de l'eau en coalescence avec la surface de l'eau ? Qu'est-ce qu'une image qui d'une certaine façon s'avère duale, ambivalente ? Deleuze répond à ces questions en formulant la notion de « *cristal de temps* », et c'est une façon pour nous de faire le lien entre ce qu'évoque l'eau et le monde des images, le monde des arts.

Chaque image-mouvement exprime le tout qui change, « en fonction des objets

[15] *Ibid.*, p.87.
[16] *Ibid.*, p.86.
[17] *Ibid.*, p.90

entre lesquels le mouvement s'établit »[18] . Lorsque nous considérons l'eau en tant que plan d'immanence ou en tant que coupe immobile, il nous semble que l'image-mouvement devient une sorte de matrice de temps car, comme l'écrit Deleuze : « de ce point de vue, le temps dépend du mouvement lui-même et lui appartient »[19]. Au fond de l'eau ou au-delà de l'image-mouvement, il y a l'image-temps, c'est-à-dire une image « virtuelle, par opposition à l'actualité de l'image-mouvement. Mais, si virtuel s'oppose à actuel, il ne s'oppose pas à réel, au contraire »[20]. Il semble en cela possible de révéler son essence, ce qu'il était initialement, car le tout qui change est dans le temps : « Que nous soyons dans le temps a l'air d'un lieu commun, c'est pourtant le plus haut paradoxe. Le temps n'est pas ce qui se meut en nous ; c'est juste le contraire, »[21] il s'agit, comme nous l'explique Deleuze, « de l'intériorité dans laquelle nous sommes ; nous nous mouvons, vivons et changeons »[22].

Ainsi, le corps est un ensemble de base, une sphère pérenne, un lieu invariant des variations d'appartenance. Le corps est un échangeur pour messagers, l'intercepteur du nous. En effet, là où il semble que le corps humain soit en majeure partie composé d'eau, le corps selon Bergson est aussi compris comme « une image qui agit…»[23]. Dès lors, le corps est à la fois cet objet qui perçoit et s'insère dans un « Tout », à la manière d'un Univers. D'où notre interrogation : si le corps est fait de matière, de molécules, d'eau, dans quelles mesure pouvons-nous considérer qu'au contact de l'eau, notre corps en perçoit la matière ? Peut-on envisager une interpénétration entre corps et fluidité ? En quoi l'acte de peindre, participe-t-il au jeu, au rituel nous permettant, en quelques sortes, de devenir cette eau ? Enfin, de quelle façon cela nous permet-il de renouveler notre connaissance de la peinture ?

Ces présuppositions nous invitent à percevoir le monde différemment, à travers cette notion d'eau. De nos jours, l'élément liquide est devenu un thème de discussion majeur, notamment dans son rapport aux problématiques environnementales contemporaines. Il est important pour nous, dans cette optique, de considérer l'eau en

[18] Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Éditions de minuit, 1985, p. 51.
[19] *Ibid.*, p.51.
[20] *Ibid.*, p.59.
[21] *Ibid.*, p.110.
[22] *Ibid.*
[23] Henri Bergson, *Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Quadrige PUF, Paris, 1939, p.12

tant qu'être vivant, étant elle-même le milieu propre à tout être vivant. Du point de vue de la matière, notre corps est finalement une eau qui se transforme de manière intrinsèque et transforme parallèlement toute chose extérieure. Notre corps constitue aussi un univers en soi.

L'eau n'a pas seulement été une source d'inspiration pour les musiciens, elle l'a également été pour les peintres. Nous pouvons par exemple évoquer la *Naissance de Vénus* de Botticelli, où l'eau est figurée accompagnée de symboliques et d'allégories antiques. D'autres se sont intéressés à l'eau en elle-même. *La grande vague* de Hokusaï et la *Tempête de neige en mer* de Turner témoignent de styles différents, néanmoins, ils tentent tous deux de représenter des eaux tumultueuses, toujours en mouvement. Monet restera quant à lui le peintre des eaux calmes. Dans ses nombreux tableaux du cycle des Nymphéas où l'eau envahit tout l'espace, Monet s'est attaché à représenter les subtils jeux de lumière qu'offrent les reflets de la végétation.

De tout temps pouvons-nous dire, et aujourd'hui encore, les artistes ont trouvé dans l'élément liquide un motif d'inspiration prolifique, en insistant sur ses propriétés fondamentales, la fluidité et la mobilité. Nous entreprendrons dans notre étude une analyse partielle de ces images de l'art, dans la mesure où elles alimentent notre propre production plastique.

La « profondeur » aquatique nous interroge, elle qui dessine les traits du monde d'aujourd'hui aussi bien que de notre être. En vue d'en soulever les enjeux, il nous faut nous orienter vers trois pôles : nous interrogerons tout d'abord la nature de l'eau, ce qu'elle signifie, ce à quoi renvoie sa surface que l'on oppose, de façon dialectique, à sa profondeur. Cela nous permettra d'en saisir l'essence, ou peut-être, la consistance. Ensuite, nous questionnerons la notion de fluidité afin de comprendre quels sont les mécanismes, les principes qui entrent en vigueur lorsque nous évoquons l'eau. Enfin, nous aborderons la peinture, notamment au travers de notre pratique personnelle, car elle décrit cette rencontre entre le corps et l'élément liquide.

Chapitre I. Nature et conceptions de l'élément liquide

D'un point de vue scientifique, le *Big Bang* est sans doute un modèle viable et cohérent dans l'optique de comprendre la genèse de l'univers. Cependant, ce même modèle connait certaines limites lorsqu'il s'agit de l'appréhender sous l'aspect des valeurs culturelles, afin de combler les lacunes qu'il impose, par exemple sur le plan spirituel. En dépit des avancées théoriques et scientifiques, à de nombreux égards, l'homme continue à déambuler dans un monde obscur et mystérieux.

L'eau sous forme liquide existait sur la surface de la Terre primitive, il y a plus de quatre milliards d'années soit très peu de temps après la formation de la planète. Or il est difficile d'indiquer avec certitude la véritable provenance de l'eau sur le globe terrestre. On ne sait non plus pour quelles raisons la Terre en est autant pourvue. En revanche, nous savons que la Terre s'est formée par accrétion de poussières silicatées recouvertes d'une fine pellicule d'eau. La vapeur d'eau présente dans l'atmosphère s'est peu à peu condensée et a été à l'origine d'une couche nuageuse épaisse autour de la planète : un déluge de pluies torrentielles s'est ensuite abattu sur la Terre, responsable de l'apparition des océans.

Ce constat reste néanmoins insuffisant pour expliquer les immenses quantités d'eau présentes à la surface du globe à l'état liquide. L'eau est généralement associée à la vie qu'elle permet, l'une et l'autre sont étroitement liées. L'eau est au fondement de ce qui rattache l'homme à la nature, alors que l'homme n'a eu de cesse que de vouloir maîtriser cette dernière, se portant aux limites de ses capacités et de ses aspirations. Pourtant, l'eau et son origine restent méconnues, ce qui ne manque pas de provoquer une certaine fascination.

Diverses hypothèses relatives à l'apparition de l'eau ont pu être émises, toutes ne concordent pas, ce qui finalement la rend plus mystérieuse. Si une grande variété de mythes et de symboles lui font référence, il reste impossible d'en donner une lecture précise et universelle.

Dans les plus anciennes civilisations, l'eau est sacrée comme étant la source même de la vie, la semence issue de la matrice de la Terre. Ces thèmes sont liés dans les mythes de la Création. Or la Création est le jeu des dieux. Ces derniers, maîtres des éléments, s'emploient à créer les grands cycles, les saisons, et donc les conditions de survie de tout vivant. Or, dans cette cosmologie mythologique, l'élément liquide n'est jamais isolé des autres éléments. Herman Melville s'interroge dans *Moby Dick* : « Pourquoi les anciens Perses ont-ils tenu la mer pour sacrée ? Pourquoi les Grecs lui ont-ils donné un dieu distinct, le propre frère de Jupiter ? Tout cela ne saurait être vide de sens»[24] . Voilà des questions que nous partageons.

Le fait que l'eau soit fondamentale dans toute considération d'ordre biologique et géologique, tout comme le fait que l'eau puisse être à la fois vaporisée et solidifiée, nous invite à mener notre recherche en parcourant les siècles. Thalès a soutenu que toute la réalité est dérivée d'une substance élémentaire simple : l'eau[25]. Bien entendu, l'eau n'engendre pas, à strictement parler, des substances vaporeuses ou solides, contrairement à ce que pouvait croire Thalès, dont on devine sans mal l'état d'avancement du savoir de l'époque. Nous pouvons ici constater que les philosophies élémentaires antiques, les transformations de la matière sont souvent discutées en termes de changement d'état, non de composition.

Or, bien que ce schéma élémentaire, que l'on doit à Empédocle, soit désormais fort familier en Occident, l'ancestrale tradition chinoise préfère retenir cinq éléments : la terre, le métal, le bois, le feu et l'eau. Ce système quintuple nommé le *Wuxing*, est formulé par Zou Yen[26] environ 350 ans avant notre ère. On accorde en Chine une grande importance au chiffre cinq. Aux quatre directions cardinales que l'on retrouve déjà en Occident, s'ajoute un cinquième, le centre. De même, les Chinois adoptent cinq couleurs primaires, avec le jaune, le bleu, le rouge, le blanc et le noir. En outre, les Chinois connaissaient cinq planètes, Mercure, Vénus, Mars, Jupiter et Saturne, et cinq métaux, l'or, l'argent, le plomb, le cuivre et le fer.

---

[24] Herman Melville, *Moby Dick*, trad. Henriette Guex-Rolle, Le cercle du Bibliophile, 1970, p. 3.
[25] ἐκ τοῦ ὕδατός φησι συνεστάναι πάντα (« L'eau est la cause matérielle de toutes choses »)
[26] À la fin des Royaumes combattants, ce système quintuple est pensé et avancé par un savant, Zou Yen (305~-240 a.v.J.-C.) qui est rattaché à l'École du Yin-Yang, classée dans les écoles de spécialistes et techniciens *shushu* 數術 [8] abordant divers sujets : astronomie, astrologie, changements saisonniers, divination

Le terme de *Wuxing* « 五行 », qui désigne les cinq éléments, apparait dans le *Hongfan*[27]. Dans son dernier chapitre, intitulé le *Livre des Documents* (書經) et approximativement daté de la fin du IV[e] siècle avant notre ère, on explique le succès de Yu (禹)[28] dans la lutte contre les inondations par le fait qu'il prend en considération ces cinq éléments :

> « Les cinq agents sont : eau, feu, bois, métal, terre. Il est dans la nature de l'eau d'humidifier et de couler vers le bas ; dans celle du feu de brûler et de s'élever dans les airs; d'en celle du bois d'être courbé et redressé; dans celle du métal d'être ductile et d'accepter la forme qu'on lui donne; dans celle de la terre de se prêter à la culture et à la moisson.
>
> L'eau qui humidifie et coule vers le bas devient salée; le feu qui brûle et s'élève devient amer; le bois courbé et redressé, devient acide; le métal qui change de forme dans sa ductilité, devient âcre; la terre, en étant cultivée, prend une saveur douce ».[29]

Comme ce texte l'indique clairement, les *wuxing* sont dans un premier temps conçus comme des substances naturelles dont on retient une propriété *dynamique* caractéristique pouvant servir à catégoriser métaphoriquement les objets et les phénomènes du monde naturel. Les qualités de l'eau sont le Nord, le noir, le Mercure, la froideur, et la fluidité. Elles sont associées au yin, au principe féminin passif du taoïsme et à la Lune. Dans la tradition chinoise, l'eau est la matière essentielle de la création, la «substance de la vie».

En Occident, Hegel souligne également l'opposition entre l'eau et le feu. « L'eau est l'élément de l'opposition sans individualité ; elle constitue un rapport passif, tandis que le feu constitue un rapport actif. L'eau n'existe, par conséquent, qu'autant qu'elle existe pour un autre. L'eau n'a pas de cohésion en elle-même, point d'odeur, point de saveur, point de figure. Sa détermination consiste à n'être pas encore une existence

---

[27] *Hongfan*(洪範)(la *Grande Règle)*, Ki-tse (箕子 discourant à Di-Yu de la première des Neuf Lois Fondamentales de la Bonne Gouvernance.

[28] Yu (禹, souvent appelé Da Yu 大禹 ou "Yu le Grand"), de la Dynastie Xia, est associé à l'invention des techniques d'irrigation ayant permis la maîtrise des fleuves et des lacs chinois. Il a été divinisé, en particulier comme Dieu gouverneur des eaux, divinité taoïste.

[29] Traduit par Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Seuil, 1997, p. 657.
Texte original : 一曰水， 二曰火， 三曰木， 四曰金， 五曰土。水曰潤下， 火曰炎上， 木曰曲直， 金曰從革， 土爰稼穡。潤下作鹹， 炎上作苦， 曲直作酸， 從革作辛， 稼穡作甘。*Shujing* 書經 §*Hongfan*(洪範) ,1. 五行(*wu xing*,)

particulière. C'est une matière neutre abstraite ; ce n'est pas comme le sel, une matière neutre individualisée. Voilà pourquoi elle a été appelée ''la mère de tous les êtres'' »[30] .

Ainsi, avant d'analyser la manière avec laquelle les philosophes décrivent l'eau, il nous semble nécessaire d'examiner brièvement sa signification étymologique, en langue chinoise. La signification des *shui* 水, traduit comme « eau », chevauche celle du mot français, mais ne lui correspond cependant pas totalement. *Shui* 水 désigne une catégorie plus large que le français « eau ». Il connote l'eau comme une substance en tant que tel, mais il se réfère également à l'eau comme un phénomène naturel. Autrement dit, *shui* 水 peut signifier une « rivière », une « inondation », ou le verbe « inonder ». Dans le cas présent, par exemple, Confucius qui regarde une « rivière » (shui), peut aussi être dit en train de contempler « l'eau » (shui). Dans l'Écriture ossécaille,  le caractère shui 水 représente un ruisseau ou une rivière.

La conception traditionnelle selon laquelle l'eau est, pour Confucius une source de connaissances, perdure jusque de nos jours dans la pensée chinoise. Nous nous sommes intéressés aux aspects permettant de poser l'eau comme principe premier, reste à comprendre ce qui « anime » l'élément liquide. Il existe un équivalent entre l'eau et un certain ordre « humain », ce qui nous invite à émettre l'hypothèse selon laquelle l'homme et la nature sont gouvernés par des principes similaires. Les images de l'eau « ont leur origine dans le monde des images premières. Elles suivent le principe même du rêve matériel. Leurs eaux ont rempli une fonction psychologique essentielle : absorber les ombres, offrir une tombe quotidienne à tout ce qui, chaque jour, meurt en nous. »[31] On se rappelle en cela de Léonard de Vinci qui dans ses investigations, considère la goutte d'eau aussi bien que des fleuves entiers, car l'eau est l'élément des contrastes.

> « Ainsi est-elle parfois âpre et parfois forte, parfois acide et parfois amère, parfois douce, ou épaisse, ou ténue, parfois cause de dommages et de pestilence, parfois salutaire, parfois délétère. Elle semble emprunter autant de natures diverses qu'elle travers de lieux différents. Et tout comme le miroir change avec la couleur de l'objet qu'elle reflète, elle se modifie selon le site où elle passe : salubre, nuisible, laxative,

[30] G.W.F.Hegel, *Philosophie de la Nature*, Tome 1, §284, trad. Augusto Vera, De Ladrange, paris, 1866, pp, 415-416.
[31] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op.cit.*, p.77.

> astringente, sulfureuse, salée, incarnadine, sinistre, rageuse, coléreuse, rouge, jaune, verte, noire, bleue, graisseuse, grasse, subtile. Parfois elle déchaîne des conflagrations et parfois elle les éteint ; elle est chaude et elle est froide ; elle emporte ou dépose, creuse ou élève, arrache ou édifie, comble ou vide, monte ou s'enfonce, rapide ou calme, parfois dispensatrice de vie ou cause de mort, d'accroissement ou de privation ; tantôt elle nourrit et tantôt elle fait le contraire ; tantôt elle a une saveur de sel, tantôt elle est insipide, tantôt ses grandes crues submergent les vastes vallées. Tout change avec le temps »[32] .

De même, s'il est un aspect que l'on ne peut occulter lorsqu'on aborde l'eau, il s'agit de la singularité de sa consistance. L'eau a pour particularité d'avoir une forme changeante, protéiforme, alors que tout corps solide conserve ses caractéristiques formelles. Il en est ainsi des éléments de la nature : une feuille d'arbre, un rocher, un être vivant…Chacun de ces corps conserve sa structure intrinsèque, son tissu ne se modifie ni au toucher ni lorsqu'on l'appréhende du regard. Inversement, l'eau est souple, mobile, transparente, insipide. Il n'est pas difficile d'avoir l'impression que, en comparaison avec le reste de la réalité, l'eau est en quelque sorte surnaturelle.

Lorsque nous évoquons l'« eau », ce sont les ruisseaux, les gargouillis et de larges océans qui peuvent venir à l'esprit. L'eau est associée, de façon directe ou de façon métaphorique, à tout ce qui s'écoule, bien qu'elle ne soit pas la seule substance liquide. Elle renvoie toutefois aux conditions de température et de pression qui rendent la vie possible. Philip Ball peut nous rappeler l'importance de l'élément aquatique : « l'eau est un motif inspirateur pour la physique moderne – laquelle s'attache à décrire la composition de la matière et ses transformations – aussi bien que pour la chimie, qui elle vise à exposer la façon avec laquelle les éléments se combinent. L'eau est également une clé pour la biologie et les sciences de la Terre »[33] .

Où l'eau apparaît, la vie peut s'emparer de la matière ; où l'eau manque, cela n'est pas concevable. On peut donc estimer que l'eau est un élément essentiel à la vie. Partout où elle le peut, elle arrache les êtres et les choses à la mort. L'eau tend toujours à l'équilibre, mais à un équilibre vivant, en mouvement, non à un équilibre rigide où la

[32] Léonard de Vinci, *Carnets*, tome II, trad. Louise Servicen, Gallimard, 1942, pp.101-102.
[33] Philip Ball, *H2O, A biography of water*, Phoenix, London, 1999, p.108. Notre traduction "For water has been a guide towards both modern physics, which tells of the composition of matter and its transformations, and chemistry, which describes the way elements combine. It is also a cipher for much of biology and the science of the Earth."

vie s'éteindrait forcément :

> « Elle sert partout de médiateur entre les contraires, et ceux-ci, lorsqu'elle manque, accentuent leur disparité. Elle rassemble ce qui a été séparé ou ce qui se combat, et elle fait jaillir de la lutte quelque chose de nouveau. Elle dissout toute forme trop figée, pour la rendre à la vie. Chimiquement, elle reste neutre, mais elle s'unit à d'autres substances pour empêcher l'état solide de nuire par trop à la vie. L'eau ne désire rien pour elle-même, elle s'abandonne à tout, elle ne demande jamais, un animal ou un homme. Elle les remplit toutes avec la même abnégation »[34] .

Ainsi, l'eau est un liquide à la fois des plus ordinaire et totalement extraordinaire. Elle possède une relative pureté dans ses fondements, et dans le même temps, peut être un solvant, à l'image de ces roches érodées au contact de l'eau pendant des millénaires. Il s'agit alors d'un liquide cohésif : ses températures de cristallisation et d'ébullition sont très élevées pour un liquide qui n'est ni ionique, ni métallique et dont la masse molaire est faible.

De tout temps, l'eau a été une substance nous donnant des moyens de penser le monde. Elle s'avère d'autant plus intrigante, car sa mobilité et sa fluidité permettent de questionner les origines de la vie. Il semble qu'elle fasse partie des éléments constitutifs de l'univers. Le mouvement de l'eau provient des courants du cycle produit par les forces naturelles dans l'environnement. L'eau se transforme elle-même et transforme toutes choses. Lao Tseu décrit avec révérence dans le grand traité taoïste le Tao Te King :

> « La plus haute 'bonté' est comme l'eau. La 'bonté' de l'eau consiste en ce qu'elle porte avantage aux dix mille êtres sans lutter. Elle reste à la place (la plus basse) que tout homme déteste. Voilà pourquoi elle est toute proche de la Voie. »[1]

C'est pour cette raison que sous bien des aspects, notre recherche prend l'allure d'une quête spirituelle, en nous orientant vers cette voie, nous visons à interroger le rapport qui se tisse entre l'eau et la culture, d'un point de vue symbolique, sémantique, philosophique également, mais aussi dans l'optique de le confronter à une production plastique.

---

[34] Theodor Schwenk, *le Chaos sensible*, *Création de formes par les mouvements de l'eau et de l'air,* 1962, Trad.Germaine Clarettie*,* Paris, Édition Triades, 2005, p.98.

I.1. L’eau et sa surface

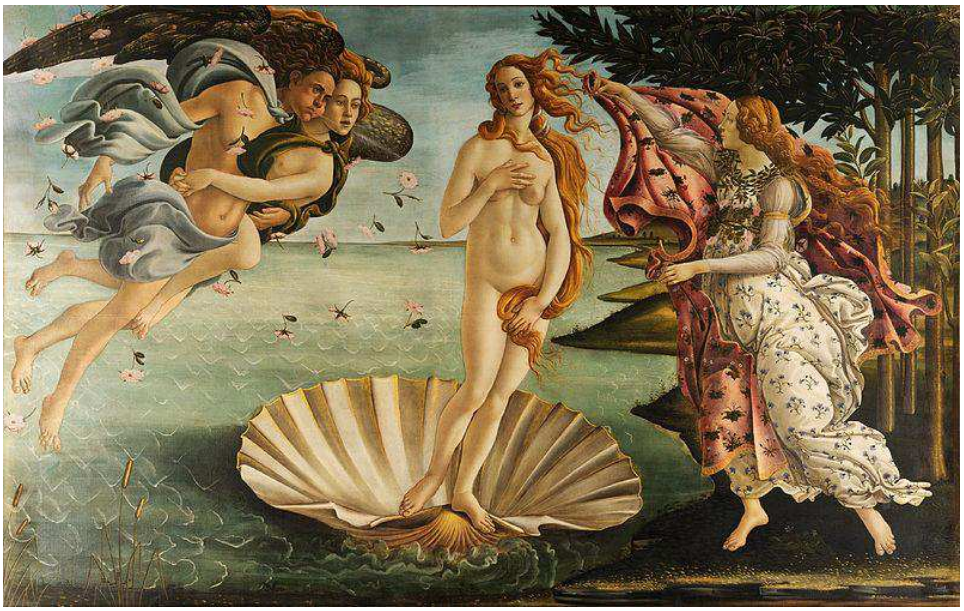
I.1.a. L’archétype, la symbolique de l’eau et l’inconscient

Nous vivons sur une planète bleue recouverte d’océans pour plus des deux tiers de sa surface. Cette planète bleue aurait pu tout aussi bien se nommer le Globe aquatique, ou la *Mer*, au lieu de la *Terre*.

L'eau est ce qui permet de maintenir et de laisser perdurer les civilisations. Les hommes ont toujours entretenu une relation d’intense proximité à son égard, si ce n’est de dépendance. Elle nourrit et soutient les grandes civilisations historiques telles que l’Égypte, la Mésopotamie, l’Inde ou la Chine. Paradoxalement, seul un dix-millième de cette eau fut nécessaire à l’essor de ces cultures.

La vie elle-même ne peut exister sans eau, elle qui est apparue comme un élément primordial dans le contexte des mythes et légendes partout dans le monde. Un dieu dédié à l’élément aquatique peut être mis en avant dans la plupart des cultures ancestrales, dans la Grèce antique comme en Inde. C’est aussi le cas avec les Indiens d'Amérique du Nord, les Maoris, les Celtes, etc. Chacun de ces mythes représente l’eau en tant qu’origine de la vie sous toutes ses formes, à partir de lacs sacrés, de rivières, de cascades et de puits voués aux cultes.

Cependant, quelles sont les raisons expliquant cette analogie spirituelle, si l’on met de côté les différences topographiques ou les particularités régionales. Pourquoi chacune de ces civilisations s’attache-t-elle à une idée similaire, celle qui voit le monde, les êtres et la vie tirer leur origine de l’élément liquide ? Parmi les nombreuses explications possibles, nous pouvons retenir celle de l’incidence psychologique. En d’autres termes, bien que la Terre soit connue des anciens, la mer a souvent été perçue en tant que symbole de l'inconscient, parce qu’elle décrit une entité mystérieuse, primitive et profondément ésotérique.



Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, 1485,
tempera sur le panneau, 184 5 cm × 285 5 cm.

Les divinités nées de l'eau ont souvent été à l'origine des mythologies. Le monde comme la vie s'éveille grâce à l'eau. Cette proposition nous invite à penser que l'image de l'eau, en tant qu'origine de toute chose, est une part constitutive de la psyché humaine, et qu'elle a accompagné toute l'histoire de l'humanité. La conception quasi universelle d'une genèse de la vie qui aurait eu lieu dans les océans explique en partie sa généalogie féminine, dans la plupart des langues, car elle est associée à un enfantement. « C'est ainsi qu'en sumérien, le mot « mar » signifie à la fois « mer » et « matrice ». Pour les Sumériens, il n'est, au commencement que la calme étendue maritime sous le vide immense du ciel, attendant le contact du dieu Ouragan. À son contact, la terre émerge de la mer-matrice. Dans les plus anciennes civilisations, l'eau est sacrée comme la source même de la vie, la semence issue de la matrice de la Terre »[35].

Comme en témoigne l'exemple de *La naissance de Venus*, avec la mer et l'écume, deux éléments essentiels sur lesquels s'appuient les représentations artistiques liées à la naissance d'Aphrodite, Botticelli représente le mythe avec une interprétation très libre des détails et autres analogies. En sortant des eaux, les longs cheveux d'or de cette belle et pudique Aphrodite masquent le pubis, la main droite est posée sur la poitrine. Elle est

[35] Alev Lytle Croutier, *Trésors De L'eau*, Abbeville, Paris, 1992, p.14

représentée au moment où la conque accoste l'île de Chypre, tandis que Zéphyr souffle et qu'elle se porte sur les flots.

La mythologie classique intègre des traditions païennes préexistantes, dans un complexe religieux élaboré qui, plus qu'ailleurs, associe l'eau à la vie et à la mort, à la reproduction et au pouvoir, toujours de façon énigmatique. Les divinités primordiales revêtent des formes humaines. Et les forces qui entrent en jeu bâtissent une véritable cosmologie, faite d'entités insondables à visage humain.

Avec l'idée de l'eau comme source de vie, il semble que l'élément liquide ait revêtu différents aspects selon les croyances et les peuples. Lorsqu'il est assimilé à la guérison et à la protection, ce sont des amulettes d'eau bénite qui pendant longtemps sont accrochées à l'entrée des maisons, afin de protéger ses habitants du Mal. De même, on considère que le contact avec certaines eaux peut aller jusqu'à guérir de certaines maladies. Scientifiquement, l'hydrothérapie est courante dans les soins de certaines maladies. Notre corps a toujours besoin d'eau et nous vivons presque constamment en sa présence. Plusieurs signes de culte et d'adoration datant du néolithique ont été retrouvés près de sources d'eau.

On pense aussi que l'eau a des vertus purificatrices. Cet aspect donne à l'eau un caractère presque sacré dans certaines croyances. Il y a aussi cette faculté à effacer les difficultés et les péchés des croyants à son contact, ainsi que de laver le croyant de toute souillure. Par exemple, dans l'hindouisme, de nombreux rituels sont exécutés au bord du Gange, comme c'est le cas par exemple avec les rites funéraires. On peut également assister à des rituels d'ablutions dans l'Islam, pensons enfin au baptême dans le christianisme ou à l'initiation des prêtres shintoïstes. En Corée, le *Ssitkimgut* est une cérémonie chamanique de purification par l'eau ayant pour but de guider l'âme du défunt vers l'autre monde. L'eau a aussi pour objectif l'ouverture, le nettoyage et l'équilibre du corps, de l'esprit, de l'énergie et des émotions.

« Il est vrai que les symboles et les concepts religieux ont été pendant des siècles l'objet d'une élaboration minutieuse et très consciente. Il est également vrai, comme l'entend le croyant, que leur origine nous fait remonter si loin dans le mystère du passé qu'ils semblent n'avoir pas d'origine humaine. Mais ils sont en fait des 'représentations collectives', émanant des rêves et de l'imagination créatrice des primitifs. En tant que

tels, ils sont des manifestations involontaires, spontanées, qui ne doivent rien à l'invention délibérée »[36].

Toutefois, l'eau peut aussi désigner l'*élément* de la mort, elle symbolise l'acte qui permet de retourner à la vie. De même, l'eau est aussi symbole de l'âme. On raconte par exemple que les habitants des îles Andaman, dans le golfe du Bengale confondent leur reflet avec leur âme ; aussi évitent-ils de plonger leur regard dans l'eau[37]. Ainsi que le relate Alev Lytle Croutier, de même, « dans la Grèce et dans l'Inde anciennes, un rêve de reflet dans l'eau est le présage d'une mort prochaine »[38]. L'auteure ajoute également que l' « on craint aussi que les esprits des eaux n'emportent l'âme avec eux ; laissant l'être sans elle pour le reste de ses jours »[39]. Enfin, « les Zoulous, pour qui un animal habite les eaux, évitent de regarder les sources de peur qu'il ne vole leur âme. Perdre son âme, c'est perdre la vie, car le corps ne se soutient pas sans le secours de l'âme »[40].



Le Caravage, *narcisse*, 1596, Huile sur toile, 110 cm × 92 cm,
Galerie nationale d'art ancien de Rome.

Dans ces récits, nous pouvons y reconnaitre des similitudes avec le célèbre mythe de Narcisse, beau jeune homme qui tombe amoureux de son reflet, « cette même image nous la percevons nous-mêmes sur tous les fleuves et tous les océans. C'est le spectre insaisissable de la vie, la clef de tout »[41] .

[36] Carl G. Jung *L'homme et ses symboles*, *op.cit.,* 1964, p. 55.
[37] Alev Lytle Croutier, *Trésors De L'eau*, *op.cit.*, 1992, p. 16.
[38] *Ibid.*
[39] *Ibid.*
[40] *Ibid.*
[41] Herman Melville, *Moby* Dick, *op. cit.*, p.3.

Si l'eau est le miroir de l'âme, elle arbore de multiples facettes formées en se moulant à la conscience des êtres humains. En cela, qu'est-ce qui donne à l'eau sa capacité à réfléchir l'âme des hommes ?

L'homme est maître de son propre être, ainsi que de son âme. Dans la culture taoïste, il est incapable de dominer ses humeurs et ses émotions, ou de prendre conscience des multiples manières avec laquelle l'eau turbulente peut soudainement s'apaiser, pour devenir claire et limpide. Selon Jung, ces facteurs inconscients doivent leur existence à l'autonomie des archétypes : « Si nous considérons un instant l'humanité comme si elle était un seul individu, nous nous apercevons aussitôt que l'espèce humaine, est comme une personne entraînée par des forces inconscientes »[42] .

L'eau est un symbole de l'inconscient. Le monde naît des eaux de la même manière que l'enfant naît et s'éveille à la vie, « tout comme le corps humain est une collection complète d'organes dont chacun est l'aboutissement d'une longue évolution historique ; de même devons-nous attendre de trouver dans l'esprit une organisation analogue »[43] nous dit Jung. Cette psyché vertigineusement ancienne est le fondement de notre esprit, tout comme la structure de notre corps se fonde sur le type plus général de la structure du mammifère. L'œil exercé de l'anatomiste ou du biologiste trouve beaucoup de traces de ce type initial dans notre corps : « Le chercheur qui a l'expérience de l'exploration de l'esprit humain peut, de même, voir les analogies existantes entre les images oniriques de l'homme moderne et les expressions de la mentalité primitive, ses 'représentations collectives', et ses thèmes mythologiques»[44] .

L'eau est un archétype, or qu'est-ce qu'un archétype selon Jung ? L'eau est symbole de l'inconscient ; surtout, l'homme explore sa psyché de manière résolument « fluide », en se référant à sa conscience individuel ou de groupe de façon archétypale. Ainsi, lorsque Jung emploie les termes de « résidus archaïque », d'« archétype » ou d'« images primordiales », il désigne des images ou des motifs mythologiques définis. Toutefois, ceux-ci ne sont rien d'autre que des représentations conscientes. L'archétype réside alors dans la tendance à nous représenter de tels motifs, représentation qui peut

[42] Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles, op.cit.,* pp. 83-84.
[43] *Ibid.,* p.67.
[44] *Ibid.*

varier considérablement dans les détails, sans perdre son « schème fondamental »[45]. Par ailleurs, nous ne connaissons pas leur origine, mais ceux-ci sont présents à toute époque, en tout lieu : « les structures archétypales ne sont pas des formes statiques. Ce sont des éléments dynamiques, qui se manifestent par des impulsions tout aussi spontanément que les instincts »[46].

L'archétype est donc synonyme d'images primordiales et de forces vitales présentes dans l'inconscient collectif et qui sont le contenu de cet inconscient. Les instincts et les archétypes constituent l'ensemble de l'inconscient collectif. Tout comme la surface de l'eau présente un instant d'image contenant l'immensité, l'archétype manifeste cet inconscient collectif profond. Selon Jung l'inconscient serait constitué de tout ce qui n'est pas conscient. Il est inhérent à la réalité et c'est le dialogue qui se tisse entre conscient et inconscient qui permet de former l'individu ; c'est ce dialogue qui précisément est un rapport de fluidité.

En réalité, l'archétype produit des manifestations que l'homme perçoit sous forme symbolique et mythologique, mais ces dernières ne sont pas l'archétype même qui échappe à toute conceptualisation, puisqu'il s'agit d'une prédisposition mentale. La somme des archétypes réalise ainsi un vaste champ symbolique bornant la vision et la représentation de l'homme sur son monde et sur lui-même.

Tout archétype porte en lui, à travers son symbole, une charge émotionnelle qui peut dépasser et submerger la conscience provoquant des délires visionnaires ou des psychoses. Selon Jung, les personnalités sous influence caractérisent la spiritualité mystique, la folie dont les auteurs racontent tous avoir eu à se confronter à une force supérieure. « L'imagination fait monter, jusqu'au niveau cosmique, de pauvres incidents de la vie individuelle. L'imagination s'anime par ces images dominantes »[47]. À travers le symbole de l'eau, il semble possible d'y retrouver l'eau elle-même.

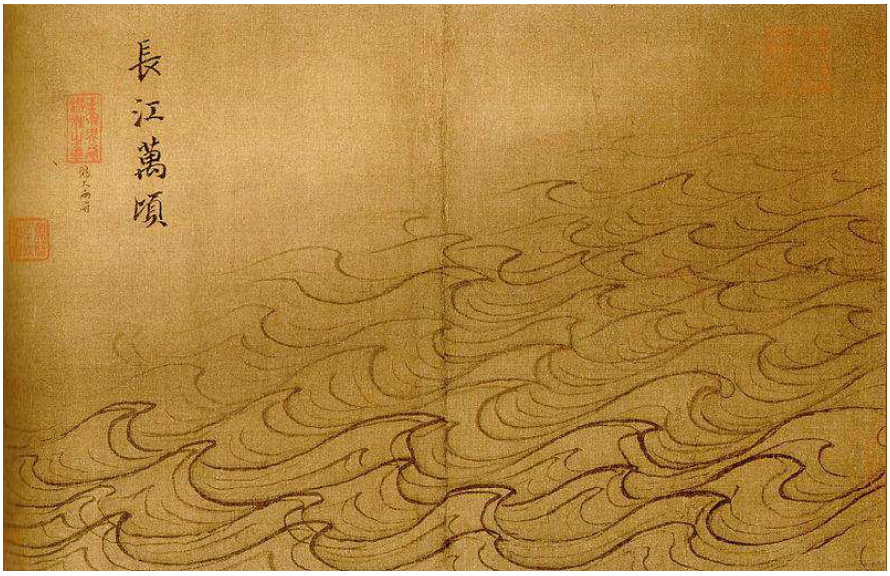
[45] *Ibid.*
[46] *Ibid*., p.76
[47] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 192.

I.1.b. La Voie, les lignes et la vibration

L'eau est l'agent du changement géologique, environnemental et cosmologique. Elle confère fécondité dans les régions arides, tandis que les prairies passent des étendues verdoyantes aux sols désertiques. Si nous entretenons une relation privilégiée avec l'eau sur Terre, dans le même temps elle érode, noue des courants et des flux contraires qui nous donnent autant qu'ils nous ôtent.

L'eau qui a tant inspiré les philosophes chinois est celles des grandes rivières et des petits cours d'eau, ainsi que l'eau des pluies et des canaux d'irrigation qui entourait les champs de céréales. Autrement dit, c'est l'eau ordinaire et vitale qui anime les rêveries et les réflexions, non l'eau immense et infinie. C'est à travers la contemplation des phénomènes naturels les plus variables et communs que les philosophes chinois tentent de comprendre les principes de base de la vie et du monde. Il en est de même pour les principes élémentaires de la société humaine. L'eau est alors utilisée de façon métaphorique, formant un concept abstrait propice à mettre en avant la structure sous-jacente des morales et des sociétés.

L'eau qui coule en permanence, l'eau qui s'écoule le long des sentiers, l'eau qui transporte des débris, qui passe sous les ponts, est molle et sans consistance, qui ne résiste pas… Cette eau est une substance essentielle à la création, elle est la « substance de la vie ».



MA Yuan, *Des milliers de vaguelettes sur le Yangzi Jiang*. (1160-1225 Song du sud), Feuille d'album. Encre sur soie, 26,8 × 41,6 cm. Musée du Palais Pékin

L'eau ici, qui est assimilée au Tao et est décrite comme étant la plus « haute » bonté, est largement décrite dans la plupart des écrits philosophiques chinois historiques. Dans le cas de la peinture chinoise traditionnelle, le peintre Ma Yuan (馬遠)[48] est exemplaire. Dans ses compositions, la figure aquatique est très présente, en particulier à partir de la figure des flots et des volutes de mouvements qui se dessinent à la surface de toute étendue aquatique. L'artiste compose avec le pinceau une réalité fragmentaire et momentanée. Sensible à l'impermanence des choses, la ligne, sur la surface de l'eau, apparaît et disparait avec la vibration. L'eau parait être prise dans l'instant précis où elle s'écoule, elle se propage, jusqu'au dehors de l'espace de composition, par l'équilibre des forces naturelles.

Sur la surface de l'eau, il y a des lignes qui se forment, s'entrelacent et disparaissent sans cesse. Lorsque l'on considère les mouvements de l'eau, celle-ci semble faire appel à des propriétés relevant, de façon exemplaire, d'une « ontologie » du devenir. Elle partage avec la fluidité et le devenir, une impossibilité à être contenue, voire à être décrite et à être définie, car au lieu d' « être », l'eau devient, passe et avance, continuellement. Ce qui rend possible un rapprochement avec ce qu'évoque Deleuze lorsqu'il aborde des lignes de fuite, des lignes qui jamais ne s'arrêtent et que l'on ne peut appréhender que par le « milieu » : cette ligne de devenir n'a ni début ni fin, ni départ, ni arrivée, ni origine ni destination, car « Elle passe *entre* les points, elle ne pousse que par le milieu, et file dans une direction perpendiculaire aux points qu'on a d'abord distingués, transversal au rapport localisable entre points contigus ou distants ». [49] « Une ligne de devenir a seulement un milieu. Le milieu n'est pas une moyenne, c'est un accéléré, c'est la vitesse absolue du mouvement ».[50]

[48] Ma Yuan 馬遠. (Actif vers 1190-1230). Peintre Chinois, célèbre comme paysagistes, il substitue la partie au tout, suggère d'un pinceau nerveux et elliptique une réalité fragmentaire et momentanée, sensible.
[49] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 359.
[50] *Ibid.*, p. 360.

I.1.c. Une pellicule sur le mouvement et le changement

L'eau s'accompagne parfois d'un espace de silence, d'images qui se forment, qui se déforment, de lignes qui se créent sans cesse à l'infini. L'eau est en effet une substance informelle mouvante. Sa surface apparaît comme l'incarnation de l'émotion et de la pensée. Autrement dit, l'eau peut être perçue comme une peau, une pellicule ou un écran, faisant écho à ses mouvements et à ses changements de tonalité.



Konrad Witz, *La Pêche miraculeuse*, 1444, détrempe sur bois, 132 × 154 cm,
Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

Lorsque nous nous arrêtons aux abords d'un lac ou d'un étang, la quiétude est comme un reflet du monde. Aussi pouvons-nous imaginer sa profondeur, dans tous les sens du terme. Bachelard indique que le lac nous parle, comme s'il nous obligeait à ne voir que lui, et à travers lui, l'étendu du monde :

> « tu n'iras pas plus loin ; tu es rendu au devoir de regarder les choses lointaines, des au-delà ! Tandis que tu courais, quelque chose ici, déjà, regardait. Le lac est un grand œil tranquille. Le lac prend toute la lumière et en fait un monde. Par lui, déjà, le monde est contemplé, le monde est représenté. Lui aussi peut dire : le monde est ma représentation »[51].

Konrad Witz est souvent abordé par les historiens de l'art pour des questions d'attributions, pour lesquelles il convient d'utiliser des outils d'analyse articulés autour de la question de l'excentricité en peinture. En effet, ce peintre est souvent classé parmi

[51] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op.cit.*, p. 39.

les artistes médiévaux, alors que l'on doit souvent se demander à son propos de quelle manière il envisage la modernité et avec quels moyens il y pénètre.

La Pêche Miraculeuse de Konrad Witz est considérée comme étant le premier tableau dans l'histoire de l'art à comporter un paysage réaliste. Un bateau de pêche est arrêté au milieu du lac. L'un des pêcheurs rit, pendant que l'autre jette le filet. Ses yeux mettent du temps à s'habituer à la lumière ; non qu'elle soit très forte, ce sont plutôt les eaux du lac qui lui semblent un immense miroir. L'artiste cherche à rendre avec précision des cailloux sous l'eau et détaille les moindres objets. Au premier plan, le Christ a les pieds dans l'eau transparente. L'eau en elle-même n'a aucune couleur, elle semble extrêmement claire et limpide. Dès cette époque, nous pouvons constater que la question de la représentation de l'élément liquide pose déjà problème, en vue de retranscrire sa transparence et sa consistance. Il s'agit en effet de la première peinture dans laquelle apparait une technique visant à peindre le caractère translucide de l'eau.

Liquide, incolore, transparente, l'eau est un miroir cosmique renvoyant toute chose à sa source : être vivant, minéraux, nuées. Elle ne tremble pas, elle est le reflet de la pureté et de la stabilité. L'eau peut alors investir un plan horizontal, jusqu'à ce qu'un obstacle vienne obstruer son paisible écoulement. Elle perd alors de sa pureté.

Lorsque l'eau est calme et claire, elle devient réfléchissante. Si nous pouvons voir qu'il y a, sous les images superficielles de l'eau, « une série d'images de plus en plus profondes, de plus en plus tenaces »[52], nous pouvons éprouver une relative sympathie à son égard, ce qui s'exprime également à travers un esprit contemplatif, lequel vise à approfondir et à percevoir formes et les substances. Meng tzeu, peut ainsi dire :

> « Il est des règles à suivre pour observer l'eau et juger de sa profondeur. Il faut la considérer lorsqu'elle a des vagues. Le soleil et la lune étant des corps lumineux, leurs rayons reçus (même à travers une petite ouverture) éclairent les objets. L'eau remplit d'abord les fossés, avant d'aller plus loin »[53] .

[52] *Ibid.*, p.12.

[53] *Meng tzeu*, trad. Séraphin COUVREUR, Les Belles Lettres, Paris, en version numérique de l'Université du Québec à Chicoutimi, Québec. 2004 p.163 §VII.I.2
Texte original : 孟子 70.盡心章句上 24 « 觀水有術 必觀其瀾 日月 有明 容光 必照焉 »



Jean Laronze, *le calme*, 1889, Huile sur toile, 131x181cm, Musée des Ursulines à Mâcon

Dans cette toile de Jean Laronze, le calme est susceptible de se communiquer au spectateur, un sentiment de plénitude, voire d'attachement et de sympathie peut émerger. La lumière joue un rôle majeur, éclairant les paysans de son rayonnement transfigurateur, alors que la nature est représentée de manière simple et dépouillée afin de mettre en valeur le recueillement des personnages. Jean Laronze goûte tout particulièrement le grand fleuve à l'aurore car il revêt une lueur brillante et rosée. Cette heure matinale adoucit les valeurs et confère aux sites plus de profondeur, de mystère et finalement de poésie. Il peint également le fleuve dans l'émouvante mélancolie de ses soirs qui répond au discret sourire de ses matins.

« Ainsi l'eau nous apparaîtra comme un être total : elle a un corps, une âme, une voix »[54] . Cet être total, en groupant les images, en dissolvant les substances, aide l'imagination dans sa tâche de désubjectivation, dans sa tâche d'assimilation. Elle est une matière originelle, où qui s'attache aux ambivalences profondes et durables. L'eau n'est plus donc une *mimesis* qui reflète l'essence. Elle montre juste sa profondeur, la sienne et celle du monde.

Nous sommes sur la surface de l'eau, il nous faut désormais nous rendre dans les profondeurs. Dans notre recherche, nous articulerons constamment nos interrogations

[54] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op.cit.*, p. 24.

autour de ces deux extrémités que sont la surface de l'eau et ses tréfonds, car si l'eau, lorsqu'elle se donne à voir, réfléchit le monde et sans doute notre propre regard, ce qu'elle dissimule dans ses bas-fond y répond comme en écho. C'est cet intervalle qu'il nous faut sonder. Nous pouvons pressentir que ce calme n'est qu'apparent, qu'il ne touche que les surfaces. L'eau possède en elle des forces contenues qui sont prêtes à bondir. Si elle est le reflet de l'âme et de la conscience, elle est aussi l'énergie qui se meut en toute chose. Ainsi, ce qu'il nous faut faire, c'est « dépasser les ressemblances externes [pour nous rendre] vers les *homologies internes*»[55].

I.2. Une définition du fond de l'eau

I.2.a. Le chaos sensible

De tous temps, on célèbre en l'eau une source d'énergie, physique et métaphysique ; et pour les philosophies de la Nature, celle du processus formateur de la vie, qu'ils ont appelé « le chaos sensible ».

Alors que l'eau nous apparaît, quand elle coule, chaotique et sans forme, elle contient pour cet amoureux de ses mystères, Theodor Schwenk, un destin déterminé : cet enchaînement perpétuel de tourbillons, fait de spirales alternant de gauche à droite, dessine un mouvement simultané, en forme de « huit ». Séquence métamorphique dont la ressemblance frappe tant elle semble dessiner des formes organiques, à l'image de vertèbres qui s'empilent le long d'une colonne.

Les lois propres à l'eau restent-elles attachées aux organismes et à leurs formes ? Ou au contraire, est-ce l'eau qui se soumet elle-même, dans son extrême ductilité, à des principes formateurs qui la dominent, à des forces formatrices, à des « Idées » créatrices dont elle n'est que l'expression visible ? Dans *Le Chaos sensible,* Schwenk écrit que l'eau qui coule tente à jamais de recouvrer sa forme sphérique ; qu'elle soit ruisseau qui serpente, vague ; goutte d'eau ou tourbillon. Il observe encore qu'un rythme régit les différentes manifestations de cet élément, comme la progression des marées et le fracas des vagues. Puisque toute vie naît de l'eau, comme l'envisage également Hegel, les

[55] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op.cit.*, p. 289

processus de régénération son perpétuellement l'œuvre de l'eau, ou alors elle ne serait pas « la mère de tous les éléments »[56] .

Plus récemment, différents chercheurs ont tenté d'apporter la preuve géologique ou archéologique de l'existence du Déluge. Mais pourquoi le Créateur décide de faire pleuvoir des trombes d'eau, plutôt que d'employer des éruptions de feu ou toute autre matière ?



Hokusai Katsushika, *La Grande Vague de Kanagawa*, 1831, Gravure sur bois, Estampe, 25 cm × 37 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Notons ainsi que les tsunamis, mais aussi certains tremblements de terre ou éruptions volcaniques, sont provoqués par la propagation d'une onde océanique ou marine. Un vaste volume d'eau se propage à toute allure, l'origine est donc géologique. Dans le cas du tsunami, une immense vague déferle, et devient destructrice au contact des rivages terrestres. On retrouve toujours cette dualité de vie et de mort que l'eau met en œuvre. Dans la série d'estampes *Fugaku Sanjūrokkei* d'Hokusai, les trente-six vues du mont Fuji nous montre une eau tumultueuse et envahissante, qui mêle le ciel à la mer et semble résonner avec la forme caractéristique, pleine de plénitude et de stabilité, du Mont Fuji. Tel un dragon volant, d'énormes vagues particulièrement gigantesques

[56] G.W.F.Hegel, *Philosophie de la Nature I*, *op. cit.*, p. 416.

s'élèvent vers le ciel ourlé d'écume au milieu desquelles les embarcations paraissent dérisoires, et les hommes, impuissants.

Comme l'indique Hegel, « l'eau est l'élément de l'opposition sans individualité » […] elle n'existe qu'autant qu'elle existe pour un autre »[57]. L'eau a en effet la faculté unique de dissoudre les autres substances et de les transporter et nous retrouvons cette ambivalence dans le travail de Dieter Appelt.



Dieter Appelt, *Zunge (langue)*, 1991, photographie, 40 x 28cm.

Cette image tourmentée exprimel'angoisse et la détresse de l'être humain qui n'est que peu de chose, finalement, face aux vicissitudes des éléments. Son travail s'élabore à partir de photographies, de films et de vidéos. À la limite de l'autoportrait, son œuvre est à rapprocher du « body art ». Fortement influencé à ses débuts par les travaux de Joseph Beuys ou par les actionnistes viennois, il met en scène son propre corps dans des performances, des photographies et des films, devenant à la fois le sujet et l'objet de ses

[57] Hegel, *Philosophie de la Nature I*, *op. cit.*, pp. 415-416.

œuvres. Sensible à la singulière présence du Rhône dans la vie du musée, Dieter Appelt propose, dans un tête-à-tête méditatif avec le fleuve, une nouvelle version du tableau photographique avec des images arrêtées d'un flux aquatique toujours mouvant. « L'eau 'lutte contre son œuvre même'. C'est la seule manière de tout faire, de dissoudre et de coaguler »[58]. De même, « réalisées par superposition de négatifs ou avec des temps de pose très longs, ses images révèlent, par les infimes strates de lumière qui se sont impressionnées sur la pellicule, la présence des choses dans le temps »[59] .

Selon Schwenk, « l'eau assure les *échanges de substances*, aussi bien dans le grand organisme terrestre, que dans chaque être vivant…la *sensibilité* des surfaces internes de l'eau et le fonctionnement de cet élément en tant que subtil organe sensoriel de la Terre vis-à-vis du cosmos…Elles confluent encore entièrement l'une dans l'autre. Toutes trois nous sont bien connues dans le monde des êtres vivants »[60].

Du point de vue des lis de la nature, « les formes accidentelles sont susceptible de *plus* et de *moins* : plus ou moins charitable, et aussi plus ou moins blanc, plus ou moins chaud. Un degré de chaleur est une chaleur parfaitement individuée qui ne se confond pas avec la substance ou le sujet qui la reçoit. – tout comme il y a des degrés propres à la chaleur, à la couleur, etc. »[61].

Dès lors, retenons que l'eau est la médiatrice entre la Terre et l'Univers. « L'eau, disait Novalis, est un « univers » non encore fixé, capable de se laisser modeler du dehors – un « indéterminé » pourtant déterminable, un « chaos sensible »...L'eau serait ainsi le récepteur des forces formatrices à l'origine des formes matérielles dans la nature. L'immobile (les formes matérielles) naissent du mobile (les mouvements de l'air et de l'eau) »[62]. Elle est l'origine des formes. Comme nous l'avons souligné, une vision plus proche de la vie. C'est cette autre voie qui conduit l'homme à adapter dans ses attitudes et ses actes une démarche artistique.

[58] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 128.
[59] Luc Desbenoit, *Dieter Appelt*, Catalogue Ramifications, éd. Actes Sud, 2007.
[60] Theodor Schwenk, *Le Chaos sensible*, *op.cit.,* p.80.
[61] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, op.cit.,*p. 309.
[62] Theodor Schwenk, *Le Chaos sensible*, *op. cit.*, p.7.

I.2.b. Le Vide et le Plein

L'élément liquide est unique à plusieurs égards. Il s'agit de la seule substance naturelle pouvant être solide, liquide ou gazeuse. Les molécules d'eau et la vapeur d'eau existent dans un mouvement continu, leur permettant d'interagir avec tout ce qui les environne. Les philosophes chinois supposaient que des principes cosmologiques se retrouvaient également dans le comportement humain. Ils ont donc cherché à mettre en évidence ces principes en s'appuyant sur une étude de l'eau et des phénomènes naturels. Ces principes permettaient de comprendre l'homme et sa place dans l'ordre naturel, ils étaient impliqués dans la plupart de leurs conceptions et dans leur terminologie philosophique concernant la nature de l'univers. La figure de l'eau est cruciale dans l'analyse de concepts particuliers, elle se reflète également dans l'étude des relations dynamiques entre concepts.

Ainsi, dans la philosophie chinoise, l'eau est particulièrement importante car elle est une base pour la pensée. C'est donc dans un monde naturel plutôt que dans un monde mythologique ou religieux que les métaphores spirituelles et philosophiques chinoises peuvent trouver leur fondement.

Par conséquent, nous pouvons constater à quel point l'eau nourrit un symbolisme intense qui a su traverser les âges, comme à travers le Taiil qui désigne une représentation du ciel, un « chaos aqueux » et impersonnel tel que l' « Être suprême », le « Vide primordial » ou le « Tao ». Autrement dit, l'eau nait du Vide. Dans l'ordre du réel, le Vide a une représentation concrète : « la vallée. Celle-ci est creuse et dirait-on, vide, pourtant elle fait pousser et nourrit toutes choses, et portant toutes choses en son sein, elle les contient sans jamais se laisser déborder et tarir »[63] .

Préalablement au cosmos, il fut une forme indifférenciée :

> « Le Tao d'origine est conçu comme le Vide suprême d'où émane l'Un qui n'est autre que le Souffle primordial[64]. Celui-ci engendre le Deux ; incarné par les deux souffles vitaux que sont le Yin et le Yang. Le Yang, en tant que force active, et le Yin ; en tant que douceur réceptive, par leur interaction, régissent les multiples souffles vitaux dont les Dix mille êtres

[63] François Cheng, *Vide et plein, op.cit.*, p.57.
[64] Ici, j'utilise la traduction des mots chinois selon François Cheng. Pour faire une distinction avec des mots traduits d'autres ouvrages, nous donnerons cette indication lorsque cela sera nécessaire.

> du monde créés sont animés. Toutefois ; entre le Deux et les Dix mille êtres prend place le Trois… Le Trois, dans l'optique taoïste, représente la combinaison des souffles vitaux Yin et Yang et du Vide médian »[65].

L'eau, comme les souffles, apparemment inconsistants, pénètre partout et anime tout. Partout, le Plein rend le visible de la structure et le Vide structure l'usage :

> « La communion entre l'homme et l'univers, c'est que l'homme est un être non seulement de chair et de sang mais aussi de souffles et d'esprit : en outre, il possède le Vide »[66].

L'eau, qui fournit la vie, jaillit de la terre spontanément et se déplace d'elle-même. Lorsqu'elle se situe dans un état de calme, elle devient l'horizontalité parfaite et la pureté ensuite s'extirpe de ses sédiments. Elle prend la forme d'un conteneur, pénètre dans les moindres interstices et cède à la forte pression, mais use la pierre la plus dure. Alors qu'elle peut être aussi dure que la glace, elle peut aussi se disperser comme la vapeur. Telles sont quelques-unes des propriétés que l'eau arbore, et qui se traduisent dans les lectures philosophiques de la nature et du cosmos.

Ce vide toutefois, est nouménal et phénoménal, c'est-à-dire à la fois cet état suprême de l'Origine et l'élément central dans le rouage du monde des choses : le vide est présenté à partir du diagramme de *tàijí (*太極)[67], qui signifie le « Grand Suprême ». C'est un cercle du Vide figurant un ensemble avec les deux souffles vitaux, Yin et Yang. Le Yin (阴) signifie la Lune (月) qui représente la part féminine de la nature en lien avec le Bleu. Le Yang (阳) signifie le Soleil (日) qui représente la part masculine de la nature en lien avec le Rouge. C'est un ensemble développant l'idée que le cosmos est traversé par un axe principal qui iraient au-delà d'un point central, à l'origine du fondement de l'univers. Aussi le Vide peut être comparé dans sa lecture métaphysique à l'intensité chromatique telle qu'elle est explorée par les peintres monochromes.

---

[65] François Cheng, *Vide et plein, op. cit.*, p.59.
Texte original ; 老子,四十二. « 道生一, 一生二, 二生三, 三生萬物, 萬物負陰而抱陽, 沖氣以爲和, »
«Un a produit deux ; deux ont produit trois ; trois ont produit les dix mille êtres.
Les dix mille êtres se détournent de l'élément Yin et embrassent l'élément Yang.
Le souffle vide en fait un mélange harmonieux…. » par J. J.-L. Duyvendak.

[66] *Ibid.*, p. 62.

[67] François Cheng traduit ce mot par '*tai-chi'. Taiji* est une notion essentielle dans la cosmogonie chinoise et un des principaux symboles taoïstes et confucianistes représentant la dualité yin-yang. Le diagramme. Décrit un cercle vide composé du Ying et du Yang, lesquelles deviennent symboles du Tao (道).



Yves Klein, *IKB 3, Monochrome bleu,* 1960,
Pigment pur et résine synthétique sur toile marouflée surbois. 199 x 153 cm.

On connait l'attirance d'Yves Klein pour la culture orientale, lui qui s'intéressait fortement au judo. On retient également de lui ses peintures anthropométriques qui surent capter en un même élan le corps et la gestualité créatrice, à la manière d'un immense pinceau humain calligraphiant les toiles. Outre la célèbre exposition qu'il consacra au « vide » en 1958, retenons l'intensité de ce bleu dense et universel qui fit sa renommée, ainsi que l'écrit Hannah Weitemeier :

> « Le bleu n'a pas de dimension, il est hors dimension, tandis que les autres couleurs, elles, en ont. Ce sont des espaces pré-psychologiques […]. Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes […] tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a après tout de plus abstrait dans la nature tangible et visible. […] Yves Klein décrivait le bleu très globalement comme 'une sensibilisation picturale, une énergie poétique ou énergie pure'. Le tableau recevait ainsi une vie propre et présentait une matérialisation adéquate de l'universalité du sentiment spatial. Il ressentit la nécessité d'aller encore plus loin dans la monochromie. Il se concentra sur une couleur unique, le bleu, qui devait unifier le ciel et la terre et dissoudre l'horizon plan »[68].

[68] Hannah Weitemeier, *Yves Klein*, Paris, Taschen, 2006, p. 15.

Le bleu IKB 3 a pour autre particularité d'atteindre, par son degré de pulvérulence pigmentaire, à des phosphorescences violacées qui lui procurent une profondeur mystérieuse, matérialisant la couleur de l'espace-même. De même toute la tradition chinoise insiste sur l'association entre la complémentarité et la contradiction en toute chose : en même temps que des éléments s'opposent, ils se contiennent mutuellement, et c'est ce que l'on constate avec le yin et le yang. Au sein du yin, il y a du yang ; inversement, au sein du yang il y a du yin ; ou encore, tandis que le yang pénètre dans la densité du yin, celui-ci s'ouvre à la dispersion du yang : tous deux procèdent constamment de la même unité primordiale et suscitent mutuellement leur actualisation. « La boucle circulaire est un cercle cosmogonique symboliquement tourbillonnaire par le S intérieur qui à la fois sépare et unit le Yin et le Yang. La figure se forme non à partir du centre mais de la périphérie et naît de la rencontre de mouvements de directions opposés. Le Yin et le Yang sont intimement épousés l'un dans l'autre, mais distincts, ils sont à la fois complémentaires, concurrents, antagonistes »[69] . Le Yin et le yang sont deux aspects d'un même souffle qui vont, en se combinant, permettre la formation des « dix-milles êtres » (*wànwù* 万物), c'est-à-dire des êtres et des objets de l'univers.

La lune liée au principe de fécondité et à l'eau, donc au Yin ou à la féminité, participe elle aussi de cette dualité ; elle agit de façon dynamique sur les plantes et les animaux alors que le dynamisme est spécifiquement Yang. En réalité, dans le Taoïsme, à travers la recherche de la voie menant à la connaissance du « grand tout unique », il n'y a pas de suprématie d'un principe sur l'autre ni même d'alliance entre eux, mais plus précisément l'abolition même du dualisme par l'équilibre parfait. Évoquons par exemple, en tant que couple, la montagne et l'eau qui respectivement, signifient le temps et l'espace : la montagne monte vers le Ciel tandis que l'eau descend sous Terre. Cette montagne et l'eau adoptent un rapport similaire à celui entre l'eau et feu ainsi que l'indique Chang Tseu :

> « La ruine sort des circonstances en apparence les plus anodines, des situations en apparence les plus sûres, comme le feu naît de deux bois frottés, comme le métal se liquéfie au contact du feu, comme le tonnerre

[69] Edgar Morin, *La Méthode 1. La Nature de la Nature,* Paris, Édition du Seuil, 1977. p. 228.

> sort des ruptures d'équilibre du yin et du yang, comme le feu de la foudre jaillit de l'eau d'une pluie d'orage »[70] .

Cela est particulièrement significatif dans l'interrelation entre le Yin et le Yang, ces deux catégories complémentaires et dynamiques formant l'unité au-delà du dualisme à l'origine du Tao. En ce sens, dans toute chose ou toute situation, il est possible de retrouver à la fois le Yin et le Yang. Ce symbole lie, selon nous, non seulement la surface de l'eau au fond de l'eau, mais aussi tous les aspects de l'eau entre eux.

Le microcosme est une reproduction fidèle du macrocosme et l'univers est une sorte d'écheveau parcouru de forces multiples qui peuvent revêtir des valeurs spirituelles. Il décrit ainsi une entité extensive, qui lie ses composantes entre elles et se prête à la méditation. Ces considérations nous mènent à la conclusion selon laquelle tout ce qui a une place dans l'univers en a également une à l'intérieur de notre propre corps. En ce qui concerne le corps humain, il est indispensable que l'eau circule et nous pouvons en conclure qu'il en va de même pour l'univers.

Au sein du Vide, la nature du Souffle et son rythme sont ternaires, en ce sens que le Souffle primordial se divise en trois types de souffles qui agissent concomitamment : le souffle Yin, le souffle Yang et le souffle du Vide médian. Entre le Yang, puissance active, et le Yin, douceur réceptive, le souffle du Vide médian – qui tire son pouvoir du Vide originel – a le don de les entraîner dans l'interaction positive, cela en vue d'une transformation mutuelle, bénéfique pour l'un et pour l'autre. Dans cette optique ; ce qui se passe entre les entités vivantes est aussi important que les entités mêmes. Mais, suivant le degré de vitesse ou le rapport de mouvement et de repos dans lequel elles entrent, elles appartiennent à tel ou tel Individu, qui peut lui-même être partie d'un autre Individu sous un autre rapport plus complexe, à l'infini. Il y a donc des infinis plus ou moins grands, non pas d'après le nombre, mais d'après la composition du rapport où une multiplicité infinie, et la Nature entière a une multiplicité de multiplicités parfaitement individuées. François Cheng commente le Vide en ces termes :

---

[70] Zhuang Zi, *OEuvre deTchouang-tseu,* Version Ebook, in LibroVeritas, 2009 §3
Texte original : 莊子 III. < 雜 篇 > 外 物
«…木與木相摩則然,金與火相守則流.陰陽錯行,則天地大해,於是乎有雷有霆,水中有火,… »

> « Le Vide prend ici un sens positif, parce qu'il est lié au Souffle ; le Vide est le lieu où circule et se régénère le Souffle. Tous les vivants sont habités par ces Souffles ; chacun est cependant marqué par un pôle plus déterminant du Yin ou du Yang. Citons, comme exemples, les grandes entités formant des couples : Soleil-lune, Ciel-Terre, Montagne-Eau, Masculin-Féminin, etc. En correspondance avec cette vision taoïste, la pensée confucéenne, comme nous l'avons vu plus haut, est elle aussi ternaire. La triade Ciel-Terre-Homme affirme le rôle spirituel que l'homme doit jouer au sein du cosmos »[71].

De même, nous pouvons opérer un rapprochement avec ce que Deleuze nous dit du plan de consistance :

> « Le plan de consistance de la Nature est comme une immense Machine abstraite, pourtant réelle et individuelle dont les pièces sont les agencements ou les individus divers qui groupent chacun une infinité de particules sous une infinité de rapports plus ou moins composés. Il y a donc unité d'un plan de nature, qui vaut aussi bien pour les inanimées que pour les animés, pour les artificiels et les naturels…. Ce plan n'a rien à voir avec une forme ou figure, ni avec un dessein ou une fonction »[72].

La cosmologie chinoise est fondée sur l'idée de Souffle, à la fois matière et esprit. C'est à partir de cette notion que les premiers penseurs ont pu avancer une conception unitaire et organique de l'univers vivant, où tout se relie et se tient. Le Souffle primordial assurant l'unité originelle continue à animer tous les êtres, les reliant en un gigantesque réseau d'entrecroisements et d'engendrement appelé le Tao, la Voie.

Le Souffle, ou le Vide, peut-être questionne de façon privilégiée le monde des arts, car il ne donne jamais à voir, demeurant continuellement imperceptible. Il n'y a, à parler de Vide ou d'Invisible, ni compensation spiritualiste ni même effusion lyrique : ceux-ci sont la dimension naturelle du phénomène esthétique, de même qu'ils sont à l'œuvre dans tout processus, ainsi que le rappelle Deleuze :

> « le plan de consistance est l'intersection de toutes les formes concrètes, l'ultime Porte où tous les devenirs trouvent leur issue, le seul critère qui les empêche de s'enliser, ou de tourner au néant…Tout devient imperceptible, tout est devenir-imperceptible sur le plan de consistance, mais c'est justement là que l'imperceptible est vu, entendu »[73].

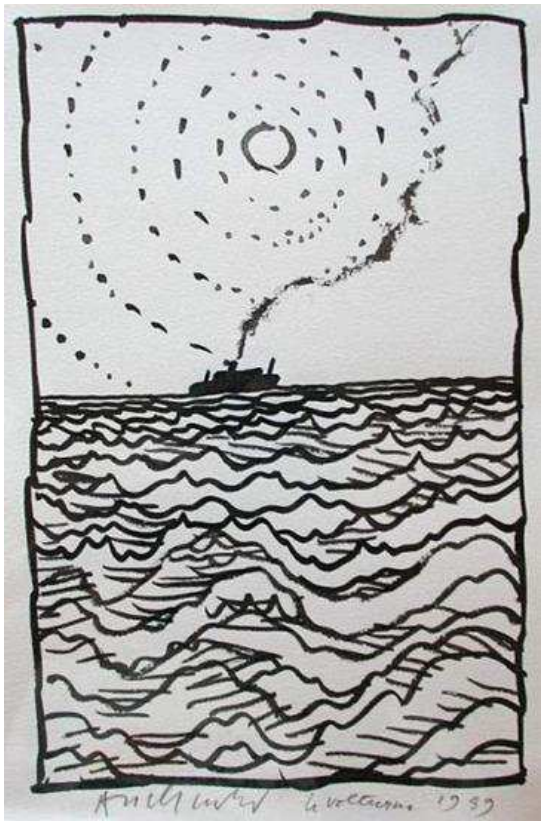
---

[71] François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Editions Albin Michel, 2006, p.75
[72] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.,* p.311
[73] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 308.

I.2.c. L'unité d'un cycle

« On ne se baigne pas deux fois dans un même fleuve » nous disait autrefois Héraclite, lui qui perçoit le monde comme mouvement et changement perpétuel et nous invite à une réflexion sur l'instant présent. Le temps est une notion qui nécessite un modèle métaphorique. Il n'offre en effet aucune prise matérielle ou sensible sur laquelle se reposer, une sorte d'imagerie, un modèle de conceptualisation lui est donc nécessaire si on veut l'appréhender. C'est pourquoi le temps a souvent l'eau pour figure métaphorique, comme nous pouvons le constater dans *Les Entretiens* de Confucius :

> « Le Maître se trouvant au bord d'un cours d'eau dit : Tout passe (逝) comme cette eau ; rien ne s'arrête ni jour ni nuit »[74].



Pierre Alechinsky *Le Volturno,* 1989, Lithographe 92 x62 cm.

[74] Entretiens de Confucius et de ses disciples (Louen yu, Lunyu), Trad. Séraphin Couvreur, version numérique, Université du Québec à Chicoutimi, 2004, §IX,16. Texte original : 論語 16 章-« 子在川上曰 逝者如斯夫 不舍晝夜 »

Le sage est celui qui sait imiter ce mouvement continuel de l'eau, et donc qui peut laisser résonner en lui la nature. Pour cela, il ne cesse de se faire violence, jusqu'à ce qu'il arrive au sommet de la perfection. Ici, la première signification du mot *Shi* 逝, est celle du verbe « passer », il désigne le mouvement des choses : quelque chose qui flotte sur l'eau passe, traverse, va, et trépasse. Une seconde traduction est parfois utilisée, elle renvoie, à travers la thématique de l'écoulement d'eau, au flux du temps. Cependant, il faut préciser qu'il n'y a pas en chinois une signification du mot « temps » similaire à la langue française. Le terme *shi* (時), employé à la place de « temps » signifie « saison » ou, un moment contextuel, naturel, correspondant à des étapes de la vie.

De plus, les sinologues ont pour habitude de décrire la notion de temps dans le cadre chinois, de façon cyclique. Le temps se déploie donc de façon circulaire, concentrique, non en ligne droite comme c'est généralement le cas dans les civilisations occidentales. Cette notion de cycle peut accentuer le motif de la répétition, par opposition à l'idée linéaire de progrès.

Avec le *Volturno* d'Alechinsky nous pouvons percevoir une représentation de cette notion de cycle : sur la mer comme sur la peinture du Ma Yuan, des lignes en mouvement se convulsent en d'intenses vibrations. Le Souffle de l'eau s'articule à la vapeur qui s'élève de façon tourbillonnaire, comme si le mer et le ciel entretenait une relation de renvois réciproques, se soulevant et s'abaissant continuellement. Comme le titre de l'œuvre semble le suggérer, l'eau se déploie dans le ciel en tournoyant. Nous pouvons alors songer à une circulation du Vide, qui s'épanche et se déploie, qui se répète sans cesse. Michel Sicard peut ainsi écrire :

> « Le trait de la vague est un empilement de mouvements sismographiques construits en parallèle… Alechinsky travaille par reprises, par séries ascendances et tournantes. Pas d'évolution, dans ces dessin ; plutôt des 'révolutions' c'est-à-dire des tournoiements du thème, des spires : il s'essaie à une vue, puis il repart dans d'autres direction »[75].

L'eau, comme le Tao, renvoie à l'éphémère, sa substance est d'être ce qui passe, non ce qui est. Le Tao est le principe qui sait percevoir les contradictions et les paradoxes du monde, de l'univers. Envisager la voie du Tao signifie en cela le fait

[75] Michel Sicard, *Alechinsky sur Rhône*, Galerie Lelong Actes Sud, 1990, p.81.

d'envisager le passage du temps. Il contient une forme de certitude, mais reste néanmoins insaisissable. Si on peut nommer la « Voie » ce que nous ne connaissons pas, le Voie peut aussi signifier le fait de revenir sur ses pas, accentuant ainsi sa dimension cyclique.

> « 'Tao'…Essayant autant que possible de la définir par un nom, je l'appelle « grande ». « Grand » veut dire « procéder »[76] « passer 逝 »; « procéder » « passer » veut dire « s'éloigner » ; « s'éloigner » veut dire « revenir » (à son contraire)»[77] .

Du visible à l'invisible, et de l'invisible au visible, l'ordre de la vie se poursuit par la voie de la transformation universelle. Dans la pensée chinoise, il n'y a pas une sphère de la réalité transcendante qui se distinguerait du monde en un contraste radical : il s'agit plutôt d'une continuité entre l'esprit des ancêtres et les phénomènes naturels. La vision du monde chinoise est *holistique*[78].

Paul Claudel s'interroge ainsi :

> « Qu'est-ce que le Tao ?[…] Au-dessous de toutes les formes, ce qui n'a pas de forme, ce qui voit sans yeux, ce qui guide sans savoir, l'ignorance qui est la suprême connaissance. Serait-il erroné d'appeler la *Mère* ce suc, cette saveur secrète des choses, ce goût de *Cause*, ce frisson d'authenticité, ce lait qui instruit de la Source. Ah, nous sommes au milieu de la nature comme une portée de marcassins qui sucent une truie morte ! Que nous dit Lao Tzeu sinon de fermer les yeux et de mettre la bouche à la source même de la Création ? »[79].

Or si le Tao est la voie encourue par la vie, elle pose inéluctablement la question des forces qui la contrarie, notamment celles liées à la mort. Ce qui s'oppose à la vie n'est pas la mort naturelle, laquelle, en tant que phénomène naturel justement, est partie intégrante de la vie. Dans le processus du temps, comme nous l'avons vu, c'est la perspective de la mort qui rend chaque instant et tous les instants uniques.

---

[76] Ici, la traduction peut utiliser le mot « s'écouler » au lieu de « procéder ».

[77] Tao te King, §25 « …字之曰道, 强爲之名曰大. 大曰逝, 逝曰遠, 遠曰反. »

[78] Ce mot signifie la conception unitaire et dynamique du fonctionnement cérébral, opposée à la conception atomistique selon laquelle l'intelligence et les fonctions sensori-motrices pouvaient être représentées par une mosaïque d'éléments nerveux.

[79] Paul Claudel, « L'Oiseau noir dans le soleil levant », *in Connaissance de l'Est*, Paris, Gallimard, 2000, p. 291.

Le rapport que nous entretenons avec l'eau est peut être figuré comme un voyage à accomplir, qui nous emporterait au-delà de vastes océans jusqu'aux confins de notre existence. Parallèlement à cela, Bachelard peut écrire que

> « la mort est un voyage et le voyage est une mort. 'Partir, c'est mourir un peu'. Mourir, c'est vraiment partir et l'on ne part bien, courageusement, nettement, qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve »[80] .

Ce passage du philosophe français, citant Edmond Haraucourt, précise que tout élan est aussi une façon de revenir sur ses pas, de retourner vers l'inerte. Il est vrai que pour Bachelard, l'eau est un passage qui peut mener vers la mort, dans certaines symboliques, l'eau jaillissante associée à des eaux noires signifient le passage de la mort à la vie, songeons au complexe de Caron qui souligne la navigation à bord d'un bac pour conduire vers le séjour des morts. Toujours selon Bachelard,

> « Le héros de la mer est un héros de la mort. Le premier matelot est le premier homme vivant qui fut aussi courageux qu'un mort. Aussi quand on voudra livrer des vivants à la mort totale, à la mort sans recours, on les abandonnera aux flots »[81].



Bill Viola, *The Passing*, 1991, 54' video

[80] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, op. cit.*, p.89.
[81] *Ibid.*, p. 88.

Considérons alors *The Passing*, une œuvre vidéo de 54 minutes réalisée par Bill Viola en 1991. Celle-ci évoque le passage de la vie à la mort et les cycles de la vie. L'eau ici est précisément perçue pour son ambivalence caractéristique, elle signifie à la fois la vie et la mort.

L'artiste s'appuie sur deux évènements autobiographiques : la naissance de son fils et la mort de sa mère. Viola s'est présenté lui-même en tant que *l'oeil du dormeur* et c'est sa respiration qui s'accélère et traverse toute la vidéo. Et, autre élément, c'est l'eau qui s'étale sur l'image de la vidéo comme un fil conducteur. Il utilise sa caméra comme un *œil intérieur* par lequel on peut traverser la surface de l'eau et se rendre jusqu'au fond de l'eau.

Le visage de sa mère qui s'approche de la mort est confronté au visage d'un nouveau-né. Avec ses souvenirs, il utilise plusieurs symboles : la mère allume une bougie, un train sort du tunnel, la colombe blanche vole, la lune éclaire des arbres, les phares d'une voiture qui passe se fraient un chemin dans la nuit et la nature, la table est immergée par une force invisible. La vidéo emploie des ralentis oniriques d'une femme et d'un nouveau-né, suivis de prises de vues sous-marines d'une personne recouverte d'un drap. Un petit enfant court, les pieds dans l'eau. Dans son souvenir, le passé reste présent. Il repose, comme un noyé, au fond de l'eau qui joue un rôle important, comme une zone frontière entre la vie et la mort[82].

Dans son œuvre, c'est l'eau qui rend visible l'ensemble des évènements au monde extérieur et focalise les phénomènes intérieurs invisibles ; les processus de la perception, de la pensée, du sentiment, du souvenir et du rêve. *L'œil du dormeur,* l'ultime Porte[10], nous emmène vers les tréfonds de la mémoire comme le fond de l'eau.

[82] Rolf Lauter, *Bill Viola, Unseen image*, Düsseldorf, Gesamtherstellung-pulisher, 1992, p. 70.

Chapitre II. L'eau et le corps dans la fluidité

II.1. Réflexion sur le corps

Si l'eau renvoie à la puissance de vie aussi bien qu'à la mort, elle est tout autant ce qui interroge l'être, l'homme et son rapport aux flux du monde. C'est pourquoi il nous faut nous arrêter sur la notion de corps. Or de quoi notre corps se compose-t-il ? Quelle est sa substance au regard de la fluidité et des considérations d'ordre philosophique ? Lorsque nous évoquons la question du corps, celui-ci est généralement décrit par sa distinction avec l'âme. Cette dichotomie est encore valable de nos jours.

L'eau est ce qui permet d'affirmer, d'une certaine façon, la réalité de l'esprit, la réalité de la matière ; elle est ce liant qui autorise une compréhension du rapport entre l'âme et le corps, en particulier si l'on suit l'étude d'un aspect en particulier, celui de la matière e de la substance. Mais d'une certaine façon, l'eau est le sang de la Terre. Elle en est le souffle et la vie. C'est l'eau qui mène tout paysage vers son propre destin. Bien qu'étudiée de tout temps, nous pouvons nous arrêter momentanément sur la question de la relation de l'esprit au corps, car elle nous permet d'envisager l'eau en tant que substance commune, capable de tisser des relations allant au-delà des dualismes.

Nietzsche, à travers le personnage de Zarathoustra, s'adresse aux contempteurs du corps :

> « 'Je suis corps et âme', voilà ce que dit l'enfant. Et pourquoi ne devrait-on pas parler comme les enfants ? Mais celui qui est éveillé, celui qui sait, dit : 'Je suis corps de part en part, et rien hors cela' ; et l'âme ce n'est qu'un mot pour quelque chose qui appartient au corps. Le corps est raison, une grande raison, une multiplicité qui a un seul sens, une guerre et une paix, un troupeau et un berger»[83].

Le penseur allemand peut ajouter :

[83] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, (1883-1885), Trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Librairie Générale Française, Paris, 1983, p. 48.

> « Sens et esprit ne sont qu'outils et jouets ; derrière eux il y a encore le soi. Le soi cherche aussi avec les yeux des sens, il écoute aussi avec les oreilles de l'esprit »[84] .

On définit habituellement le corps comme une « partie matérielle de l'être humain par l'opposition à l'*âme,* à l'*esprit* »[85], comme ce qui relève de la pure présence, celui des sensations et émotions. Pour Paul Valéry, c'est le premier corps. Le deuxième corps est le corps vu, capté dans l'altérité d'un regard, fût-il celui de sa propre conscience. Le troisième serait celui de la connaissance anatomique et de l'intervention. Valéry ajoute qu'il y a pour chacun de nous un *Quatrième Corps* en tant que *Corps Réel*, ou bien *Corps Imaginaire*. « De ce milieu inconcevable, mon Quatrième Corps ne se distingue ni plus ni moins qu'un tourbillon ne se distingue du liquide en quoi il se forme »[86]. Avec ce corps, on peut considérer tous les problèmes de l'origine de la vie et celle des espèces, de la mort et l'interrogation si l'esprit est ou n'est pas un sous-produit de l'organisme etc. « J'appelle Quatrième Corps, me dis-je, l'inconnaissable objet dont la connaissance résoudrait d'un seul coup tous ces problèmes, car ils l'impliquent »[87].

Merleau-Ponty insiste sur le fait que

> « c'est la science qui nous habitue à considérer le corps comme un assemblage de parties et aussi l'expérience de sa désagrégation dans la mort. Or, précisément, le corps décomposé n'est plus un corps»[88].

En d'autres termes,

> « le corps objectif n'est pas la vérité du corps phénoménal ; c'est-à-dire la vérité du corps tel que nous le vivons, il n'en est qu'une image appauvrie, et le problème des relations de l'âme et du corps ne concerne pas le corps objectif qui n'a qu'une existence conceptuelle, mais le corps phénoménal»[89].

Vis-à-vis du corps, Deleuze peut écrire dans *Logique de la sensation* que

> « Le corps, c'est la Figure. On ne confondra surtout pas le matériau de la figure avec la structure matérielle spatialisante, qui se tient de l'autre côté.

---

[84] *Ibid.*, p. 49.
[85] Le Petit Larousse compact, 100e Edition, Paris, 2005, p. 296.
[86] Paul Valéry, *Réflexions simples sur le corps*, in *Variété III, IV et V*, Paris, Gallimard, 2010, p. 606.
[87] Paul Valéry, *op. cit.*, p. 607.
[88] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p.493.
[89] Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 493.

> Le corps est Figure, non structure.… Ce n'est pas qu'elle manque d'esprit, mais c'est un esprit qui est corps, souffle corporel et vital, un esprit animal, c'est l'esprit animal de l'homme »[90].

De même,

> « Le corps ne se révèle que lorsqu'il cesse d'être sous-tendu par les os, lorsque la chair cesse de recouvrir les os, lorsqu'ils existent l'un pour l'autre, mais chacun de son côté, les os comme structure matérielle du corps, la chair comme matériau corporel de la Figure »[91].

Enfin, comme nous le rappelle Emoto, nous savons que le corps est constitué à 70 % d'eau :

> « À l'état de fœtus, nous démarrons la vie en étant constitués à 99% d'eau. À la naissance, nous sommes eau pour 90% et, arrivés à l'âge adulte, le pourcentage a baissé à 70%. Si notre vieillesse se prolonge, nous serons probablement tombés à 50%. En d'autres termes, tout au long de notre vie, *notre condition d'existence est essentiellement l'eau*… Du point de vue physique, les humains sont de l'eau »[92].

Bien que la plupart d'entre nous ne prend pas réellement en considération les problèmes que l'eau soulève, il reste essentiel d'insister sur le rôle fondamental qu'elle joue dans tous processus organiques, qu'il s'agisse des corps transformés, des processus liés aux cellules, aux tissus ou aux organes. L'eau régule la température, transporte les nutriments et l'oxygène à toutes les cellules, et gère l'élimination des toxines. Qu'est-ce que l'eau alors? Notre première réponse pourrait être que l'eau est une force vitale. Si nous perdons 50% de l'eau en nous, nous ne pouvons plus nous maintenir en vie. Emoto insiste sur le fait que « l'eau, transportée par le sang et les liquides corporels, est le moyen qui permet aux aliments qui nous nourrissent de circuler à travers tout notre corps »[93].

D'un point de vue organique, l'eau est le moyen unique et véritable de la vie. Sans eau, la vie ne peut tout simplement pas être soutenue. Philip Ball nous explique qu'il est tentant de

[90] Gilles Deleuze, Francis Bacon, *Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 27.
[91] *Ibid.*, p.28
[92] Masaru Emoto, *Les messages cachés de l'eau*, *op.cit.*, p.xv
[93] *Ibid*., p.xviii

> « considérer notre sang et les fluides cellulaires comme des substituts à la mer salée qui autrefois baignait nos ancêtres cellulaires. La composition du plasma sanguin et le liquide aqueux appelé cytoplasme présentent des similitudes avec l'eau de mer : tous contiennent du sodium, du potassium et des ions de chlorure (ce qui explique le goût salée du sang), ainsi que du bicarbonate »[94].

À l'image de ce qu'indique Philip Ball, une étude relative au sang peut s'avérer intéressante dans la mesure où elle suppose l'appartenance originelle des corps organiques à l'Univers. Ceci nous invite à nous interroger sur ce qui se passe réellement entre ces deux extrémités. Dans le cadre de notre recherche, nous nous sommes donc arrêtés sur l'élément liquide, l'eau, car elle est ce qui réunit, littéralement comme dans ses implications sémantiques, voire philosophiques, le sang et la mer. Et, l'eau est ce qui compose en grande partie les organismes vivants, comme l'être que nous sommes, comme notre corps, lui qui réagit de différentes manières à la vision du monde

De plus, selon Chauberger, l'eau elle-même est une entité vivante, principalement parce qu'elle a la capacité unique de maintenir la vie. En poursuivant dans cette voie, si nous considérons l'ensemble de la Terre comme un être vivant, nous, les humains devrions exprimer davantage de respect et de gratitude à l'égard de ce qui constitue la « planète bleue ».

La caractéristique la plus fondamentale de l'eau serait sa capacité à mémoriser et à transporter de l'information, pour enfin être en mesure de la reproduire. « L'eau enregistre les informations puis, tandis qu'elle circule à travers la Terre, elle les redistribue » [95] souligne Emoto ; de même, « la mémoire de la vie est arrivée sur cette Terre, apportée par l'âme. À partir de cette mémoire, la vie naquit, l'humanité s'éveilla et, en définitive, vous et moi nous sommes incarnés »[96].

Dans le monde matériel en général, nous sommes un être qui nous plaçons de mon moi conscient à mon corps puis de mon corps aux autre corps.

---

[94] Philip Ball, *op. cit.*, p. 311, «*It is tempting to regard our blood and cellular fluid as a surrogate for the salty sea that once bathed our single – celled ancestors. The composition of blood plasma and the watery cell liquid called cytoplasm does have similarities with sea water: all contain sodium, potassium and chloride ions (which is why blood tastes salty) as well as bicarbonate* ». (Notre traduction).
[95] Masaru Emoto, *op. cit.*, p. 64.
[96] *Ibid.*, p. 69.

II.1.a. Une image ambivalente : la surface et le fond de l'eau

En réalité, la surface de notre planète est composée d'eau pour plus des deux tiers de sa surface. Non seulement nous entretenons une étrange relation avec l'élément liquide, mais nous lui ressemblons également. Comme la surface et le fond de l'eau, « la pellicule superficielle du visible n'est que pour ma vision et pour mon corps…Mais la profondeur sous cette surface contient mon corps et contient donc ma vision »[97]. Lao Tseu pu dire autrefois :

> « Ceux qui, dans l'Antiquité, étaient habiles dans la Voie, avaient (une nature) subtile et merveilleuse et une pénétration mystérieuse, si profondes qu'on ne peut les connaître… Qu'ils étaient larges, comme une vallée ! Qu'ils étaient turbides, comme l'eau trouble ! Qu'est-ce qui peut faire cesser la turbidité ? Par la tranquillité (l'eau trouble) peu à peu devient claire. Qu'est-ce qui peut assurer le repos ? Par le mouvement peu à peu (le repos) se produit »[98] .

Le corps n'est donc pas une forme solide. En citant *Lucrèce,* Michel Serres écrit, dans son ouvrage intitulé *La Naissance de la physique,* le passage suivant : « Aphrodite émerge des eaux. Qu'on me pardonne, elle est un corps flottant. La démonstration recommence. Voici naître l'hydrostatique… »[99].

Ange Leccia témoigne de la puissance visuelle de l'image de la mer, une forte houle bleue. La projection ne donne rien d'autre à voir que la mer, masse d'eau déferlante dont la vision éblouie comme une peinture. Les vagues, sans cesse se projettent à la verticale, recouvrant tout l'écran. Avec l'opacité bleue sombre de la masse gigantesque en mouvement, le plein écran et l'enregistrement en boucle, sans début ni fin, sont parfaitement illustrés l'infinité du temps et un temps immémorial dont l'écoulement est inexorable, faisant écho au battement répété des vagues résonnant comme une pulsion de vie, une respiration au présent.

---

[97] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p.180.

[98] Lao Tseu, *Tao tö king op. cit.* §15.

Texte original : 老子十五章 « 古之善爲士者, 微妙玄通, 深不可識 …曠兮其若谷, 混兮其若濁, 孰能濁以靜之徐淸, 孰能安以久動之徐生, »

[99] Michel Serres, *La Naissance de la physique, dans le texte de Lucrèce, Fleuves et turbulences*, Paris, Editions de Minuit, 1977, p. 33.



Ange Leccia *La Mer*, 1999, vidéo-projection.

Comme la fuite du temps qui passe de la vie vers la mort, l'eau possède davantage une fonction ambivalente : elle est à la fois eau de vie et eau de mort. Elle a un pouvoir destructeur et un pouvoir sotériologique.

Cela est particulièrement significatif dans l'interrelation du Yin et du Yang, ces deux catégories complémentaires et dynamiques formant l'unité au-delà du dualisme à l'origine du Tao. En ce sens, dans toute chose ou toute situation, il serait possible de retrouver à la fois le Yin et le Yang. Ce symbole lie, pour nous, non seulement la surface de l'eau au fond de l'eau mais aussi tous les aspects de l'eau entre eux.

L'eau est à la fois un symbole de la vie et une imagination de la mort. Dans l'imagination matérielle de Gaston Bachelard, toute image est profondément ambivalente [100]. Selon lui, « une matière que l'imagination ne peut faire vivre doublement ne peut jouer le rôle psychologique de matière originelle »[101]. Autrement dit :

[100] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 19.
[101] *Ibid.*

> « une matière qui n'est pas l'occasion d'une ambivalence psychologique ne peut trouver son *double poétique* qui permet des transpositions sans fin. Il faut donc qu'il y ait *double* participation – participation du désir et de la crainte, participation du bien et du mal ; participation tranquille du blanc et du noir – pour que *l'élément matériel* attache l'âme entière »[102].

Bachelard, en expliquant « le principe du rêve matériel », confie que les images des eaux ont déjà un caractère évoquant la mort :

> « Elles ont leur origine dans le monde des images premières. Elles suivent le principe même du rêve matériel. Leurs eaux ont rempli une fonction psychologique essentielle : absorber les ombres, offrir une tombe quotidienne à tout ce qui, chaque jour, meurt en nous »[103].

Ici, ce qui suit le principe du rêve matériel, ce sont les images archétypales qui s'enracinent. C'est un symbole qui peut faire coexister une même image.

Merleau-Ponty, en évoquant le corps senti et sentant, développe sans forcément s'en inspirer, cette activité suggérée par le Yin-Yang :

> « si l'on veut des métaphores, il vaudrait mieux dire que le corps senti et le corps sentant sont comme l'envers et l'endroit, ou encore ; comme deux segments d'un seul parcours circulaire, qui ; par en haut, va de gauche à droite, et par en bas, de droite à gauche, mais qui n'est qu'un seul mouvement dans ses deux phases »[104] .

La chair en revanche n'est pas une substance qui relève du Vide. « Elle est l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant, qui est attesté notamment quand le corps se voit, se touche en train de voir et de toucher les choses, de sorte que simultanément, comme tangible il descend parmi elles, comme touchant il les domine toutes et tire de lui-même ce rapport ; et même ce double rapport ; par déhiscence ou fission de sa masse »[105].

Nous pouvons donc dire donc que notre corps est un « être à deux feuillets » selon les mots de Merleau-Ponty[106], car

> « ce qu'on appelle un visible, c'est, disions-nous, une qualité prégnante d'une texture, la surface d'une profondeur, une coupe sur un être massif,

[102] *Ibid.*
[103] *Ibid.*, p. 77.
[104] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, pp.179-180.
[105] *Ibid.*, p.189.
[106] *Ibid.*, p.178.

> un grain ou corpuscule porté par une onde de l'Être…Certes, entre les deux « côtés » de notre corps, le corps comme sensible et le corps comme sentant – ce que nous avons appelé autrefois corps objectif et corps phénoménal-, on peut répondre qu'il y a, plutôt qu'un écart, l'abîme qui sépare l'En Soi du Pour Soi »[107].

Ces différentes définitions du corps soulèvent l'idée d'un échange avec le monde ainsi que le caractère indubitable de son existence, lorsque nous sommes pris dans l'acte de percevoir. Merleau-Ponty insiste sur cette dimension existentielle lorsqu'il envisage sa phénoménologie de la perception : « Je suis la source absolue, mon existence ne vient pas de mes antécédents, de mon entourage physique et social, elle va vers eux et les soutient, car c'est moi qui fait être pour moi (et donc être au seul sens que le mot puisse avoir pour moi) cette tradition que je choisis de reprendre ou cet horizon dont la distance à moi s'effondrerait, puisqu'elle ne lui appartient pas comme une propriété, si je n'étais là pour la parcourir du regard»[108] .

Face au monde visible, notre corps mobile compte, en fait partie, et c'est pourquoi nous pouvons l'orienter dans le visible. Par ailleurs il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. « On ne voit que ce qu'on regarde »[109], là où ce Regard « enveloppe, palpe, épouse les choses visibles »[110] .

Face à ces conceptions du corps, qui sommes-nous ? Envisager le rapport à l'élément liquide pourrait ainsi se comprendre comme un moyen de penser une certaine ontologie. Parmi les définitions sur le corps, nous pouvons nous arrêter plus particulièrement sur les trois définitions ainsi énoncées.

---

[107] *Ibid.*, pp.177-178.
[108] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*, p. III.
[109] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p.12.
[110] Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible op.cit.*, p.173.

II.1.b. Un petit univers

En Chine, la métaphysique de Zhang Zai[111]insista sur la *Théorie des Changements*. Tout élément est constitué d'une substance primordiale appelée le *Qi*, lequel est le fondement de sa cosmologie. Selon le penseur chinois, le *Qi* ou « force vitale », permettant d'expliquer tous les phénomènes de l'univers, inclut non seulement la matière mais aussi le yin et le yang, les forces gouvernant les interactions entre les éléments composés de matière.

> « Dispersé, le qi est invisible et n'a pas de forme concrète, mais lorsqu'il se condense, il se transforme en solide ou liquide et acquiert de nouvelles propriétés »[112] .

Les corps matériels sont ainsi composés de *Qi* condensé : les pierres, les arbres et même les individus. Il n'existe rien qui ne soit formé de *Qi*. Par conséquent, toutes les choses ont la même essence, ce qui a d'importantes implications éthiques.

> « Le grand Vide ne peut pas être sans Qi, le Qi ne peut pas être toutes les choses sans condensation et toutes les choses ne peuvent pas être le grand Vide sans dispersion »[113].

Il insiste donc sur le monisme du Qi qui est le Vide-même (太虛卽氣) ; le Qi est produit du Vide, et après avoir composé, il produit toutes les choses, en s'anéantissant car le Qi disperse vers le Vide. Mieux, ce qui est dispersé, est le Vide.

En effet, la base de la structure morale de l'univers, l'idée que le sage fait corps avec l'univers suggère la complémentarité et l'identité fondamentale du microcosme et du macrocosme. Selon lui, l'univers et ses phénomènes ont une existence réelle. La vie humaine possède une valeur intrinsèque et représente le point de départ pour parvenir à la sagesse. Entre les principes du comportement humain et l'eau, il y a corrélation : l'hypothèse s'appuie sur les mêmes principes et peut être appliquée à tous les aspects

---

[111] Zhang Zai (張載)((1020-1077) est un cosmologiste chinois et la philosophie néoconfucianiste. de l'époque de la dynastie Song, Ses œuvres les plus importantes ayant survécu jusqu'à nos jours sont probablement ses commentaires sur les *Changements* et *Corriger l'ignorance*. Il insiste la réalité ultime du qi et la bonté humaine inhérente dans la structure même de l'univers.

[112] Zhang Zai, *Corriger l'ignorance(*正蒙 *Zhengmeng)* 1076, ***§*** *La grande harmonie(*太和篇),
Texte original : « 太虛無形，氣之本體，其聚其散，變化之客形爾 »

[113] *Ibid.* Texte original : « 太虛不能無氣，氣不能不聚而爲萬物, 萬物不能不散而爲太虛. »

décrivant l'univers. En chinois, la notion «chose vivante myriade » (wan wu 万物) englobe à la fois les gens, les plantes et les animaux. Cette notion multiple est essentielle à la considération du corps dans l'ordre des choses.

Ici, une question se pose à nous. S'agit-il d'une qualité originelle, intrinsèque à l'univers qui se fait, ou résulte-t-elle d'un hasard, d'un accident ? N'est-ce pas là une façon de montrer que le Qi et donc les principes de fluidité qui l'anime sont d'envergures cosmologiques, mais aussi microscopiques ?

Comme l'écrit Theodor Schwenk,

> « Tout être vivant, lorsqu'il réalise sa forme spécifique visible à partir de son « type » ou « idée », traverse obligatoirement un stade liquide. Nombre de ces organismes reste proche de cet état aqueux, c'est-à-dire peu solidifié, d'autres se condensent davantage et s'agencent plus ou moins selon les lois du solide…Cela signifierait que l'eau est le « corps » d'un monde de forces qui lui est supérieur et qui intervient, par elle, dans le domaine matériel, y faisant office de médiateur pour la formation des organismes »[114] .

Comme pour l'eau, le *Qi*, qui contient le Yin et le Yang se meut et se complète sans cesse et pour s'inscrire dans une logique du devenir. Deleuze explique le devenir en s'appuyant sur les affects et sur Spinoza :

> « Tout comme on évite de définir un corps par ses organes et ses fonctions, on évite de le définir par les caractères Espèce ou Genre : on cherche à faire le compte de ses affects…nous ne savons rien d'un corps tant que nous ne savons pas ce qu'il peut, c'est-à-dire quels sont ses affects, comment ils peuvent ou non se composer avec d'autres affects, avec les affects d'un autre corps, soit pour le détruire ou en être détruit, soit pour échanger avec lui actions et passion, soit pour composer avec lui un corps plus puissant»[115].

Deleuze et Guattari peuvent conclure que « les affects sont des devenirs »[116].

Considérons la vidéo Charles Sandison, présentée au Musée du quai Branly et intitulée *The River*. L'artiste nous montre des mots qui se déversent tel un liquide. Ces mots fluides, en mouvement constant, se déplaçaient seuls, se renouvelaient, s'agglomeraient, se repoussaient, se réorganisaient comme des espaces aux frontières fluctuantes.

[114] Theodor Schwenk, *le Chaos sensible*, *op. cit.*, pp.20-21.
[115] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p.314.
[116] *Ibid.*, p.314.



Charles Sandison, *The River*, 2010,
installation vidéo projection. A musée du quai Branly

« Engendrés par plusieurs ordinateurs connectés à des projecteurs informatiques, ces mots s'affichaient en noir et blanc. Ils étaient au nombre de 16 597 soit la somme de tous les noms de peuples et de lieux représentés dans les collections du musée »[117]. Ces mots s'écoulent le long d'un couloir, formant une sorte de rivière que parcourt le spectateur, immergé. Cet amoncellement de noms se perçoit comme une sorte de microcosme dans lequel le spectateur, submergé, se situe en un lieu primitif et originel. En gravissant la rampe d'accès du Musée vers les collections et en déambulant au milieu de ces signes, le spectateur fait l'expérience d'un flot de lettres et de mots, pataugeant, remontant le courant, et œuvrant dans un environnement inconnu mais pourtant primordial et premier. Ce fluide de noms portés par la lumière des projections prépare le visiteur à entrer dans d'autres mondes, à d'autres espaces de pensée, à d'autres manières de vivre le temps et l'espace.

Du point de vue du Qi, les humains existe dans le Vide ou Tao de la même façon que les poissons demeurent dans l'eau. Le Tao existe non seulement 'dans' mais aussi 'au' monde, c'est l'habitat naturel de l'homme, tout comme l'eau est l'habitat naturel du poisson. Tout comme les animaux marins n'ont pas conscience d'évoluer dans un

[117] Annabelle Gugnon, « Le fleuve vidéo de Charles Sandinson au Musée du Quai Branly, [En ligne], http://www.lemonde.fr

environnement aquatique, l'homme n'a pas plus conscience du Tao qui l'entoure. Les images prototypiques du Tao sont généralement celle du canal ou du cours d'eau. Le Tao est ainsi ce milieu qui profite à tous les êtres (aux « dix milles êtres » selon les textes anciens) ; il en est de même pour la rivière, le flux de l'eau qui ne cesse jamais. C'est ce qui nourrit et nous englobe, mais que nous ne connaissons pas. Avec ses transformations et amorphismes, il trouve son origine dans les attributs de l'eau. Nous somme, dans le Vide, un petit univers qui contient le *Qi* par lequel on échange.

> «Quand les ruisseaux se dessèchent, les poissons se rassemblent dans les trous, et cherchent à se tenir humides en se serrant les uns contre les autres »[118] .

Le *Qi* nourrit toutes les vies, c'est la puissance de la vie, autrement dit, la respiration de l'homme et de l'eau. Cependant le Qi signifie la respiration pour l'Homme, il renvoie à un concept abstrait, à une forme d'énergie, en quelques sortes. Il est également source de comportement émotionnel : désir, attaque, cupidité.

Dans le *Wuxing*, autre cosmologie orientale, le Yin et le Yang ou l'eau et le feu sont deux piliers qui composent le monde. Le feu signifie la luminosité, la chaleur, la passion, et la chose qui s'élève. L'eau en revanche signifie la limpidité, le froid, la raison, et la chose qui s'oriente vers le bas. Ces deux systèmes symboliques peuvent être appliqué au corps humain qui, nous l'avons vu, est en soi un microcosme. La médecine chinoise s'appuie en pratique sur des éléments thérapeutiques primordiaux : de par sa forte imbrication dans la culture chinoise, on retrouve en médecine l'ensemble des concepts de sa culture d'origine : le Yin et le Yáng, symboles de la bipolarité des choses et le Qi, l'énergie de l'être[119]. Avec le *Wuxing* (qui désigne les *Cinq Phases*) : ce sont cinq qualités qui permettent d'étudier les caractéristiques de tout symptôme, ainsi que leurs interactions. Comme vu précédemment, ces cinq mouvements sont le bois, le feu, la terre, le métal et l'eau.

---

[118] Zhuang Zi, *OEuvre de Tchouang-tseu, op.cit.*, § Dazongshi.
Texte original: 莊子§大宗師 « 泉涸，鱼相与处于陆，相呴以湿，相濡以沫… »

[119] Deng Yu *et al.*邓宇等，阴阳的科学本质及数理化建构，Chinese Journal of basic medicine in traditional chinese medicine <<中国中医基础医学杂志>>1998, 2:59-61.

II.1.c. Un entrecroisement de termes hétérogènes

> « Bien que je tire mon couteau pour couper l'eau, le fleuve continue à s'écouler. Quand je lève mon verre, l'alcool diminue mes angoisses. Le chagrin est encore profond… »[120].

Selon les conceptions chinoises ancestrales, chaque vie est reliée, même à son insu, aux autres vies ; il s'agit d'une interaction généralisée : le mouvement de la vie est pris dans un réseau de constants échanges et d'entrecroisements. En se disposant au cœur de cette relation, chaque être qui se donne et reçoit un tout par lequel chaque instant change. Tout comme l'eau qui coule, il est impossible d'interrompre le flot de cette relation. Cette « interaction » a pour effet la transformation, « plus exactement, dans l'interaction du Yin et du Yang, le Vide médian, drainant la meilleure part des deux, les entraîne dans la transformation mutuelle, bénéfique pour l'un comme pour l'autre »[121].
Léonard de Vinci peut également décrire la r*encontre de deux cours d'eau :*

> « Si les cours de deux lignes d'eau qui se croisent au milieu ou en une partie de leurs lits s'interpénètrent ou se superposent, chacun fait-il un bond en arrière après la percussion ? Ils rebondissent, certainement, attendu qu'il est impossible à deux corps de se traverser mutuellement. Mais, après leur choc, les deux corps s'élargiront à leur point de contact et reculeront à égale distance du centre de la percussion. L'eau qui se dirige vers le haut suit sa nature, et l'autre qui est au-dessous du centre de la percussion et ne peut réaliser son désir de descendre accroit celle du dessus »[122].

L'homme occupe une nature Nous nous situons dans la nature qui elle-même compose l'univers. Autrement dit, la Voie est dans le monde et nous nous situons dans cette Voie. Kao Tzeu peut ainsi affirmer que « la nature est comme une eau qui tourbillonne »[123], tandis que Lao Tzeu reprend : « la place de la Voie à l'égard de Tout-sous-le-ciel peut être comparée à celle des torrents et des vallées à l'égard du Fleuve et de la Mer »[124].

---

[120] Li Bai 李白(701-762), un des plus grands poètes chinois de la dynastie Tang.
Texte original : 宣州謝朓樓餞別校書叔雲, traduit « 抽刀斷水水更流, 舉杯消愁愁更愁 … »
[121] François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, *op.cit.*, p. 76.
[122] Léonard de Vinci, *Carnets,* tome II, *op. cit.*, p.91.
[123] *Meng tzeu*, *op. cit.*, Texte original : « 告子章句上, « 告子曰 : 性猶湍水也… »
[124] Lao Tseu, *Tao tö king, op. cit.*, §32. - 老子 32 章, « …譬道之在天下, 猶川谷之於江海… »

Dès lors, le rapport entre les torrents et des vallées, entre le fleuve et les océans tient lieu de métaphore afin de figurer la relation qui lie notre être à la Voie. Nous tendons vers elle, tout comme le fleuve ou les torrents, nous vivons dans une relation vitale avec les autres, et en résultat, nous nous transformons, évoluons, aussi bien que le monde autour de nous évolue à son tour. Dans le Mencius, ce mouvement d'eau est une partie intégrante de l'ordre naturel (Tian Ming 天命) ; ici, dans le Lao Tseu, il est appelé le Tao.

Si nous percevons intuitivement la nature à travers nos sens, à travers nos corps et son activité propre, c'est que nous éprouvons le *Qi* « originel et toujours circulant », tel un souffle unique. En portant un autre regard sur l'eau, nous n'en faisons plus un objet de science, nous ressentons aussi le Qi s'écoulant à travers tout l'espace, engendrant sans fin les existants. Il y a donc à l'origine de la réalité, de toute réalité, ce même *souffle vital*, énergie inhérente et animant, qui ne cesse de circuler et de se concentrer ; en circulant il porte à l'existence, en se concentrant il donne sa consistance à la réalité.

L'eau, si sensible aux fréquences particuliers émises à travers le monde, joue essentiellement et de manière efficace le rôle de miroir du monde extérieur. L'univers dans sa totalité est en état vibratoire et chaque chose génère sa propre fréquence, laquelle est unique. Selon Emoto, l'existence est vibration : les choses que nous pouvons saisir de nos mains et observer sont toutes le reflet d'un état vibratoire.



Christine Jean, *Le Long rideau, 2006,* Huile sur toile,200 x 280 cm.

Considérons le tableau de Christine Jean. L'artiste pose son regard sur les paysages de la Baie de Somme et nous fait découvrir cet espace comme vu du ciel. Ses peintures révèlent les ondulations de ces étendues, leur sensualité, comme une transformation permanente. Elle explique que « loin du sol, je me suis étonnée de la beauté presque intime des matières, de toucher du regard le grain des substances ; de sentir leur énergie dans le vif et l'air. Il me semble que dans mon travail, il y a toujours une relation entre deux ou plusieurs éléments, entre une vision du petit et du grand, un télescopage, un mélange, des chevauchements, des superpositions : les formes peuvent être contradictoires et pourtant elles fonctionnent ensemble. Il y a cette idée d'interpénétration, de trajectoires obliques, de la surface vers la profondeur, ou de choses qui remontent des stratifications de la matière, de la traversée du tableau »[125].

Ces imbrications évoquées par l'artiste rendent sensible l'impression de fugacité qui envahit le spectateur face à cette nature. Impressionnée par les dimensions de l'espace de la baie et les qualités de lumière, Christine Jean parvient à capter les tensions entre les éléments et les délicates couleurs du ciel, les reliefs du sable presque nacrés, violets, et les nuances gris bleuté de la mer. Ses installations de galets de taille variée sont réalisées en terre émaillée.

Le galet, longuement poli par le frottement, devient le symbole du temps et de l'évolution de la nature, ce qui relie au passé et nourrit le présent. Une dimension liée à la guerre s'insinue chez Christine Jean par le biais de la mémoire. Le paysage transformé contient, sous-jacents ou visibles, les éléments d'un puzzle que l'artiste porte en elle et vise à reconstituer. L'artiste souligne d'ailleurs le fait de vivre aujourd'hui au cœur d'un réseau d'informations, ce à quoi nous pouvons ajouter, un réseau de récits et d'expériences. Le corps évolue en tant que source d'énergie, source d'informations ; une mémoire stockant de l'information, un récepteur, un pôle du dialogue.

[125] *Art et eau*, Area revue N° 12, Paris, 2006, p.112.

II.2. Le corps fluide dans le monde fluide

II.2.a. Une immanence ouverte

Substance fluide et plastique, l'eau a la capacité de se mouler à ce qui la contient, elle peut donc prendre toute les formes et cela permet sans doute de faire une allusion métaphorique de la capacité qu'à l'homme à s'adapter à son environnement. L'homme, en cela, est un être polyvalent et flexible :

> « Le Roi est le bol ; lorsque le bol est rond, l'eau est ronde. Le Roi est le bassin, lorsque le bassin est carré, l'eau est carrée »[126].

En gouvernant un peuple figuré par la forme du récipient, nous comprenons que le Roi est dans la nécessité à la fois de donner forme à ce qu'il orchestre, tout comme il est dans l'obligation de tenir compte des aspérités et des circonstances dictées par le monde, par son peuple. Si le Roi gouverne de façon appropriée, les peuples s'agiteront de façon humble et morale. Ce passage de Xun Zi renvoie donc à une forme de vertu, en faisant allusion de façon métaphorique à l'eau. La vertu ici, est la faculté de déplacer, de faire se mouvoir le monde avec beauté, sans pour autant utiliser la puissance physique. Dans le Tao Te King, Lao Tseu indique également :

> « La plénitude de celui qui est imbu de la Vertu ressemble à celle d'un nourrisson »[127], et en liant l'eau, « la plus haute Vertu est comme une vallée »[128].

Ailleurs, Lao Tseu compare une vallée à la mer, évoquant une certaine humilité qui passe par le retrait et la contradiction :

> « Ce par quoi le Fleuve et la Mer peuvent être rois des cent vallées, c'est leur faculté d'être plus bas que celles-ci : c'est ainsi qu'ils peuvent être rois des cent vallées. C'est pourquoi, si le Saint désire être au-dessus du peuple, il faut qu'en ses paroles il se mette au-dessous de lui. S'il désire être en avant du peuple, il faut qu'en sa personne il se mette derrière lui»[129].

---

[126] *Xun Zi* §12-4, Notre traduction – texte original : 荀子, 第十二. 君 道 篇 4, « …君者槃也，民者水也，槃圓而水圓。君者盂也，盂方而水方… »

[127] Lao Tseu, *Tao tö king op. cit.*, §55 - 老子, 第五十五章 « 含德之厚, 比於赤子… »

[128] *Ibid.* § 41- 老子, 第四十一章, « …上德若谷… »

[129] *Ibid.* § 66 - Texte original : 老子, 第六十六章. « 江海所以能爲百谷王者, 以其善下之, 故能爲百谷王, 是以欲上民, 必以言下之, 欲先民, 必以身後之,.. »

De même, l'eau a une curieuse capacité de pénétration et d'infiltration :

> « Rien au monde n'est comme l'eau, plus souple ou plus faible,
> Pour attaquer le solide et le fort, qui sera comme l'eau,
> Le Non avoir en elle, la fait changeante
> Faible elle vainc le fort, Souple elle vainc le dur,
> Nul ne l'ignore, Qui le pratique…»[130]

Le vide en elle la rend transformante. Ces formes de écoulement ont un effet sur la salubrité des eaux qui rejaillit sur l'homme. On dirait qu'avec elles, l'eau vivifiante se saisit de notre corps vivant. D'un point de vue métaphorique, l'image de la Vertu est basée sur celle de la semence sexuelle, celle du liquide donneur de vie, dans lequel chaque individu figure ses potentialités existentielles, ainsi que le caractère génétique, donc inné de sa constitution. La vertu, en tant que concept philosophique, renvoie à une vitalité intérieure et à la faculté de se développer, ce qui en définitive, définie l'humain dans sa globalité.

Il n'y a plus de forme, mais seulement des rapports de vitesse entre particules infimes d'une matière non formée. Il n'y a plus de sujet, mais seulement des états affectifs individuants de la force anonyme. Selon la vision chinoise, l'actualisation est complètement dépendante de la potentialité, se voit impliquée en elle. Les stades du potentiel et de l'actuel sont corrélatifs, se transforment l'un dans l'autre, sont à parité.

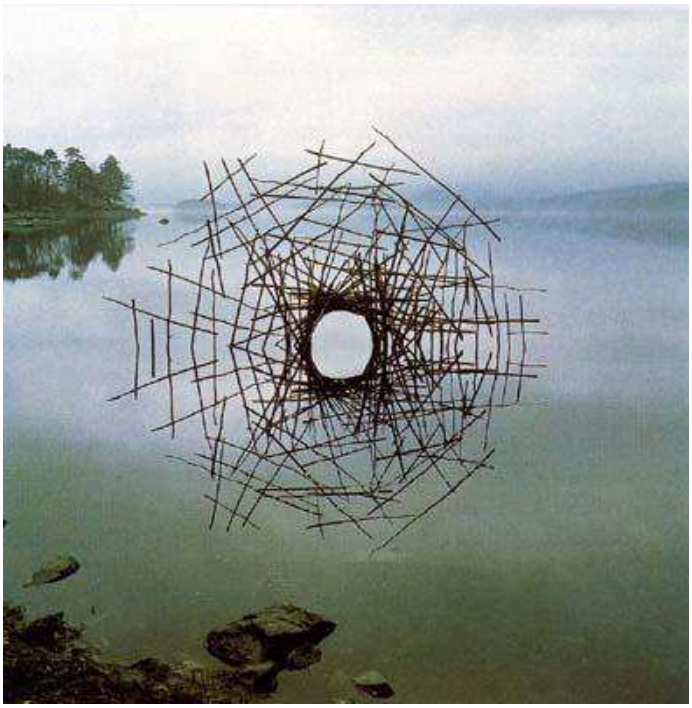
Lorsque la source d'une rivière ou d'un ruisseau jaillit et se déverse, c'est pour mieux se remplir et couler de plus belle ultérieurement. Il s'agit d'un attribut admiré de Confucius comme le relate Mencius dans ce passage :

> « Confucius parlait souvent de l'eau ; il répétait. Eau ! Eau ! Quel enseignement l'eau lui donnait-elle ?
> Meng tzeu répondit :
> L'eau qui vient d'une source, sort à gros bouillons, coule sans cesse jour et nuit. Elle remplit les fossés, puis s'écoule et va jusqu'à la mer. Il en est ainsi de l'eau qui vient d'une source. C'est cette continuité d'écoulement qui inspirait des réflexions à Confucius. *(Au contraire)* l'eau qui ne vient pas de source *(fait bientôt défaut)*. Ainsi, dans le courant du septième et du huitième mois de l'année, la pluie tombe en abondance. L'eau remplit tous les canaux, mais peu après elle a disparu entièrement. Le sage rougit

[130] Lao Tseu, *Tao Te King*, trad. Cuaude Larre, Paris, Les carnets DDB, 2010, p. 102.§ 78
Texte original : 老子, 第七十八章. « 天下莫柔弱於水, 而功堅强者, 莫之能勝, 以其無以易之, 弱之勝强, 柔之勝剛, 天下莫不知, 莫能行…»

d'avoir plus de réputation que de mérite, *(cette vaine renommée dure peu)* »[131].

Selon Mencius, Confucius tire une conclusion d'un principe énoncé par ce phénomène naturel : la réputation n'est que passagère, elle n'est pas une richesse naturelle sur laquelle se reposer, contrairement à l'eau, elle ne peut continuer à couler et risque de se tarir bien assez tôt. Il est plus noble de ressentir, parfois, une forme de honte, que de se targuer d'honneur. C'est l'éphémère ici qui nous intéresse, ce temps du passage qui recèle une part d'indéfinissable, qui a parfois plus de mérite à être dévoilé que l'étant le plus solide. Cependant, peut-elle être donnée à voir dans un cadre plastique ?



Andy Goldsworthy, *Rivières et marées*, 2000
en Allemagne, durée 1h30

Andy Goldsworthy travaille avec les matériaux de la nature à partir desquels il peut créer des œuvres éphémères. Il utilise des feuilles, des pétales et de la glace. Il réalise aussi certaines productions avec du bois, des pierres, ou encore tout ce qu'il est

[131] Meng tzeu, *op. cit.*, pp.99-100
Texte original : 孟子, .離婁章句下 « 徐子曰 仲尼기稱於水曰 水哉水哉 何取於水也 ? 孟子曰 原泉混混 不舍晝夜 盈科而後進 放乎四海 有本者如是 是之取爾, 苟爲無本 七八月之間雨集 溝澮皆盈 其고也 可立而待也 故聲聞過情 君子恥之 »

susceptible de trouver dans des environnements peu fréquentés, souvent naturels. L'artiste écrit ainsi : « Je veux aller sous la surface. Quand je travaille avec une feuille, une pierre, un bout de bois, ce n'est pas que le matériel en lui-même qui m'intéresse, c'est une ouverture aux processus de la vie, à l'intérieur et autour. Quand j'ai terminé, ces processus continuent »[132]. L'artiste s'intéresse plus particulièrement au temps tel qu'il est rendu manifeste par l'évolution de la nature. « Mouvement, changement, lumière, croissance et altération sont l'âme de la nature, les énergies que j'essaie de faire passer à travers mon travail »[133].

L'important, au-delà de la structure de l'objet, est la mise en scène débouchant sur une photographie qui n'est pas l'œuvre elle-même, mais qui tend tout de même à le devenir, puisque c'est elle qu'on regarde, et qu'elle ajoute à l'objet construit une dimension supplémentaire. C'est ce jeu très fin entre intimité et décalage qui fait tout l'attrait de cette œuvre, au-delà du plaisir purement esthétique que procure le spectacle de ses compositions. On y verra enfin une réflexion sur la relation incertaine et fragile de l'homme avec la nature.

Deux notions reviennent souvent chez Goldsworthy : l'écoulement et les racines, l'éphémère et le toujours-là, ce qui passe et ce qui dure, l'un et l'autre sous l'emprise d'une perpétuelle mutation. Permanence et changement, création et disparition : « La destruction de l'œuvre elle-même fait partie de l'œuvre et du cycle éternel de la vie. Je n'ai pas réalisé cette œuvre pour qu'elle soit simplement détruite par la mer. Le travail a été confié à la mer en tant que cadeau. La mer a pris l'œuvre et en a plus fait que ce que je n'aurais jamais pu espérer. J'y vois des possibilités de comprendre ce qui nous arrive dans la vie, qui change notre vie, bouleversements, chocs… Je ne peux pas expliquer ça... »[134]. Comme l'indique Deleuze, le monde naturel, dès lors qu'il se déploie selon une logique du passage et de l'éphémère, ne fait plus réellement la distinction avec des objets artificiels, et ceci est sans doute vrai dans un cadre artistique : « On voit bien que le plan d'immanence, le plan de Nature qui distribue les affects, ne sépare pas du tout des choses qui seraient dites naturelles et des choses qui seraient dites artificielles »[135].

[132] Interview avec Andy Goldsworthy, Time, 13 avril 2007.
[133] Andy Goldsworthy, *Le Temps.* Trad. Christine Monnatte, Anthèse, 2002.
[134] *Ibid*
[135] Gilles Deleuze, *Spinoza, Philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p.164.

Cette immanence ouverte ne dispose pas d'une dimension supplémentaire. Dans un rapport immanent, il ne s'agit pas de se développer, d'acquérir une nouvelle forme d'organisation ou de développement : « Il suffit d'enfoncer le plan flottant d'immanence, de l'enfouir dans les profondeurs de la Nature au lieu de le laisser jouer librement à la surface, pour qu'il passe déjà de l'autre côté, et prenne le rôle d'un fondement qui ne peut plus être que principe d'analogie du point de vue du développement »[136] . L'eau se doit donc de couler, au risque de dépérir. Ce corps implique une « déstratification » de toute nature et ne cesse de s'extraire du plan d'organisation, « de faire filer des particules hors strates, de brouiller les formes à coup de vitesse ou de lenteur, de casser les fonctions à force d'agencements, de micro-agencements »[137]. En d'autres termes, il est nécessaire de répondre, de s'accommoder ou et de réagir à l'incitation de l'autre, telle l'eau épousant sans arrêt les variations du relief, conservant son dynamisme et demeurant en sécurité. Voilà sans doute ce qui est le plus essentiel.

II.2.b. Une concrétion du Qi

Sous sa forme liquide, l'eau devient plus active…plus dense et plus lourde que sous sa forme solide. L'eau est la plus lourde à 4°C. C'est la température à laquelle, au niveau de la structure moléculaire, les particules actives de l'eau remplissent tout espace vacant. « …l'eau est un élément qui n'est pas terrestre… Il y a 4,6 milliards d'années, l'eau s'est transformée en vapeur, s'est condensée pour former ensuite des pluies qui sont retombées sur Terre, entraînant la création des océans…l'eau serait arrivée sur cette planète sous forme de masses de glace venues de l'espace… »[138].

La conception cosmologique fondée sur le Qi[139], telle que nous l'avons vu, suppose une façon d'appréhender le mouvement de la vie dans sa globalité : le *Qi*

[136] *Ibid.*, p.330
[137] *Ibid.*
[138] Masaru Emoto, *Les messages cachés de l'eau*, *op. cit.*, 2010, p. 56.
[139] Le *Qi* reste difficile à traduire. parce que le sens a évolué tout au long des époques, au gré de l'influence de différentes écoles de pensée et des différents aspects de la vie et de l'univers, dans une cosmologie spécifique à la Chine. En français, l'interprétation du *Qì* est multiple : dans le cas de François

implique les êtres vivants, la structure de l'univers et tient lieu de valeur spirituelle. Par extension, la notion s'utilise aussi pour rendre compte d'un effet d'harmonie, sur le plan artistique, architectural ou corporel.

Xunzi est le premier à expliquer vis-à-vis du Yin et du Yang que le *Qi* (氣 Vitalité) est motif de mouvement, alors que le feu s'élève et que l'eau s'abaisse :

> « L'eau et le feu ont (la vitalité) Qi, mais pas la vie. L'herbe et les arbres ont la vie, mais pas de connaissance. Les oiseaux et les bêtes ont connaissance, mais aucun sens du bien et du mal. Les gens ont (la vitalité) Qi, la vie, la connaissance, et aussi un sens du bien et du mal. Par conséquent, ils sont le plus noble dans le monde »[140].

L'ancien caractère « Qi 氣 », lequel signifie l'incendie ou ce qui est bouillant, semble renvoyer, d'un point de vue graphique, à l'émanation d'une vapeur. Le brouillard ou la respiration peuvent aussi être envisagés et en d'autres termes, le Qi ici est profondément à la respiration de la terre. Cette importante conception de la notion de *Qi* se base sur l'état de vapeur d'eau, elle qui est vouée à s'élever, à disparaître, pour finalement retomber à revenir à l'état liquide ou solide. Lorsque le *Qi* est épaissi, il devient solide comme la glace ; une fois dispersé, il devient indiscernable. C'est en cela que nous pouvons parler d'une cristallisation ou d'une concrétion du *Qi*. Plus il est consistant, plus il prend forme, toujours en opérant sur le mode de l'éphémère et du transitoire, tel un « grand souffle ». Le *Qi* est une force qui donne consistance ou transparence aux choses, elle est la puissance vivante qui donne vie et vitalité, énergie en toute chose.

Ainsi, toutes les choses transmigrent par le Qi. C'est l'eau qui commence le cycle avec le courant d'énergie Yin qui descend du Ciel vers la Terre. Cette partie s'appelle « l'ouverture des portes d'énergies ».

Le *Qi*, que l'on traduit aussi par souffle vital, est un principe fondamental et unique, qui donne à l'univers et aux êtres leur forme, tout en les transformant sans cesse. Ils circulent indifféremment dans les choses et les êtres, les reliant en permanence. Sarah Allan peut ainsi souligner l'analogie conceptuelle du *Qi* avec l'eau :

Cheng, il désigne le « Souffle vital », François Jullien emploie le terme de « Souffle-Esprit », alors que d'autres utiliseront « la force vital »… Nous préférons utiliser le mot *Qi* afin de limiter son sens.

[140] *Xunzi* §9 Wángzhì.(王制) - Texte original : *荀子* 第九. 王制篇) « 水火有氣而無生, 草木有生而無知, 禽獸有知而無義, 人有氣有生有知亦且有義, 故最爲天下貴也. »

> « Le concept de *Qi*, est modelé à partir de l'eau sous toutes ses formes. Dans le monde naturel, il décrit littéralement le cycle des eaux telles qu'elles s'écoulent à travers les rivières, se dressent comme la brume, tombent comme la pluie et donnent vie aux plantes. Tout comme la respiration humaine, il est ce qui fait la vitalité humaine. Tout comme l'énergie vitale du cœur ou de l'esprit, c'est ce qui contrôle nos pensées et nos émotions. Ainsi que les sources de notre morale »[141].

De même, la substance se condense et se dissout dans l'insignifiant…l'eau. Ce qui est important est que le *Qi* est fondamentalement une notion liée à celle de l'eau. Comme l'action ou l'image de la brume, la vapeur et des nuages qui se forment et se défont, le souffle vitale anime et accompagne la naissance, l'existence et la mort, dans un cycle permanent de renouvellement. Le *Qi* préexiste à l'émergence du Yin et du Yang, et par la circulation alternée entre ces deux derniers, par un mouvement réciproque d'inspiration et d'expiration, il circule indifféremment dans l'univers, les choses et les êtres, les reliant en permanence.

Selon Zhang Zai, tout élément composant le monde est bâti à partir du *Qi*. Il inclut non seulement la matière mais aussi le Yin et le Yang, les forces gouvernant les interactions entre les éléments composés de matière. Dispersé, le *Qi* est invisible et n'a pas de forme concrète, mais lorsqu'il se condense, il se transforme en solide ou liquide et acquiert de nouvelles propriétés. Toutes les choses matérielles sont composées de *Qi* condensé : les pierres, les arbres et même les êtres. Il n'existe rien qui ne soit pas formé de *Qi*. Par conséquent, toutes les choses ont la même essence, ce qui a d'importantes implications éthiques.

Le *Qi* est en perpétuelle transformation. Sous l'influence du Yin et du Yang, les changements qu'il subit résultent d'une double activité qui œuvre continuellement et est engendrée par ces deux principes. Création et Transformation se rejoignent pour constituer un modèle récurrent, fonctionnant selon les bases du Yin et du Yang, alors qu'aucune chose ne peut être la répétition d'une autre, ce qui est d'autant plus vrai dans le cas de l'esprit humain. Le cosmos ne dépend pas d'une cause première puisque le *Qi*

[141] Sarah Allan, *The Way of Water and Sprouts of Virtue*, New York, State university of New York press, 1999, p.92, « The concept of *qi*, then, is modeled on water in all its forms. In the natural world, it is literally the cycle of water that runs down in the stream, rises as mist, falls as rain, and gives life to the plants. As human breath, it is that which gives us our vitality. And as the vital energy of the mind/heart, it is that which controls our thoughts and emotions, the sources of our moral sensibilities.» (notre traduction)

est une force vitale évoluant d'elle-même et rendant ainsi possible, à elle seule, tout changement.

En comparaison, en Occident, comme l'écrit François Jullien, « toute l'énergie qui fournit à l'actualisation est bien constituée en même temps du Yin et du Yang, et ceux-ci ne sont donc pas seulement les termes limites du changement, ils forment *ensemble* tout ce qui existe : à eux deux, ils forment un dispositif autosuffisant, et la propension qui découle de leur interdépendance, oriente seule le processus de la réalité »[142]. En même temps qu'elle ne cesse de se dissocier, l'énergie est constamment entraînée à s'actualiser, en un fonctionnement compensateur et régulier : il y a constamment *matérialisation*, mais non pas de « matière » proprement dite.



Kim Tschang-Yeul, *Récirrence*, 1992, huile sur toile de chanvre, 45,5 x55 cm.

De ce point de vue, nous sommes saisis dans un même élan que le Qi. L'univers et ses phénomènes ont une existence réelle. La vie humaine possède une valeur intrinsèque et représente le point de départ pour parvenir à la sagesse.

Le *Qi* connait donc un phénomène de concrétion, dès lors que des forces intensives s'accumulent pour mieux jaillir et revenir. À la manière d'une goutte de rosée sur une toile d'araignée luisant à l'aube, la vapeur d'eau est encore sous forme liquide. Cette condensation de la vapeur d'eau se dépose directement sous forme de cristaux de glace, si la température du support est en dessous du point de givrage. Nous pouvons observer

[142] François Jullien, *La propension des choses, pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Paris, Édition du Seuil, 1992, p. 253.

ce phénomène à travers la surfusion, comme dans la formation de certains nuages : altocumulus, altostratus, cirrocumulus, cirrostratus ou cirrus. Toutefois, parvenir à cet équilibre précaire n'est pas donné, car comme le dit Deleuze, évoquant l'image-cristal, c'est-à-dire une image qui se tient dans l'entre-deux, en perpétuel équilibre-déséquilibre écrit :

> « le cristal en effet ne cesse d'échanger les deux images distinctes qui le constituent, l'image actuelle du présent qui passe et l'image virtuelle du passé qui se conserve ; distinctes et pourtant indiscernables, et d'autant plus indiscernables que distinctes, puisqu'on ne sait laquelle est l'une ; laquelle est l'autre»[143].

L'artiste sud-coréen KIM Tschang Yeul laisse perler des gouttes d'eau sur la toile, pour ensuite les déplacer. Avant que la goutte disparaisse, elle semble préalablement se cristalliser sur la toile :

> « la goutte d'eau s'assimile à la lumière qu'elle capte, à la couleur qu'elle arrête dans sa chute, à la fluidité mais aussi à sa force, représentée dans ces sculptures de cristal ou de verre soutenant un socle qui semble d'un poids incommensurable »[144] .

Dès lors,

> « La pensée chinoise qui se dispense d'avoir à penser le sujet est conduite tout aussi logiquement à faire l'économie d'une causalité externe… Au sein du dispositif, l'efficience ne vient pas d'un dehors, elle est totalement immanente…. L'ordre statique est en même temps dynamique ; la structure du réel est d'être en procès….. »[145].

Lao tseu indique que :

> « La Voie produit ; la Vertu nourrit ; les objets matériels prêtent la forme ; le milieu achève le développement. C'est pourquoi il n'y a pas un seul des dix mille êtres qui ne révère la Voie et n'honore la Vertu. Le fait que la Voie est si vénérable et la Vertu si honorable est chose constante et spontanée, sans que personne l'ait ainsi ordonné… »[146].

---

[143] Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps, op.cit.*, p.109.

[144] Boudoin Lebon, *Rosées de l'Empire du Matin calme,* Dépliant de l'exposition de KIM Tschang Yeul, mardi 29 Mars 2011.

[145] François Jullien, *La propension des choses, op. cit.*, p.254

[146] Lao Tseu, *Tao tö king, op. cit.*,§ 51 - 老子,五十一章, « 道生之, 德畜之, 物形之, 勢成之, 是以萬物莫不存道而貴德, 道之尊, 德之貴, 夫莫之命而常自然, 故道生之, 德畜之, 長之育之, 亭之毒之, 養之覆之, 生而不有, 爲而不恃, 長而不宰, 是謂元德.

Ainsi, le Qi assure, depuis l'origine, et de façon continue, « le processus qui va du non-être vers l'être-ou plus précisément, en chinois, du *wu* ' il n'y a pas', au *you* 'il y a', le mouvement de la vie et notre participation à ce mouvement sont toujours un permanent et mutuel jaillissement, comme au commencement. Autrement dit, le mouvement de la vie est perçu à chaque instant comme un avènement ou un « rebondissement » plutôt qu'une plate répétition du même. Pour illustrer cette forme de compréhension, nous pouvons citer comme exemple deux pratiques qui ont traversé lme temps et qui demeurent vivaces : le *taijiquan* et la calligraphie »[147] .

> « La Voie est vide ; malgré son emploi elle ne se remplit jamais.
> Qu'elle est insondable, comme l'aïeule des dix mille êtres !
> Qu'elle est profonde, comme demeurant toujours !
> Engendrée par je ne sais qui, elle est l'image de ce qui fut avant les 'Empereurs'»[148] .

Il ne subsiste ni forme ni développement, ni sujet ni formation de sujet. Il n'y a pas plus structure que genèse, mais seulement « des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur entre éléments non formés, du moins relativement non formés »[149].

Deleuze évoque un plan d'immanence et d'univocité, ce que nous pouvons nommer un plan de Nature, bien que la nature n'ait rien à voir là-dedans, puisque ce plan ne fait aucune différence entre le naturel et l'artificiel. Enfin, Ce corps, une concrétion du Vide est un plan lui-même, qui est perçu en même temps qu'il nous fait percevoir l'imperceptible comme un micro-plan ou plan moléculaire.

Dans la pensée taoïste, la Voie lie au Vide, mais pour Lao Tseu, la Voie lie surtout à l'humain.

> « Il y avait quelque chose dans un état de fusion avant la formation du ciel et de la terre. Tranquille et immatérielle, elle existe seule et ne change pas (de caractère) ; elle circule partout et ne se lasse pas. On peut la considérer comme la Mère de tout-sous-le-ciel. Je n'en connais pas le (vrai) nom, mais je le désigne par l'appellation « Voie ». Essayant autant que possible de la définir par un nom, je l'appelle « grande ». « Grand »

[147] François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, *op. cit.*,pp.75-76.
[148] Lao Tseu, *Tao tö king, op. cit.*,§ 4. - 老子,四章 « 道, 沖而用之, 或不盈, 淵兮似萬物之宗, 挫其銳, 解其紛, 和其光, 同其塵, 湛兮似或存, 吾不知誰之子, 象帝之先 »
[149] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 326.

> veut dire « procéder »; « procéder » veut dire « s'éloigner » ; « s'éloigner » veut dire « revenir » (à son contraire) »[150] .

La Voie du Tao (道) est donc quelque chose qui ne peut pas s'exprimer, car exprimer est en soi, limiter et circonscrire la Voie. Comme l'eau, le Tao est amorphe, imprécis, aux contours flous, ce qui ne l'empêche pas d'être vivant en soi, de recueillir la vie en son sein :

> « La Voie est quelque chose d'absolument vague et insaisissable.
> Bien qu'insaisissables et vagues, il y a des images au-dedans d'elle.
> Bien qu'impénétrables et obscurs, il y a des germes au-dedans d'elle »[151].

Toutefois,

> « La place de la Voie à l'égard de Tout-sous-le-ciel peut être comparée à celle des torrents et des vallées à l'égard du Fleuve et de la Mer »[152].

> « La Voie est vide ; malgré son emploi elle ne se remplit jamais.
> Qu'elle est insondable, comme l'aïeule des dix mille êtres ! »[153].

Ici, « La Voie est vide » signifie un état de clarté ou de transparence de l'eau. Comme un puits, le Tao reste insondable et impossible à percer à jour, il est cette énergie diffuse et profuse qui jaillit d'une source profonde, gardant ses mystères propres, et fournissant la vie aux mille êtres.

Dans le développement linéaire du Temps, le Vide, chaque fois qu'il intervient, introduit un mouvement circulaire qui reliant le sujet à l'Espace-originel. Ainsi, une fois de plus, le Vide qui réside à la fois au sein de l'Origine et au cœur de toutes choses est le garant du bon fonctionnement de la vie dans le cadre d'un espace et d'un temps donné[154].

---

[150] Lao Tseu, *Tao tö king, op. cit.*,§ 25 -老子,二十五章 « 有物混成,先天地生. 寂兮蓼兮,獨立不改. 周行而不 ,可以爲天下母. 吾不知其名, 字之曰道, 强爲之名曰大. 大曰逝, 逝曰遠, 遠曰反. 故道大,… »

[151] *Ibid.*, §21 -老子,二十一章 « 道之爲物, 惟恍惟惚. 惚兮恍兮, 其中有象; 恍兮惚兮, 其中有物. ». Note : en chinois, le mot 象 désigne la configuration ou l'images et 物 la chose.

[152] *Ibid.*, §32 - 老子,三十二章 道之在天下,猶川谷之於江海 .

[153] *Ibid.*, §4 -老子,四章 « 道沖而用之或不盈. 淵兮似萬物之宗…. »

[154] François Cheng, *Vide et plein, op.cit.*, p.65.

II.2.c. ‘Entre’ de la durée

À première vue, l’univers n’est peuplé que d’un ensemble de figures ; en réalité, il est peuplé d’un ensemble de présences. Dans l’espace, les êtres se remarquent et se démarquent par leur unicité. Dans le temps, chaque épisode, chaque expérience vécue par chaque être est également marquée du sceau de l’unicité. Dans l’espace et le temps, nous rappelons sans cesse que l’unicité de l’instant est liée à notre condition de mortels.

Au sein de la marche de la Voie qui est tout sauf une répétition du même, le Vide agit dans le temps. Si le fleuve est l’image du temps qui s’écoule sans retour, l’eau du fleuve, tout en coulant, s’évapore, monte dans le ciel pour devenir nuage, retombe en pluie pour réalimenter le fleuve à la source. Ce mouvement circulaire mû par le Vide médian est bien celui du renouvellement.

Ainsi, Emoto peut écrire que « l’eau a la capacité de *reproduire et de mémoriser* l’information. Nous pouvons dire également que l’eau des océans contient les mémoires de toutes les créatures qui vivent en leur sein. Les glaciers de la terre doivent certainement retenir des pans de l’histoire de la planète couvrant des millions d’années. L’eau circule tout autour du globe, s’écoulant d’une part à travers nos corps et se répartissant de l’autre à travers le monde. S’il nous appartenait la capacité de déchiffrer les informations contenues dans la mémoire de l’eau ; nous nous retrouverions en train de lire une histoire aux proportions épiques. Approcher de la compréhension de l’eau c’est approcher de celle du cosmos lui-même, et de celle de toutes les merveilles de la nature, et de la vie en elle-même »[155] .

Cette problématique de la mémoire, soulève plusieurs questions concernant le rapport entre l’eau et le corps. Comment notre corps manifeste-t-il ce rapport à la mémoire ? Peut supposer qu’un certain nombre d’informations seraient contenues, en germes, en un espace donné ? La mémoire serait-elle acquise dès la naissance ?

Nous pouvons cependant évoquer le corps, avec Bergson, « comme d’une limite mouvante entre l’avenir et le passé, comme d’une pointe mobile que notre passé pousserait incessamment dans notre avenir. Tandis que mon corps, envisagé dans un instant unique, n’est qu’un conducteur interposé entre les objets qui l’influencent et les

[155] Masaru Emoto, *Les messages cachés de l’eau*, *op. cit.*, p.xviii

objets sur lesquels il agit, en revanche, replacé dans le temps qui s'écoule, il est toujours situé au point précis où mon passé vient expirer dans une *action »*[156].

L'objet à percevoir coïncide avec notre corps, en d'autres termes notre propre corps devient un objet de perception, la distance s'annulant : « Alors ce n'est plus une action virtuelle, mais une action réelle que cette perception toute spéciale exprimera : l'affection consiste en cela même »[157]. « De même que les objets extérieurs sont perçue par moi où ils sont, en eux et non pas en moi, ainsi mes états affectifs sont éprouvés là où ils se produisent, c'est-à-dire en un point déterminé de mon corps »[158].

Le fait que notre corps ne soit pas un point mathématique dans l'espace, mais une action virtuelle liée à une action réelle, permet de penser qu'« il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs »[159]. Deleuze distingue la mémoire du souvenir, comme la ligne s'oppose au point (ou le bloc au souvenir, le devenir à la mémoire) :

> « un système ponctuel comporte une certaine utilisation des lignes, et le bloc assigne lui-même au point des fonctions nouvelles…Dans un système ponctuel, en effet, un point renvoie d'abord à des coordonnées linéaires. …La Mémoire a une organisation ponctuelle parce que tout présent renvoie à la fois à la ligne horizontal du *cours* de temps (cinématique), qui va d'un ancien présent à l'actuel, et à une ligne verticale de l'*ordre* du temps (stratigraphique), qui va du présent au passé ou à la représentation de l'ancien présent »[160].

En imaginant une eau qui se meut, lorsque les lignes s'agitent à sa surface, lorsqu'en elle-même des flux insondables s'animent, nous pouvons considérer que l'eau est une sorte de réceptacle au devenir en toute chose. « Le devenir est le mouvement par lequel la ligne se libère du point, et rend les points indiscernables… *Le devenir est une anti-mémoire* …: le souvenir a toujours une fonction de reterritorialisation… C'est la déterritorialisation qui fait « tenir » ensemble les composantes moléculaires…On oppose un bloc d'enfance, ou un devenir-enfant, au souvenir d'enfance »[161].

---

[156] Henri Bergson, *Matière et mémoire, op. cit.*, pp. 82-83.
[157] *Ibid.*, p. 58.
[158] *Ibid.*
[159] *Ibid.*, p.30
[160] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 361.
[161] *Ibid.*, p. 360.



Andrei Tarkovski , *L'Enfance d'Ivan,* 1962. 95 min.

Dans le film d'Andrei Tarkovski, *L'Enfance d'Ivan*, nous pouvons observer ce que Deleuze décrit par une image virtuelle. Tarkovski présente l'image du puits où le souvenir est présent et passé en même temps. Le film s'appuie sur quatre rêves d'Ivan, un jeune orphelin évoluant en pleine guerre, alors que les Russes l'utilisent comme espion. Lorsqu'à un moment du récit, il semble apaisé, il finit par s'endormir. Son sommeil est traversé par un cauchemar ; lui-même au fond du puits, voit sa mère avant qu'elle ne soit tuée. La présentation de sa mère au bord du puits d'eau évoque la maternité qui protège son enfant.

Dans le récit, la mère dit à Ivan : « Bien sûr. Quand un puits est profond, on peut voir une étoile en plein jour », « Pour toi, c'est le jour, pour moi aussi. Pour elle [l'étoile], c'est la nuit »[162].

Nos perceptions sont sans doute imprégnées de souvenirs, et inversement un souvenir ne redevient présent qu'en empruntant le corps de quelque perception où il s'insère. « Ces deux actes, perception et souvenir, se pénètrent donc toujours, échangent toujours quelque chose de leurs substances par un phénomène d'endosmose

[162] Andreï Tarkovski ⓒ2011 potemkine film et agnès B. DVD.

Comme nous pouvons le constater, le monde est fluide et l'a toujours été. Ce qui est surprenant est que les contemporains semblent parfois le découvrir à nouveau rendant nécessaire une étude portant sur la fluidité contemporaine, à l'image de Zygmunt Bauman, pour n'en citer qu'un, auteur de la *Vie liquide*, et du *Présent liquide*. Ce dernier écrit que

> « l'éternité est le paria évident. Mais pas l'infini, cependant ; tant qu'il dure, le présent peut être étire au-delà de toute limite, et contenir tout ce que l'on espérait obtenir autrefois uniquement avec le temps. …C'est la vitesse, et non la durée, qui compte. Avec la bonne vitesse, on peut consommer tout l'éternité à l'intérieur du présent continu de la vie terrestre »[163].

Nous somme à ce *moment-ci* dans un monde qui sans cesse se meut. Le temps qui est le notre est un temps intermédiaire, un temps de la circulation et de la continuité de chaque instant. Le monde se rempli de Vide, et à chaque instant, un nouveau monde est créé. Notre corps a un rôle à jouer dans cette création du monde. « La vraie transcendance, paradoxalement, se situe dans l*'entre*, dans ce qui jaillit de plus haut quand a lieu le décisif échange entre les êtres et l'Être »[164] .

[163] Zygmunt Bauman, *La vie liquide,* 2005, Trad. Christophe Rosson, Paris, Librairie Arthéme Fayard /Pluriel, 2013, p. 17.
[164] François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté, op. cit.*, p.23

Chapitre III. Les corps fluides dans la toile

Les **enfants** tiennent leurs **jeux**
sur le rivage des mondes.
« Tagore »[165]

III.1. Le corps à l'épreuve de l'eau - Un jeu d'eau de l'eau

Dans l'imaginaire de la pureté intérieure, l'eau est inexorablement liée à l'idée du passage, à la question de l'être limite : le symbole de la vie et la mort, l'eau sacrée devient, en réalité, vrai principe de vie pour tous les vivants. Trop foisonnants, nous oublions souvent l'être de l'eau dans notre vie, mais nous savons cependant que sans elle, nulle vie ne serait possible.

En analysant l'archétype de l'eau ainsi que son rôle pour les différentes sphères de « réalités », qu'elles soient d'ordre macroscopique ou microscopique, en étudiant le rôle de l'eau à partir de la notion de Vide, nous pouvons constater que notre corps et notre être « fonctionnent » selon les mêmes principes. Sans doute peut-on dire que tout ce qui est, est en mouvement.

Les influences de l'inconscient collectif, lorsqu'elles impriment le conscient, sont à la source des courants de croyances, des expériences religieuses, des visions extatiques mais aussi des arts, de la littérature et des rituels. Ce dernier aspect en particulier est tout à fait singulier dans notre approche, en particulier lorsque l'on considère sa conservation, son héritage et sa transmission, ainsi que son importance dans un cadre religieux. Plutôt que d'insister sur la notion de rituel, il nous faut envisage la notion de jeu, dès lors que le rite religieux d'origine est parfois remplacé par un spectacle, qui lui-même devient un rite purement profane, ainsi que le précise Giorgio Agamben « le passage du sacré au profane peut aussi correspondre à un usage (ou plutôt à une

[165] Rabindranath Thakur (1861 - 1941) dit Tagore. Il est un compositeur, écrivain, dramaturge, peintre et philosophe indien dont l'œuvre a eu une profonde influence sur la littérature et la musique du Bengale. Il a été couronné par le Prix Nobel de littérature en 1913.

réutilisation) parfaitement incongru du sacré. Il s'agit du jeu »[166]. Inversement, « la plus grande partie des jeux que nous connaissons dérivent d'anciennes cérémonies sacrées, de rituels et de pratiques divinatoires qui appartenaient autrefois à la sphère religieuse au sens large… mais qui en représente en quelque sorte de renversement »[167].

Gardant à l'esprit cette notion de jeu dans le domaine de la peinture, nous sommes attirés par le travail de Kazuo Shiraga. Cet artiste ne peint pas de tableaux, mais tout porte à croire qu'il s'agit d'un véritable peintre. Il y a plus qu'un geste et moins qu'une forme ; des matières qui évoluent dans le temps, qui se rident comme presque tout ce qui vit. C'est ce désir qui impressionne, tant il semble imprégné de l'événement. Cet événement est l'événement pur de la peinture, laquelle laisse une trace profonde, une résonance ininterrompue.



(Shiraga s'élance sur la toile en s'agrippant à un câble, avril 1956)

En conséquence, et comme le suggère la position horizontale de la surface, ce sont les pieds qui prendront désormais le relais. Comme un rituel, Shiraga dépose d'abord l'huile sur une grande feuille de papier puis l'étend avec ses pieds. Avec Winnicott, nous pouvons dire que « l'objet est toujours en train d'être détruit. Cette destruction devient la toile de fond inconsciente de l'amour d'un objet réel ; c'est-à-dire un objet en

[166] Giorgio Agamben, *Profanations*, Trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2005, p. 98.
[167] *Ibid.*, p.98.

dehors de l'aire de contrôle omnipotent du sujet »[168] . Ses premières œuvres peintes avec les pieds présentent de multiples similarités avec ses compositions faites avec les doigts. L'artiste évite toujours de recourir à la polychromie, préférant le rouge carmin à toute autre couleur. Les pieds, de surcroît, réapproprient leur qualité première qui est celle du mouvement. Le corps de l'artiste se met en action, imprimant à la toile son activité propre. L'artiste japonais ne cherche pas seulement à faire l'expérimentation d'une technique picturale radicalement innovatrice, car l'œuvre doit toujours témoigner d'une volonté d'expression de la part de l'artiste. Shiraga a enfin trouvé sa voie artistique, une voie capable de rendre toute l'urgence de son sentiment. Une voie qui, par l'expression physiologique, permet la décharge pathétique. Une voie qu'il empruntera pendant plus d'un demi-siècle et que nous proposons maintenant d'interpréter dans quelques-uns de ces détours.



Jackson Pollock et le « dripping » (1947-1950)

Dans le cas de Jackson Pollock, à la mort et au sacrifice, il préfère le renouveau de la vie, car son art suggère en tout premier lieu, une « transformation de l'être », comme nous le rappelle Stephen Polcari[169]. Dès lors, pour l'Américain, représenter la mort

[168] Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, p. 176.
[169] Polcari Stephen, *Jackson pollock et le Chamanisme*, Paris, Pinacothèque de Paris, 2008, p. 181.

revient à représenter le commencement d'une nouvelle vie. Les recherches de Pollock l'ont mené à une explosion gestuelle qui se manifeste dans ses premiers tableaux « à coulées » ou *drippings*. Loin de ne correspondre qu'à un langage formel abstrait, il s'agit pour lui d'un véritable accès à l'invisible. Chez lui, le sentiment de flux d'énergie pur serait « le moyen adéquat pour exprimer les thèmes d'extase magique, de fécondité, de chaos et de résurrection»[170], ce qui n'est pas sans rappeler l'ambivalence de l'élément aquatique en ce qu'elle décrit à la fois la genèse en toute chose, tout en portant un chaos des plus insondables.

Pollock indique dans *Ma peinture* travailler dans un état de transe : « Quand je peins, je ne me rends pas compte de ce que je fais. C'est seulement après une période de familiarisation que je comprends ce que j'ai entrepris. J'essaie de la mettre en évidence. C'est seulement lorsque je perds contact avec le tableau que le résultat tourne au gâchis. Autrement il y a une pure harmonie, un échange aisé, et le tableau réussit »[171].



Olivier Debré à Shanghai :
le peintre réalisant le rideau de scène pour le nouvel opéra de Shanghai

[170] *Ibid.*, p. 174.
[171] Les citations de Pollock sont issues de *My Painting Possibilities*, New York, 1947. Citées par Aniéla Jaffé dans livre de Carl Gustav Jung. *L'homme et ses symboles*, *Essai d'exploration de l'inconscient,* Paris, Robert Laffont, 1964, §4. *Le symbolisme dans les arts plastiques*, p. 264

Comme un jeu s'amusant avec divers objets, notamment la couleur, les peintres se réalisent par la toile, dans le temps et dans l'espace. Ils peuvent ainsi sublimer la couleur, en laisser émerger la majesté et l'envergure, tout en se confrontant au corps. Par une réflexion progressive (pour suggérer le sens extrême de l'humain), ils manifestaient une vision spirituelle au moyen de la couleur. La couleur est l'intermédiaire incontournable qui traduit un sentiment subjectif et une expression intime en passant seulement par la représentation et la transformation du monde extérieur. Avec le pigment et la texture, la couleur étalée sur la toile, recouvrement et absorption, « Olivier Debré (1920-1999), dès que sa peinture devient mature, perçoit celle-ci comme un exercice, à proprement parler, *métaphysiqu*e où se fondent aussi bien la présence d'une nature dépourvue de toute anecdote que l'étude de l'écriture et de sa symbolique, une réflexion sur le signe et sa signification pour parvenir à la fin vers ce qui serait un art de l'effusion.»[172] Il disait : «Les créations des peintres, où l'acte devient signe, où le signe devient espace, se transformeront en lieux de vie. C'est le sens du signe progressif. Ce nouvel espace pensé sera le futur espace créé »[173]

La peinture peut, de toute évidence, être perçue comme un rituel. En l'assimilant à une sorte de jeu, nous pouvons insister sur un monde de réalités qui se partagent, un monde où le corps peut être utilisé tel un objet, et peut assimiler, en retour, le corps à une substance autre-que-soi. Le jeu cultuel ne s'épuise pas dans ce qu'il représente mais renvoie au-delà de lui-même à ceux qui y prennent part comme spectateurs.

Chez Pina Bausch[174], l'eau fait partie intégrante du décor dans un de ses spectacles : elle danse sur l'eau et sa robe est trempée par les éclaboussures de l'eau. Par sa mise en scène, le fluide de l'eau semble investir son corps, formant une unité globale qui se meut sur la scène. Pas de trace, pas de définition car l'eau est ce qui ne garde pas de trace, ce qui fuit, ce qui se passe et ce qui n'a pas vraiment de forme car elle est infiniment déformable. C'est un matériau qui laisse méditer sur la notion de fluide, sur ce qui vit et se meut en un espace donné.

---

[172] Daniel Abadie, *Olivier Debré*, Paris, Louis carré & Cie, 2009, p. 5.

[173] Olivier Debré, *Espace pensé Espace créé*, Paris, Le cherche midi, 1999, p.154.

[174] Pina Bausch (1940-2009) est une danseuse et chorégraphe allemande. Elle a pour particularité de travailler une certaine fluidité, notamment à partir du haut du corps, induisant de grands mouvements de bras, tirant profit d'une grande souplesse au niveau du buste, et tirant profit des cheveux souvent très longs de ses danseuses.



Pina Bausch, *Vollmond - La Lune* (création le 11 mai 2006)

C'est un corps n'ayant pas de forme propre et qui épouse la forme de son contenant. C'est aussi une substance mystérieuse qui émanerait des êtres. Nous assistons avec Pina Bausch à un mouvement double, celui qui voit le corps devenir cet espace imbibé d'eau, et celui qui voit la scène s'unir à l'artiste pour célébrer la mouvance de toute chose. Comme la montage qui surplombe l'océan, nous voilà face à une circulation contemplative entre les événements du réel.

La « subtile fluidité contemporaine » célébrée par Mallarmé, défenseur et critique perspicace de la mouvance impressionniste, est devenue aussi bien un objet central de réflexion pour la philosophie contemporaine qu'une caractéristique déterminante de la modernité artistique. Déjà associée aux productions de Watteau, Boucher ou Fragonard au XVIII^{e} siècle, la fluidité caractérise également les travaux de Turner, de Hugo, et plus encore de Monet. C'est à la fois un thème, une catégorie et un concept esthétique déterminant pour la culture moderne et contemporaine.



Jun Nguyen-Hatsushiba, *Memorial project vietnam I,* installations vidéo

Comme nous pouvons le constater avec Jun Nguyen-Hatsushiba [175] avec ses majestueuses vidéos aquatiques, littéralement à couper le souffle, la thématique de l'eau peut être liée à celle de l'environnement. Surtout, elle renvoie à des problématiques contemporaines en termes d'aliénation culturelle ou de capitalisme intrusif. Les conducteurs de cyclos réalisent ici des courses improbables dans les profondeurs marines. Avançant avec peine sur les fonds sablonneux de la mer, leur respiration est à peine suffisante pour avancer le véhicule lourd de symbolique d'un ou deux mètres, avant d'être relayé par un autre plongeur. Les eaux montent, des terres vont être englouties…Sous l'eau, le corps lutte dans un effort inutile, mais remarquable. Dans une certaine mesure, ces hommes peignent, enfouis sous l'eau qui les submerge. Comme la surface de l'eau et le fond qui s'y oppose, notre corps est un ensemble de visibilité et d'invisibilité, car, ainsi que l'indique Merleau-Ponty :

[175] Jun Nguyen-Hatsushiba (1968-), artiste japonais et vietnamien, qui s'inspire généralement du contexte social et politique du Vietnam, notamment dans son rapport aux guerres et à la thématique des « Boat people ».

> « c'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement… Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde »[176] .

Ainsi que nous l'avons vu récemment, nous pouvons souligner la capacité qu'a le corps à se présenter en deux volets, dès lors que notre corps est un être à « deux feuillets ». Il , d'un côté chose parmi les choses et, par ailleurs, celui qui les voit et les touche ; désormais, le corps qui est l'union entre sa surface et sa profondeur, entre ce qui s'éveille au monde par son évidence, et ce qui reste enfoui et propre à nourrir des mystères. C'est cette relation de dualité corporelle que nous avons tenté de mettre en évidence jusqu'à présent. Il nous faut insister sur cette dualité dès lors que nous nous posons sur la toile.

[176] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 12.

III.1.a. La rencontre

En écoutant le rythme de l'eau, en observant la variation de ses teintes, nous pouvons sentir que nous sombrons dans l'élément liquide. Nous, notre âme comme notre corps, devenons cette eau. Alors l'envie de révérer cette eau peut nous saisir, de danser avec lui et littéralement, de faire corps avec lui. Qui ne s'est jamais surpris à vouloir planer à la surface de cette eau, en coulant le plus lentement possible, de façon interminable ? L'eau n'est pas tout à fait un miroir juste apte à renvoyer un double de nous-même. Ce qui se passe réellement est une plongée de l'un vers l'autre, un devenir commun, un devenir-autre. Tout se passe comme si l'univers, se pensant, attendait l'homme pour être dit :

> « C'est de sujet à sujet, et sous l'angle de la confidence intime, que l'homme y noue ses liens avec la nature. Cette nature n'est plus une entité inerte et passive. Si l'homme la regarde, elle le regarde aussi ; si l'homme lui parle, elle lui parle aussi »[177] .

L'eau est minime, mais si profond et immense, elle est si proche mais si lointaine :

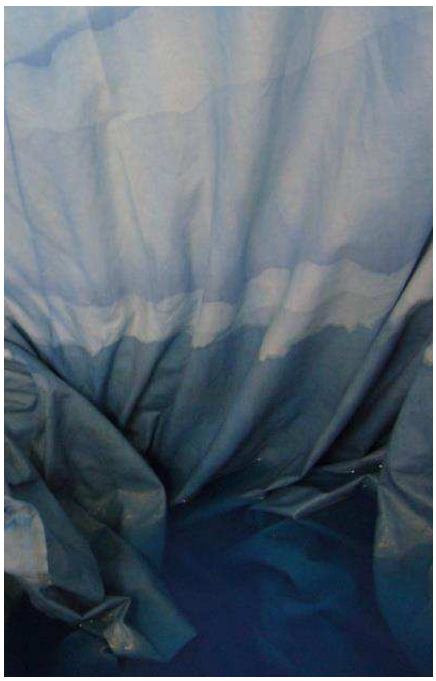
> « Rien ne résiste plus que ce propos sur lequel on plisse sans rencontrer de résistance : tantôt trop lapidaire pour fournir en raison et servir de leçon et, tantôt, trop anodin pour mériter la réflexion. Propos plat, auquel on n'accroche pas- on ne peut que passer. Or, avec la suivant, on n'est pas plus avancé »[178].

À travers la surface de l'eau, on pourrait chercher à rencontrer l'eau afin de vivre à ses côtés. En se rencontrant, comme le dit Lucrèce, les atomes composent des agrégats, c'est-à-dire les composés qui font le monde. Pour qu'ils se rencontrent, il faut qu'ils subissent dans leurs trajectoires des déviations dues au hasard. Affronter l'eau constituera « une expérience intense et effrayante, qui peut marquer durablement la personnalité »[179]. Si le monde ne résulte ainsi que de la matière et du hasard, la nature est libre, sans maître, sans dieux, sans contraintes et nous sommes libres, nous aussi.

La nature et l'homme sont donc toujours intimement liés. Mais, notre corps visible oscille en réalité avec l'invisible. Le monde que nous approchons du regard, finalement fait partie de nous. Mais peut-on voir véritablement voir ce qui passe sous nos yeux ? Le

[177] François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, *op. cit.*, p.77.
[178] François Jullien, Un sage est sans idée ou l'autre de la philosophie, Éditions du Seuil, Paris, 1998, p.41
[179] *Ibid*., p. 79.

temps et le monde se donnent-t-ils à la perception ? Si le temps pouvait être une substance, il partagerait sans doute ses caractéristiques avec l'eau.



L'eau pénètre dans l'étoffe
selon le temps qui passe

Dans le cadre de ma pratique plastique, en partant de la supposition selon laquelle la fluidité ne pouvait qu'exprimer le temps et la mobilité de l'être, j'ai réalisé une performance : mettre de l'eau dans un grand récipient symbolisant un espace relatif à la vie. Lorsque l'eau est limitée dans un récipient, elle représente un état propre à un espace-temps relatif à une image plate. Pour visualiser le temps, je plonge de la couleur dans l'eau. L'eau bleue peut alors apparaitre sur l'étoffe, lentement, en pénétrant sa texture par son humidité. C'est un déplacement qui évoque le mouvement lui-même et qui est vecteur d'activité.

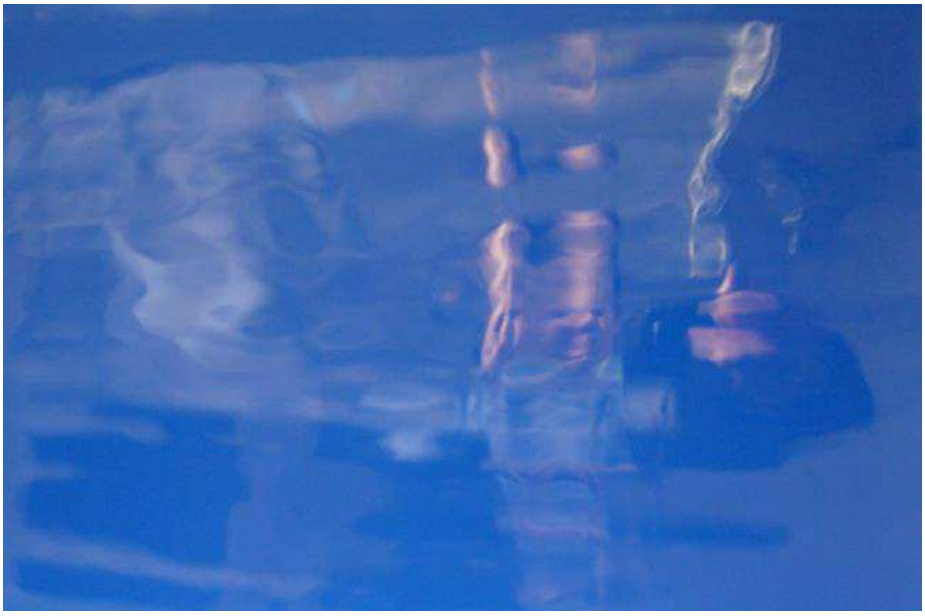
Cette activité de déplacement aboutit à la formation d'une tâche, celle-ci pâlit au fur et à mesure, résonnant avec les paroles de Deleuze qui pu dire :

> « Le monde enveloppé de l'essence est toujours un commencement du Monde en général, un commencement de l'univers, un commencement radical absolu… Mais l'essence ainsi définie, c'est la naissance du Temps lui-même. Non pas que le temps soit déjà déployé : il n'a pas encore les dimensions distinctes d'après lesquelles il pourrait se dérouler, ni même le séries séparées dans lesquelles il se distribue suivant des rythmes différent »[180].

C'est par la couleur bleue que le temps nous apparait. Or, « la couleur est quelque chose de tellement subjectif qu'elle se prête sans doute mieux que tout autre sujet à ce type d'investigation »[181], ainsi que le soutient Michel Pastoureau. Elle est « l'endroit où

[180] Gille Deleuze, *Proust et les signes*, 1964, Paris, PUF, 2010, pp. 57-58.
[181] Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 1999, p.11.

notre cerveau et l'univers se rejoignent »[182]. Apparition, puis disparition, par cette tâche envahissante, le temps laisse une trace, comme un souvenir qui se dépose. Le temps nous fait face à la manière des tableaux métaphysiques de Rothko, là où le spirituel semble particulièrement sensible aux surfaces mouvantes.



Performance et recherche photographique
Un corps se mélange à l'eau

Ce mouvement de l'eau semble nous dire que nous l'observons depuis l'intérieur, comme si nous nous introduisions en elle, notre corps ne faisant qu'un avec sa substance. Troublant et remuant, notre corps se difforme et produit des images différentes et variables. Apparition et disparition, chaque image compose un instant, à la manière d'un film qui se décompose en séquence. L'image plate de mon corps devient une substance mobile qui arbore une couleur des plus profondes.

Comme nous l'avons vu, l'eau n'imite pas le corps, elle n'est pas plus un miroir. Elle ne s'identifie pas à nous et ne cherche jamais à rapporter ses dimensions à nos propres formes. En ce sens, l'eau est une image parfaite qui ne fait appel à aucun imaginaire. Nous pourrions dire avec Baudrillard qu'elle est « non pas exacte, mais d'une vérité outrepassé, c'est-à-dire déjà de l'autre côté de la vérité»[183] ou encore, avec

[182] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit, op.cit.*, p.46.
[183] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p.159.

François Jullien : « l'art n' « imite » pas la nature (comme objet) mais, se fondant sur le rapport actualisateur du visible et de l'invisible, du vide et du plein, il en reproduit simplement la logique »[184].

Comme chaque scène de notre existence, la mobilité de l'eau produit des images disparates dans lesquelles je peux y projeter mon visage et mon regard afin d'y puiser mon histoire. Toutes singulières, elles dépendent aussi des circonstances, des moments, des lumières. Sa manifestation est inattendue. Une figure se présente à nous chaque fois de façon nouvelle, car l'eau est un avènement continuel.

En réalité, nous vivons avec des sentiments contradictoires au cœur d'un monde insaisissable. Au contact de l'eau et de ses mystères, la lumière nous entraîne dans une méditation sur la substance de l'eau.

La surface de l'eau que j'appréhende dans mon travail contient des souvenirs originaires, à la fois réminiscences formelles et promesses d'émergences futures. La surface de l'eau visible tente d'approcher le mystère de l'invisible. Cette rencontre est avant tout celle de la matière avec l'esprit, selon une conception unitaire et organique de l'univers où tout se relie et se tient. La rencontre de deux êtres, ou de l'esprit humain avec l'univers fait naître un « entre », c'est-à-dire, un dépassement des deux premiers termes qui est aussi est aussi une réminiscence. François Cheng remarque à ce propos que dans la rhétorique de tradition chinoise, puis dans celle de l'esthétique que

> « les notions ou figures vont souvent par paires. Formant couple dans un binôme, du même type que par exemple « Yin-Yang », « Ciel-Terre », « Montagne-Eau », le binôme est l'expression même de la ternarité,, puisqu'il exprime l'idée que porte chacune des deux figures, mais aussi l'idée de ce qui se passe entre elles, leur offrant une possibilité de dépassement»[185].

L'eau que nous invitons sur la toile peut désormais être perçue comme une façon d'appréhender l'univers. Faire de la peinture est pour nous une façon de contempler et de méditer à son propos. L'acte de peindre constitue ainsi une sorte de rituel susceptible de se placer dans un rapport d'empathie avec l'ordre de la nature.

[184] François Jullien, *La propension des choses, op. cit.*, p.159.
[185] François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté, op. cit.*,p. 112.

III.1.b. L'interpénétration

L'eau peut être comprise telle une substance vivante, propice à la vie de tout autre être. Tout dans ce qui est fluide, est donc continuellement traversé de part en part autant qu'il fend le temps et l'espace par son rapport au monde. Comme nous l'avons vu, cette relation est réciproque. La peinture, parce qu'elle permet de communier avec son environnement, avec les autres, comporte inévitablement une dimension cérémonielle.

En procédant à la manière d'un rite, je prépare sur le sol ma grande toile autour de laquelle je dispose les couleurs, les pinceaux que j'ai préalablement fabriqués et un seau d'eau. En introduisant l'eau sur toile, le jeu commence. Comme dans une danse rythmée, solitaire et rituelle, je déplace mon corps et mes pinceaux, à moins que ce ne soit la toile qui ne défile sous mes pas.

La fluidité de l'eau et l'acrylique envahissent peu à peu la toile. Quand mon pied nu danse sur la toile, l'eau bleue semble pénétrer et circuler dans le corps entier pour mieux revenir sur la surface colorée. Je suis comme une montagne, l'eau circule tout autour et fait corps avec moi. Elle danse, nous sympathisons et nous nous imprégnons mutuellement. Cela revient à une extension des séances de peinture corporelle. Avec le grand pinceau, ma main nage dans l'eau pour reproduire ce que je perçois, à l'image de ce qu'indiquait Paul Klee : « ma main est tout entière l'instrument d'une sphère plus lointaine. Et ce n'est pas non plus ma tête qui est à l'œuvre. C'est autre chose… »[186].



[186] Carl Gustav Jung. *L'homme et ses symboles, op. cit.*, p. 263, (Les citations de Klee sont de *Ueber die Moderne Kunst, Paul Klee.* Haftmann *(Dokumente,* p.89))

Lorsque je joue avec l'eau, celle-ci semble tourbillonner et m'emmener dans un voyage indéterminé, vers l'eau et moi. En voyageant, nous sympathisons et nous nous imprégnons réciproquement. Cela me permet de tisser un lien instinctif avec l'élément liquide. Quelque part, je deviens cette eau et elle devient « moi ». Parce que l'eau a la capacité à dissoudre autant qu'à révéler, des formes peu à peu se font jour car l'eau désagrège l'acrylique pour en faire une « soupe primitive »[187], créatrice et apte à générer l'insoupçonnable.



Un corps sur la toile dans le Vide

En quittant la toile, je laisse faire le hasard : l'eau travaille seule car c'est bien elle qui décide la forme et des chemins à parcourir. C'est elle qui décide des éléments qui la composent. Puis je m'arrête, j'attends et la regarde, cette eau qui se meut sous la couleur, si fragile en apparence, bougeant lentement.

Les traces que je peux percevoir après-coup m'évoquent les instants qui immédiatement ont précédé. Elles me mènent vers l'origine du monde, bien avant que la vie ne soit apparue. Par la Voie, j'avais envie de tendre vers le Vide, l'eau originale qui est la connaissance du monde et de ce qui va l'au-delà. Ainsi, la toile devient une sorte

[187] Masaru Emoto, *Les messages cachés de l'eau*, *op. cit.*, p. 55.

de cadavre. La peinture est, pour moi, un cadavre évoquant le souvenir du temps passé ensemble, temps qui va germer à nouveau pour diffuser son énergie créatrice. Il s'agit d'un aspect réellement présent dans ma pratique. Puis vient une seconde étape dans le travail où je commence à frotter, à gratter ces traces. Ailleurs, je peux ajouter des éléments nouveaux, en coller d'autres, en me rappelant de ces instants où je devins cette eau autant qu'elle fit partie de moi. Je réalise alors ce que j'ai prévu préalablement, en termes de composition et de technique. L'acte de peindre, tel que je l'entreprends, consiste à ouvrir un porte afin de sonder des profondeurs.

En effet, ces mouvements que mon corps et l'eau impriment à la toile font naître des coulures et la modifient. Ainsi, le jeu avec les matériaux devient une méthode d'approche du monde intime et je peux m'approprier ces paroles de Merleau-Ponty :

> « Mon mouvement n'est pas une décision d'esprit, un faire absolu ; qui décréterait, du fond de la retraite subjective, quelque changement de lieu miraculeusement exécuté dans l'étendue. Il est la suite naturelle et la maturation d'une vision. …mon mouvement se déploie. Il n'est pas dans l'ignorance de soi, il n'est pas aveugle pour soi, il rayonne d'un soi… »[188]

Lorsque je peins, il me semble que la couleur acrylique contenant l'eau engloutit parfaitement le support, comme si la surface de l'eau envahissait une seconde dimension. La toile est un champ qui permet la rencontre non seulement de mon esprit et de mes matériaux, mais aussi de mon corps avec l'eau. Une fois l'action terminée, la toile finalement gît, tel un cadavre car elle évoquer le souvenir du temps passé avec elle, un temps voué à renaître en donnant ses énergies et ses matières à tous. C'est une problématique par rapport à la peinture.

Dans un processus de continuelle interaction unifiante, la peinture devient une unité organique vivante. Lorsque différents éléments entrent en contact, les uns relevant du Yin, les autres du Yang, ceux-ci s'attirent, s'interpellent, s'interpénètrent pour former un magma, ou plutôt une osmose d'où émergent et s'affirment les figures, avec leur ossature et leur chair propres.

Les formes peuvent être contradictoires et pourtant elles fonctionnent ensemble, le tableau peut alors se présenter comme un plan découpant le mouvement de l'eau, cette même eau qui fuit, qui s'écoule à l'intérieur d'elle-même.

[188] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, *op.cit.*, p.13.

L'interpénétration est peut-être un processus du désir, le désir de l'eau et le désir qui est le mien. Ces deux élans se mélangent et s'amalgament pour produire chaque image. Faire de la peinture n'est pas toujours peindre, c'est rencontrer et être ensemble avec l'objet. En tant que spectateur, en sortant de la toile, lorsque je vois ma peinture, alors, je me rappelle nos actions et nos intentions communes. Il s'agit alors d'un ensemble de souvenir.

III.1.c. Devenir-eau

L'eau est non seulement la métaphore de la vie, mais elle est également, en elle-même un être vivant. Pour autant, comment le corps organique de l'homme peut-il composer avec la matière fluide et translucide de l'eau ? Comment l'un peut-il devenir l'autre ? Dans notre optique, nous avons vu que le corps constitue un petit univers composant un plan d'immanence, en nous appuyant sur la pensée deleuzienne. Si nous pouvons évoquer un devenir-eau, il nous faut insister sur la nécessité de devenir-autre.

On ne peut en effet devenir ce que l'on est déjà, de façon irrémédiable. C'est pourquoi le devenir-eau comporte par sa douceur et sa délicatesse, un devenir-différent, un devenir-femme tout comme un devenir-enfant. Or comme la voie de l'eau est réticulaire, sinueuse, nous pouvons rejoindre Deleuze lorsqu'il écrit que « tout se réunit dans un bloc de devenir asymétrique, un zig-zag instantané »[189], tout en ajoutant que « la jeune fille est comme le bloc de devenir qui reste contemporain de chaque terme opposable, homme, femme, enfant, adulte…Ce n'est pas la jeune fille qui devient femme, c'est le devenir-femme qui fait la jeune fille universelle »[190]. De la même façon, Deleuze écrit que « l'homme est majoritaire par excellence, tandis que les devenirs sont minoritaire, tout devenir est un devenir-minoritaire »[191]. Devenir-eau, est avant tout partager sa translucidité et sa capacité à confondre le visible et l'invisible. Le devenir l'eau est donc un devenir-minoritaire autant qu'un devenir-femme, il est avant tout un processus d'actualisation.

[189] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, op.cit.*, p. 341.
[190] *Ibid.*, p. 339.
[191] *Ibid.*, p. 356.

Selon Deleuze, tous les devenirs connaissent un destin cosmologique, celui qui les rend imperceptible. C'est pour cela que l'on passe d'abord du devenir-autre, comme par le devenir-femme, pour ensuite tendre vers un devenir-moléculaire, et enfin, pour s'achever et se réaliser en un devenir imperceptible, vraie « essence » du devenir. Le devenir-eau s'inscrit donc dans un rapport de réciprocité entre homme et nature. Devenir-eau signifie alors pour l'homme le fait de se fondre avec la nature, de naître à partir d'elle pour finalement s'éteindre avec elle, en elle. Inversement, la nature n'est pas une entité abstraite, avec la nature, elle vit, se déploie et se réalise au contact de son autre qu'est l'homme. Tous deux sont pris dans un processus de transformation mutuelle et de commune transfiguration. Chacun est complémentaire l'un de l'autre, car ils n'oublient pas leur mélange originaire. « Il y a là un perpétuel mouvement dynamique de contraste et d'union qui sous-tend la matière vivante d'une œuvre picturale et qui lui est indispensable »[192].

Par conséquent, nous comprenons avec le devenir l'importance du Vide et de la Voie. Selon la philosophie taoïste, l'Univers fonctionne déjà harmonieusement. Si la personne exerce selon sa volonté propre une action allant à l'encontre de cet ordre, il perturbe l'harmonie préalable. Il faut donc constamment vivre et agir en concordance avec les processus naturels déjà existants. Le Vide et la Voie ont donc une dimension éthique car la pensée doit rester claire, non agitée par des passions perturbatrices ; elle devient alors parfaitement réceptive aux faits les plus inattendus, et le corps suit. L'action qui découle alors d'une telle attitude est si franche et si naturelle. Seule la spontanéité crée le mouvement parfait, car il s'inscrit alors, en dehors de soi, dans l'harmonie du grand mouvement céleste. De la non-action surgissent toutes les potentialités d'action ; ne rien faire, c'est par là même tout faire.

Le devenir-eau est au milieu, on ne peut le prendre qu'au milieu. Car le Vide médian qui réside au sein du couple Yin-Yang réside également au cœur de toutes choses ; y insufflant souffle et vie, il maintient toutes choses en relation avec le Vide suprême, leur permettant d'accéder à la transformation interne et à l'unité harmonisante.

[192] François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, *op. cit.*, p. 116.

III.2. L’eau et la peinture

Lorsque l’on regarde certaines peintures où l’eau est évidente, on ne réalise pas toujours que cette dernière est une entité vivante. On préfère davantage l’assimiler à un matériau inerte. Or, au contraire, chaque être est fait d’eau. Personne ne perçoit qui quelques temps en amont, fut mobile et indomptable, vivifiante ou soumise aux lois du hasard.

De même, l’eau est la représentante, et non le symbole, de la Nature. Devant la Nature indéfinie, l'homme a du mal à dialoguer avec elle. Comment ouvrir le dialogue et s’unir avec la Nature ? C'est sur cette question que s’ouvre notre recherche.

Pour l’eau, la toile est un espace de vie et d’accumulation du temps et à travers elle, ce que nous recherchons finalement, est notre propre être. L’engloutissement est une expérience extrême, se laisser engloutir signifie devenir cette eau. La toile devient un lieu de médiation entre l'intérieur et l'extérieur, elle devient également le motif où se réalise la rencontre entre abstraction et matière. Avec la notion de Vide, c’est également ce qui lie l’ « agir » au « non-agir » qui intervient. Comment lier l’un à l’autre ? Ce n’est que par l’action que nous pouvons tendre vers la Voie, le Vide, ce renoncement à toute action.

Mon regard ne peut saisir qu’une coupe partielle de l’eau qui m’environne, elle n’est qu’une partie du tout qui se meut sans cesse. Cette surface d’eau est un plan et une image décrivant à fois le mouvement et le changement. Cette surface qui s’offre à nous met en relief le fond de l’eau, ce qui dernier se présente comme un monde parcouru de virtualités. C’est en articulant constamment l’un à l’autre que nous parviendrons à laisser éclore du virtuel des réalités visibles et palpables. Nous pensons que ce désir de recherche de l’image peut venir de la conscience que nous avons de nos propres limites et de l’impossibilité de savoir. Qu’est-ce en effet qu’une image de l’eau ? L’eau est une image elle-même ? Comment expliquer cette constante sensation de mobilité ?

Gilles Deleuze a tenté de penser l’image en allant au-delà des conceptions idéalistes et réalistes. Ce que Deleuze perçoit est une coupe dans le chaos, un monde d’universelles variations ne comportant ni « axes, ni centre ni droite ni gauche, ni haut

ni bas… »[193]. Pour reprendre Bergson, nous pouvons dire que tout ce que nous percevons peut être dit image : « Appelons Image l'ensemble de ce qui apparaît »[194], alors que, comme le soutient Deleuze, toutes ces images laissent émerger en leur sein un temps ambivalent, celui où se mêlent l'action et la réaction : « toutes les choses, c'est-à-dire toutes les images, se confondent avec leurs actions et réactions ; c'est l'universelle variation. Chaque image n'est qu'un 'chemin sur lequel passent en tous sens les modifications qui se propagent dans l'immensité de l'univers' »[195].

L'eau est très certainement ce qui permet de songer à de telles images. Deleuze sera un auteur important dans cette optique, lui qui pense l'art et les objets du monde à partir de la philosophie. C'est pourquoi ce qu'il décrit dans le cadre d'une recherche sur le cinéma s'applique aussi bien à d'autres lectures. L'approche deleuzienne nous permettra de comprendre que l'eau n'est pas une entité dichotomique, mais une substance disposant de deux facettes interagissant l'une avec l'autre ; l'image-mouvement et l'image-temps se joignent et constituent un ensemble. C'est pourquoi nous nous attachons constamment, dans chacune des parties développant notre étude, à aborder dans un premier temps ce qui se trame à la surface, pour ensuite questionner les profondeurs. La surface et le fond de l'eau sont deux pôles d'une réalité échappant aux dualismes. Il nous faut tisser des liens et les prolonger, plutôt que de retrancher chaque partie derrière des obstacles conceptuels hermétiques.

De là, les notions de rencontre, d'interpénétration et de devenir nous permettent de songer à un monde de profondeur où prime le qualitatif. La peinture n'est pas une coupe immobile, elle est toujours saisie dans un mouvement car elle devient un lieu où les souffles se rencontrent et se meuvent perpétuellement. Comme l'eau ou le corps étudiés dans les parties précédentes, nous pouvons considérer la peinture, on peut considérer la peinture à la surface et au fond pour demeurer au plus proche de son être.

[193] Gilles Deleuze, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 86.
[194] Henri Bergson, *Matière et mémoire, op. cit.*,p.34.
[195] Gilles Deleuze, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, *op. cit.*, p.86.

III.2.a. Un plan d'immanence

Comme sur sa surface, l'eau présente sur la toile un espace de silence, des images qui se forment et se déforment encore et des lignes qui sont liées à un espace du dehors. Une substance informelle mouvante apparaît comme l'incarnation de l'émotion de l'eau et du corps. La trace de la fluidité de l'eau et le moment de la mobilité du corps paraissent exprimer ces formes au plus près de leur actualisation dans une matière-flux. Mais qu'est-ce que cette image du fond de l'eau en coalescence avec la surface ce l'eau ? Qu'est-ce qu'une image mutuelle ?

L'image de l'eau est toujours prise dans un mouvement avec sa propre durée qualitative, laquelle est matérialisée par sa trace sur la toile. Ce mouvement ne peut être reconstitué avec des « coupes » immobiles dans l'espace ou des instants dans le temps car ce « sont des potentialités qui ne passent à l'acte qu'en s'incarnant dans la matière »[196]. La surface de la peinture, l'ensemble infini de toutes les images de l'eau constitue une sorte de plan d'immanence. Comme l'indique Deleuze, « l'image existe en soi, sur ce plan. Cet en-soi de l'image, c'est la matière : non pas quelque chose qui serait caché derrière l'image, mais au contraire l'identité absolue de l'image et du mouvement »[197] .

III.2.a.α. Un ensemble d'images-mouvement

Une image de « nous » est n'apparemment qu'une facette de la surface de l'eau par laquelle nous nous découvrons nous-même. Tout comme nous sommes recouverts de peau et de représentations données à ceux qui nous observent, sous la surface de l'eau, nous pouvons constater qu'il y a de nombreuses couches « épidermiques » dans lequel le vivant est impossible à déterminer.

Sous un autre aspect, la surface de l'eau n'est plus une peau qui nous réfléchirait, mais l'incarnation de nos sentiments et sensations par la pensée. Il s'agit ici d'une manifestation symbolique liée par exemple au dispositif de contemplation. Comme pour la surface de l'eau, cette peau tisse des relations avec ce qui l'entoure et

[196] *Ibid.*, pp. 12-13.
[197] *Ibid.*, p. 86.

connait un jeu d'influences réciproques. La surface de l'eau accepte tout autour d'elle, mais elle ne perd pas son identité.

Un tsunami est créé lorsqu'une grande masse d'eau est déplacée. L'après-tsunami (fig1) révèle les horreurs de l'enfer engendré par une force destructrice inouïe. En songeant au Tsunami qui ravageât le Japon en 2011, nous pouvons prendre conscience de la puissance des forces naturelle et de la petitesse de l'espèce humaine. De là, nous pouvons nous demander quelles sont en réalités ces forces enfouies sous les eaux. Au bout du compte, nous pouvons constater qu'après la catastrophe vint un moment de grand calme, en dépit d'une situation des plus douloureuses. Sans doute cela est-il lié au caractère ambivalent de l'élément liquide.

Dans ma peinture, l'acrylique impure traverse brutalement le support, et « engloutit » parfaitement la toile. En brouillant les couleurs, l'eau crée une nouvelle ligne de teintes. Etant donné que l'accumulation de l'objet représente chacune des couleurs dans un espace, l'eau montre ses couleurs afin d'illuminer sa profondeur. Lorsque la mobilité et la fluidité de l'eau (devenue lourde) s'affaiblissent, l'eau s'arrête d'agir et s'épuise. Je perçois derrière sa prétendue puissance, une grande fragilité.

Je coupe la toile en quatre comme un glissement de terrain qui provoquerait un tsunami. Mais chaque coupe-image contient encore son mouvement et « chaque image agit sur d'autres et réagit à d'autres, sur « toutes ses faces » et « par toutes ses parties élémentaires »[198]. Ces quatre tableaux se rassemblent pour ne faire qu'un et par la ligne de la vie, le souffle, ils se changent et se propagent sur un même plan. Il s'agit d'un ensemble d'images-mouvement dans le fluide.

[198] Henri Bergson, *Matière et mémoire, op. cit.*, p. 187.

III.2.a.β. Une collection de lignes ou des figures de lumière

Si la lumière devait voyager dans l'espace vide puis pénétrer dans l'eau, on pourrait faire le rapport des sinus des angles d'incidence et de réfraction. La vitesse de la lumière dans le vide est proportionnelle à sa vitesse dans l'eau : en effet la lumière voyage plus lentement dans l'eau que dans le vide ou dans l'air.

Or, comme nous le dit Deleuze, « Le plan d'immanence est tout entier Lumière… L'identité de l'image et du mouvement a pour raison l'identité de la matière et de la lumière. L'image est mouvement comme la matière est lumière. » La surface de l'eau est réfléchissante, elle reflète non seulement les choses autour d'elle, mais elle représente aussi l'écho du mouvement et de l'énergie de la profondeur. L'eau réfléchissante semble un écran sur laquelle est projetée une image ou une source de rayonnement. Composé de millions de gouttes d'eau, cet écran offre un spectacle, ce qui ne laisse apparaître aucune structure. C'est un écran plat et calme qui est animé par le mouvement de l'eau.

Dans ce tableau,(fig2) cette lumière présente paradoxalement une ligne noire entrelacée grâce à l'eau réfléchissante avec la couleur : la présentation de lumière est une couleur, mais derrière ce fond de couleur, il y a le noir ou le blanc. Surtout la ligne noire présente inversement sur la surface de l'eau et la couleur de l'eau existe au fond de la ligne entrelacée. En réalité, cette ligne noire est aussi le résultat de la couleur de l'eau car le monde est « une masse sans lacunes, un organisme de couleurs, à travers lesquelles la fuite de la perspective, les contours, les droites, les courbes s'installent comme des lignes de force, le cadre d'espace se constitue en vibrant »[199]. Par cette vibration, nous pouvons communiquer avec les autres. Nous vivons dans un milieu où d'autres se meuvent également, la plupart du temps, nous ne les voyons qu'à travers les actions de notre corps.

Comme vu précédemment, l'eau est un élément de réflexion permettant de méditer sur le phénomène de la vie. Sur la surface de l'eau, il y a un espace du mouvement et de transparence. La transparence signifie en premier lieu qu'un corps se laisse traverser par la lumière. Nous communiquons avec les choses visibles et invisibles comme les lignes

[199] Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, *« Le doute de Cézanne »*, Paris, Gallimard, 1966, p.20.

s'enchevêtrant à la surface de l'eau. Cela ressemble à nos relations aux autres dans la réalité de nos existences vie, tissant un réseau de devenirs qui n'ont ni début, ni fin, ni départ, ni arrivée, ni origine ni destination. Ainsi,

> « La ligne est sans origine, puisqu'elle a toujours commencé hors du tableau qui ne la prend qu'au milieu, sans coordonnées, puisqu'elle se confond elle-même avec un plan de consistance où elle flotte et qu'elle crée, sans liaison localisable, puisqu' elle a perdu non seulement sa fonction représentative, mais toute fonction de cerner une forme quelconque, - la ligne est par là même devenue abstraite, vraiment abstraite et mutante, bloc visuel, et le point, dans ces condition, trouve à nouveau de fonctions créatrices, comme point-couleur ou point-ligne »[200] .

Par chacun de ses actes de création, la peinture est engagée dans un devenir intense.

III.2.a.γ. Une série de blocs d'espace-temps

L'eau coule sans cesse. Elle illustre le temps qui passe ou l'infinité du temps. L'écoulement contient la durée et le mouvement, car « la durée change et ne cesse pas de changer…Le mouvement exprime un changement dans la durée ou dans le tout »[201].

Cependant nous pouvons l'observer lorsqu'elle se présente face à nous : une partie de l'écoulement que nous percevons n'est lié qu'à sa surface. Il s'agit alors d'une *matière-écoulement*. « C'est un ensemble, mais un ensemble infini…*L'image – mouvement* et *la matière-écoulement* sont strictement la même chose »[202].

Dans un espace de fluidité, tous suivent un mouvement continu et une expression du vivant : « l'image-mouvement a deux faces, l'une par rapport à des objets dont elle fait varier la position relative, l'autre par rapport à un tout dont elle exprime un changement absolu. Les positions sont dans l'espace, mais le tout qui change est dans le temps ». [203] Le rapport entre la montagne et l'eau est, dans le temps, en perpétuel changement.

---

[200] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 366.
[201] Gilles Deleuze, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 18.
[202] *Ibid.*. p. 87.
[203] *Ibid.*, p. 50.

Dans le tableau de *La montagne à l'eau* (fig3) s'exprime cette relation : la montagne est une forme substantive et immobile, au contraire, l'eau est informelle et infiniment mobile. Dans le même temps, par un souffle vital, ces deux changent elles-mêmes et réciproquement. Tout en paraissant stable, la montagne semble se mouvoir par la diversité de ses faces. Ainsi, tout en s'écoulant, l'eau paraît atteindre à la compacité par la masse de ses vagues.

Les tableaux triptyque montrent le mouvement tellurique qui anime par le souffle vital, le *Qi*. Au lieu de laisser la surface de la terre plate comme une planche, les souffles de la terre et ceux du ciel peuvent mieux s'échanger avec la montagne qui porte haut la vie. Et du sein de la montagne jaillit la source, laquelle, coulant vers le bas et s'élargissant, devient fleuve.

L'eau du fleuve, tout en coulant, s'évapore à mesure que ses vapeurs montent dans le ciel, se transforment en nuages et retombent en pluie sur la montagne pour réalimenter le fleuve à la source. La moindre goutte est en mouvement et cela participe à la constitution d'une « eau vivante »'. Nous assistons alors à l'écoulement du temps.

Ces trois tableaux successifs signifient un écoulement qui se produit de « la terre à la terre », ou du « fleuve vers le fleuve », en sens unique, et en même temps, ce mouvement circulaire s'accomplit entre la terre et le ciel. La montagne et l'eau s'appellent et se répondent dans le Vide en incarnant par excellence les deux principes vitaux que sont le Yin et le Yang. En jouant avec l'eau, celle-ci devient très active et domine rapidement la toile. En adoptant un mouvement énergique et puissant, elle relève du souffle vital Yang, le résultat, la montagne est là, sur cette toile. Chaque tableau présente un moment de son activité et ces trois tableaux composent l'écoulement du temps inachevé.

Le véritable temps, si on peut dire, est circulaire et non linéaire. Autrement dit, il s'agit d'un mouvement qui occupe l'espace, d'un écoulement qui se déploie aussi bien à travers le temps que l'espace, de façon indistincte.

III.2.b. Les cristaux de temps

Sur la toile, en jouant avec l'eau, nous pouvons penser que l'espace s'ouvre et que l'infini se manifeste quand notre corps entre en relation avec le monde du non-agir. En ce sens, l'espace est un lieu en tant que relation. Un lieu de rencontre, la toile autorise une relation d'ordre topologique entre le corps et l'eau, et révèle les différents moments de ses actions.

Le geste de peindre naît dans la correspondance entre la toile et mon corps. C'est dans ce rapport que la toile gagne l'absolu et la vie, au-delà de la logique. Par ce geste, elle devient translucide, c'est-à-dire ni totalement objective ni tout à fait abstraite. Cet état intermédiaire dans lequel nous pouvons rester attentifs à la matière comme à l'espace peut engendrer une impression de staticité.

En ce sens l'espace signifie l'infini. Le temps et l'espace sont indissociables. Ici, nous pourrions dire que la peinture est comme une édition abrégée, une diminution de l'espace et du temps : le jeu de l'eau avec l'eau avait s'accomplit dans les trois dimensions pendant des heures. La trace de l'élément aquatique est un cristal de cet espace et le temps : l'apparition coexiste avec la disparition. Ce n'est que lorsque l'on accepte la disparition, on commence à comprendre le temps.

Nous sommes dans le temps et nous le savons parfaitement, c'est pourtant le plus haut paradoxe, comme l'écrit Deleuze, « le temps n'est pas l'intérieur en nous ; c'est juste le contraire ; l'intériorité dans laquelle nous sommes ; nous nous mouvons, vivons et changeons »[204] .

[204] Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps, op. cit.*, p. 110.

III.2.b.α. Une fondation du temps

La surface de l'eau est actuelle, il s'agit toujours d'un présent. Cependant, le présent toujours change ou passe. Le fond de l'eau, en revanche, est un monde qui nait et disparait sans cesse, avec énergie. Le fait par exemple de regarder un coucher de soleil illustre de façon exemplaire notre sensation d'appréhender le temps avec nos sens. Face à la mer, le soleil s'approche de la ligne d'horizon, sa couleur rougie traverse le bleu de l'étendue liquide. C'est le moment du crépuscule. La nuit tombe et le soleil se dressera à nouveau lorsqu'il achèvera son cycle, au petit matin.

Sur la toile,(fig4) le bleu de la mer arrive et s'allonge en oscillant. C'est alors que la couleur rouge du soleil entre en scène, tâchant de poursuivre de sa vigueur le bleu qui l'a précédé. Des symboliques de l'action et de la passivité semblent omniprésents. Pendant la durée de l' « incorporation », ils produisent un espace-temps intermédiaire, un entre-deux à l'image du crépuscule. Les contrastes de volume et de tonalité se meuvent à travers la toile en épousant le rythme d'un espace dynamique et en contemplant les choses. Ils varient infiniment pour engendrer le monde, dans un mouvement continu. La toile devient une substance vitale qui bouge avec l'eau.

En peignant, alors que j'attendais que l'eau agisse, je me suis rendue compte que lorsque la toile imbibée d'eau se faisait très lourde, de minuscules rainures microscopiques faisant leur apparition, s'associant aux couleurs qui s'écoulent vers elles. Surtout, alors que la toile reste chargée d'humidité, je ne reste pas immobile et j'entreprends d'enlever le scotch pour la déplacer. La toile est cependant très lourde, elle se froisse, l'eau et la couleur se mélangent et se désorientent. Pris dans l'urgence, j'ai décidé de conserver ces froissement et de laisser libre court aux coulures.

Un peu plus tard, je soulève la toile qui fait trois fois ma taille. En la pliant, c'est la toile qui peut acheminer l'eau et les couleurs, dessinant des sillons et des creux où viennent se déverser les liquides. Nous étions alors trois : l'eau, mon corps et cette toile. Cette dernière n'est plus seulement un champ de rencontre, mais aussi le sujet de rencontres.

Lorsque je peins, je cherche constamment à considérer l'eau du regard. Ce modèle de calme et de silence bouge dans le mouvement des couleurs. Quelque fois, un détail

emporte toute mon attention ; comme une fulgurance, je m'interroge, qu'est- ce que l'eau ? Et face à cela, qu'est-ce que la Voie ?

Sur la toile, (fig5) des voies en effet se dessinent, elles sont imprégnées de couleur. Par la fenêtre, la lumière du soleil nimbe ces voies et les parsème de coloris neufs, l'eau coloré peut couler dans toute sa brillance. Je regarde sans véritablement intervenir, peut-être est-ce cela, la Voie, celle qui me fait parvenir jusqu'au Vide.

Les couleurs se meuvent désormais avec vitalité, le temps semble se manifester physiquement. Or les perceptions et les actions ne s'enchaînent plus, et les espaces ne se coordonnent plus ni ne se remplissent. Cela peut évoquer l'idéogramme du *Taiji*[205], un moment-lieu du Vide suprême, constitué par le Yin et le Yang : le Yin est tel quel la couleur bleu, passif, avec des connotations négatives comme la mélancolie, la solitude, l'obscurité, l'angoisse, la tristesse et la froideur. Le Yang renvoie au rouge, il est actif et désigne « la couleur des forces vitales, de la vie, de l'ardeur et du courage, couleur de la dignité et du mérite »[206]. Le Yin et le Yang sont dans un rapport d'harmonie en interaction. La nuit par rapport au jour, la lune par rapport au soleil, le contraste fait la différence de l'un par rapport à l'autre dans les interactions qui sont des actions réciproques modifiant la nature ou le comportement des actants.

Je prête mon corps à l'eau pour qu'elle s'inscrive au monde et me donne sa ressemblance. Il s'agit alors d'entrer dans un processus de devenir-eau. Grâce à l'eau, le visible qu'explore ma vision semble toucher le monde. À la limite, point n'est besoin de me représenter un corps pour que j'éprouve ce vertige d'un temps écrasant. La texture me revient et s'insère en moi, elle me convient. Avec le fluide de l'eau, je vise à créer un espace médiumnique où l'homme rejoint le courant vital ; plus qu'un objet à regarder, un tableau est à vivre.

---

[205] Dans la cosmologie chinoise le *qì* (Souffle vital) pré-existe à l'émergence du *yin* et du *yang*, deux aspects de ce souffle qui vont en se combinant permettre la formation des dix-milles êtres (wànwù 万物), c'est-à-dire des êtres et des objets de l'univers. Au premier moment du cosmos existe une forme indifférenciée nommée *wújí* (無極), durant lequel le *qi* originel (*yuánqì* 元气) est encore unaire. Puis cette forme se polarise, elle se divise en un pôle *yin* et un pôle *yang* pour fonder ce qui est nommé *Tàijí* (太极), littéralement la « poutre faîtière suprême » du cosmos, clef de voûte de la structure de l'univers. À partir du *tàijí*, les combinaisons yin-yang vont varier quasiment à l'infini pour engendrer le monde, dans un mouvement continu.

[206] Annie Mollard-Desfour, *Le Rouge, Dictionnaire de la couleur, Mots et expressions d'aujourd'hui XX^e^ –XXI^e^*, CNRS Editions, Paris, 2009, p. XVIII.

III.2.b.β. Les distinctions indiscernables

En tant qu'une partie de la nature, nous nous situons dans l'univers macroscopiques. De même, nous sommes constitués d'eau. Ne pouvons-nous écouter ce que l'eau a à nous dire depuis si longtemps ? Je m'essaie alors à une performance : je diluer la couleur bleue et la place dans un grand récipient similaire à un bateau, ce dernier nous emmène au fond de la mer. Sur la surface, elle contient le ciel bleu, le nuage blanc et la lumière du soleil. En faisant pivotant le petit navire, je perçois le silence et je me surprends à écouter le chant des flots auquel vient se mêler le tapage de la vie quotidienne : « Le fait que toute chose est en état vibratoire signifie aussi que toute chose crée un son. L'eau, si sensible aux fréquences particulières émises à travers le monde, joue essentiellement et de manière efficace le rôle de miroir du monde extérieur »[207].

Puis, avec cette même sensation, ce même rythme, comme si j'entendais l'eau, je m'amuse avec les gouttes d'eau qui se rencontrent et dansent seules sur la toile que je laisse désormais immobile avec son récipient. C'est l'eau qui produit la ligne sans origine, celle qui commence hors du tableau. Elle se confond elle-même avec un plan de consistance où elle flotte, crée et dont elle est à l'origine.

Finalement, une installation a résulté de ce travail(fig6) qui a produit deux résultats techniques : une toile et une vidéo posée à l'arrière de la toile qui reçoit la peinture. La peinture et la vidéo échangent le mouvement de l'eau et du son. Il est fort probable que les vibrations de la musique aient eu un effet sur l'eau. Il n'y a ni extérieur ni intérieur, puisque l'intériorité et l'extériorité ne sont que des rapports entre images.

Dans le même espace, par ces deux toiles opposées et collées, deux espaces se créent : d'un côté du tableau, nous percevons la projection de la lumière et de l'autre, nous pouvons regarder la projection d'une image vidéo. Deux espaces divisés et opposés sont ainsi créés, alors que lorsqu'elle est présentée, l'installation fonctionne dans une relative globalité, à la manière d'une sphère unique. Un côté de la toile est calme et sereine, un autre côté, là où est projetée la vidéo, est vivifiante et possède sa

[207] Masaru Emoto, *Les messages cachés de l'eau*, *op. cit.*, p. 39.

sonorité propre. Les deux s'articulent et s'harmonisent au sein de cet espace qui permet de joindre, en somme, la surface au fond de l'eau que nous n'avons cessé de rechercher. L'essentiel est que la surface de l'eau et le fond de l'eau finalement diffèrent en nature, « mais pourtant 'courent l'un derrière l'autre', renvoient l'un à l'autre, se réfléchissent sans qu'on puisse dire lequel est premier, et tendent *à la limite* à se confondre en tombant dans un même point d'indiscernabilité »[208].

Nous trouvons ainsi face à une image à deux facettes, capable de nous montrer à la fois une image actuelle *et* image virtuelle, si bien qu'il n'y a plus d'enchaînement du réel avec l'imaginaire, mais *indiscernabilité des deux*, dans un perpétuel échange. , par exemple lorsque l'eau joue et bouge avec un son clair et éclatant tel que celui de la goutte d'eau après lequel le silence arrive. C'est ce troisième «son», la résonance, qui nous révèle ce qu'est le silence et le vide. On dit dans le proverbe : «celui qui connaît est silencieux et celui qui ne connaît pas est bruyant », autrement dit, celui qui connaît comprend qu'il est dans le chaos et s'efface face aux autres. C'est la méditation. La méditation qui s'achève subitement.

Nous pouvons alors dire avec Deleuze que « 'le temps sort de ses gonds' : il sort des gonds que lui assignaient les principes de fonctionnement du monde, mais aussi le mouvement de monde. Ce n'est plus le temps qui dépend du mouvement, c'est le mouvement aberrant qui dépend du temps »[209].

Le silence est omniprésent dans cet espace-temps, il est le langage du vide, créé par le geste de la peinture. Quand le corps établit une relation de correspondance avec de l'eau, le Vide apparaît, se révèle. Le vide n'est pas l'espace où l'artiste parle. Il est l'endroit où apparait sa tâche au moment de l'action.

Les paroles ne sont pas nécessaires, les quelques mots qui se font entendre sont liés au silence, « comme le fait d'entendre ce cri d'oiseau qu'on perçoit d'un moment à l'autre, au creux du vallon – *fond du silence* qui n'est jamais dit mais dont tout ce paysage est imprégné »[210].

---

[208] Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps, op. cit.*, pp. 64-65.
[209] *Ibid.*, pp. 58-59.
[210] François Jullien, *Un sage est sans idée ou l'autre de la philosophie*, op.cit., p. 211.

III.2.b.γ. L'image-cristal

Le monde dévoilé et éclairé par la raison doit garder une relation ambivalente et réciproque avec le monde non dévoilé et obscur. Notre corps parcouru par le souffle vital le *Qi*, comme la surface de l'eau, contient le fond, est au milieu de ce monde. Apparemment, nous voyons et sentons ce monde avec notre perception. Dans ce monde, Selon Merleau-Ponty , « la vision est palpation par le regard, il faut qu'elle aussi s'inscrive dans l'ordre d'être qu'elle nous dévoile. Il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde » [211]. Le philosophe français peut ajouter : « Puisque le même corps voit et touche, visible et tangible appartiennent au même monde…tout mouvement de mes yeux-bien plus, tout déplacement de mon corps- à sa place dans le même univers visible que par eux je détaille et j'explore, comme, inversement, toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile »[212] .

Ce corps fait la peinture, car il participe au jeu de l'eau avec de l'eau. C'est une expérience primordiale où les deux acteurs principaux sont le corps et le jeu, et c'est à partir de cet instant que le tableau peut naître. Ici, en conséquence, nous pouvons nous demander quel est le rapport du tableau envers son monde ? Est-il possible de donner une définition ontologique du tableau ? Est-ce on peut dire le concept du tableau ontologiquement ? Gadamer explique que l' « être du tableau » [213] est d'être essentiellement relié au modèle qui en elle se représente. Dans notre étude, le sens de cette représentation est une image qui implique une réalité propre. En d'autres termes, le concept de tableau va au-delà du concept de représentation, elle ne renvoie à nullement à une volonté de reproduction mimétique figée.

Si le Vide nous montre sa substance, notre corps qui perçoit, voit et sent par le biais des représentations, il n'y a cependant aucun terme permettant de définir avec exactitude un tableau en tant qu'image, parce que l'image elle-même est un corps qui implique le Vide, nous retrouverions les paroles de Cézanne : « l'art n'est ni une

[211] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible , op.cit.*, p. 175.
[212] *Ibid.*
[213] Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique ,* Éditions du Seuil, Paris, 1976, p.122

imitation, ni d'ailleurs une fabrication suivant les vœux de l'instinct ou du bon goût. C'est une opération d'expression »[214].

Rappelons que le fluide est un principe d'interpénétration entre actualité et la virtualité, tandis que Bachelard écrivait que « le saut dans l'inconnu est un saut dans l'eau »[215]. Nous avons ainsi pour projet d'expérimenter le monde inconnu, à partir de la toile et de l'eau, car ainsi peut être accomplie la conjonction d'un hasard libérateur.

Le tableau intitulé *L'engloutissement* (fig7) présente, avec l'eau bleue, le sentiment d'une limitation pour l'homme qui œuvre dans son existence. L'engloutissement signifie littéralement le fait de sombrer et de disparaître[216]. Dans notre cas, c'est la crainte de l'engloutissement par l'élément liquide qui nous submerge, car l'eau a la capacité de nous plonger dans de profonds abymes.

En nous confrontant à l'eau, nous pouvons expérimenter nos propres limites, celles qui s'imposent à nous lorsqu'on considère son amplitude vertigineuse aussi bien que celle qui nous étouffe et nous fait manquer d'air. Selon Freud, « l'angoisse survient par réaction du *moi* à un danger et constitue le signal qui annonce et précède la fuite»[217]. La peur de l'engloutissement final nous conduit vers un questionnement portant sur les limites de nos perceptions car sans doute résonnent ici l'écho d'un être intérieur qui nous inonde.

Dans ce travail, l'eau bleue décrit une expérience mentale sous une forme sensible ; elle joue ainsi un rôle de transmission de l'impression et du sentiment par le langage de la peinture. Surtout, le bleu est une couleur de contemplation. Il semble parfois qu'un filtre bleu est apposé sur le regard de l'homme contemplant l'univers, à travers l'eau qui joue le rôle de peau ou de membrane. L'une des caractéristiques essentielles du bleu, « est le lien entre le bleu et l'eau et, surtout, entre le bleu et le froid…c'est probablement l'association progressive du bleu et de l'eau qui a joué le rôle le plus important »[218].

De même, ce bleu évoque l'inconscient, la profondeur de la raison et la profondeur de la sensibilité comme la partie cachée de l'iceberg. Enfin, comme la couleur de l'eau

[214] Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, « Le doute de Cézanne », Paris, Gallimard, 1966, p. 23.
[215] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p.188.
[216] Le petit Larousse compact, Paris, Larousse, 2004, p. 413.
[217] Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2001, p. 492.
[218] Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, *op. cit.*, p. 41

tapie au fond d'un puits profond, le bleu reflète les expériences vécues en notre être et en notre chair.

L'acte de peindre doit être une sorte de rituel permettant de résoudre la complication ou l'empathie envers la nature. Il s'agit d'un véritable accès à l'invisible d'une porte d'entrée nous permettant d'accéder au Vide. Comme le jeu de l'eau avec l'eau invoque un corps, il laisse une trace alors que les sentiments de chaos et de tourmente sont omniprésents sur la toile. À la fois marine et montagne qui lentement se meut, le bleu renvoie à un déplacement dense et massif. Dans cette peinture, nous avons alors le sentiment de nous laisser emporter par un immense tourbillon coloré qui disperse notre regard et met en abyme l'élan qui nous transporte.

Au lointain, près du ciel que l'on distingue à peine, les contours sont vaporeux, les dégradés subtils. La surface de l'eau elle-même compose par l'incomptable ligne un réseau comme une fibre. Le mouvement de fond atteint à la surface avec la vibration. Le tableau parait inachevé, la ligne invisible avance dans le Vide : « la ligne ne va pas d'un point à un autre, mais *entre les points* elle file dans une autre direction, qui les rend indiscernable »[219] .

Le mouvement nous conduit vers une vue du désordre et du chaos. Ces tâches de bleu et de lumière font disparaitre le mouvement dans le vide, seul subsiste un espace-temps produisant un certain type d'images : il s'agit du bleu de l'eau que la lumière finit par dissoudre dans le Vide ; seul subsiste un espace-temps à l'origine d'un certain type d'image, l'image-cristal :

> « l'image-cristal est bien le point d'indiscernabilité des deux images distinctes ; l'actuelle et la virtuelle, tandis que ce qu'on voit dans le cristal est le temps en personne, un peu de temps à l'état pou, la distinction même entre les deux images qui n'en finit pas de se reconstituer»[220].

Il s'agit peut-être d'une sensation similaire à ce qu'évoque Roland Barthes avec le *punctum* dans un cadre photographique qui lui aussi semble laisser transparaitre ce Vide. Il y aurait ainsi un punctum dans la trace que laisse l'eau : « Ce nouveau *punctum*, qui

[219] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p.365.
[220] Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps*, *op. cit.*, pp. 109-110.

n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème (*ça-a-été*), sa représentation pure »[221] .

Notre projet de peinture s'accomplit naturellement à travers l'expression de sentiments personnels, non à partir de concepts. Ce n'est qu'après que les mots peuvent émerger et prendre leur sens. Le temps de l'action, l'action qui s'épanche vers le Vide finalement, ne nécessite nulle parole. Ce sont peut-être des vibrations et des apparences qui œuvrent vers le Vide, tout simplement. Merleau-Ponty explique ceci : « c'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement »[222].

Le corps actuel, toujours en mouvement, est situé dans un temps qui se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent d'un côté comme de l'autre, précisément ce que décrit l'image-cristal : « ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps…L'image-cristal n'était pas le temps, mais on voit le temps dans le cristal »[223].

[221] Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie,* Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, Paris, Le Seuil, 1980, p.148.
[222] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit, op. cit.*, 1964, p. 12.
[223] Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps, op. cit.,*. P.109

Conclusion

En interrogeant l'eau, nous ne pouvons dire véritablement si nous avons obtenu des réponses quant à la nature du temps et de l'eau en elle-même. Ce n'est sans doute pas possible. Il reste cependant que les caractéristiques que l'eau met en avant nous donnent des indices notables, en particulier lorsqu'il s'agit de référer les objets du monde entre eux, lorsqu'il est question de souligner l'omniprésence des relations et des ambivalences. Sans doute peut-on dire que l'eau nous enseigne que le monde est, alors qu'il n'est pas tout à fait, il nous enseigne également que nous sommes, alors que nous devenons déjà autre chose.

L'eau et l'acrylique sont les substances qui permettent dans une certaine mesure, d'exprimer ce qui se noue en notre être. Mais notre être, à la fois ouvert sur le monde extérieur et sur un monde intérieur, à la fois surface et profondeur, à la fois corps matériel et sensibilité, se meut en tout point selon les caractéristiques dictées par l'eau. Aussi pouvons-nous évoquer ce bloc de sensations énoncé par Deleuze, c'est-à-dire « un composé de percepts et d'affects »[224] . Notre corps et notre être se révèle à la mesure d'une image posée sur la surface de l'eau, alors qu'en nous approchant davantage, nous pouvons en sonder les profondeurs à travers le geste de la peinture.

En référant dès le premier ce recherche l'eau, et en passant par la définition du corps et son action, jusqu'à la notion de l'image de Deleuze, nous constatons que la peinture sur toile n'est pas seulement une image fixée telle une coupe-immobile dans la deuxième dimension. C'est une image qui est le plan d'immanence constitué par le mouvement de l'eau. La peinture qui est un jeu de l'eau est une image liée à l'image-mouvement pour arriver au monde qui est le réel, forme ou contenu, au niveau du terme de la pensée.

L'eau est aussi une source d'inspiration pour les peintres. Certains artistes ont tenté d'illustrer les qualités de l'eau de manière symbolique et allégorique. D'autres, au contraire, se sont intéressés à l'eau en elle-même. Mais, de par son caractère de transparence et de mobilité, elle constitue un matériau difficile à exploiter dans un cadre plastique. Encore que, son ambivalence et sa fluidité nous font davantage méditer sur un

[224] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de minuit, 1991, p.163.

ordre cosmique, sur le monde en général, et sans doute, sur nous.

Il y a un espace de vérité au sujet de l'eau, mais une vérité paradoxale, car l'eau est un élément profondément informe. Ici intervient sans doute la notion de plasticité, elle qui a le mérite de nous introduire aux mondes des arts. De même, les notions de flux ou de fluidité peuvent être explorées avec davantage d'insistance dans une étude future ; ce qui importe est de considérer un élan permettant la prise de forme, faisant la part belle à la mobilité, étant toujours modulable et adaptateur.

La fluidité est ce qui nous a permis d'interroger la substance des images et le rapport que les formes entretiennent avec les éléments fondamentaux, l'eau en l'occurrence. Depuis de nombreux siècles, la philosophie orientale n'a cessé de méditer sur ce qu'on pourrait nommer une phénoménologie de l'eau. L'élément liquide semble jouer un rôle de médiation entre la Terre et l'Univers. Au cœur-même du monde visible, l'eau qui exemplifie les deux pôles du Yin et du Yang laisse circuler, en définitive le Vide représenté. À l'image de Merleau-Ponty décrivant la couleur comme *une concrétion de la visibilité de la chair*, nous pouvons percevoir l'eau comme *une concrétion de la visibilité du Vide*. Si le Monde est un organisme de couleur qui nous permet, en retour, de percevoir notre corps également comme un tel organisme, sans doute pouvons-nous concéder que la couleur est un être premier, à l'origine de la matière et du monde. Ici, la couleur n'est pas un concept subjectif ni la propriété objective de la chose. Elle est plutôt une source constitutive à la fois de la subjectivité et de l'objectivité. Elle permettrait, en outre, de poser les premiers jalons d'une esthétique de la fluidité dont les composantes restent à définir, mais qui très certainement s'appuieront sur l'eau.

Cette eau est une préoccupation majeure dans la philosophie orientale, aussi avons-nous dû nous appuyer sur elle afin d'en laisser émerger les ressorts. Faite d'ambivalence et de circonvolutions, la pensée orientale à très certainement imprégné la présente étude, mais il semblait par ailleurs que cela soit inévitable, note intention première fut d'envisager une pensée qui se déployait au-delà des cultures et des hermétismes géographiques, pour sonder des principes communs à toute chose et à tout être. Ce détour par la philosophie orientale n'est pas exclusif, car s'il est vrai que l'Occident a perdu le sens de l'extériorité et du chaos à travers sa poursuite de l'objectivité et de la

clarté ; en revanche, l'esprit de clarté manque à l'Orient qui a favorisé les sens dissimulés et l'indifférenciation. En Occident comme en Orient, il serait temps de retrouver une certaine forme d'ambivalence.

À travers l'eau, nous pouvons penser à une fluidité qui se meut en toute chose, jusque dans nos articulations les plus quotidiennes et les plus contemporaines. La communication permanente et les flux incessants surmontent en apparence la résistance du réel, recomposant artificiellement la sociabilité disparue. Il s'agit d'une recherche qui peut également être entreprise, dans le souci d'interroger à nouveau frais une notion de jeu, toujours en rapport avec l'eau, cette fois-ci dans une optique sociale : le « jeu de l'eau avec l'eau » répondrait en cela au « jeu lui-même, dans notre société, a un caractère épisodique, après lequel la vie normale doit reprendre son cours »[225].

La peinture produit par ce processus du désir. Ainsi, « la peinture est un art et *l'art* dans son ensemble n'est pas une vaine création d'objet qui se perdent dans le vide, mais une puissance qui a un but… »[226] Nous avons tenté de révéler à travers l'œuvre une différence ultime et absolue, « celle qui constitue l'être, qui nous fait concevoir l'être. C'est pourquoi l'art, en tant qu'il manifeste les essences, est seul capable de nous donner ce que nous cherchions en vain dans la vie »[227]. De plus, comme l'eau et la montagne, le monde est en mouvement dans la permanence et l'impermanence : toute chose contient une forme *a priori* immobile, cohérente avec le monde des apparences. Cependant, ce sont les forces invisibles qui intriguent et qui s'avèrent nourries de mystères. Ce pour quoi l'art joue un rôle car il est ce qui permet de percevoir des contrées insoupçonnées, des contrées abandonnées du visible et dont on en revient avec les yeux rougis, comme l'écrivait Deleuze.

Par conséquent, l'artiste n'est pas créateur. Nous pensons que l'artiste est fondamentalement celui qui médite, un « méditateur ». La méditation est un effort de réflexion et d'élévation. Avec cet effort l'artiste réalise son œuvre. L'œuvre contient donc, le désir de l'artiste de renaître.

---

[225] Giorgio Agamben, *Profanations*, *op. cit.*, p. 115.
[226] Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier,* 1954, Trad. Nicole Debrand et Bernadette du Crest, Paris, Éditions Denoël, 1989, p. 200.
[227] Gille Deleuze, *Proust et les signes*, *op.cit.*, p.53

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

AGAMBEN Giorgio, *Profanations*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2005.

ALLAN Sarah, *The way of water and sprouts of virtue*, New York, State University of New York press, 1999.

ALTMAN Nathaniel, *Sacred Water*, The Spiritual Source of Life, HiddenSpring, New Jersey, 2002.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Éditions José Corti, 2007.

BALL Philip, *H2O, A biography of water,* London, Phoenix, 1999.

BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie,* Paris, Éditions du Seuil, 1980.

BAUMAN Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000.

BAUMAN Zygmunt, *La vie liquide*, 2005, Patis, Fayard /Pluriel, 2013.

CHENG François, *Vide et plein, Le Langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

CHENG François, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Éditions Albin Michel, 2006.

CLAUDEL Paul, *Connaissance de l'Est*, Paris, Gallimard, 2000.

CROUTIER Alev Lytle, *Trésors De L'eau*, Paris, Abbeville, 1992.

EMOTO Masaru, *Les messages cachés de l'eau*, Trad. Natacha Gruner, Paris Guy Trédaniel, 2010.

LAO TSEU, *Tao Te King*, Texte traduit et présenté par Claude Larre, Paris, Desclée de Brouwer, 1994.

MARZANO Michela, *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007.

MELVILLE Herman, *Moby Dick,* trad. Henriette Guex-Rolle, Le cercle du Bibliophile, 1970.

MOLLARD-DESFOUR Annie, *Le Rouge, Dictionnaire de la couleur, Mots et expressions d'aujourd'hui XX^e^–XXI^e^*, Paris, CNRS Editions, 2009.

NATAF Georges, *Symbole, signes et marques*, Paris, Berg International Éditeurs, 2009.

PASTOUREAU Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 1999.

PASTOUREAU Michel, *Bleu, Histoire d'un couleur,* Paris, Editions du Seuil, 2000.

SCHWENK Theodor, *Le chaos sensible, Création des formes par le mouvement de l'eau et de l'air,* Paris, Triades, 2005.

VALERY Paul, *Réflexions simples sur le corps*, in *Variété III, IV et V*, Gallimard, Saint-Amand, 2010

OUVRAGES THEORIQUES

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 1939.

CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Seuil, 1997.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Éditions de minuit, 1980.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de minuit, 1991

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2008.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, Paris, Éditions de minuit, 1983.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Éditions de minuit, 1985.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, 1962, Paris, PUF, 2010.

DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, 1964, Paris, PUF, 2010.

DELEUZE Gilles, *Spinoza, Philosophie pratique*, 1981, Paris, Éditions de minuit, 2003.

JULLIEN François, *La propension des choses, pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Paris, Édition du Seuil, 1992.

JULLIEN François, *Un sage est sans idée ou l'autre de la philosophie*, Éditions du Seuil, Paris, 1998

JUNG Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, *Essai d'exploration de l'inconscient,* Paris, Robert Laffont, 1964.

JUNG Carl Gustav, *Sur l'Interprétation des rêves*, Paris, Albin Michel, 1998.

JUNG Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, Paris, Georg éditeur, 2012.

GADAMER Hans-Georg, *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 1976

KANDINSKY Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 1954, Trad. Nicole Debrand et Bernadette du Crest, Paris, Éditions Denoël, 1989.

LUCRECE, *De la nature, livres I-VI*, Traduit et annoté par Alfred Ernout, Paris, Les belles lettres, 2009.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1966.

MORIN Edgar, *La Méthode 1. La Nature de la Nature*, Paris, Édition du Seuil, 1977.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, (1883-1885), Trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Librairie Générale Française, Paris, 1983

SERRES Michel, *Hermès III, L'interférence,* Paris, Minuit, 1972.

SERRES Michel, *La naissance de la physique, dans le texte de Lucrèce, Fleuves et turbulences*, Paris, Minuit, 1977.

SPINOZA Baruch de, *L'Éthique*, Paris, Gallimard, 1954

VINCI Léonard de, *Carnets*, tome II, trad. Louise Servicen, Gallimard, 1942

WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité*, Editions Gallimard, 1975.

MONOGRAPHIES

ABADIE Daniel, *Olivier Debré*, Paris, Louis carré & Cie, 2009.

CALZA Gian Carlo *Hokusai*, Paris, Phaidon, 1999.

DEBRE Olivier, *Espace pensé Espace créé*, Paris, Le cherche midi, 1999,

GEORGE Serge, *Claude Monet*, Conception et réalisation de Julia et Sophie Ferloni, Lausanne, Paris 1994.

GOLDSWORTHY Andy, *Le Temps*, Paris, Anthèse, 2002

LAUTER Rolf, *Bill Viola, Un seen image*, Düsseldorf, Gesamtherstellung-pulisher, 1992.

PRIGENT Héléne, *Mélancolie, les métamorphoses de la dépression*, Paris, Gallimard, 2005.

SICARD Michel, *Alechinsky sur Rhône*, Galerie Lelong Actes Sud, 1990,

STEPHEN Polcari, *Jackson pollock et le Chamanisme*, Paris, Pinacothèque de Paris, 2008

WEITEMEIER Hannah, *Yves Klein*, Paris, Taschen, 2006.

REVUES, ARTICLES

Art et eau, Area revue N° 12, Paris, 2006.

Bill Viola, Düsseldorf, Gesamtherstellung-pulisher, 1992.

O.N.P 2004-2005 - VIOLA Bill, *Un monde d'images en mouvement*, in Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Programme et livret, Opéra national de Paris.

Luc Desbenoit, *Dieter Appelt*, Catalogue Ramifications, éd. Actes Sud, 2007

Interview avec Andy Goldsworthy, Time, 13 avril 2007

Guille-Escuret Georges. G. Thinès & L. De Heusch, s. dir., *Rites et ritualisation,* In L'Homme, 1997, tome 37 n°141.

Boudoin Lebon, *Rosées de l'Empire du Matin calme,* Dépliant de l'exposition de KIM Tschang Yeul, 29 Mars 2011.

FILMOGRAPHIE

ASSCHER Carine, *TURRELL James*, *Passageways*, 26mn, PAL.

TARKOVSKI Andreï, *L'enfance d'ivan,* Potemkine film et agnès B. 2011.

TARKOVSKI Andreï, *Nostalghia,* Galeshka Moravioff présente, Edition fSf.

LIVRES EN VERSION NUMERIQUES

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Philosophie de la Nature*, Tome 1, 1866, trad. Augusto Vera, De Ladrange, Paris, 1866 (version numérisée sur le site de la BNF)

Lao Te King, « Lao Tseu, *Tao tö king, Le livre de la voie et de la vertu, trad.* Julius Lodewijk Duyvendak, Paris, en version numérique de Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 1987

Meng tzeu, trad. Séraphin COUVREUR, Les Belles Lettres, Paris, en version numérique de l'Université du Québec à Chicoutimi, Québec. 2004

Zhuang Zi, *OEuvre deTchouang-tseu*, Version numérique, in LibroVeritas, 2009

Entretiens de Confucius et de ses disciples (Louen yu, Lunyu), Trad. Séraphin Couvreur, version numérique, Université du Québec à Chicoutimi, 2004

(Ouvrages classiques chinois)

Confusius (孔子), Lunyu *Yishu (論語譯註)*

Lao Tseu (老子), *Lao Te King (道德經)*

Mencius (孟子), *Meng Tseu Yishu (孟子譯註)*

Xun Zi (荀子), *Xun Zianshi (荀子簡繹)*

Zhuang Zi (莊子), Zhuangzi Jishi (莊子集*繹*)

Zhang Zai (張載), *Zhengmeng (正蒙)*

Illustration

(Travaux Personnels)



Fig1) *Après Tsunami*, 2011, Acrylique sur toile, (72,5 x 81,5cm) X 4

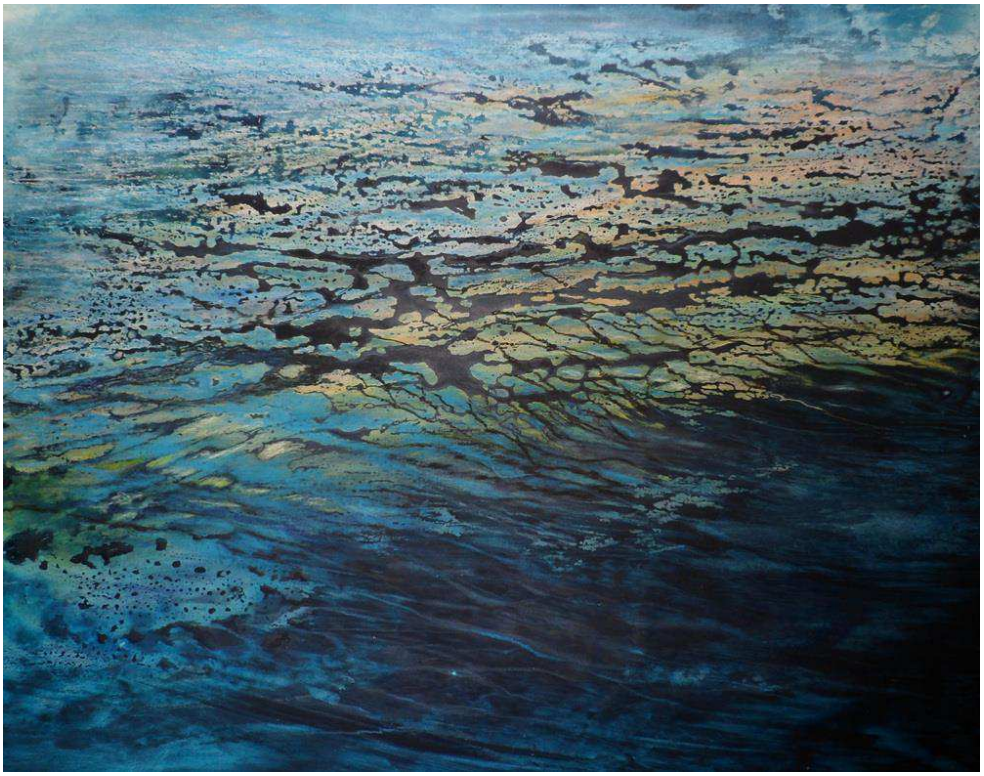


Fig2) *Relation-IV*, 2012, Acrylique sur toile, 65 X 81 cm

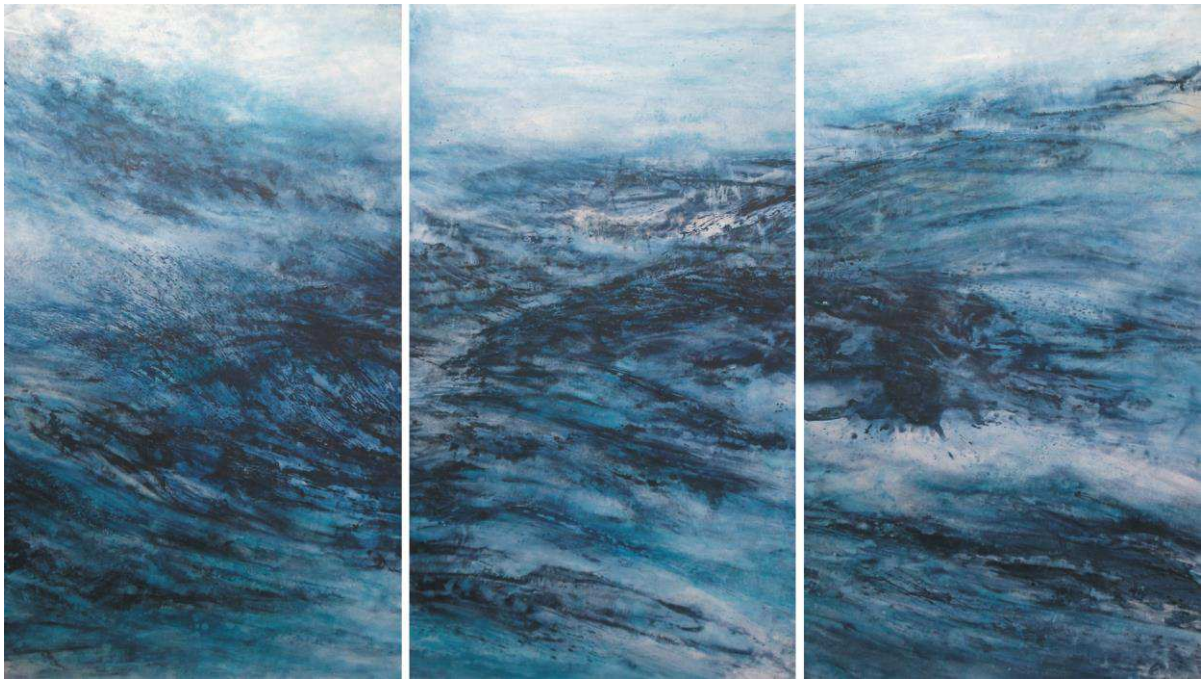


Fig3) *Montagne à l'eau*, 2013, Acrylique sur toile, (195x114cm) x3



Fig4) *interpénétration,* 2013, vidéo, 1’33’’

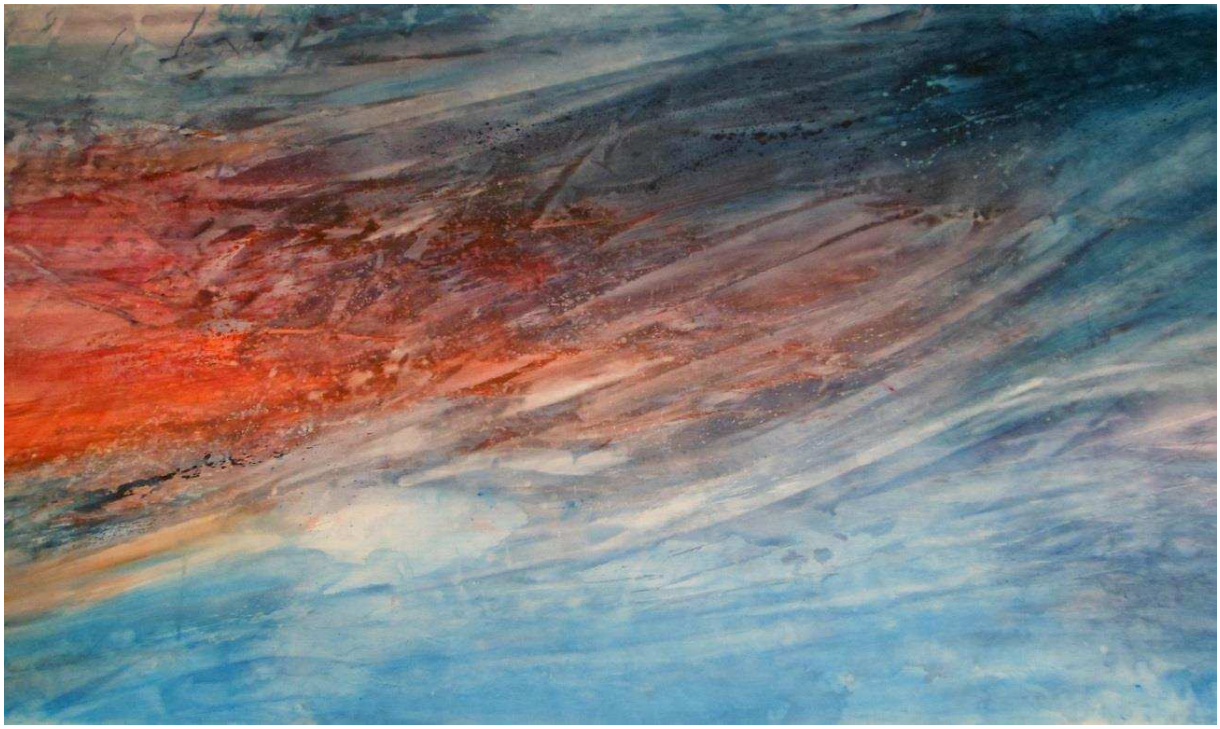


Fig5) *Interpénétration*, 2012, Acrylique sur toile, 200x350cm



↑ *Chant de l'eau,* 2012, Acrylique sur toile 150x200cm



←Fig6) installation, la peinture et la vidéo opposé : *Chant de l'eau,* 2012, 150x200cm

Chant de l'eau, Vidéo, 00 :02 :20, 480 x720 →





Fig 7) *Engloutissement - jeu de l'eau avec de l'eau,* 2009, Acrylique sur toile, 210 x 450cm

Résumé

L'eau est un élément paradoxal car elle délivre des vérités sur le monde, sur les hommes et sur notre façon d'être, alors même qu'elle demeure insaisissable et profondément informe. Continuellement mouvante, hermétique aux identifications et aux déterminations, elle pose problème dans un cadre artistique car elle est ce qui reflète une image, mais une image fluide, changeante, aux contours incertains. Les notions de plasticité et de fluidité laissent entrevoir le caractère versatile de cette eau, elles permettent d'envisager une esthétique ambivalente où ce qui prime est le dialogue entre la surface des choses et ce qui réside en profondeur.

L'eau est ce qui nous permet ici de formuler une approche de nature ontologique à l'égard de notre corps. Nous nous référons pour cela aux pensées orientales afin d'interroger à nouveau frais « ce que peut un corps ». Le mouvement du Yin et du Yang, la Voie qui nous fait converger vers un Vide existentiel et métaphysique, nous montre que notre rapport au monde est de l'ordre de l'immanence. Ce que nous enseigne l'eau, en effet, est que nous sommes au monde aussi bien que le monde est en nous.

Dès lors, la thématique de l'eau peut nous inviter à poser la question des limites de l'homme, de son humanité et de son rapport au milieu qui l'environne. Ce qui est fluide est ce qui est vivant. Ce qui est vivant interpénètre sans cesse avec ce qui l'entoure, l'impermanence se révèle permanente, et la permanence s'avère instable. Entre ces deux élans, la création, celle de la vie, celle de notre être, et ici, celle de la peinture, car faire de la peinture, c'est provoquer la rencontre entre deux éléments fluides.

Mots clés

Eau, corps, fluide, interpénétration, devenir, informe, Vide, image, peinture, espace-temps.