



**HAL**  
open science

## L'oeil occulte

Lise Bordenave

► **To cite this version:**

| Lise Bordenave. L'oeil occulte. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01878191

**HAL Id: dumas-01878191**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01878191>**

Submitted on 20 Sep 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lise BORDENAVE

# L'Oeil Occulte



Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Ufr 04 Arts Plastiques  
Juin 2018

# Table des matières

## I L'œil et la vision

### *1-Regarder dans le vide*

- Commentaire des théories de Didi-Hubermann dans *Ce que l'on voit, ce qui nous regarde*, la croyance et l'illusion opposé au voir et au savoir.
- La scission de l'âme et du corps au cœur de la vision : commentaire de Georges Batailles *L'Expérience intérieure* analyse toile *Perdu*, huile sur toile 2017

### *2-Au-delà de la chair : les yeux de la conscience*

- La vision du sommeil, commentaire de *Aurélia*, Gérard De Nerval, présentation de la toile *Sommeil*, 2017, commentaire de Lautréamont, *Les chants du Maldoror*, L'œil de la conscience, symbole du regard mortel de la méduse en psychanalyse, Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque, étude psychanalytique*, Paris, Payot, 1952
- Vision de divinité observatrice Œil de Caïn ou Œil d'Horus Victor Hugo, poème *La Conscience*.

### *3-L'Âme incarnée, Œil du Cosmos*

- La matrice invisible : commentaire de *Aurélia* et *L'œil et L'Esprit* de Merleau-Ponty, commentaire et présentation des toiles *Le Soleil* de Munch, et *Aube*, huile sur toile 2017
- Phénomène du double et de l'identification, commentaire de Merleau-Ponty, présentation de la toile *Ursule*, huile sur toile 2017-. L'œil du peintre.

## II L'Oeil de l'Eau

### *1-L'eau, « l'œil de la terre »*

- Principe de la vision et du miroir, révèle la dualité du réel, lieu de la fusion du terrestre et du céleste, visible et invisible. Gaston Bachelard, Edgar Poe.
- Platon et *Le mythe de la Caverne*, inscrit la suprématie de la conscience dans la matière et l'élément comme principe de révélation entre l'illusion et la vérité.

### *2-L'eau, substance du cosmos intime*

- Océan et tempêtes, de l'humeur cosmique à l'humeur de l'homme. Puissance de révolte, Victor Hugo, *L'homme qui Rit*, Balzac, *L'enfant Maudit*
- Le ventre océan, cerveau émotionnel et canaliseur d'énergie.

### *3-L'eau, union des puissances occultes*

- Eaux mélancoliques, substance de vie et substance de mort. Le sommeil, espace hydrique et intermédiaire. Gaston Bachelard. Présentation de peintures.
- L'eau, la femme éternelle, la nostalgie du principe féminin perdu, la soif d'amour et de tendresse. Edgar Munch, film *Solaris*, Tarkovsky.
- L'eau et le feu, mariage des complémentarités, substance de la puissance créatrice et éternelle. Arthur Rimbaud, *L'Alchimie du Verbe, Une Saison en Enfer*.

### III Vision animale

#### *1- L'Autre, le Même et le Multiple*

- Remise en question des notions d'altérité, Arthur Rimbaud, notion de multiplicité interne avec Deleuze et Guattari.
- Exemple de la méduse et gorgone dans la mythologie grecque, intégration de l'inconnu.
- Exemple de l'extase mystique, notion des portes de la perception et de l'infini, chapitre *Devenir*

#### *2- Apprivoiser le Mal du Chien : l'humanité divine*

- L'humanité animale : salut de nos espèces, l'union dans la souffrance. Fusion et métamorphoses imperceptibles de l'homme, à la bête, à l'Universel, Deleuze et Guattari
- L'animal, ami du mal : puissances démoniaques des créatures hybrides, (loup-garou, vampires), Deleuze, Guattari.
- Poète infernal, William Blake, Lautréamont, la force de révolte dans l'acceptation du bestial et de la cruauté, union des puissances méprisées du microcosme (monde animal ect) au macrocosme et au divin, libération des opprimés. Pastel *Lautréamont* portrait du poète, entre ange et démon.
- Le divin Animal. William Blake, le prophète animal *Tyger's Eye* Le félin, poème Mythologies et légendes du sphynx. Huiles sur Toile, *Titus*.

## INTRODUCTION



William Blake, *L'Ancien des jours*, Gravure et Aquarelle 23,3x16,8cm, 1794, British Museum, Londres<sup>1</sup>

L'œil est le lieu d'un échange aux frontières de l'être, passage de l'extérieur à l'intérieur. Cette fameuse « fenêtre de l'âme », et miroir du monde à la fois, dresse les cadres du tableau de l'univers et de nos civilisations. C'est aussi le lieu d'une césure, qui pose la question de l'identité face au monde, de notre temporalité et de notre place. Nous voyons l'instant et l'espace et nous pressentons l'éternel et l'infini.

Le challenge du peintre est celui de résoudre et d'exploiter le paradoxe que la vision incarne. La distance du regard lui permet d'appréhender le temps, les choses, avec le recul nécessaire pour les connaître, apprendre le monde, et partager ce qu'il en sait, ce qu'il en voit. La recherche du peintre est celle d'une fusion entre l'action du voir et la notion de savoir, émancipé de toutes croyances qui façonnent les pensées mystiques, philosophiques et politiques de nos civilisations. Son œil libère des carcans, et éclaire les dispositifs des leurres illusoires de nos doctrines. Sa vision est celle d'un corps dans lequel opère une âme extrasensible, faisant surgir de la matière, les énergies spirituelles rendues visibles. La simplicité de son opération – opération du monde et de lui-même, – sa vision, bâtit le pont où les passages opèrent, entre les âmes et les corps, entre l'un et le multiple.

---

<sup>1</sup> William Blake est un peintre, dessinateur et poète anglais du 18<sup>ème</sup> siècle, précurseur du Romantisme,

« *Cette distinction entre le corps humain et l'âme humaine devra être abolie.* », suivant les guidances et revendications de William Blake dans *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, les œuvres présentées au cours de ce mémoire tentent de rétablir ce lien entre le corps et l'âme, le monde physique et le monde invisible. Pour ce faire, nous devons, comme le félin, ouvrir les yeux dans l'obscurité des cachots de nos corps, où les souffrances ont chassé la conscience. Examiné les béances, les abysses et escalader les précipices pour y voir comme en plein jour. Développer cet œil occulte, c'est rejoindre la vérité infernale du réel prophète, c'est devenir un être multiple, adopter la vision de l'eau, du feu, de la femme, des bêtes et des poètes. L'œil et le pinceau délivrent ces puissances qui agissent et bâtissent le monde dans l'ombre, dont les corps et les forces ont tant été diminuée, ma peinture, mes visions et mes gestes, sont leurs actions mis en lumière.

Les forces invisibles ne sont pas toujours aussi cachées qu'on ne le croit, nous ne savons simplement pas les voir. Nous confondons leur absence et leur présence, elles nous murmurent les réponses aux tourmenteuses questions que le vide de leur place nous inspire. La peinture illumine leurs silences, redonne forme à leurs corps ignorés, soigne nos cœurs et nos esprits en leur créant les espaces d'une toile, où nous retrouvons la tendresse infantile des lignes de leurs visages et de leurs couleurs.

## *I L'œil et la vision*

### *I Regarder dans le vide*

Dans son livre *Ce que l'on voit, ce qui nous regarde*, Didi-Hubermann expose cette ambiguïté et les interprétations et philosophies de la vision.

D'un côté nous avons « l'expérience tautologique du voir » : l'évidence de l'expérience révèle un manque de profondeur, une fuite vers un matérialisme mécanique qui serait dénué de conscience. L'auteur parle de la tautologie du voir comme d'un obscurantisme mis en place pour se protéger des grandes vérités que justement la vision nous enseigne: « l'écran de la tautologie : un mauvais truisme (...) une victoire maniaque et misérable du langage sur le regard », il avance encore « une vérité plate avancée comme l'écran d'une vérité plus souterraine et bien plus redoutable »<sup>2</sup>.

Cette façon d'appréhender la vision reviendrait à « récuser les latences de l'objet en affirmant comme un triomphe l'identité manifeste –minimale, tautologique- de cet objet même. »<sup>3</sup>. Voir devient une expérience indépendante, isolée, récusant la temporalité et l'« aura » de l'objet, et dans le même temps (nous allons voir pourquoi) celle du regardeur lui-même. Le minimalisme en art s'appuie sur cette idée, se targuant de divulguer l'art, de le révéler dans tous les aspects de la vie, il ne fait rien d'autre qu'amoindrir son propos, et retirer à l'œuvre artistique, la spiritualité, l'histoire, la vie qui la caractérise, qu'un objet usuel n'a pas.

Se borner à une dimension matérialiste, c'est devenir borgne volontairement ; accepter que ce que nous voyons est une réalité terne, projeter sur un écran en deux petites dimensions ; en vérité faites de volumes, de profondeurs, de gouffres et de sommets.

Comme autres procédés de fuite, de diversion, de distorsion devant la vision, voir a été assimilé à la croyance.

De nouveau la valeur du regard et le pouvoir de l'œil humain en sont diminués. La réunion du voir et du savoir se retrouve ridiculisée par celle du croire et du voir, s'imposant à nous de façon dogmatique, -comme le sont souvent les croyances-, ainsi la prétention du dogme se déguise de l'humilité évidente du regard.

L'expression « je ne crois que ce que je vois » s'y rattache tout à fait, ici, on ne voit pas, ou on voit autre chose que l'évidence, alors on croit. Il me semble évident que nous ne pouvons pas croire ce que nous voyons, les termes ne sont pas assimilables mais dissociables, contrairement à ce que sournoisement cette expression nous suggère. Au contraire, voir c'est mettre à nue dans sa stricte vérité, libérée de tout ornements et déguisements, la réalité qui nous est présentée souvent façonnée, obscure, mensongère. Eclairer l'objet de nos yeux, phares de notre esprit, c'est projeter sur le monde notre lumière, et par son rayonnement, l'empathie et la réunion, apporter la lumière en nous-mêmes.

---

<sup>2</sup> Georges Didi-Hubermann, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, ed Les éditions de minuit, 1992

<sup>3</sup> *idem*

L'expérience du voir comme exercice de la croyance est, en fait, la symétrie de l'opération suivante, non plus cynique mais extatique, nous dit le philosophe. L'expérience du voir ne serait plus (comme nous allons le développer ultérieurement), la projection de soi mais la projection d'idéaux, de fantasmes, de toutes formes de vérités falsifiées, éjectant le soi dans le présent en train de voir ce qu'il voit, dans un « ailleurs ». Pour illustrer ce mécanisme, l'auteur nous décrit les croyances autour de la mort et de l'objet qui la symbolise. La vision du tombeau est ce que nous percevons de notre mort, l'unique trace qu'il en reste dans le temps, et pose une question immédiate quant à ce qu'il renferme, sa fermeture paraît sceller le pacte secret de l'immortalité.

Le tombeau ouvert et le corps disparu du Christ dans la religion chrétienne en fait le lieu de la résurrection, mais peut, dans le cas inverse, être celui d'une condamnation, la pierre du tombeau se referme alors telle une prison éternelle sur le corps humain et son âme, et nous suspend dans l'obscurité d'une question sans réponse.

C'est ainsi que nous projetons à partir de l'image du tombeau, l'existence possible d'un au-delà.

Contrairement au corps qui se dissoudra rapidement dans le monde, se transformant, - métamorphose organique, énergétique et spirituelle -, le tombeau, lui, perdura, cristallisera la culture de l'homme autour de sa mort, froide et inerte comme la pierre qu'il habite. Le tombeau sera le lieu d'une angoisse profonde, et je pense, non pas seulement parce qu'il représente la mort, mais parce qu'il la dissimule.

L'homme en prise réelle à la mort est soulevé et révolté par la violence de la nature, c'est une réelle déchéance de notre enveloppe physique, et les réactions du corps sont celles d'un puissant rejet et d'un fort dégoût... il est donc face à son enfer, ni plus ni moins.

Le tombeau est, non pas le lieu du voir, mais le symbole du dissimulé, du suggérer, et donc le siège de toutes les croyances possibles.

Le tombeau est une menace, la prison de la mort, garant de l'illusion, lieu de la croyance. Cette peur de la mort est peut-être liée au fait qu'on se la figure comme cette épée de Damoclès, donnant lieu au jugement, et réponse redouté à la fameuse question, vais-je aller en enfer ou au paradis ? Alors, maintenant que je suis mort, suis-je bon ou mauvais ?

On a donc situé la moralité avec la mortalité, dans un au-delà, une question que les mortels terrestres ne se posent alors plus trop durant leur vivant. Débarrassés du fardeau de la conscience qu'ils remettent, humbles créatures, dans les mains de Dieu, qui prononce la sentence: coupable/non coupable. La responsabilité n'est plus, remplacée par une pesante culpabilité.

Dans les mains de Dieu semble être restée notre âme et conscience, laissant nos corps évoluer sur terre en prise à leur néant interne, bien plus redoutable que la mort.

Dans ces deux déformations de la vision, nous voyons deux extrêmes se dessiner, un matérialisme forcené d'un côté, faisant de l'entendement humain une machine froide, efficace, et rassurante, à l'image de l'idéologie cybernétique dont nous parle Merleau-



Ponty<sup>4</sup>, et de l'autre une spiritualité basée sur des fantasmes, la peur des fantômes, ce qui semble correspondre selon la psychiatrie, aux délires. L'exemple utilisé pour illustrer cette deuxième déformation, l'image de la mort, est très parlante et nous permet justement de nous placer à cette frontière que l'œil humain incarne : le corps et l'esprit, la matière et le spirituel. C'est cet équilibre entre les deux facettes qui composent notre être,-individuel et universel-, qu'il nous faut, grâce à l'exercice du regard, retrouvé.

Ces deux diversions face à la vision sont les deux tendances excessives compensant, et camouflant le vide qui se trouve entre elles deux. L'excès de matérialisme, borne l'homme au monde physique en trois dimensions, mais, comme le défend Merleau-Ponty dans nombre de ses ouvrages, la matière, ce corps physique, est notre unique matrice, le véhicule d'où rayonnent les énergies invisibles<sup>5</sup>. La spiritualité réside au cœur du monde physique. Ainsi, l'approche matérialiste du monde actuel ne peut découler que sur une spiritualité biaisée, incertaine, basée sur la peur de perdre le bien matériel (le corps par exemple), faisant de la mort quelque chose de fantasmatique et d'effrayant.

Le désir de comprendre le domaine de l'âme n'est certainement pas propre à la religion, les poètes et artistes sont souvent de bien meilleurs apôtres. Ils sont, comme nous allons le voir dans ce mémoire, les voyants au regard infrarouge qui perçoivent au-delà de la matière. Ils sont dotés de la vision du peintre créateur, ils décèlent dans le monde visible, l'invisible. Composés de matières aussi bien que de forces, un corps physique est mue par des énergies -pourvues entre autre de celle que l'on nomme la conscience- ce sont elles qui animent la matière et lui donne ses directions.

Qu'est-ce donc qu'une âme (ou un morceau d'elle) détachée de la chair ? Qu'est-ce donc que le spirituel si il n'est pas manifesté dans la matière ?

Suivant les enseignements de la peinture, des poètes et penseurs, nous comprendrons que cette dualité qui a construit nos civilisations, n'est autre que la formulation d'un non-sens. Quelque chose qui NE PEUT exister, et dont l'existence se base justement sur le petit *ne* de ma phrase, posant le sceau et pesant tout le poids de la négativité<sup>6</sup>. Cette évidence nous est totalement camouflée, confondue, dans les multiples histoires des religions, offrant une version de la spiritualité d'une négativité relevant, elle, de l'absolu, dressant sous nos yeux l'irréparable néant, construit de toute pièce, devant lequel tous nos grands artistes et grands penseurs s'arrachent les cheveux depuis des siècles. Leur

---

<sup>4</sup> Comme introduction à son ouvrage, *L'œil et L'Esprit*, l'auteur nous expose les erreurs d'une société basée sur les postulats d'une science qui considère le monde et les choses de façon nominale, « manipule les choses et renonce à les habiter ». La psychanalyse et le culturalisme décadent des Etats-Unis ont précipités nos civilisations dans cette direction où « l'homme devient vraiment le *manipulandum* (sujet et objet de manipulation) qu'il pense être, ou entre dans un régime de culture où il n'y a plus ni vrai, ni faux touchant l'homme et l'histoire, dans un sommeil ou un cauchemar dont rien ne saurait le réveiller. »

<sup>5</sup> *idem*. « Le corps est pour l'âme son espace natal et la matrice de tout autre espace existant », elle appréhende l'espace et les choses selon lui, pense le monde selon lui, comprend le monde selon lui.

<sup>6</sup> Nous faisons référence ici au courant de pensée négationniste qui, tel la partie émerger d'un ice-berg, est apparue à la suite de la Seconde Guerre Mondiale et de la Shoah, elle-même advenue comme apothéose de l'antisémitisme et des tensions déjà existantes ; incarnant tout à fait l'industrialisation de la mort et les idéologies cybernétiques gagnant du terrain depuis l'avènement de l'Ere industrielle.

recherche commune d' « absolu », ou encore de plénitude, d'harmonie, cette tension vers l'infini, ne cesse de se confondre avec cette fameuse prétention que l'homme a de vouloir égarer Dieu, - l'hybris des Grecs-<sup>7</sup>, qui est finalement le drame d'un démiurge luciférien qui dresse des écrans, et monte les films de nos vies dont nous nous distrayons-. La volonté de faire correspondre l'humain et le divin n'est autre que celle de retrouver la part spirituelle d'un individu, son âme. Ce qui revient tout simplement à se porter sain, à être entier et cohérent, -dans l'humilité qui l'accompagne-, et ce en profondeur : c'est à dire dans son histoire, son passé, et dans son comportement présent, avec une distance que l'exercice du regard manifeste directement dans le physique, accédant à la profondeur de la réalité qu'il perçoit quand il s'exerce librement.

Comment peut-on en arriver à une telle confusion quant à un acte aussi simple, aussi évident que notre respiration ? Voir dépasse justement la simple survie du souffle, concerne une sphère plus haute du domaine humain, celui de la construction, de l'élaboration, de la création, bref, de l'avenir de la vie. Qu'est-ce donc que cette Gorgone, cette Méduse coiffée de serpents qui, au contraire, nous pétrifie d'horreur lorsque nous croisons son regard ?<sup>8</sup>

La vision est réunification, plénitude, communion, comme elle peut être le lieu de la déchirure, gouffre ouvert devant chaque pas que nous faisons, espaces inconnus, déambulation dans les nimbes, royaumes du non-savoir et du mystère. Le mot clé au cours de cette quête serait peut-être celui de conscience, conscient de ne pas voir, conscient de voir, où nous nous trouvons ; conscient de notre déchirure, de l'illusion dans laquelle elle peut nous plonger.

Cette idée est très bien illustrée par Georges Bataille dans *L'Expérience intérieure* qui dépeint la recherche tourmentée de son affranchissement du monde discursif, celui des croyances et des dogmes, il utilise l'image du troisième œil comme unique œil pouvant échapper à l'illusion : « c'est seulement par le moyen d'une représentation malade -un œil s'ouvrant au sommet de ma propre tête- à l'endroit même où la métaphysique ingénue plaçait le siège de l'âme- que l'être humain (...) accède tout à coup à la chute déchirante dans le vide du ciel. »<sup>9</sup>, l'auteur exprime clairement le déchirement que provoque cette fuite nécessaire à sa libération. L'âme semble littéralement arrachée du corps, (pourtant sa matrice première, l'une de ses conditions d'existence comme nous l'avons vu). Ainsi, tel un œil arraché de son orbite, l'âme s'ouvre sur le vide d'un espace spirituel, détaché de la matière, flottant, errant, sans attache, au-dessus de la terre, tel un fantôme.

---

<sup>7</sup> L'hybris, est le terme attribué par les Grecs à l'orgueil et aux passions qu'il provoque, poussant les hommes à la démesure et au non respect de la place qui leur ai attribuée dans l'univers.

<sup>8</sup> Dans la mythologie grecque, Méduse est l'une des trois gorgones que le héros Persée décapite à l'aide du bouclier d'Athéna. En effet ce dernier lui servant de miroir dans lequel il peut affronter le regard du monstre sans en subir les conséquences de pétrification.

Dans *Le symbolisme dans la mythologie grecque, étude psychanalytique*, Paris, Payot, 1952, de Paul Diel, l'auteur voit dans la méduse la perversion de la pulsion spirituelle, la « stagnation vaniteuse » de l'individu et la chevelure de serpent sont les « tourments de la culpabilité refoulée ».

<sup>9</sup> Georges Batailles, *L'Expérience intérieure*, Domont, ed Gallimard, 1943-1954. p92

C'est ce qu'exprime plus tard Didi-Huberman dans son ouvrage, décrivant le phénomène d'une vision assimilée à une expérience de deuil permanent : « La modalité du visible devient inéluctable – c'est à dire vouée à une question d'ETRE quand voir, c'est sentir que quelque chose nous



échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là »<sup>10</sup>. Quelque chose en notre possession semble absent, et l'être souffre du vide qui s'est creusé en lui. C'est ce que l'on nomme la mélancolie, en psychanalyse, c'est l'impossibilité de faire le deuil. La perte de cette chose va plonger l'être dans un écoulement sans fin de ses énergies, aspirer par ce vide en lui. Quelque chose donc a réellement déserté le cœur, l'esprit, et le corps de cette personne (évidemment relié au mental), tout l'être se retrouve affecté.

Il y aurait, au cœur de l'être, une partie sclérosée, un endroit où la vie ne circule plus, un endroit déserté par l'énergie de la conscience, un lieu aveugle, et un vide dangereux car les lois de la physique sont telles que ces vides attirent toutes matières – y compris énergétiques-, venant le nourrir, le creusant davantage, comme un univers en expansion, mais à l'image d'un virus destructeur ou d'un cancer qui contaminerait peu à peu toutes les cellules d'un corps. C'est un réel trou noir qui se forme dans la psyché, dans l'âme humaine, tout à fait à l'image de ce qui se trouve dans notre univers.

L'œil et la vision manifestent alors la scission de l'être, la fissure entre le corps et l'âme, la mort ; l'orbite circulaire abriterait cette fêlure, cette lisière, ce no man's land que le peintre se doit d'éclairer, d'habiter.

Dans *L'Expérience Intérieure*, Georges Bataille, utilise à nouveau l'œil humain, dont l'iris circulaire est assimilée au cercle du savoir de Hegel.

---

<sup>10</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, ed Les éditions de minuit, 1992

L'auteur nous fait part de ses expériences lui ouvrant des portes de sortie face aux schémas mécaniques de l'homme dans cette société, stagnant, pétrifié et à demi-mort, cramponné comme à une mère, sur ses acquis, intellectuel ou spirituel. Suivant la volonté et la révolte de Nietzsche, il affirme la nécessité de repousser toujours plus loin ses limites, qui ne semblent malheureusement s'être toujours formées que comme les barreaux d'une prison mentale sécurisante, lui empêchant de voir ce qui le dépasse inéluctablement.

C'est devant l'inéluctable que l'homme fuit dans la raison, mais une raison qui ne peut être qu'abusive et faussée. L'homme se dresse alors contre lui-même faisant de ce vide en lui un ennemi à combattre, à abattre, il cultive alors une rage contre sa propre nature et entre, non pas dans le cercle du savoir, mais le cercle vicieux.

« Le mouvement même dans lequel l'homme renie la Terre-Mère qui l'a enfanté ouvre la voie de l'asservissement. La vie humaine se représente alors comme insuffisante, accablée par les souffrances ou les privations qui la réduisent à de vaniteuses laideurs.

William Blake, *Livre d'Urizen*

La Terre est à ses pieds comme un déchet. Au-dessus d'elle le Ciel est vide. Faute d'un orgueil assez grand pour se donner debout à ce vide, elle se prosterne face contre terre, les yeux rivés au sol. »<sup>11</sup>

Ainsi, la Terre et son enfant sont humiliés, les pieds englués dans cet humus qu'il rejette, comme son corps les déjections. Bataille dépeint une terrible souffrance de l'homme, errant, plein de haine, entre la matière terrestre et l'esprit céleste, tel un enfant perdu, se croyant indigne de l'amour d'une mère et d'un père. Et ce rejet qu'il manifeste est le même que celui dont il croit être l'objet et la victime, il l'entraîne, confus, dans un rapport pervers entre lui et le monde. Ce qui est de l'ordre de l'empathie et de la communion ne peut plus

William Blake, *Livre d'Urizen*

se faire que d'une façon distordue, rendant les rapports sains envers soi et les autres compromis. « L'« être » accompli de rupture en rupture, (...) est devenu non plus « être » mais blessure et même « agonie » de tout ce qui est. »<sup>12</sup>

C'est au cœur de cette fêlure, au cœur de son être que l'homme doit trouver asile et faire basculer cette morbidité en énergie vitale et positive.



<sup>11</sup> Georges Batailles, *L'Expérience intérieure*, Domont, ed Gallimard, 1943-1954. p92

<sup>12</sup> *idem*

Pour se faire, l'auteur nous convie à considérer cette angoisse existentielle en nous-mêmes, à plonger avec courage, à regarder en face notre part sombre. « Il est dans l'entendement une tache aveugle : qui rappelle la structure de l'œil. (...) La tache absorbe l'attention : ce n'est plus la tache qui se perd dans la connaissance, mais la connaissance en elle. L'existence de cette façon ferme le cercle, mais elle ne l'a pu sans inclure la nuit d'où elle ne sort que pour y rentrer. »<sup>13</sup> Dans l'esprit humain, c'est autour de l'invisible, béance du non-savoir que la dynamique de l'homme devrait se construire. Tout comme pour l'œil, c'est par la tâche noire en son sein que la lumière va pénétrer l'être, et, effectuant les mises au point, tel un chat qui voit au cœur de l'obscurité, se mouvra dans une nuit sans terreur.

Nous comprenons cette prolifération de penser, de controverse quant à la vision, et comme le théorise Didi-Huberman, voir l'horreur, la mort, c'est emprisonner dans son âme cet événement, c'est refléter -à jamais ?- l'abîme qui s'est ouvert face à nous ; « Nous devons fermer les yeux pour voir lorsque l'acte de voir nous renvoie, nous ouvre à un vide qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue. »<sup>14</sup> Les auteurs semblent percevoir un vide ontologique, dont réponse et question proviennent de la même source: notre

vision: «

La vision (...) est le moyen qui m'est donné d'être absent à moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'être. »<sup>15</sup>

*Aube*, détail, huile sur toile,

2017

C'est le point de vue de l'œil mélancolique sur le monde. Frappé par la foudre des horreurs, l'être s'est fissuré, et ce que je vois désormais, c'est le manque, si ce n'est la peur des ténèbres qui, maintenant je le vois, envahissent la terre. Prions pour que la foudre m'apporte le savoir; que son feu, qui brûlant, m'aveugle, ne me délaisse à son tour à la faille, mais guide douloureusement mes pas dans les froides obscurités, où j'erre, assoiffée. C'est un œil traumatisé dont nous parle Didi-Huberman, mais conscient de cette fêlure en l'Être, et conscient, dans le même coup, de l'importance crucial de voir.



<sup>13</sup> *idem*

<sup>14</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, ed Les éditions de minuit, 1992

<sup>15</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit, Espagne*, ed Gallimard, 1964

Illustrant les idées émises dans ma première partie, les motifs et allusion à l'œil sont fréquents dans la culture romantique.

La description de Kleist au sujet

de la pénible sensation devant le célèbre tableau de Friedrich *Le moine au bord de la mer*, utilise la métaphore des paupières



coupées, évoquant la douleur de ne pouvoir se soustraire à ce qui

est face à nous, à l'évidence « évidante » de Didi-Hubermann<sup>16</sup> « Il n'est rien de plus triste et de plus pénible qu'une pareille situation dans le monde: être la seule étincelle de vie dans l'immense empire de la mort, le centre solitaire d'un cercle solitaire. Le tableau est là, avec ses deux ou trois objets pleins de mystère,

pareil à l'Apocalypse<sup>17</sup>; on le dirait pris par les pensées nocturnes de Young; et comme dans sa monotonie et son infinitude il n'a d'autre premier plan que le cadre, on a l'impression, en le contemplant, d'avoir les paupières coupées. »

Le spectateur du tableau devient le personnage du rivage et nous invite à prendre sa place devant cet infini désert, qui est ici l'espace qui se trouve entre le tableau et le spectateur. La figure d'un personnage vu de dos introduit dans la peinture la subjectivité du regard, et le regardeur devient le regardé (comme dans *Le promeneur sur la mer de nuages*). L'impossibilité de se voiler la face est aussi le sens premier du terme

La position auto-proclamée anthropocentrée de l'homme dans l'univers, seul, fou qu'il est au centre de son cercle... ne peut, comme je l'ai dit plus haut, que le condamner, en effet, à une funeste et illusoire solitude.

L'homme ne connaît alors plus l'homme mais seulement son nombril, -et encore, si celui-ci ne le dégoûte pas trop-, confond le centre de son anatomie et le sens de l'astronomie. Ces yeux sont des étoiles éteintes, il ne peut plus être ravi.

---

<sup>16</sup> Didi-Hubermann, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Les éditions de minuit, 2001. L'auteur fait le récit sous forme de fable de la condition de l'homme face au divin et au néant, marchant dans le désert où la lumière de la couleur le renvoie à des questionnement mystiques, l'auteur emploie ce néologisme, assimilant l'« évidence » au vide.

<sup>17</sup> L'impossibilité de se voiler la face est aussi le sens premier du terme apocalypse, dans son origine étymologique grecque cela signifie « l'absence de voile ».



Perdu, huile sur toile, 90x70cm, 2017

Cette toile est une représentation très claire de la scission dont je parle. La traînée blanche s'élançant dans les cieux est une âme, s'apparentant à l'imagerie habituelle des spectres et fantômes ; une lumière, une énergie, s'échappant d'un corps, s'élevant dans les cieux. Etoile filante et flottante dans la mer galaxie. Il y a donc mort du corps quelque part sur terre, figurant dans le tableau. L'œil semble flotter dans les airs dont les vibrations nous évoquent les formes ondulantes des vagues, ainsi, le vide du ciel dont nous parle Bataille est plein d'une vie semblable à la mer, dans laquelle vogue l'âme, partie en voyage. C'est un regard bienveillant, curieux, mais plein de regret que cette âme jette sur le monde en le quittant, les éclaboussures et les brumes qui se détachent nous évoquent cette action de projection, un corps qui s'est jeté, une âme qui s'élanche. L'œil semble en suspens, une action vive et brusque s'est produite dans le bas à droite, une certaine perplexité règne.

Les cieux, dans un curieux échange, semblent refléter la planète bleue et son océan, ainsi, ciel et terre se mêlent, air et eau ne sont qu'une et même source dessinant les mêmes vibrations. Il suffit d'observer les nuages pour remarquer que les formes et dessins de l'eau et du sable sont à peu près similaires à celles qui se forment dans les airs. De toute évidence, ciel et terre parlent le même langage, les éléments en sont très conscients, seuls les hommes semblent être sourds à ce chant de la nature et décident de

leur plein gré de rester seuls, de parler seuls, couper du monde dont l'absence de sa conscience manque cruellement. Cruellement est le terme exact.

Ici, je peins une âme perdue au-dessus du sol terrestre, les eaux mélancoliques sont comme le fleuve du Nix, c'est un pays de mort que je donne à voir, -certes enchantée et douce, peut-être comme la mort véritable et naturelle-. Mais l'isolement de cet œil, son errance au-dessus du monde n'est pas seulement dû à la mort de son véhicule, mais est peut-être tout simplement une conscience, dont le corps, la matrice, la mère dont elle est issue, lui manque. Que fait un corps dont l'âme semble le quitter ? De toute évidence, il y a mort, qu'elle soit physiquement observable ou non, et de toute évidence, elle est observée, par soi-même, flottant au-dessus de nous-mêmes, ou d'autres.

*II Au-delà de la chair : les yeux de la conscience*



*Méditation, pastels, 33x42cm, 2017*

*Sommeil et mort*

Mes toiles illustrent la renaissance interne qui surgit dans les gouffres, expriment l'ambivalence entre la mort et la vie qu'éclaire la vision. En effet, il semblerait que la question que nous nous posons n'est autre que celle-ci, et que ma peinture ne cesse d'incarner cette ambiguïté. Ma peinture manifeste finalement la continuité entre ces



deux opposés, qui alors ne le sont plus, mais ne sont qu'une seule est même chose. La mort comme la vie semblent éternelles, car la mort est à l'image du sommeil, la continuité de l'être dans d'autres sphères invisibles, mais dans lesquelles, nous nous mouvons, comme sur terre, plus ou moins librement, nous avançons, nous travaillons, de rencontres en rencontres, d'expériences en expériences. Ainsi, comme l'affirme Bataille, la mort est une imposture<sup>18</sup>, tout comme le temps, une convention<sup>19</sup>.

On pense bien sûr à l'image romantique des yeux blancs révulsés et tournés vers l'intériorité, tel le cheval du *Nightmare* à l'importance et la récurrence du motif des yeux fermés, du rêve et du sommeil,<sup>20</sup> renvoyant à un sens de vision interne souvent illustrée chez les artistes symbolistes tel Odilon Redon. Mais cette vision ne serait, à mon sens, et selon Merleau-Ponty, qu'une « imagination » tapie à l'intérieur de l'être, un envers charnel de la réalité du corps, elle serait comme sa « pulpe » interne, sa texture, que le peintre donne à voir. L'auteur affirme ensuite qu' « on ne voit que ce que l'on regarde », autrement dit, la vision semble d'ores et déjà guidée par une volonté, qui s'apparenterait à l'idée de la clairvoyance, sorte de vision interne.



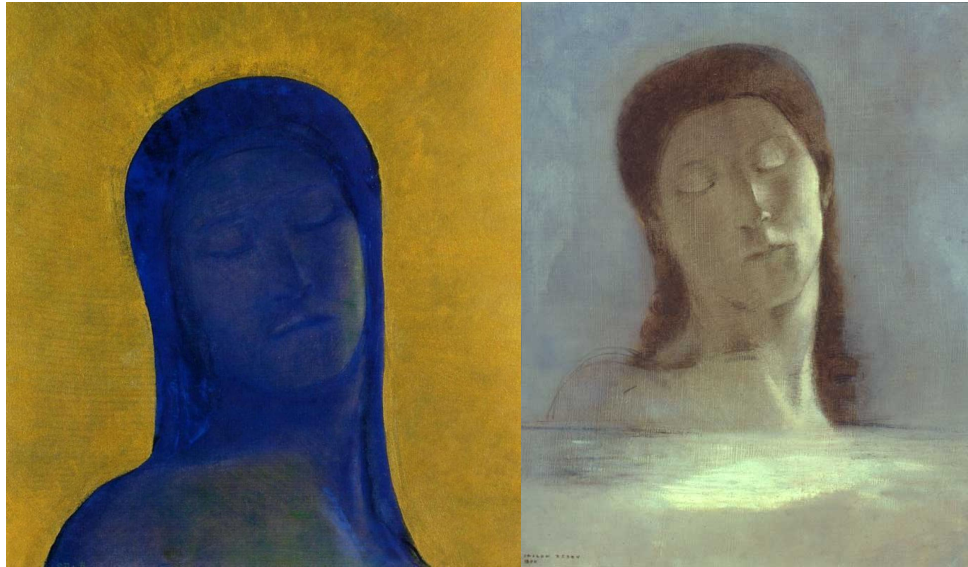
*Nightmare*, détails, Johann Heinrich Füssli, 1781

---

<sup>18</sup> Nom donné à l'une des parties composant *L'Expérience Intérieure* de Georges Batailles

<sup>19</sup> Alexandre Astier au cours de son *Exoconférence*, 2014 au sujet de la théorie de la relativité d'Albert Einstein.

<sup>20</sup> L'un des grands poètes et penseur du Romantisme allemand, Novalis, fait d'un rêve la quête spirituelle du romantisme : « la fleur bleue », objet d'amour inspiré de la jeune fille qu'il aime, à l'image d'une fleur au couleur de la spiritualité. Le bleu peut être employé comme couleur de l'amour, et ce dernier étroitement lié à l'énergie spirituelle, comme on peut l'observer dans l'Oeuvre du peintre Marc Chagall par exemple. Cette expression est employé désormais pour souligner le ridicule, l'aspect mièvre, de l'état amoureux ; tout comme le romantisme y a été, dans la culture populaire, associé.



Odilon Redon, *Yeux clos*, 1890, huile sur carton, Musée d'Orsay

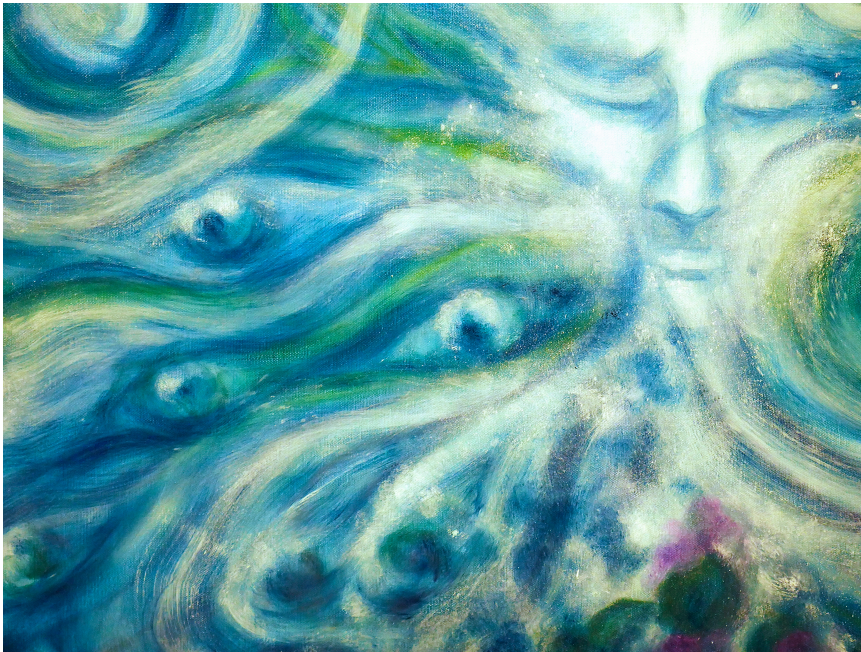
Le sommeil est l'un des espaces dans lequel les différentes dimensions de la réalité nous sont révélées, un espace où malgré l'immobilité du corps, nous continuons l'œuvre de la vie. De Nerval nous évoque bien sa ressemblance à la mort :

« Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous sépare du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont à l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous pouvons déterminer le moment précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. »<sup>21</sup>

L'angoisse et l'immobilité du sommeil similaires à celles de la mort sont aussi exprimées dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, dans lequel l'auteur nous en expose sa répugnance : « Quand la nuit obscurcit le cours des heures, quel est celui qui n'a pas combattu contre l'influence du sommeil, dans sa couche mouillée d'une glaciale sueur ? Ce lit attirant contre son sein les facultés mourantes composées de branche de sapin équarri. La volonté se retire insensiblement, comme en présence d'une force invisible. (...) Le corps n'est plus qu'un cadavre qui respire. (...) Et remarquez, je vous prie, qu'en somme les draps ne sont que des linceuls. »<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Gérard De Nerval, *Aurélia ou le rêve et la vie*, Paris-Coulomnier, ed Le Livre de Poche, 1961. L'œuvre dépeint les découvertes mystiques dans les tourments d'une maladie survenant à la mort de la femme qu'il aimait, Aurélia, liant ainsi, dans la tradition romantique, l'amour et la spiritualité.

<sup>22</sup> Isidore Ducasse, Le Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* Malesherbes, ed Livre de Poche, 2001, p279. Récit de l'épopée ténébreuse du personnage de Maldoror, semi ange déchu et démon, en révolte contre le vil « Créateur » et la race humaine dont il tente d'éradiquer le fléau, usant de toutes les cruautés que la nature lui dispose.



*Sommeil*, 90x110cm, 2017,  
huile sur toiles

Dans cette toile intitulée *Sommeil*, illustre l'instant où l'on sombre dans les eaux des rêves et de la mort, où l'on ferme ses yeux physiques et où en apparaissent soudain de multiples. Le pouvoir de notre vision s'accroît, se multiplie à l'infini quand elle se libère du carcan de la chair. Lautréamont semble craindre le dénudement, l'abandon dans le sommeil, qui devient le lieu d'exposition, où l'on est observé, épier. En effet, on ne peut fuir ces regards qui nagent tels des poissons partout dans la toile et dans toutes les directions. Ils semblent coiffés, blottis dans la chevelure faite d'algues et de vagues de cette Méduse du sommeil.

Dans les cultures chamaniques, le rêve et l'espace du sommeil sont en effet considérés comme potentiellement dangereux (au même titre que le monde physique dans lequel nous évoluons éveillés), l'âme ayant quitté le corps, ce dernier se retrouve vulnérable, les orifices de celui-ci sont la porte ouverte à la possession. On sent chez Lautréamont, une réelle paranoïa et crainte du viol : « Jamais la blanche catacombe de mon intelligence n'ouvrira ses sanctuaires aux yeux du Créateur. (...) Il est en conséquence certain que, par cette lutte étrange, mon cœur a muré ses desseins, affamé qui se mange lui-même (...) moi j'ai vécu sans cesse avec l'envergure des yeux béante. (...). Aussitôt que le voile des vapeurs nocturnes s'étend, (...) la conscience exhale un long râle de malédiction ; car le voile de sa pudeur reçoit de cruelles déchirures. Humiliation ! notre porte est ouverte au Céleste Bandit. »<sup>23</sup>

C'est une lutte, -et l'auteur semble être lucide quant à la folie de son projet-, contre sa propre conscience, dont il se fait l'ennemi juré, assimilée aux yeux d'un « Créateur » extérieur, lorsque dans le sommeil, comme dans la mort, l'âme dépasse les frontières de l'identité physique et se meut parmi les êtres universels, exécutant toutes les métamorphoses possibles -dont pourtant l'auteur ne se prive pas durant toute son œuvre- dans l'espace libre qui s'ouvre à elle. L'inconscience intolérée, et la conscience devenue rigide à l'image d'un Sur-moi névrosé Freudien, Isidore Ducasse s'autocensure tel un dieu tyrannique auquel il tente d'échapper et de combattre.

---

<sup>23</sup> *idem*

Ses yeux dont les paupières amies désirent pourtant se retrouver, refusent de se fermer et semblent être ouverts sur le vide interne.

Cette lutte contre notre propre conscience dans laquelle entre Lautréamont est le conflit psychique dans lequel l'homme oppose intériorité et extériorité. La menace semble provenir de l'extérieur, nous nous sentons impuissant et entraîné dans une lutte stérile.

Dans la mythologie grecque, les gorgones et Méduse viennent incarné ce combat, utilisant le principe de la vision comme lieu de transgression des frontières, passage du mort au vif en l'instant d'un regard mortel.

Le Caravage, *Méduse*, 48x48cm, peinture sur bouclier, 1597

Dans *Le symbolisme de la mythologie grecque, étude psychanalytique*, Paris, Payot, 1952, de Paul Diel, l'auteur voit dans la méduse la perversion de la pulsion spirituelle, la « stagnation vaniteuse » de l'individu, et la chevelure de serpent représentant les « tourments de la culpabilité refoulée ». La méduse et le masque de Gorgô, représentant de l'altérité radicale et terrifiante est notre propre création. L'incapacité à accepter nos défauts déforme ces derniers qui deviennent grotesques, c'est pourquoi l'orgueil devient laid, exprimant l'intolérance et la rigidité



mentale. La perversion de la pulsion spirituelle constitue en un arrêt de l'évolution de celle-ci, symbolisé par la pétrification, un blocage face à notre vanité coupable. Méduse est selon les versions, hideuse ou séduisante : la culpabilité nous apparaît laide et terrifiante, la vanité nous séduit par son apparence. Ce dualisme est valable pour les autres types de perversions incarnant les sœurs de Méduse : la sexualité et la socialité qui, dans une logique de communion corps et esprit, accompagnent nécessairement la perversion spirituelle. « Ce jeu ambivalent de l'imagination perverse, le balancement entre vanité et culpabilité exaltée, montre combien il est difficile de se libérer de l'encerclement pervers et médusant imputable à la désorientation angoissée qu'inspire à l'homme vaniteux la découverte de sa faiblesse vitale, la révélation de sa culpabilité à l'égard

de la vie. »<sup>24</sup> Ainsi, on comprend que culpabilité et vanité vont de paire, qu'elles ne font que se protéger l'une et l'autre et éloigne l'individu de la vérité et du bien être originel. Le thème du miroir renforce l'idée de reflet qui se produit lors du face à face avec méduse. C'est uniquement dans le miroir de vérité qu'Athéna fournit à Persée que la déformation nous apparaît, autrement dit, le mythe nous informe d'une nécessaire distance à acquérir vis à vis de soi-même, d'un regard objectif à porter sur nous-même. L'image que le miroir nous reflète nous sauve de l'image illusoire que nous nous sommes construit dans une réalité moins réelle que celle d'un miroir divin, s'épargnant la vue de nos vices, préservant notre inconscience lâche. Le dédoublement du réel permet de distinguer les formes illusoires du monde physique.

Un autre des combats de Persée se solde par un échec pour l'humanité : pourvu désormais de l'arme qu'est la tête de Méduse, le héros défait le Titan Atlas, qui tient le monde sur ses épaules. Ce dernier et son fardeau succombe à la pétrification. Cette défaite nous indique qu'il s'agit d'un combat permanent à mener par chacun et qui demande une vigilance constante.

Cette mauvaise structure est la cause d'un sentiment de honte ontologique qui apparaît toujours dans les mythes et les religions de notre culture. L'auteur inscrit l'enseignement des mythes dans le domaine concret de la psychologie : « Ces aventures mythiques dans leur ensemble ne sont rien d'autre que la vie psychique, ses manifestations et ses phénomènes »<sup>25</sup>. Face au mensonge s'apparentant à ce qui pourrait être le véritable péché originel, la spiritualisation et la sublimation sont les moyens et les armes fournies qui permettent de lever les voiles, de se libérer et de guérir des tourments de l'âme que cette distorsion de la réalité provoque : « la spiritualisation n'est rien d'autre que l'aveu du mensonge et par la même sa dissolution ».

Gorgô et Méduse interdisent l'accès du monde des morts au vivant, tout comme Cerbère empêche le mort de retourner dans le monde des vifs. Pour pénétrer dans le domaine de la mort, il faut pouvoir affronter son regard et se transformer soi-même en matière morte et inanimé, fixité du visage et du regard de ce masque qui camoufle la réalité vivante. Le pouvoir de Méduse s'opère comme une contagion, un dédoublement. Le regardeur se retrouve pris au piège dans le regard, ses yeux sont le miroir, l'objet dans lequel se mire désormais le monstre.

Les limites de l'individu et de sa chair se retrouvent alors violées : il s'établit une continuité entre le monstre et l'individu qui est dépossédé de lui-même et de son regard, par lequel la Puissance de mort qui lui fait face s'empare de lui et le possède. L'œil se fait alors lieu de passage, et c'est par son biais, par sa porte, que la dépossession et la possession ont lieu. Saisir dans les filets de la fascination et porter un regard fixe revient à la négation même du regard, le voyeur se retrouve perdu dans le jeu de réciprocité du voyant et de l'être-vu jusqu'à ne plus exister, ni lui, ni son regard.

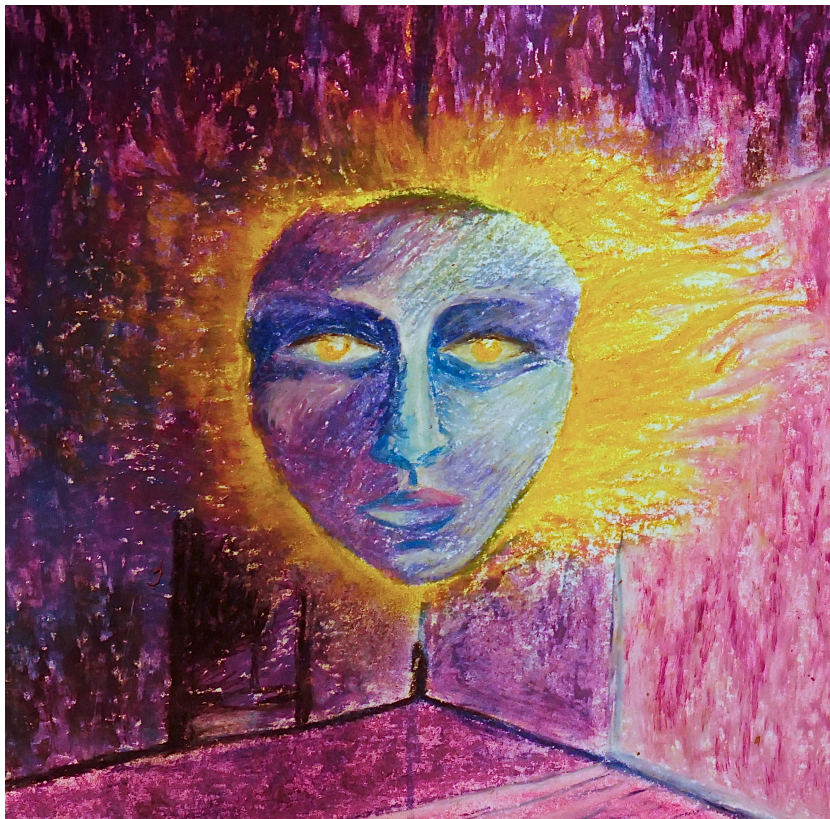
---

<sup>24</sup> Diel Paul *Le symbolisme dans la mythologie grecque, étude psychanalytique*, Paris, Payot, 1952

<sup>25</sup> idem

Porter le masque de la créature c'est être possédé par cette dernière, c'est renier son visage pour incarné artificiellement une autre nature qui nous est opposé. «La possession : porter un masque, c'est cesser d'être soi et incarner, le temps de la mascarade, la Puissance de l'au-delà qui s'est emparée de vous, dont vous mimez tout ensemble la face, la gesture et la voix. Le dédoublement du visage en masque, la superposition du second sur le premier qui le rend méconnaissable suppose une aliénation par rapport à soi-même (...) l'arrachement à soi, la projection dans une altérité radicale, la distance la plus grande, le dépaysement le plus complet s'inscrivant dans l'intimité et le contact.»<sup>26</sup>. Il s'agit d'affronter l'étranger en soi-même, correspondant à la notion d'inquiétante étrangeté de Sigmund Freud. « L'étranger », autrui, tout ce qui serait classer dans l' « Autre », ne semble finalement qu'être ce que nous rejetons de nous même, ou ce qu'il nous est difficile d'accepter, comme la mort ou le barbare. Nous proposons ici d'aller à la conquête de cette inconnue et de repousser les limites de notre savoir, quitte à chercher les gorgones issues (éthymologiquement) des profondeurs de la mer et des gouffres cavernaux.

### *Divinité, moral et visage humain*



Une « Divinité Créatrice » est conçue sous la forme d'un esprit absolu vers lequel l'homme tend, à laquelle l'humanité se réfère, évoluant dans sa direction, et lui rapportant ses propres créations.

---

<sup>26</sup> Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*

C'est au cours d'un rêve que la divinité présentée ci-dessus m'est apparue, à la manière d'une gorgone dans un face à face stupéfiant. Elle m'accueille dans le monde de la nuit et des esprits, elle éclaire mes nuits introspectives, qu'elles soit faites de monstres cauchemardesques ou de visages angéliques importe peu, et me guide devant les portes et illumine les lieux intimes et obscures.

La multitude des divinités qui nous protègent, encouragent ou condamnent nos attitudes, viennent symbolisé les diverses qualités présentent dans l'âme humaine en accord aux lois du divin, et les combats des héros guidés par ses dernières sont ceux à donner contre toutes les diversions, distorsions, tentant d'éloigner l'homme et l'humanité du sens de la vie et de son évolution saine, matérielle et spirituelle, « l'homme doit combattre la tendance à l'exaltation affective des désirs<sup>27</sup> : l'imagination erronée et exaltée, le monstre séduisant. »<sup>28</sup>.

Ainsi, certaines de mes œuvres représentent des créatures que j'associe à des divinités, venant incarné et exprimer des principes de fusion entre divers éléments, naturels, humain ou animal.

Selon Paul Diel toujours, la divinité dans les mythologies vient concentré l'énergie vitale, la création à l'état pur, qui est en chacun. « Les intentions symboliques des divinités n'étant que la projection des intentions réelles de l'homme, il se crée comme un courant d'obligations entre l'homme réel et le symbole « divinité »<sup>29</sup>. L'homme se trouve, par un retour de sa propre projection idéalisante, comme invité à participer par son combat héroïque à la lutte que mènent pour son bien-être les divinités bienveillantes. »

---

<sup>27</sup> C'est cette exaltation affective des désirs qui provoquent les attitudes malades de l'humain. Selon les théories freudiennes, face aux frustrations le sujet s'oppose au monde extérieur et rentre dans un rapport conflictuel avec ce dernier et lui-même, intolérant face à l'échec. S'ajoute à cette attitude un mensonge intrinsèque qui justifie à l'homme ses comportements insensés et inconscients qui ne vont pas dans le sens de l'évolution de la vie. Ainsi l'homme se retrouve contrôlé par un subconscient mécanique jalonné de subterfuges lui camouflant la réalité déplaisante de son être et du monde.

Le progrès par exemple, est l'intellectualisation exaltée d'un sens de la vie imposé de façon artificiel, garantissant à l'homme sa stagnation dans une illusoire avancée basé sur l'idéologie de la technologie et l'idée de communauté. L'action devient utilitaire, banale et se résume en vaines agitations. Le sens de la vie ne peut s'opposer à la vérité, l'homme ne peut se mettre en harmonie que par l'entremise du désir spiritualisé (idée) et du désir sublimé (idéal).

<sup>28</sup> idem

<sup>29</sup> Diel Paul *Le symbolisme dans la mythologie grecque, étude psychanalytique*, Paris, Payot, 1952

L'œil est un fort symbole de conscience, « fenêtres de l'âme », ou encore troisième œil « ajna », il représente bien entendu l'aspect spirituel de l'individu : sa conscience, ainsi que sa morale. Dans la mythologie égyptienne, l'œil de faucon du dieu Horus, aussi nommé l'œil Oudjat, est le regard d'un dieu protecteur, symbole de la victoire du bien sûr



*Oeils Marins Horus et Ajna, divinité Océan, pastels, 33x42cm, 2017*

le mal, d'intégrité, d'unité, et de connaissance.

Que son symbole de conscience soit assimilable à une omniprésence divine et bienveillante ou, au contraire malveillante et source d'angoisse, nous indique l'importance de sa dimension morale. L'autorité divine représentée par l'œil, humanise la toute-puissance de la divinité, rend à l'homme sa responsabilité et fait de lui le seul maître de sa destinée. Sa conscience est libre, elle est volonté, il peut ouvrir grand les yeux ou les fermer, s'éveiller ou s'endormir, stagner douloureusement dans une vie léthargique engourdie par le froid d'un coma artificiel. Il n'est plus coupable accusé lors d'un jugement dernier, mais sa vie guidée par sa propre volonté est libre de rechercher une justice

première, fondamentale et légitime. Encore faut-il qu'il ose courageusement se regarder, sans craindre la laideur de son reflet, juge impartial et bienveillant de son âme et conscience.

Cette dimension spirituelle du bien et du mal est on ne peut mieux exprimer par De Nerval : « Si l'électricité, me dis-je, qui est le magnétisme des corps physiques, peut subir une direction qui lui impose des lois, à plus forte raison des esprits hostiles et tyranniques peuvent asservir les intelligences et se servir de leurs forces divisées dans un but de domination. (...) rien n'est indifférent dans l'univers, un atome peut tout dissoudre, un atome peut tout sauver. Ô terreur ! voilà l'éternelle distinction du bon et du mauvais. Mon âme est-elle la molécule indestructible qu'un peu d'air gonfle, mais qui retrouve sa place dans la nature, ou ce vide même, image du néant qui disparaît dans l'immensité ? »<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Gérard De Nerval, *Aurélia ou le rêve et la vie*, Paris-Coulomnier, ed Le Livre de Poche, 1961



Plus encore que la vie et la mort, la question du bien et du mal prévaut, la morale est garante des énergies qui parcourent l'humain, celles-là même qui détruisent ou produisent, c'est elle qui pose les limites qui permettent de construire la vie de chacun comme toute la civilisation. Le poète ressent l'urgence de se connaître lui-même pour comprendre le potentiel de son pouvoir et les répercussions de ses actions, pensées, sur le monde et dans l'univers. Cette prise de conscience est nécessairement source d'angoisse dans un premier temps, en effet il pressent les deux possibilités qui s'offrent à lui, deux réalités qui se superposent, et celle-là même que nous avons exposée ici : le vide, l'isolement de la vie humaine coupée du monde, qui va de pair avec une amputation de l'âme, de la conscience, ou, l'harmonie, la force, l'intégrité, la communion de l'homme dans la nature en accord à la vie dans toutes ses formes. Tout comme De Nerval nous faisant le récit intime de ses révélations, l'homme est aujourd'hui face au même questionnement, et il ne peut plus, comme nous l'avons vu au début de ce mémoire, minimiser son être par le dénigrement de sa nature spirituelle et l'excès de matérialisme, mais réinvestir la sphère de l'esprit et de l'âme, qu'il a depuis trop longtemps laissée dans les mains des gouvernants, s'exerçant par le biais des religions.

Cette image de l'œil qui poursuit et juge est illustrée dans le poème *La Conscience* de Victor Hugo. Le premier fils d'Adam et Eve, Caïn, est le premier meurtrier fratricide de l'humanité dans la Bible. Le poème raconte la fuite de Caïn face à l'œil terrifiant de sa propre conscience qui l'observe et le suis partout. Il fait ensuite bâtir une ville par ses fils, et fait graver sur les portes « Défense à Dieu d'entrer ». Il finit par se réfugier sous terre, image de la mort et des enfers, qui ne peuvent non plus, à leur tour, le protéger de ce regard omniscient :

« Caïn, ne dormant pas, songeait au pied des monts.  
Ayant levé la tête, au fond des cieus funèbres,  
Il vit un oeil, tout grand ouvert dans les ténèbres,  
Et qui le regardait dans l'ombre fixement.  
(...)  
Et, comme il s'asseyait, il vit dans les cieus mornes  
L'œil à la même place au fond de l'horizon.  
Alors il tressaillit en proie au noir frisson.  
« Cachez-moi ! » cria-t-il  
(...)  
« Je veux habiter sous la terre  
Comme dans son sépulcre un homme solitaire ;  
Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien. »  
On fit donc une fosse, et Caïn dit « C'est bien ! »  
Puis il descendit seul sous cette voûte sombre.  
Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre  
Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,  
L'œil était dans la tombe et regardait Caïn. »<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Victor Hugo, poème *La conscience*, recueil *La légende des siècles*, 1859

Le sommeil semble méprisé Caïn en lui refusant son repos ; ce dernier fuit, parcourt les espaces, et le poème évolue dans un univers funèbre. La ville qu'il fait construire est un endroit infernal, où les étoiles sont attaquées et les yeux crevés. Ne trouvant refuge nulle part, ce dernier finit par souhaiter disparaître de la surface de la Terre, et, tout comme le peuple des Nécromans décrit dans *Aurélia*, il sombre vivant dans ses profondeurs. C'est sur son front, là où nombres de civilisations ont placé le siège de l'âme, le « troisième œil », que cette pierre tombale se referme.

### III L'Âme incarnée, Œil du Cosmos



The Helix Nebula, Hubble Telescope, NASA, 2016

Cette assimilation de l'âme à l'œil et de l'œil aux étoiles, nous permet de pressentir cette relation de l'individu à l'univers. La connexion divine qui peut s'établir dans notre corps en communication aux autres, quand l'âme y est souveraine, et que tout simplement, on a les yeux en face des trous.

Dans *Aurélia*, l'auteur s'exclame encore : « Comment, me disais-je, ai-je pu exister si longtemps hors de la nature et sans m'identifier à elle ? Tout vit, tout agit, tout se correspond ; les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacles la chaîne infinie des choses créées ; c'est un réseau transparent qui couvre le monde, et dont les fils déliés se communiquent de proche en proche aux planètes et aux étoiles. Captif en ce moment sur la terre, je m'entretiens avec le chœur des astres, qui prend part à mes joies et à mes douleurs. »<sup>32</sup> De Nerval prend conscience

---

<sup>32</sup> idem

là de ce lien naturel et évident, entre une vie humaine et une autre, ainsi qu'avec toutes autres formes de vie, sur terre et dans l'univers. Des lois communes les régissent et les unissent, se manifestant dans les similitudes de structure du microcosme et du macrocosme.

L'humanité jusqu'alors ne semble pas même prendre conscience de ses liens présents sur la planète Terre qui pourtant ne cessent de se manifester, ne serait-ce qu'à travers l'empathie. Les fils dont ils parlent sont évoqués par Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*. Les peintres Paul Klee, De Vinci, et d'autres, se réfèrent tous à la ligne du dessin, matérialisant ces fils d'énergies, de lumières, entrelaçant les choses, les êtres, les objets du monde, dans un réseau invisible à l'œil nu, « découvrir dans chaque objet (...) une certaine ligne fluxueuse qui est comme son axe générateur »<sup>33</sup>, cette ligne fluxueuse, prenant telle ou telle direction ne sont rien d'autres que l'énergie empruntée, et gouvernée par l'objet.

Le dessin, les lignes d'un tableau se forment, manifestant les structures, les ondes, présentes dans le monde physique mais invisibles à l'œil nu, tapissant le fond de la réalité, comme « descendant » dans le visible, et « venues d'un arrière-monde présatial ». Ainsi, comme il l'est décrit au sujet du tableau *Sommeil*, le monde se construit de plusieurs dimensions se superposant, formant la texture de la réalité dans toutes ses vérités, ses profondeurs, ses subtilités.

L'œil ne s'ouvre plus sur un vide interne qui angoisse nombre de nos auteurs, mais semble s'illuminer d'une lumière intérieure comparable à celle des astres. Cette identification de l'homme à la nature et aux forces cosmiques, et en particulier de l'œil au soleil, est souvent démontrée et sont des images constantes dans les œuvres poétiques. Léonard de Vinci voyait dans cette parenté une loi cosmique : « Note comment les mouvements à la surface de l'eau ressemblent à celui d'une chevelure (..) l'un correspond au poids des cheveux et l'autre à la courbe (...). »<sup>34</sup> Foucault s'exprime aussi à ce sujet dans *Les mots et les choses* « le corps de l'homme est toujours la moitié possible d'un atlas universel »<sup>35</sup>. Faire de l'homme, de son intimité un miroir reflétant les puissances de la nature et de l'univers est un leitmotiv du Romantisme. Dans l'œuvre de Victor Hugo, la volonté formulée est d'atteindre l'universel, que ce soit à travers la démarche poétique ou politique, la volonté devient verbe et union.

---

<sup>33</sup> Citation de Léonard De Vinci, Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Espagne, ed Gallimard, 1964

<sup>34</sup> Auteurs collectifs, *L'homme-paysage, visions artistiques du paysage anthropomorphe*, ed Broché, 2006

<sup>35</sup> idem



*Le Soleil*, Edvard Munch, huile sur toile, 160x200cm, 1910

En hébreu, « ayin », « l'œil », signifie aussi « la source »<sup>36</sup>, source de vie, d'énergie, de lumière. « Jamais un œil ne verrait le soleil sans être devenu semblable au soleil. », nous dit Plotin. Cette identification de l'astre solaire à l'œil humain est reprise par les artistes, notamment Munch, qui en fait le sujet principal de son œuvre décliné en plusieurs versions. Le soleil est peint de face, ses rayons composant les lignes et hachures qui donnent la dynamique du tableau sont les couleurs composant le spectre de la lumière blanche ; le disque du soleil lui-même est blanc comme le globe oculaire, dont le centre est le point noir de l'iris. On reconnaît bien l'organe familier sous les traits de l'astre du jour, on a cette impression de personnification du soleil, comme le Dieu Ra des Egyptiens. L'œil et le soleil se confondent entièrement et nous évoquent l'effet miroir de cet œil nous regardant en même temps que nous le regardons. Ainsi, le tableau vit, et nous informe que tout ce qui est vu sous le soleil, nous voit, indubitablement.

---

<sup>36</sup> idem



*Divinité Eau et Feu, Pastel 41x33cm, 2017*

L'œil humain est le soleil d'un corps, il fait la lumière en notre royaume : « L'œil...par qui la beauté de l'univers est révélée à notre contemplation est d'une telle excellence que quiconque se résignerait à sa perte se priverait de connaître toutes les œuvres de la nature dont la vue fait demeurer l'âme contente dans la prison du corps, grâce aux yeux qui lui représentent l'infinie variété de la création : qui les perd abandonne cette âme dans une obscure prison où cesse toute espérance de revoir le soleil, lumière de l'univers. L'œil accomplit le prodige d'ouvrir à l'âme ce qui n'est pas l'âme, le bienheureux domaine des choses, et leur dieu, le soleil. »<sup>37</sup> On verra par le processus d'identification et de projection que ce dieu soleil est en chacun, que si je ne le suis pas, il me compose comme je le compose tout de même.

---

<sup>37</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit, Espagne, ed Gallimard, 1964*



*Aube*, huile sur toile, 70x70, 2017

Cette parabole récurrente est à l'œuvre dans mon tableau que j'ai nommé *Aube*. Un visage apparaît au centre de la toile, flottant dans une ambiance nocturne ; sa moitié est noyée dans la lumière et le reflet des flots qu'un astre mystérieux illumine. En effet, l'étoile est ambiguë, elle reprend la structure de l'œil, et comme la nuit du non-savoir de Bataille, se compose d'un centre sombre duquel rayonnent les couleurs, comme celles de l'iris, soleil nocturne illuminant le visage-paysage.

Le titre de l'œuvre reprend l'idée de basculement entre la nuit et le jour, l'obscurité et la lumière, qui se retrouve dans la bipolarité du visage, qui apparaît comme une affirmation véhémement, personnifiant à la fois l'océan dont les vagues émanent, et l'avènement d'un soleil qui vient éclairer les flots plongés dans les ténèbres.

Ce n'est pas la douceur, mais la fureur qui dynamise cette Aube naissante. Les flammes et le regard réclament leur souveraineté, affirment leur légitimité retrouvée. Cet œil/astre a quelque chose de virulent ; exorbité, il déchaîne les flammes et les flots dans l'union des deux éléments, la lumière reprend ces droits sur la nuit dans une colère légitime.

L'œil perce le voile de l'obscurantisme, il recouvre son pouvoir de vision, et illumine le tableau du monde de sa propre lumière.

Ainsi, l'aube a visage humain, elle se fait par l'homme et en l'homme, il est responsable des ténèbres qui ne sont pas une nuit naturelle, tout comme la lumière de ses jours est artificielle. C'est la lumière du soleil qui viendra l'éclairer, et il doit apprivoiser le feu qu'il a cru sien, pouvoir dû et acquis, pourtant si vulgairement et dangereusement manipulé jusqu'alors... C'est en lui qu'il le trouvera, et c'est en ouvrant ses yeux, empruntant la vision du dieu Horus et rejetant celle d'un meurtrier biblique tuant la fraternité dès le commencement de l'humanité.

L'œil, soleil de la conscience, miroir et fenêtre sur le monde, est le lieu du passage de l'âme à la chair. Dans *L'œil et l'esprit*, l'auteur insiste sur l'incarnation, sur le corps du peintre par lequel passe son regard, faisant de lui un être visible et mobile, voyant et visible à la fois. Ainsi se créer une *communication* constante entre le sujet et l'objet, le corps sentant serait inhérent au senti, les deux formant un système d'échange, une unité. Comme dans le monde du rêve, le sujet fusionne à l'objet, se métamorphosant au contact du monde extérieur. Le peintre est pourvu de cette vision « dévorante » qui a besoin pour s'approprier les choses, de les incarner, de les avoir à distance en les rendant visibles, condition à laquelle seulement il peut s'appartenir lui-même.



Champ de blé avec cyprès, Van Gogh, 1889, 72,1x90,0cm, The National Gallery, Londres

La vision retrouve ainsi sa chair, prenant son essence et s'épanouissant dans le monde physique, indissociable du corps.

« Il accepte avec toutes ses difficultés le mythe des fenêtres de l'âme : il faut que ce qui est sans lieu soit astreint à un corps, bien plus : soit initié par lui à tous les autres et à la nature. Il faut prendre à la lettre ce que nous enseigne la vision : que par elle nous touchons le soleil, les étoiles, nous sommes en même temps partout, aussi près des

lointains que des choses proches, (...) »<sup>38</sup>. Ainsi, l'auteur redonne chair à l'esprit si souvent replacé dans des cieux inaccessibles, quand ce n'est en Dieu le père... Nous comprenons alors comment l'œil et la peinture viennent réparer les fissures entre l'âme et le corps, guérissent les blessures qui ont divisé le spirituel de la matière. « L'interrogation de la peinture vise cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps. »<sup>39</sup> nous dit Cézanne.



La Montagne Sainte-Victoire, Cézanne, 1897, 65x81 cm, Musée de Baltimore, Etats-Unis

C'est dans la vie organique, dans la chair du peintre et de sa peinture, que l'âme guérit de ses peines et de son exil, qu'elle reprend la place qui lui a été volée, qu'elle descend de son ciel, et anime, comme elle s'y reflète, la mer qui gouverne notre terre. La vision permet d'habiter les vides des distances entre les choses et les êtres, en même temps que l'âme réhabilite le corps.

Le peintre se projette lui-même dans ce qu'il voit, donne forme aux vides, en en faisant surgir les flux, les énergies. Son travail est celui de mettre au dehors ce qui est au dedans, et inversement, de rendre visible l'invisible, il assimile et affirme sa propre identité en se confondant à la nature, en s'identifiant sans cesse, l'empathie est sa loi.

C'est pourquoi dans le cas des artistes marqués par le sceau de la mélancolie, on retrouve toujours les éléments morbides présents dans leur psychisme, et dont la répétition dans le travail plastique est la manifestation de cette tentative de rendre

---

<sup>38</sup>idem

<sup>39</sup> idem



visible pour réinvestir la faille, comme elle peut être la compulsion d'un échec et la pétrification, l'arrêt du temps autour du traumatisme. Les visages voilés identiques à des statues de pierre de Magritte, par exemple, ne sont que les réminiscences de la visualisation du cadavre de sa mère dont les jupes recouvraient le visage.

Ainsi, montrer un vide en le peignant c'est tâcher de lui donner une forme, soit de lui redonner vie, auquel cas ce vide emprunte notre regard, et nous observe à son tour, ou de le faire perdurer, c'est le Néant, versant négatif de l'Éternité.

Ainsi, une peinture, n'est pas contrairement à une photographie, l'arrêt momentané sur un sujet défini, ou dans le temps, mais la constante mutation de ces derniers. Le tableau n'est pas la mise au point fixée sur un objet, mais un objet qui agit en fusion avec le spectateur : « je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois. »<sup>40</sup>

La vision n'est pas passive mais mobile, sans cesse en transformation. Bachelard parle d'une « vision active », dont l'œil projette sa propre lumière sur le monde. Il est doté d'une volonté, qui trop souvent a été retirée à la contemplation tenue pour passive. Ainsi tout ce qui voit est nécessairement pourvu d'une conscience.

Le phénomène du regardeur/regardé a souvent été développée en peinture, remplaçant l'homme dans une totalité, où l'exercice de son regard dépasse les limites de sa chair, le confronte à autrui et à un monde extérieur, le renvoyant à sa condition. La peinture de Friedrich comme nous l'avons déjà évoquée, met en avant ce système d'échange, en même temps qu'elle interroge l'homme face à la nature qu'il assimile au divin dans une esthétique sublime. Dans la peinture de Friedrich, on sent bien que Dieu est partout et nulle part, et que l'homme et ses constructions sont fragiles, minuscules, voire dérisoires face aux puissances qui l'entourent. Ainsi, la métaphore du regard mis en scène par ses personnages de dos qui observent, comme le spectateur, le tableau, le paysage, nous renvoie à ce processus d'identification, de projection via le regard, que Merleau-Ponty développe dans son essai au sujet du peintre.

La peinture vient incarner la vision du peintre, elle est le support matériel grâce auquel il va pouvoir dresser le cadre de son esprit et celui du monde qu'il voit, ce sur quoi la caméra de son regard et de son esprit a choisi de faire la mise au point.

Les préoccupations du peintre sont d'ordre mystique. Dans la nature, il retrouve les mouvements qui composent son âme et son corps, sa toile est un miroir, « que leur visibilité manifeste se double en lui d'une visibilité secrète : la nature est à l'intérieur. », nous dit Cézanne.

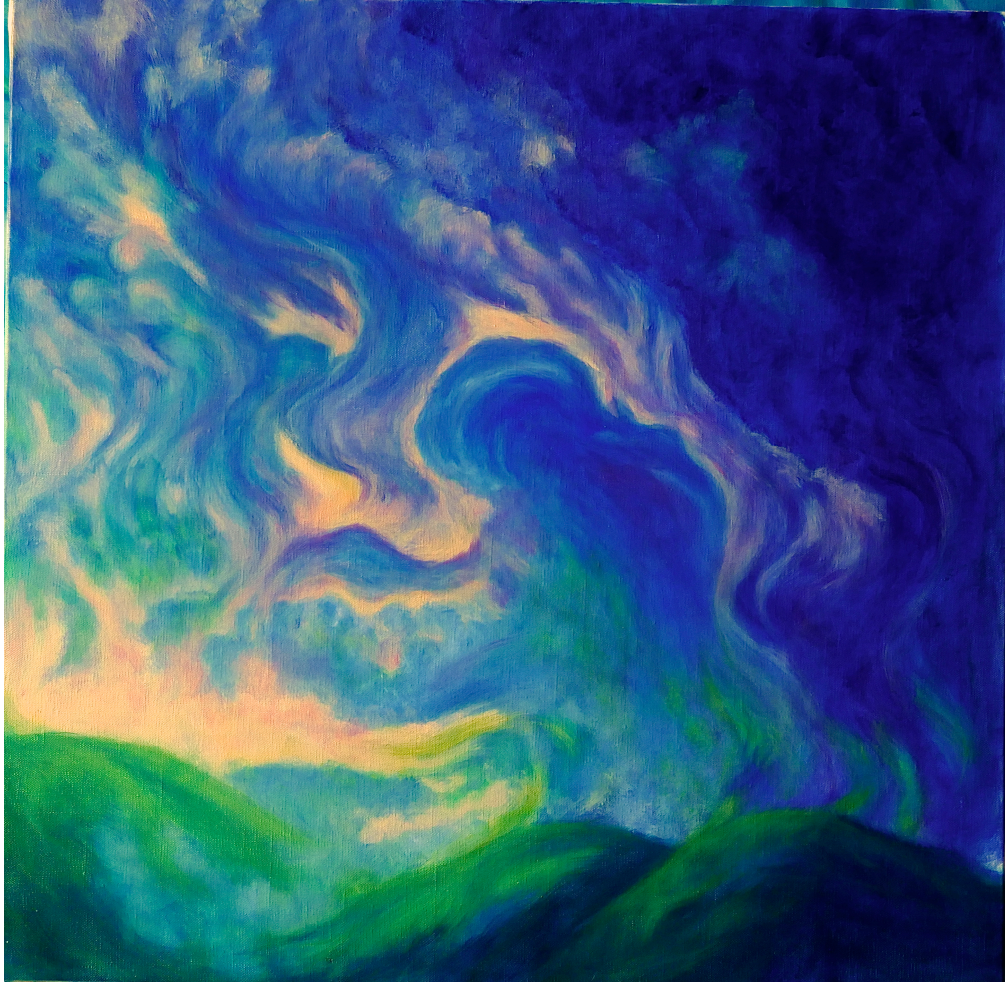
Le miroir est un thème récurrent dans l'histoire de l'art et de la littérature. Alice au pays des merveilles : de l'autre côté du miroir de Lewis Carrol, en est un parfait exemple.

---

<sup>40</sup> idem

La gorgone du Caravage -qui est d'ailleurs un autoportrait, faisant de la toile, le miroir qui vient pétrifier le peintre-, reprend ce passage mythologique où elle est prise au piège par son reflet dans le bouclier de Persée. <sup>41</sup>

L'œil humain se fait alors, en plus d'une fenêtre, miroir.



Ursule, huile sur toile, 70x70, 2017

Le peintre cherche les structures communes entre lui et l'univers, révélant un ordre interne, une loi universelle.

Cette loi du peintre est ce que Bachelard a nommé dans son ouvrage *L'Eau et les Rêves*, le narcissisme cosmique, qui selon lui, n'est pas le propre de l'homme. L'eau est le premier miroir du monde, embellisseur de la nature, révélateur de l'aspect double de toutes les choses au sein de la création.

L'auteur assimile l'eau à l'œil, au regard qui se perd en la contemplant et qui nous regarde à son tour. Le poète Paul Claudel rejoint cette idée et pourvoit l'eau d'une conscience et d'une identité propre, liée par essence au phénomène de la vision : « l'eau

---

<sup>41</sup> Cette toile illustre parfaitement les idées de la première partie, la scission de l'être que la vision incarne est bien un vide intime et personnelle que nous ne pouvons expérimenter qu'en nous-même. L'aube, comme l'horreur à visage humain. Notre reflet est cette rencontre, et le peintre ne cesse de s'y confronter.

est le regard de la terre», et inversement, les yeux sont « cette flaque inexplorée de lumière liquide que Dieu a mise au fond de nous-même »<sup>42</sup>.

Ainsi, on sent que ce qui appelle à la contemplation, à être vu, voit tout autant. Cette sensation est bien entendu transmise dans mon travail, le regard est transmetteur d'une énergie consciente puissante qui agit par le reflet, l'échange, l'identification.

Cette toile illustre la fusion entre le peintre, -ou le spectateur- et la nature.<sup>43</sup> Les nuages tourmentés et la lumière qui les traversent font apparaître la forme d'un visage. Merleau-Ponty nous affirme, en opposition à Descartes, que le reflet de soi-même perçu dans le miroir ne se borne pas à la visualisation de notre corps doublé, et donc dépourvu, lui, de notre esprit, comme le serait une marionnette, mais bien la manifestation de notre continuité dans le monde extérieur, du rayonnement de notre être.

L'eau comme miroir naturel nous prouve cette théorie : ce n'est pas seulement un simple reflet en surface qui s'offre à nous, mais un élément, pourvu d'une profondeur et d'une vie qui lui est propre, nous offrant le spectacle magique de notre dédoublement. Le miroir incarne dans le monde physique l'aspect double des choses. Il ne s'agit pas de la dualité corps/esprit, nous l'aurons compris, -qui est peut-être justement, la distorsion d'une autre forme de dualité existante-.

Encore une fois, le ciel et ses nuages ne sont pas sans évoquer les vagues de la mer, insistant ainsi sur les notions de fusion et de reflet à l'œuvre dans ma toile.

La paréidolie, est ce phénomène qui consiste à voir apparaître quelque chose de familier dans le paysage, elle est définie dans notre culture comme une illusion d'optique, alors qu'elle consisterait en réalité, à faire surgir la forme dans les gouffres, à retrouver les parts manquantes de notre être, à déceler, et à résoudre justement, les réelles illusions qui nous cachent les vides.

C'est le procédé à l'œuvre dans cette toile. Je ne façonne pas la nature pour y voir mon reflet, mais c'est elle qui donne naissance à ma propre apparition, où en tout cas à ce double qui m'apparaît alors, extériorisé.

Lors de son voyage et de ses expériences dans le monde du rêve et de l'invisible, de Nerval fait justement la rencontre de son propre double : « Je ne sais comment expliquer que, dans mes idées les événements terrestres pouvaient coïncider avec ceux du monde surnaturel, cela est plus facile à sentir qu'à énoncer clairement. Mais quel était donc cet esprit qui était en moi et en dehors de moi ? Était-ce le Double des légendes, ou ce frère mystique que les Orientaux appellent Fërouer ? N'avais-je pas été frappé de l'histoire de ce chevalier qui combattit toute une nuit dans une Forêt contre un inconnu qui était lui-même ? ». Cette dualité de l'individu nous l'avons aussi vu chez Lautréamont et Hugo, le double de soi-même se présentant comme un adversaire à combattre est

---

<sup>42</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Le Livre de Poche, 1942

<sup>43</sup> « Les paysages antropomorphes reposent sur le concept du corps comme faisant partie du rythme cosmique », Auteurs collectifs, *L'homme-paysage, visions artistiques du paysage anthropomorphe*, ed Broché, 2006

certainement la manifestation du mal-être, d'une dissociation déchirante entre le sujet et sa conscience, entre le corps et son âme donc.<sup>44</sup>

Le rêve comme on l'a vu, est un accès à ce double de la réalité. Dans les cultures chamanistes, l'« autre » monde, est interne au monde physique, l'invisible est la composante du physique. Il n'y a pas d'opposition nature/culture, c'est ce que Merleau-Ponty exprime lorsqu'il affirme que toute technique est nécessairement technique du corps, « notre corps est expressif, c'est-à-dire créateur de signification non close et se situe à la charnière de la nature et de la culture. »<sup>45</sup>; comme il n'y a pas d'opposition ciel et terre, contrairement au christianisme qui place ce monde autre dans un au-delà, « au-dessus » de l'homme, et qui, dans la même idée, s'agrègent le corps et l'esprit.

Ce monde « autre » se manifeste déjà en autrui. C'est pourquoi le processus de projection et d'identification à l'œuvre dans le regard et le travail du peintre est une des portes d'accès au monde de l'invisible, dans lequel il retrouve les parts perdues, cachées, dans le monde physique. Au sein des rêves, les frontières entre les êtres sont abolies, ou du moins, décalées, il est possible d'habiter plusieurs corps, d'assister, ou de soi-même se métamorphoser, de penser et de ressentir en l'autre. Le rêve est un réel espace de fusion. « C'est toi et moi qui pensons et rêvons ensemble, nous ne nous sommes jamais quittés et nous sommes éternels »<sup>46</sup>.

Ce n'est pas tant la question qui importe le peintre, et il est difficile de traduire par des mots ce qui constitue cette volonté, c'est une « pensée muette » ; mais « devant lui les mots d'ordre de la connaissance et de l'action perdent leur vertu (...) comme s'il y avait dans l'occupation du peintre une urgence qui passe toute autre urgence. »<sup>47</sup> ; bâtisseur qui comble toutes les fissures dans lesquelles l'humanité plonge et stagne, la matérialisation des lignes et l'emploi des couleurs sont comme les fondations d'un édifice, - usant d'une science discrète et de formules magiques inconnues pour la plupart. « Ce qu'il (le peintre) veut est en deçà des buts et des moyens et commande de haut toutes nos activités utiles. »<sup>48</sup>. En peinture, même le temps n'a plus d'emprise. Dans un tableau se retrouvent toutes les composantes de l'être, passé, présent, futur, le tableau n'est pas un point fixe dans l'histoire de l'humanité, les galeries des musées ne sont pas les couloirs abritant les vieilleries de notre civilisation mais leurs fondations

---

<sup>44</sup> Dans le cas d'Isidore Ducasse, cette rupture est certaine, la frontière entre l'auteur-narrateur et le personnage de Maldoror ne cesse de se confondre. Le dilemme du bon et du mauvais chez de Nerval se confirme lors de cette rencontre avec son double dans le monde des esprits, dont il est méprisé, chassé des lieux harmonieux qu'il découvre et délaissé dans les tourmentes du monde physique, dans lequel le poète, apparemment donc la partie « maudite », se suicide quelques années plus tard.

Il s'exclame un peu plus tard dans son récit : « Dieu est avec lui, (...), mais il n'est plus avec moi ! O malheur ! Je l'ai chassé de moi-même, je l'ai maudit ! (...) c'est lui qui me juge et me condamne (...) ».

<sup>45</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Espagne, ed Gallimard, 1964, p25

<sup>46</sup> Gérard De Nerval, *Aurélia ou le rêve et la vie*, Paris, édition Livre de Poche, 1964, p 253

<sup>47</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Espagne, ed Gallimard, 1964, p25

<sup>48</sup> idem

tapissant le fond de chaque individu, ce qui perdure en lui aujourd'hui et ce qui sera encore demain. Aller au Louvre admirer les œuvres de tout temps et de tout lieu c'est comme faire une thérapie familiale, c'est comprendre notre histoire, individuelle et collective, c'est contempler, méditer devant l'incarnation en pigment et en lignes des choses invisibles du subconscient individuel et collectif.

Ce ne sont pas les simples illustrations de nos manuels d'histoire, les peintures racontent qui nous sommes bien au-delà des erreurs et des dogmes du langage discursif.

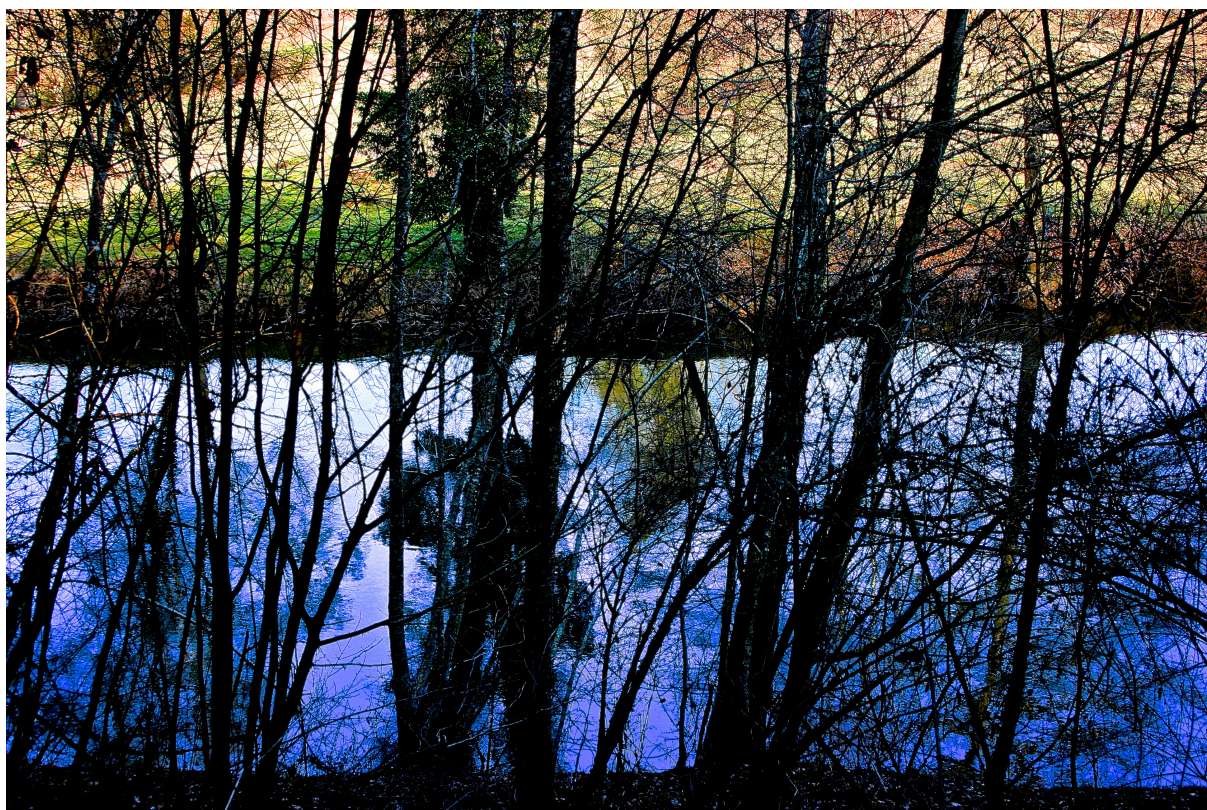
## II L'œil de l'Eau

### I L'eau, « l'œil de la terre »

L'élément matériel omniprésent dans mon travail est l'eau. La matière même de ma peinture suggère la fluidité du liquide, les formes qui apparaissent ont les divers mouvements, ruissellement, écoulement sinueux, tumulte ou calme lenteur de l'eau.

L'élément devient mon support, la toile devient la surface plane d'une eau que le vent agite ; surgit du fond une image, murmurant les formules de mon énigme et reflétant mes réalités cachées, comme un souvenir invoqué refaisant surface, émergeant d'un océan d'oubli.

Lorsque je crée, je cherche ; je devine des formes dans la matière, et cette matière et les formes qu'elle emprunte sont souvent celles de l'eau. Elles apparaissent à mes yeux de manière timide, floue, évidente, ou même exigeante. Mon travail est de les saisir avant qu'elles ne glissent, à la manière de l'eau du fleuve qui s'écoule. Mes toiles sont des visions de l'eau, des êtres comme des noyés qui tentent de me communiquer quelque chose par-delà les mondes, des morceaux de moi épars qui me reviennent suivant le courant. La toile devient comme le miroir de l'eau, miroir magique et changeant dans lequel je me reflète. Selon les flots, différents paysages intérieurs, différents visages m'apparaissent, apportant les éléments de compréhension, les pièces manquantes pour reformer le puzzle du monde et celui de mon être.



En effet, l'eau est le miroir naturel et elle porte en elle le principe de la vision. L'eau révèle les reflets comme les profondeurs, la lumière décomposée dans sa matière laisse apparaître une substance mouvante qui paraît parfois disparaître dans l'opacité d'un reflet. L'eau nous révèle le monde environnant dans sa complexité, le miroir devient vivant, une substance dans laquelle foisonne la vie minérale, animale, ou végétale. « Pure vision, vision solitaire voilà le double don des eaux réfléchissantes. »<sup>49</sup>. L'eau réalise l'idéal d'une rêverie créatrice parce qu'elle possède ce que Bachelard nomme « *l'absolu du reflet* », « que le reflet soit plus réel que le réel parce qu'il est plus pur. Comme la vie est un rêve dans un rêve, l'univers est un reflet dans un reflet, l'univers est une image absolue. »<sup>50</sup>. Tout comme le miroir de vérité d'Athéna, l'eau permet l'objectivité de notre regard sur les choses ainsi que sur notre propre reflet, elle nous dépouille des illusions. La rêverie poétique puise sa puissance visionnaire dans sa contemplation. Le poète comprend, par cette manifestation concrète d'une souveraineté et d'une puissante lucidité que l'élément semble transmettre dans son spectacle, la composition, les profondeurs, les multiples plans visibles de la réalité, à l'image des multiples plans de notre intelligence qui sont stimulés dans ce seul regard sur les eaux. La contemplation des images qu'elle nous révèle dans ses reflets nous mène sur la rive de la rêverie créatrice. L'eau est une parfaite illustration physique et concrète de la philosophie de Platon et de la dualité du monde sensible et de celui des idées ; l'eau s'apparente à une puissance démiurgienne qui double le monde.



---

<sup>49</sup> idem

<sup>50</sup> idem

« Dans un si pur miroir, le monde est ma vision. Peu à peu je me sens l'auteur de ce que je vois seul »<sup>51</sup>, en effet, lors de la vision des eaux, la volonté opère, la substance nous offre plusieurs angles de vue, un choix s'impose, l'œil travail, sélectionne ou ignore : « Devant l'eau profonde, tu choisis ta vision, tu peux voir à ton gré le fond immobile ou le courant, la rive ou l'infini, tu as le droit ambigu de voir et de ne pas voir. »<sup>52</sup>

Ainsi, l'eau révèle par la vision la volonté, la faculté de l'esprit à faire des mises au point, des focalisations ou des ouvertures plus larges, le choix d'occulter, de laisser floue ou de rendre net un certain détail. L'esprit est à l'image de l'œil photographe faisant œuvre. « cette contemplation est une perspective d'approfondissement pour le monde et pour nous-même. »<sup>53</sup>.

La fusion à l'œuvre entre les vagues d'une mer et celles des nuages sont à l'image de l'étoile-île d'Edgar Poe, symbolisant cet aspect double de la réalité approfondie :

« Où est le réel : au ciel ou au fond de l'eau ? L'infini de nos songes est aussi profond au firmament que sous les ondes ». L'eau se fait le lien entre le ciel et la terre, que ce soit



par son reflet ou par les pluies et les tempêtes où l'élément se mêle aux autres. L'étoile-île se fait astre des eaux, lumineuse planète peuplant les eaux de la galaxie. L'eau devient à l'image même de l'univers, absolu, infini. Elle est un refuge poétique, et ses îles, ses plages et ses rivages, des sources d'inspiration, une plage à laquelle se ressourcer, une page à laquelle s'arrêter.

De la même manière, l'image du poisson volant à souvent fait rêver les poètes, chez Poe comme chez Lautréamont où il prend davantage l'allure d'un cauchemar. Dans le pastel ci-contre, le symbole de bienveillance et d'unité représenté par l'œil du faucon du dieu Horus devient une divinité des océans, l'œil de l'oiseau est ainsi

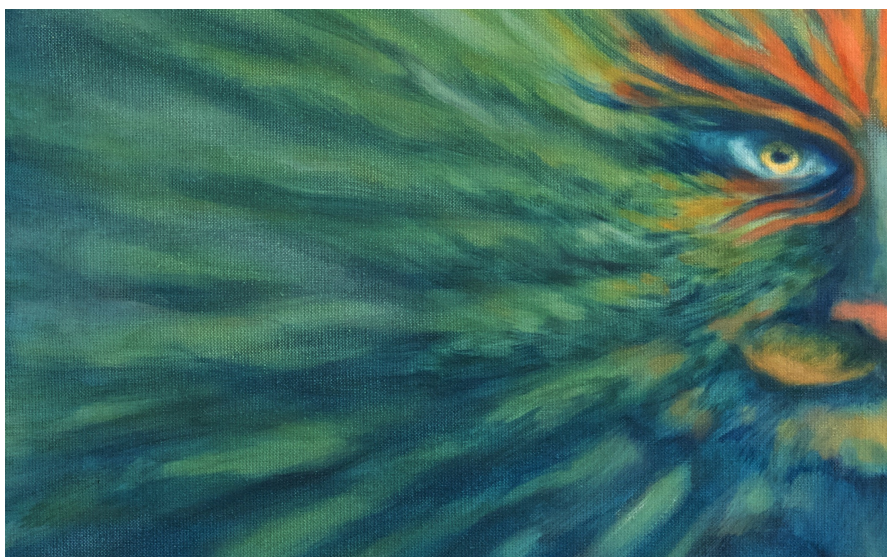
---

<sup>51</sup> idem

<sup>52</sup> idem

<sup>53</sup> idem





mêlé à l'univers marin, des poissons évoquent aussi « l'œil » de la queue des paons, et les vagues formes comme des chapeaux de plumes au-dessus de la tête du personnage : « Ainsi l'eau devient une sorte de patrie universelle ; elle

*Titus*, détail, huile sur toile 2018

peuple le ciel de ses poissons. Une symbiose des images donne à l'oiseau à l'eau profonde et le poisson au firmament. »<sup>54</sup> C'est une divinité hybride, un mélange entre la créature marine et celle dotée de plumes qui apparaît de nouveau dans la toile nommée *Titus*.

Devant le reflet des eaux, la dualité du monde nous apparaît, et là commence seulement le démantèlement de l'illusion que l'eau a révélé.

« Méditée dans sa perspective de profondeur, une matière est précisément le principe qui peut se désintéresser des formes.(...) Elle reste elle-même en dépit de toute déformation, de tout morcellement. »<sup>55</sup> La matière fait fi des formes séduisantes et divertissantes que prennent les illusions, elle révèle une vérité de fond.

Cette théorie se retrouve très bien illustrée par le Mythe de la Caverne de Platon. Les individus sont ligotés dans la grotte, face au mur, ils regardent les ombres projetées de la lumière. Ils ne peuvent pas bouger, et ne peuvent pas distinguer autre chose que la lumière projetée et les ombres qu'elles dessinent. Derrière eux se trouve le feu qui crée la lumière illuminant la grotte. La matière du feu, en accord à son symbolisme, et celle de la véritable connaissance, la lumière vitale du savoir, les ombres n'apparaissent que de par son action, sa fonction, sa présence. Le feu de la caverne permet d'éclairer la grotte, les habitants distinguent les parois de leur demeure qui s'apparentent comme nous le confirment leurs chaînes, à une prison ; ils bénéficient du feu mais ignore même son existence, n'en voyant que les ombres. La véritable connaissance et la véritable lumière restent occultées dans cette grotte minuscule coupée du monde.

La matière, le feu, n'échappe pas seulement aux illusions des formes, elle en est le créateur, la source. Tant que l'homme ne distinguera pas la source de la lumière, le savoir véritable, il ne pourra pas comprendre le caractère illusoire des formes qu'elle peut adopter, ombres ou autres. Ainsi, la matière se fait vraiment substance de toutes

---

<sup>54</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Le Livre de Poche, 1942

<sup>55</sup> idem

choses, principe créateur et vivant. Toutes les leçons philosophiques, spirituelles, et les œuvres poétiques qu'elles font naître illustrent qu'elle est la matrice dont l'esprit provient, sous n'importe laquelle de ses manifestations et de ses actions, c'est par elle que l'esprit se meut, et c'est en se référant à elle que l'esprit prolifère.

C'est une unité que la communion avec les éléments nous permet, elle nous offre la possibilité de surmonter les déformations du réel et de notre être en nous laissant apparaître le lien entre la matière, notre corps, celui du monde, et l'esprit, universel et créateur.



Détail de la toile *Perdu*, 2017

La peinture est justement une création artistique directement en confrontation avec la matière, à la manière de la sculpture, elle fait surgir notre âme et l'aide à s'incarner, dans les multiples corps des toiles que nous lui créons. La matière soigne, guérit les fissures entre le corps et l'âme et permet à l'élan créateur de se disperser, de partager sa substance, et c'est par le réveil de cette énergie positive et vivante que la guérison opère, libère des peines de l'ignorance et de l'oubli. L'énergie positive, prolifique et créatrice devient son versant négatif lorsqu'elle est pétrifiée, inhibée ou bien mal employé, c'est-à-dire pervertit de sa fonction originelle, l'énergie ne devient plus créatrice, mais destructrice, comme nous l'avons vu dans notre première partie.

Suivant la théorie de Gaston Bachelard, mon travail est empreint de ce que le philosophe nomme « l'imagination matérielle ». Le philosophe théorise l'imagination créatrice matérielle qui prévaut, selon lui, sur ce qu'il nomme l'imagination formelle.

« Les forces imaginantes (...) trouvent leur essor devant la nouveauté (...) Les autres, creusent le fond de l'être, elles veulent trouver dans l'être à la fois le primitif et l'éternel (...) Dans la nature, en nous et hors de nous, elles produisent des germes ; des germes où la forme est enfoncée dans une substance, où la *forme est interne*. »<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, ed Le Livre de Poche, 2015

L'imagination matérielle s'apparenterait au subconscient des images et à l'origine de l'élan créateur. Ainsi, chaque poète, -et cela s'étend à toutes les autres formes d'expression artistique - retrouve davantage de sa substance interne, selon le caractère de son âme, dans tel ou tel élément. Sa puissance créatrice va être inspirée, dynamisée, par la matière qui semble avoir marqué son expérience et ses sentiments. Ainsi, Bachelard nous inscrit le monde intérieur, celui du sentiment et de l'esprit d'un individu, dans la matière brute qui compose le monde dans lequel son corps à évoluer, fraternisant avec la roche, le feu, l'eau ou l'air selon les moments et les affinités.

Le subconscient du poète rejoint le subconscient de la nature dans laquelle il communit, et dont il nourrit son élan créateur. C'est cette harmonie connue avec certains éléments qui donne vie à l'œuvre. Il s'agit finalement de la substance de la poésie même, dont l'éthymologie, *poiétis*, en grec, signifie créer. « Il faut qu'une cause sentimentale, qu'une cause du cœur devienne une cause formelle pour que l'œuvre ait la variété du verbe, la vie changeante de la lumière. »<sup>57</sup> Le souffle de l'œuvre semble prendre sa source au tréfonds d'un être, à la frontière où se mêle la vie organique et spirituelle, l'esprit anime la matière et inversement par les pulsations d'un cœur, temple organe garant de la vie et du sentiment. Ainsi chair et esprit communit dans leur état naturel.

C'est le verbe silencieux et discret qui agit sans tapage, comme le verbe de Dieu enfantant le monde par des formules mystérieuses.

« La matière se laisse d'ailleurs valoriser en deux sens : dans le sens de l'approfondissement, elle apparaît comme insondable, comme un mystère. Dans le sens de l'essor, elle apparaît comme une force inépuisable, comme un miracle. »<sup>58</sup> Considérant, comme le philosophe nous y invite, que les éléments sont doués de conscience, il semblerait incongru que l'air que l'on respire s'interroge sur son existence, son rôle, sa fonction et ses actions, tant ce dernier semble d'une évidence désarmante. La matière apparaît comme l'évidence de l'existence même, une indubitable présence qui révèle toutes les interrogations, c'est la matérialisation, la manifestation de l'esprit dans le monde physique et palpable.

Ainsi, l'eau est le lien entre le ciel et la terre, le miroir qui nous permet de comprendre que nous ne sommes que le reflet de ce qui se produit dans les cieux, métaphore du divin. Dans notre culture religieuse, le ciel a toujours été associé symboliquement au Bien et aux énergies positives ; il semble difficile d'accès, supérieur comme la toute-puissance d'un Dieu régnant dans un au-delà inaccessible au vivant organique. Seule une mort le lavant de tout péché, et le débarrassant d'un corps chargé d'énergie et de matière coupable rendrait à l'âme la pureté nécessaire pour monter au ciel.

Plus concrètement, l'eau est le reflet d'un ciel qui est notre fenêtre sur l'univers dont il nous offre la vision des spectacles et événements : phénomène atmosphérique, étoiles,

---

<sup>57</sup> idem

<sup>58</sup> idem

aurores boréales, éclipses etc. Grâce à son pouvoir d'absolu reflet, elle laisse apparaître, métaphoriquement et littéralement, ce lien sacré, cette continuité qu'il existe entre la terre et l'univers, la corrélation des événements entre le monde « céleste » et le monde terrestre<sup>59</sup>. <sup>60</sup> C'est le même pont qui se dresse entre la matière et l'esprit. Elle est le lieu de ce *Mariage du Ciel et de l'Enfer*, titre donné au recueil de William Blake, elle apaise, comme nous allons le voir, les énergies par ses vertus naturelles, lave des tensions et des tourments tout en les exprimant par ses colères, elle réconcilie l'homme et la mort lui offrant la vision de son immensité éternelle.

### II L'eau, substance du cosmos intime

L'eau, et particulièrement la mer et l'océan, symbolisant le grand inconnu, nous met face au *drame* de la vie dont né l'élan créateur. A la vision qu'elle porte en son sein s'ajoute la volonté : elle réveille en nous la tension, la volonté de conquérir, et la colère de notre impuissance : « Commander à la mer est un rêve surhumain. C'est à la fois une volonté de génie et une volonté d'enfant. »<sup>61</sup> nous dit encore Bachelard, le destin de la volonté de puissance et toujours celle d'un rêve impossible, ce qu'elle projette et ce qui l'anime nous met face à nos vérités, à notre vulnérabilité qui va de pair à l'innocence et à l'enfance.

C'est certainement l'une des raisons pour laquelle la mer est souvent source d'angoisse. Mais c'est face à cette angoisse, devant ce symbole de fatalité morbide que le poète rejoint finalement l'océan, en y puisant la force de combattre sa peur. L'océan vient attiser cette volonté de surpuissance en lui offrant le spectacle de ses courroux auquel l'homme ne saurait rivaliser. Face à la mer mauvaise, l'homme se retrouve à la fois frère et adversaire de l'océan dans sa fureur. Cette colère est source d'une volonté de surpuissance qui va se manifester et se sublimer en volonté poétique et créatrice. *Les Chants de Maldoror*, en sont un parfait exemple, l'épopée du personnage défiant le Dieu créateur et la race humaine le met dès le premier chant face à l'océan, interpellé comme une créature monstrueuse et ancestrale, père des hommes et auteurs de ses similaires

---

<sup>59</sup> C'est finalement les liens qui ont été établies par les sciences ésotériques, comme l'astrologie, faisant les ponts entre les mondes invisibles, dit « monde des esprits » qui viendrait apporter des manifestations ponctuels dans le monde physique. *Nous voyons avec nos théoriciens que cet ésotérisme considéré comme occultes des vérités et viennent collaborer avec la spiritualité « officielle » promu par les religions, faisant de la distinction matière (corps), esprit (âme) la pierre de souche, l'infraction à ne pas violer.*

<sup>60</sup> Dans le cas d'Isidore Ducasse, cette rupture est certaine, la frontière entre l'auteur-narrateur et le personnage de Maldoror ne cesse de se confondre. Le dilemme du bon et du mauvais chez de Nerval se confirme lors de cette rencontre avec son double dans le monde des esprits, dont il est méprisé, chassé des lieux harmonieux qu'il découvre et délaissé dans les tourmentes du monde physique, dans lequel le poète, apparemment donc la partie « maudite », se suicide quelques années plus tard. Il s'exclame un peu plus tard dans son récit : « Dieu est avec lui, (...), mais il n'est plus avec moi ! O malheur ! Je l'ai chassé de moi-même, je l'ai maudit ! (...) c'est lui qui me juge et me condamne (...) ».

<sup>61</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Le Livre de Poche, 1942

laideurs, auxquels le héros chante les louanges dressant l'éloge des terreurs qu'il fait naître. « Quand un poème trouve un accent dramatique ambivalent, on sent qu'il est l'écho multiplié d'un instant valorisé où se sont noués, au cœur du poète, le bien et le mal de tout un univers. Encore une fois, l'imagination fait monté, jusqu'au niveau cosmique, de pauvres incidents de la vie individuelle. » La mer et l'océan deviennent souvent l'image même de cette ambivalence et de ce combat au sein de la conscience et du cœur humain qui correspond comme nous l'avons déjà vu, au drame du personnage de Lautréamont. « Il y a correspondance entre la vie d'un élément en furie et la vie d'une conscience malheureuse. » nous dit le philosophe.

Souvent dans la littérature, la mer vient symboliser cette lutte de l'homme contre les forces de la nature. Le thème de la tempête est un classique de la culture romantique, image des tumultes de l'âme humaine face aux forces cosmiques où se dressent effroyablement les deux éléments réunis, l'air et l'eau, dévastant l'homme et ses édifices. Élément propre à l'esthétique du sublime qui mêle l'effroi de la grandeur, l'océan, comme nous l'exprime Lautréamont, en devient même laid et monstrueux, le sublime nous engloutit, nous offrant l'accès à une transcendance, une dissolution de l'être individuelle fusionnant aux forces cosmiques malgré la crainte et l'effroi, qui devient même le tremplin à cette élévation<sup>62</sup>.



Tempête de neige en mer, William Turner, 1842, 91,4x121,9cm

Dans cette même esthétique, l'ouverture du roman *L'homme qui rit* de Victor Hugo, se fait en mer, sur un navire dirigé par les *comprachicos*, bandits ayant enlevé l'enfant qui se trouve être le héros du roman, mutilé et affublé d'un horrible sourire

---

<sup>62</sup> Burke

déchirant ses joues jusqu'aux oreilles. La tempête se lève et vainc le navire et ses affreux occupants ne laissant la vie sauve qu'à l'enfant, se révélant plus tard au cours du récit, être l'héritier légitime de la chambre des Lords, pouvant rétablir la paix et la justice en Grande-Bretagne. Ici, l'océan et sa puissance infernale se lient au destin d'un homme et d'un peuple, la nature et sa violence deviennent garantes de la légitimité de la paix, elle se soulève comme une révolte, et combat au côté de la justice sociale et du monde des hommes. Victor Hugo exprime là la solidarité qu'il existe entre l'homme et la nature manifestée par les lois du destin, la tempête, comme une intervention divine vient secourir le héros et garantit l'avenir d'un pays. L'auteur lie les notions humanistes et politiques portées dans son roman aux lois cosmiques et « surnaturelles ». Gwynplaine, l'héritier légitime du royaume est né de ses blessures, de sa grotesque défiguration, il a survécu à la tempête et c'est son histoire plus que sa naissance qui fait de lui le politicien légitime. Tout comme l'océan, malgré l'apparence de son visage monstrueux, - mélangeant dans le registre le grotesque de la Gorgone, le rire et l'effroyable-Gwynplaine - dont le nom est associé à la planète de Saturne - libère l'humanité du chaos social de la monarchie.

La mer agitant ses vagues portant le courroux de l'univers est une de ses caractéristiques souvent évoquée par les hommes et dans laquelle ils puisent volontiers leur métaphore, ils y voient la colère de leurs dieux comme la leur.

L'énergie de révolte et de colère semble être l'une des plus transmissibles, propageant des vibrations qui nous mettent facilement sur la même longueur d'onde, comme dit l'expression « il y a de l'électricité dans l'air ». L'image des émeutes sociales en est un bon exemple, la communion dans la colère et la révolte semble plus à même de créer un dynamisme collectif qu'au contraire, des énergies d'apaisement. « Le Je et le tu coléreux naissent au même moment, dans la même atmosphère de calme plat....enfin le je et le tu éclatent ensemble, comme une fanfare guerrière. Les voilà au même diapason. »

« On la donne et on la reçoit ; on la transmet à l'univers et on l'arrête dans le cœur comme dans l'univers. La colère est la plus directe des transactions de l'homme aux choses. »<sup>63</sup>

Le roman de Balzac, *L'enfant maudit*, illustre cette communion de l'homme à l'océan, « la science occulte de l'enfant maudit (...) est à la fois une préscience obscure et une connaissance directe de la vie intime des éléments. Elle n'a pas été acquise au laboratoire, en travaillant les substances, mais en face de la Nature, en face de l'Océan, dans une méditation solitaire (...) Déjà plusieurs fois, il avait trouvé de mystérieuses correspondances entre ses émotions et les mouvements de L'Océan. La divination des pensées de la matière dont l'avait doué sa science occulte rendait ce phénomène plus éloquent pour lui que pour tout autre. »<sup>64</sup>. À travers le portrait du personnage de l'enfant maudit, Balzac propose l'idée selon laquelle les éléments seraient une matière

---

<sup>63</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Le Livre de Poche, 1942

<sup>64</sup> Balzac, *L'Enfant Maudit*, éd Librairie Nouvelle, paris, 1858, p3

animée par des pensées et des émotions, doués d'une conscience, d'une âme, avec laquelle il serait possible d'entrer en communication, et en communion, tout comme l'enfant maudit, qui semble s'unir à l'élément davantage encore dans son aspect colérique :

« Entre l'enfant maudit et l'Océan s'établit le même diagramme de la colère, la même échelle de violence, le même accord des volontés de puissances. » « Etienne éprouvait en son âme une véritable tempête quand la mer se courrouçait, (...) il se sentait intrépide et terrible comme elle, bondissait par les retours prodigieux ; il gardait ses silences mornes, il imitait ses clémences soudaines. »

Depuis sa naissance, une nuit où l'Océan se déchaînait, l'enfant semble voué à l'élément et sa vie évolue en parallèle à la vie de l'eau.



Aquarelle sans titre 2015

Cette colère provenant des bas-fonds et éclatant à la surface de la mer est comparable aux remords, aux rancœurs stagnant dans nos estomacs : « C'était un remuement d'eaux qui montrait la mer travaillée intestinement (...) », l'intimité, la communication interne à laquelle l'auteur fait référence est aussi évoquée par cette image de la mer-estomac.

Le ventre s'apparente à un contenant d'élément liquide, où se déroule la dissolution des éléments et la digestion. De la même façon qu'ils traitent les aliments, le ventre « digère » et enregistre les événements, les expériences sur le plan sentimental de l'individu. Du ventre provient l'émotion profonde ; les maux de ventres, traduisent le mal-être, la douleur morale, les sensations de tracs, le stress ou la timidité. On dit de

l'estomac qu'il est le premier cerveau, il semble doué d'une mémoire stockant les expériences émotives, échappant au domaine de l'intellectualisation, de l'analyse et du langage discursif. Les émotions du ventre et les souvenirs sont préservés dans la mer intestinale et stomacale, garante de la survie d'un être, remontant à la surface afin d'être purgées, exprimées, transcendées. L'océan semble à l'image du ventre, le lieu d'une intelligence primordiale et archaïque, gouvernant l'émotion brute. La mer se fait aussi bien angoissante, mélancolique, à l'image du désarroi, que joie profonde et intense. Le corps humain semble lui-même régit selon les éléments, auxquels se rattachent aussi des énergies spirituelles. Dans la culture orientale, cette approche est développée par le concept des chakras, centre énergétique situé dans le corps humain, responsable du bon fonctionnement du corps physique, ainsi que de la vie émotionnelle et spirituelle d'un individu. Dans le bas-ventre, on situe le chakra sacré, centre énergétique dont l'eau est l'élément qui y est rattaché, - ainsi que la sexualité et la féminité, en effet, le ventre envisagé comme contenant se réfère aussi à l'utérus, qui lors d'une grossesse est empli du placenta, liquide nourrissant le fœtus.

Ces chakras sont directement connectés à la conscience de certains éléments, l'intimité du corps physique semble communiée avec les éléments, et c'est en apprenant à être à son écoute que l'on entend les voix de l'univers résonner dans notre être.

« Il y a de l'univers à l'homme correspondances extraordinaires, communication interne, intime, substantielle.(...) Une méditation intime donne une contemplation où l'on décèle l'intimité du monde. La méditation aux yeux fermés et la contemplation aux yeux grands ouverts ont soudain la même vie. L'âme souffre dans les choses ; à la détresse d'une âme correspond la misère d'un Océan. »<sup>65</sup>

L'eau est rattachée à l'intimité, à ce qui est tapi au plus profond de nous, elle est notre matrice primordiale et archaïque. En termes psychanalytiques, elle se réfère à notre inconscient, y berce les émotions et les souvenirs les plus enfouis de notre être qui ne peuvent nous apparaître en pleine lumière au risque de nous aveugler. Les secrets de notre passé régissent notre structure, les douces ténèbres de notre être sont le terreau de silence sur lesquels nous nous élevons. Le langage de l'eau parle aux silences de notre cœur. L'eau apaise les maux de notre âme, elle les porte et les comprend, elle est la matière de nos chagrins et de nos solitudes.

---

<sup>65</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Le Livre de Poche, 1942



### III L'eau, union des forces occultes

Aquarelle, sans titre, 2015



Cette association intime et organique des éléments à notre corps et à notre cœur est à l'œuvre dans l'œuvre présentée ci-dessus. En effet, un personnage assis au premier plan semble se dissiper dans le paysage qu'il contemple. C'est une représentation classique de la rêverie devant la nature, qui nous projette et nous renvoie notre propre reflet de spectateur contemplant l'œuvre. Sa silhouette est spectrale, s'efface peu à peu, l'être devient transparent comme une eau claire. La nuit tombe sur le personnage et sur le rivage, les nuages et leur reflet embrasent l'eau, formant un feu liquide, des flaques de sang dans lequel la silhouette se dissipe, il semble se dématérialiser en même temps que l'aurore gagne les eaux, la nuit qui tombe est sa nuit, sa substance interne devient la mer elle-même. Les reflets et nuages indistincts sont les organes cosmiques d'un corps en disparition devant l'apparition révélée de son intériorité.

La matière du corps devient celle des eaux et des couleurs de l'aquarelle, prenant la forme d'une rêverie expressive dans laquelle nous apparaît l'image d'une fusion mystique entre l'individu et la mer. Les reflets de l'eau font apparaître cette symétrie entre ciel et terre, haut et bas, cette fusion totale entre le corps, l'âme et les éléments.

Cette aquarelle nous évoque la dissolution de l'être dans les eaux, qui semble comme un appel, une réminiscence d'un sentiment primitif. L'envie irrépressible de plonger dans l'eau quand nous la contemplons, ou le besoin de la toucher, de sentir son contact physique nous rappelle ce lien, cette familiarité que nous pouvons éprouver avec l'élément. La particularité de cet élément est qu'elle inspire le sens du toucher, plus encore que la terre qui comporte éminemment une dimension tactile, l'eau demande à nous envelopper, nous invite à nous immerger, corps et âme, à évoluer en elle et selon elle, à épouser sa fluidité, sa douceur, le rythme de ses flots et des vagues. L'eau demande un lâcher-prise, le consentement à s'aligner à ses vibrations, à suivre son mouvement ; nager à contre-courant relève d'une volonté de conquête qui naît d'une souffrance qui vient se concrétiser dans la nage sportive et agressive.

L'aquarelle évoque aussi la fusion de la substance nocturne et de la substance liquide. La nuit tombe sur les flots, l'eau accueille la nuit et se fond l'une à l'autre : « La substance nocturne va se mêler intimement à la substance liquide. »<sup>66</sup> C'est ce basculement que l'image illustre, le feu peu à peu s'éteint, l'énergie vive du rouge va être engloutie par les bleues et les noirs. Le crépuscule et ce corps qui se dissipe évoquent la mort qui vient se matérialiser dans le flamboiement des eaux nocturnes.

Les eaux en feu évoquent souvent le mariage joyeux des contraires, ici, les trois substances mêlées, la nuit, le feu et l'eau, évoque davantage la tristesse d'un terme, qu'une union heureuse des éléments. Les nuages semblent la fumée d'un incendie de forêt, et les flaques qu'ils font naître sont celle du sang de ce violent accident ans l'œuvre de Bachelard, l'association de la mer et de la nuit est cette image de la mer monstrueuse, la mer des Ténèbres qui est apparue dans de nombreuses imaginations des poètes, la tempête est le fruit de ces mélanges, elle devient la substance de la mer ténébreuse : « La tempête entre alors au sein des flots (...) un mouvement intestin qui prend la masse intime, c'est « un clapotement bref, vif et tracassé dans tous les sens ». Qu'on y réfléchisse et l'on verra qu'un tel mouvement si intime n'est pas livré par une expérience objective. On l'éprouve dans une introspection (...). L'eau mêlée de nuit est un remords ancien qui ne veut pas dormir. ».<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Le Livre de Poche, 1942

<sup>67</sup> idem



Aquarelle, sans titre, 2015

Les puissances funestes de l'eau sont illustrées dans ce paysage infernal où le bras de mer s'apparente au fleuve du Styx. Le personnage contemple la rive opposée, le rouge et l'îlot semblent l'émanation d'une frontière infranchissable que les tourmentes de la matière lui opposent. Il semble bloqué dans des confins infernaux de l'au-delà, où apparaissent ce paysage colérique, ces nuages et cette mer de feu. L'énergie de la couleur rouge semble s'opposer à la silhouette chétive et à la dilution des explosions de couleurs et d'ombres qui domine le reste du tableau. Comme si cette énergie pure et vive se retrouvait isolée comme l'île en son sein, disloquée et effrayante, mer flottante comme une énergie centrale et solitaire dans un univers hostile.

La nuit et l'eau inspirent une peur très spécifique : « une réalité visqueuse est dans l'air. La nuit omniprésente, la nuit qui ne dort jamais éveille l'eau de l'étang qui dort toujours. Soudain on sent la présence de fantômes affreux qu'on ne voit pas (...). Qu'est-ce donc qu'une forme affreuse qu'on ne voit jamais ? C'est l'être qu'on regarde les yeux fermés, c'est l'être dont on parle quand on ne peut plus s'exprimer. »<sup>68</sup>

Apparaît aux confins des eaux et de la nuit, l'être endormi qui contemple, au-delà des tourments et de la peur des morts, l'Être éternel

---

<sup>68</sup> idem

Cadavre ou être angélique disparaissant, enseveli par les eaux, ferme ses yeux physiques, et s'ouvre la multitude d'un regard « surnaturel » d'une vision au-delà de la chair, qui lui apparaît dans ces eaux de la mort. Il observe, lui-même, le monde et le spectateur : « La méditation aux yeux fermés et la contemplation aux yeux grands ouverts ont soudain la même vie. »<sup>69</sup>.

Cette dialectique de l'apparition et de la disparition nous pose dans cette ambiguïté entre la mort et la vie, mais une impression de douceur se dégage de la toile, elle nous évoque tout autant le sommeil, et l'univers onirique qui la compose, le monde interne qui semble émergé, émané, du personnage à l'image du rêve qui devient l'espace dans lequel évolue la personne dont il émane.



*Sommeil*, huile sur toile, 2017

Le sommeil est l'un des espaces dans lequel les différentes dimensions de la réalité nous sont révélées, un espace où malgré l'immobilité du corps, nous continuons l'œuvre de la vie : « Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous sépare du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont à l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous pouvons déterminer le moment précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de

---

<sup>69</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Le Livre de Poche, 1942

l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. »<sup>70</sup> Ainsi, on voit ici que mort et sommeil se marient, et l'eau est le drap de leur douce couche, le lit de leur rivière.

Le rêve, comme on l'a vu, est un accès au double de la réalité reflété dans l'eau. Dans les cultures chamanistes, l'« autre » monde, est interne au monde physique, l'invisible est la composante du physique.<sup>71</sup> Ce monde « autre » se manifeste déjà en toutes choses extérieures à nous-même, c'est pourquoi le processus de projection et d'identification à l'œuvre dans le regard et le travail du peintre est une des portes d'accès au monde de l'invisible, dans lequel il retrouve les parts perdues, cachées de monde physique. L'eau devient la matière du rêve, elle chuchote les secrets qui forment les visions du peintre.

Au sein des rêves, les frontières entre les êtres sont abolies, ou du moins, décalées, il est possible d'habiter plusieurs corps, d'assister, ou de soi-même se métamorphoser, de penser et de ressentir en l'autre. Le rêve est un réel espace de fusion. « C'est toi et moi qui pensons et rêvons ensemble, nous ne nous sommes jamais quittés et nous sommes éternels »<sup>72</sup>. « (...) l'intuition héraclitéenne voyait la mort dans le devenir hydrique. Héraclite d'Ephèse imaginait que dans le sommeil déjà, l'âme en se détachant des sources du feu vivant et universel, « tenait momentanément à se transformer en humidité. » ». La rêverie, la mort et l'eau ont des frontières voisines, mobiles et fluides, se mêlant les unes aux autres.

L'eau se fait le support des mélancoliques qui portent la mort dans l'âme. L'image de l'étendue de la mer sans limite peut nous évoquer un infini qui a pris les formes du désespoir. Un paysage désertique s'offre à nous, un huis clos dans l'immensité. L'eau et la mort s'associent naturellement, elle nous invite à disparaître en douceur, elle est l'étendue du domaine de l'inconnu, domaine hostile par excellence, peuplant la terre dans son écrasante majorité. C'est par l'eau et dans l'eau que le corps semble se dissoudre, elle devient la continuité de l'être, son nouvel organe, son nouveau support de vie. L'Ophélie de Shakespeare illustre ce tempérament de l'eau, unissant le symbole féminin de l'eau et ses promesses d'enfantement, la douceur accompagnant le geste du désespoir. La mort dans l'eau se présente comme un apaisement, comme un repos désiré, la jeune fille va se noyer comme elle se couche dans le lit d'une rivière. Les images représentant cette Ophélie suicidée sont emplies d'une certaine forme de sérénité venant apaiser les tourments d'une âme en peine. La chevelure et le corps de la jeune femme flottent avec légèreté, évoquant des images du sommeil.

---

<sup>70</sup> Gérard De Nerval, *Aurélia ou le rêve et la vie*, Paris-Coulomnier, ed Le Livre de Poche, 1961. L'œuvre dépeint les découvertes mystiques dans les tourments d'une maladie survenant à la mort de la femme qu'il aimait, Aurélia, liant ainsi, dans la tradition romantique, l'amour et la spiritualité.

<sup>71</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Espagne, ed Gallimard, 1964, p25 Il n'y a pas d'opposition nature/culture, c'est ce que Merleau-Ponty exprime lorsqu'il affirme que toute technique est nécessairement technique du corps, « notre corps est expressif, c'est-à-dire créateur de signification non close et se situe à la charnière de la nature et de la culture. »

<sup>72</sup> Gérard De Nerval, *Aurélia ou le rêve et la vie*, Paris, édition Livre de Poche, 1964, p 253

« L'eau est une invitation à mourir ; elle est une invitation à une mort spéciale qui nous permet de rejoindre un des refuges élémentaires. »<sup>73</sup> En effet, l'eau semble comme un appel, une familiarité nous lie à elle. C'est comme si la mort devenait une autre vie, et les eaux en deviennent l'intermédiaire, le voyage nous portant à l'autre rive. La mort dans les eaux évoque le retour à une origine, à un point de départ, là où nous avons connu les premiers instants de la vie lorsque sous la forme de fœtus, nous évoluons dans le ventre maternel. L'eau est une renaissance, un retour à la vie intra-utérine et à la préparation d'une nouvelle naissance. Ainsi l'eau recèle en son sein une mort régénératrice. Dans son berceau elle nous lave de nos corps meurtris : « (...) que les sombres eaux de la mort deviennent les eaux de la vie, que la mort et sa froide étreinte soient le giron maternel, tout comme la mer, bien qu'engloutissant le soleil, réenfante dans ses profondeurs...Jamais la Vie n'a pu croire à la Mort ! »<sup>74</sup> Elle semble portée en elle le germe mystérieux de la vie et de la mort et son indissociable mélancolie .

De manière générale, l'eau est un élément dynamique évoquant le flux et la mobilité. L'eau stagnante à une consonance péjorative, évoquant une eau qui a perdu sa valeur énergétique et pure, l'eau stagnante est une eau morte et impure. Ainsi, l'eau nous évoque le mouvement éternel et naturel, à la manière du temps qui ne peut se figer, l'eau est l'élément qui circule, dirigé par les lois cosmiques et telluriques. Le fleuve, nourri par les rivières coulant du sommet des montagnes et circulant sur la terre parmi la végétation, se jette enfin à l'océan, qui lui, créer les nuages et les futures pluies. Ce cycle de l'eau sur terre nous évoque le mouvement perpétuel de la vie et de la nature, dont le destin est de connaître toutes ces différentes étapes, d'évoluer parmi tous les espaces : montagnes, terres, forêts, villes, océans et ciel. L'eau s'impose comme l'élément dominant de notre planète, dominant le sol comme le ciel, élément essentiel de la Création.

L'eau comme symbole de vie se fait image de la vie *en devenir*, de la vie tendue vers un futur. Plus que la vie elle-même, c'est son flux qu'elle nous représente, le temps qui passe, et ainsi, inévitablement, la mort. « Contempler l'eau c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir ».

Elle nous évoque notre fragilité : son absence est notre mort certaine, sa présence nous le rappelle et nous met face à sa force, et face à l'inaccessible: nous ne sommes pas poissons et sommes restreints à une vie terrestre. Elle semble nous porter mais ne peut entièrement nous ouvrir les bras sans nous mettre nez à nez face à notre mort. C'est en cela que consiste son pouvoir méditatif, elle est bien un miroir de vérité dans lequel les deux tensions de la vie s'harmonisent, tel le ying et le yang.

---

<sup>73</sup> idem

<sup>74</sup> Jung

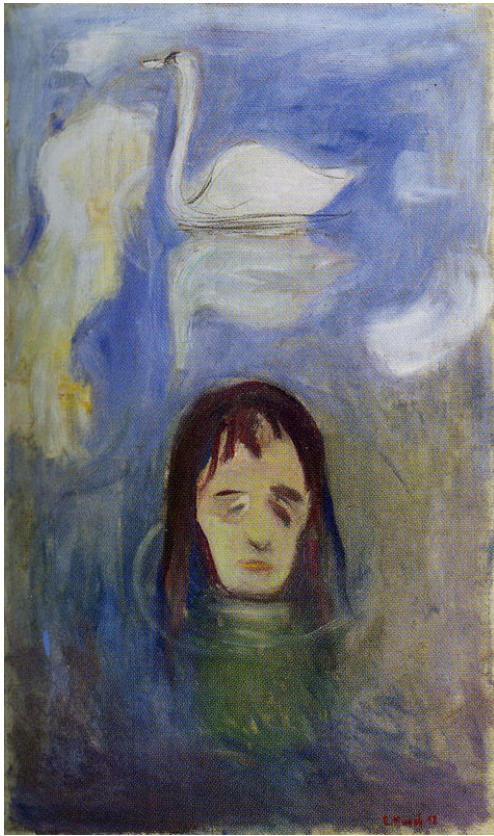


Aquarelle, sans titre, 2015

L'eau mortifère est aussi évoquée par l'idée du voyage vers l'au-delà, d'un départ pour un ailleurs, porté par les flots. L'eau devient l'élément même du transport. « 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. Tous les fleuves rejoignent le Fleuve des morts. Il n'a que cette mort qui soit fabuleuse. Il n'y a que ce départ qui soit une aventure. »<sup>75</sup>. En effet, les mythes et notre culture regorgent de barques mortuaires, de cercueils flottants offrant la mobilité et le déplacement que l'enterrement n'a pas. En effet, la tombe reste une demeure, alors que le départ sur l'eau nous projette dans l'idée du voyage dans l'inconnu. Le sort des morts en mer semble moins définitif que celui des trépassés terrestres, il semblerait que leur souvenir est toujours un avenir. On considère la mort comme « le premier voyage », le voyage véritable, le réel départ, qui nous est offert en suivant le fil de l'eau, le temps qui s'écoule nous a ouvert les bras du fleuve. Avec l'eau, la mort se fait accueillante, enchantée, prometteuse d'un nouveau départ et d'une nouvelle aventure. Les eaux mélancoliques de la mort éternelle nous offrent le versant positif de son triste néant, elle révèle l'or dans la boue, transforme l'inerte et la pierre en matière flottante, mobile, elle est promesse de transformation. En effet, comme nous l'avons vu, l'eau est en perpétuel mouvement, et c'est le seul élément à pouvoir changer d'état, passer du gaz, au liquide, au solide.

---

<sup>75</sup> idem



L'œuvre du peintre Edgar Munch est empreinte mêle la mélancolie hydrique et la féminité des eaux. Souvent présente dans ses toiles, l'eau englobe son œuvre, la réalité du peintre emprunte ses formes, ses courbes, ses ondulations et ses volumes. Lorsque l'élément ne figure pas directement, il reste présent, les formes supposées solides semblent liquides, la goutte surgit de son pinceau et coule dans la toile, elles creusent les formes et triomphe dans les cieux de ses paysages. L'eau est selon Bachelard « le corps des larmes », cette expression prend tout son sens dans l'œuvre du peintre.

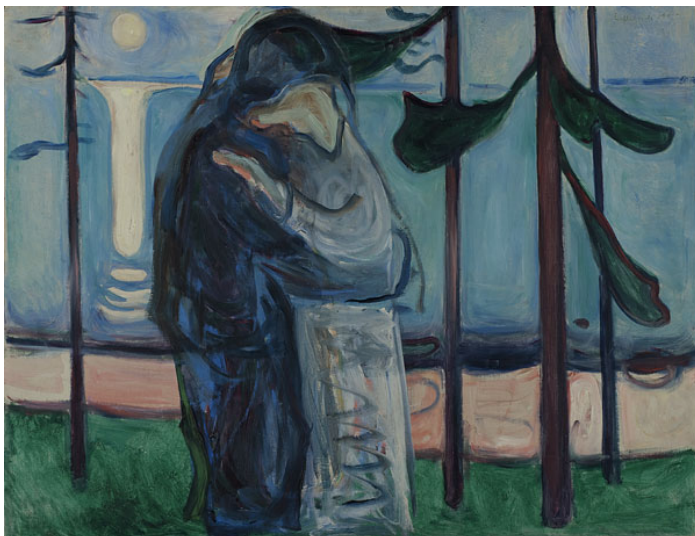
La mélancolie, la vie qui s'écoule évoquant une perte sans fin, une mort immanente dans les choses porte l'œuvre et l'ambivalence qui obsède le peintre.

*Vision, 1892*

Dans la toile *Vision*, le peintre semble exprimer sa capacité créatrice et imaginaire par l'image d'une tête immergée, dont le cygne du lac, et son double le reflet, deviendrait la métaphore de l'esprit soudain illuminé par la vision – l'oiseau est souvent symbole de la part spirituelle de l'homme-. Ainsi, chez Munch, l'âme est éminemment aquatique, il semble même souffrir de cette présence envahissante dont il asperge les toiles comme pour s'en vider, en effet, comme le cygne nous le confirme, c'est à la surface tranquille de l'eau que l'homme s'élève à la vision, enfin, qu'il peut respirer. La vision est sereine, mais la tête dont elle provient à l'aspect inquiétant d'un noyé revenu douloureusement à la

vie, dont seule la tête, comme détaché du reste du corps flotte dans l'espace de la toile.

*Le baiser sur la plage au clair de lune, 1914*



L'atmosphère de la nuit plonge l'ambiance de la toile dans la langueur qu'empruntent les corps dans l'eau. La substance nocturne se mêle à l'eau, la lune même devient liquide, matérialisant la lumière dans la texture de l'eau. Les corps



semblent gonflés par l'eau auxquels ils empruntent les formes qui semblent sur le point de fondre et de se transformer à tout moment, de changer de forme. L'âme semble fuir, et tentant de se réfugier dans un arbre, dans le creux d'un rivage, emplit d'une peine qui s'écoule dans la matière, se répand sur la toile et habite chaque chose qu'elle voit. C'est dans ses peintures que la substance de l'âme vient se réfugier et nous révèle ses chagrins, ses secrets intimes et sa matière véritable : celle de l'eau.



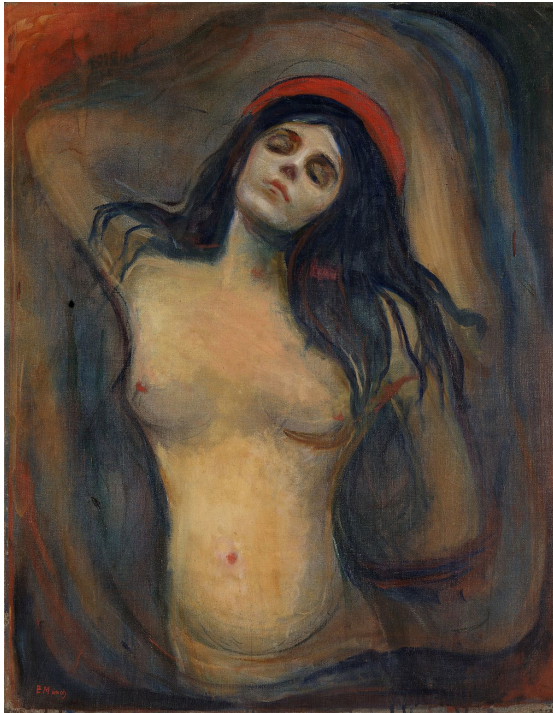
*On the waves of Love*, lithographie, 1899

Cette mélancolie semble être celle de la perte de l'amour, on observe une forte nostalgie des amants, dont il fait flotter les corps dans les eaux et l'atmosphère de pièce sous-marine. La rêverie de l'amour devient totalement mêlée à la rêverie de l'eau. L'image de la femme se déploie dans l'eau, elle devient à la fois l'espace du rêve de l'artiste, un refuge qui émane de son cœur et de son esprit mais qui semble le fuir, l'homme souffre de manque la femme comme l'eau semble s'écouler de son être, le quitter. Ainsi, on voit la femme s'arracher et se détourner avec douceur du cœur de l'homme pour regarder vers la mer, pour devenir ses formes, se dissoudre peu à peu dans l'eau. Le peintre semble retrouvé dans l'élément l'émanation de cet amour qui s'échappe.



*Separation*, 1900

La féminité de l'eau est comme nous l'avons vu comparé au feu, symbole d'une énergie masculine, une association couramment faite. En effet, nous voyons l'eau devenir la



matière de la rêverie amoureuse de Munch, nous retrouvons cette même union chez le poète Novalis, qui fait de ses rêves et de leur matière hydrique, la douce source de sa création, bercé par les nuits voluptueuses de ses poèmes.

Chez le poète, l'eau apparaît comme un élément érotique, et appelant le rêveur à confronté son corps à la douceur et à la fraîcheur de sa texture, à se baigner voluptueusement dans la douceur de ses bras. L'eau ainsi se fait femme à étreindre, et le poète se fait à l'instar de Rimbaud le Voyant, le Touchant de l'impalpable, tel la texture des rêves. Novalis est le poète du rêve, de la douce nuit peuplé de songes

amoureux.

L'eau féminine contient aussi la particularité de la maternité, l'eau est bien entendu l'image de la mère éternelle, sa substance est celle du placenta qui berce les premiers instants de la vie : embryons et premiers germes de la vie terrestre.

« Vos sources ne sont point des sources. L'élément même ! La matière première ! C'est la mère, je dis, qu'il me faut ! », s'écrit le poète qui nous console de ses hymnes à la Nuit, « La Nuit te porte maternellement. », ainsi, l'eau nocturne devient rêve et adoucit l'obscurité de sa féminité immanente

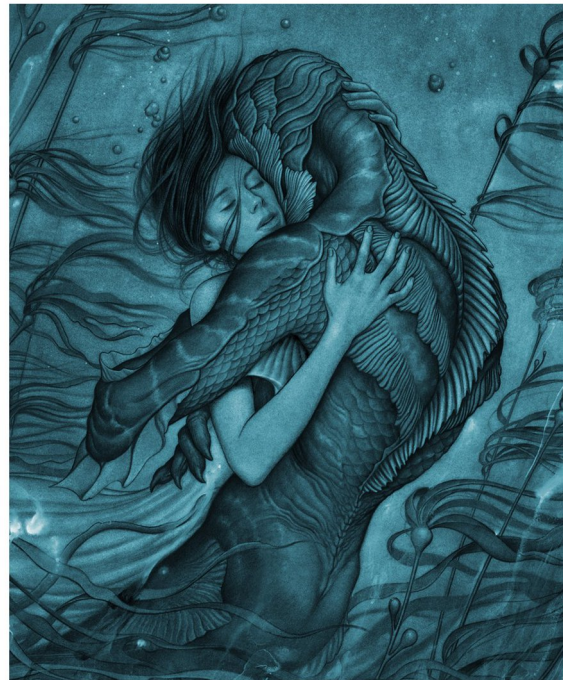


William Blake, sans titre

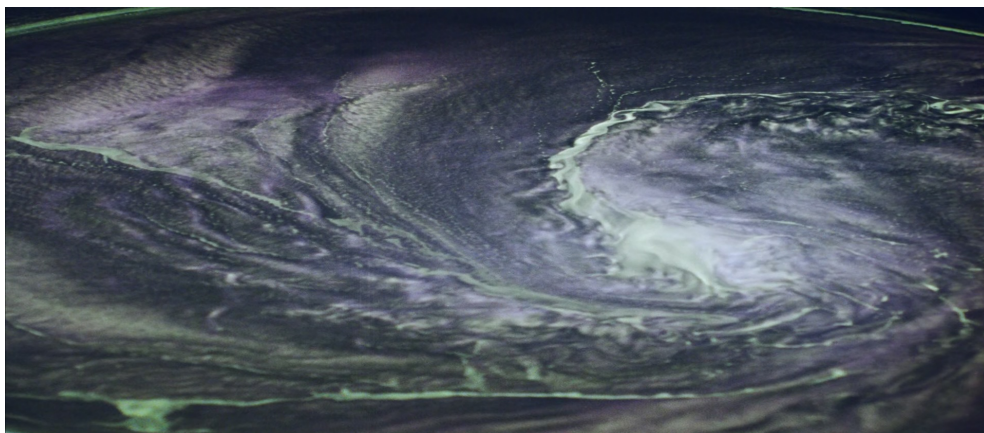
L'association de l'eau à la mort et à l'amour est tout à fait représentée dans le film *The Shape of Water*. L'héroïne de Guillermo del Toro est muette et travaille comme femme de ménage dans un laboratoire scientifique, dans lequel a été amenée une créature aquatique trouvée dans le fleuve Amazone. La jeune femme, elle, a été abandonnée enfant dans une rivière, victime de la cruauté des hommes au même titre que la créature violemment traitée par les hommes du laboratoire, ses cordes vocales<sup>76</sup> lui ont été coupées, l'emprisonnant dans le silence de la violence, portant les stigmates de la barbarie.

La créature et la femme semblent destinées à se rencontrer et tombent amoureux. Elle le libère pour le ramener dans son environnement naturel. A la fin du film, les hommes du laboratoire tentent de retrouver le couple, la femme se fait tirer dessus, et la créature

échappe aux hommes, plonge emportant dans les eaux le corps de l'aimée. A ce moment, les cicatrices du cou de l'héroïne se transforment en branchies : fille de l'eau, les blessures que la terre et les hommes lui infligent se trouvent sublimées dans son élément dans laquelle elle renaît à sa véritable forme, avec son véritable amour.



A GUILLERMO DEL TORO FILM THE SHAPE OF WATER IN THEATERS THIS FALL



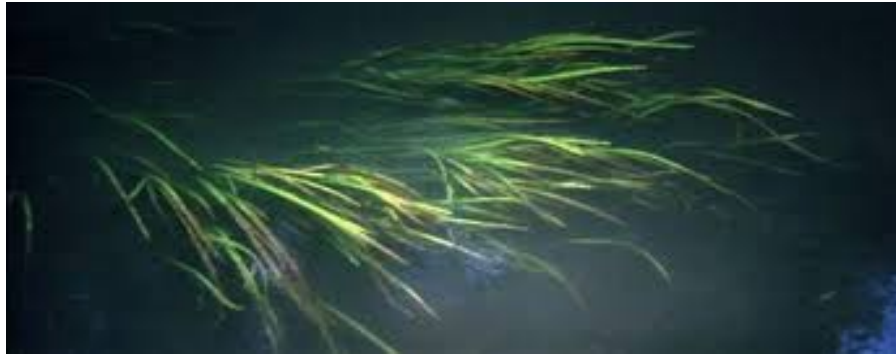
<sup>76</sup> Référence au conte d' Andersen *La petite Sirène*, 1837

Le film *Solaris* de Tarkovsky emprunte à l'eau ses symboles et ses pouvoirs. Le film se déroule en partie sur terre et dans l'espace, dans une station spatiale où trois chercheurs étudient les mouvements d'un océan recouvrant la totalité d'une planète découverte. Des phénomènes étranges se produisent dans la station, le personnage principal y voit réapparaître sa femme décédée il y a plusieurs années sur la terre. Il tente de s'en débarrasser mais celle-ci réapparaît toujours. Selon les chercheurs des lieux, l'océan serait une forme d'intelligence qui envoie aux personnes se trouvant dans son champ d'action les fantômes de leurs souvenirs, les faisant réapparaître en chair et en os. Le personnage interprète cela comme le signal de sa « mauvaise conscience », le lieu commun des histoires de lieux hantés et du fantôme sont employés, et montré comme les signaux d'un problème non résolu, d'une culpabilité refoulée, d'un deuil non surmonté.

L'océan deviendrait la matière de l'oubli, il y agglomère les souvenirs des actes manqués et redonne vie aux choses qui nous dérangent, dont notre cœur, lui, ne s'est pas remis. Son pouvoir devient ambivalent : il nous met face à nos démons mais redonne vie à ce que nous croyions avoir perdu à tout jamais. Il semble détenir les secrets de l'éternité : la blessure dont s'écoule notre substance, notre amour infini nous effraie, on pense devoir le fuir, on ne voit que la souffrance d'un souvenir – et d'un présent- heureux, lorsque celui-ci est entaché d'une culpabilité égoïste. Ainsi l'océan, et les événements se déroulant dans cette station de l'espace prennent les allures angoissantes d'un mauvais film d'horreur dans lequel le personnage se sent enfermé, malgré la douceur de sa femme fantôme, douceur dont tout le film semble empreint et qui apparaît à travers l'élément de l'eau présent dès les premiers plans du film.



En effet, les premières images se déroulent sur notre planète, les eaux terrestres et végétales sont filmées dans le silence et le calme de la nature ambiante. Les plantes aquatiques dansent au rythme des eaux dans de lents mouvements qui donne au film sa cadence, et qui plonge le spectateur dans une atmosphère de douceur aquatique, les plans sur les reflets de l'étang nous offrent toute la splendeur de la nature. Il s'agit de la maison d'enfance du personnage principale, plus tard dans le film, on y voit sa femme y apparaître, ainsi que sa mère.



La découverte et les recherches autour de cet océan spatial provoquent des conflits depuis de nombreuses années entre les scientifiques. Certains désirent occultés les dires de certains chercheurs revenus de la station, les événements de la station liés – les quelques chercheurs sur place l'ayant expérimentés directement et vu de leur propres yeux n'en doutent pas- aux pouvoirs de cette mer semblent ne sont pas cru, sont tenus comme des propos incohérent et symptomatique d'une folie passagère, causé, certainement par l'atmosphère de la planète. Le manque d'ouverture d'esprit des dirigeants de cette NASA russe décourage les scientifiques à parler davantage de leur bouleversante expérience, qui se trouve être une expérience tout aussi intime qu'une observation scientifique. En effet, le film nous plonge dans ce lien de l'intimité du cœur des hommes et d'une matière et d'une conscience cosmique. En effet, l'océan semble à même de lire notre cœur et de nous envoyer les images de ce qui le déchire.

Plus encore qu'une conscience à part entière, elle semble capable de s'immiscer dans les béances de nos consciences, faisant apparaître les vides en leur redonnant chair, elle donne matière à ce qui pour nous n'est plus que d'esprit, les absences mélancoliques et notre mépris pour nous-même. Elle nous donne ainsi les clés du mystère de nos âmes en peines, en nous donnant les formules de l'éternel. Le cinéaste nous laisse apparaître que c'est en l'eau, et en ses symboles que résident notre guérison et notre pardon.

Sa capacité occultée, ce que l'eau révèle est tu par les officiels.



L'histoire du héros nous amène à un autre symbole de l'eau et à une autre part occultée dans l'histoire de l'homme, de sa société et de son cœur. Le fantôme de sa femme envoyé par l'océan lui ravive les souvenirs de son enfance. Il se souvient de la tendresse des bains que lui donnait sa mère, l'eau apparaît ainsi dans une autre dimension, l'intimité d'une pièce de la maison.

Puis, l'image de sa mère devient plus intense, plus significative, elle apparaît en extérieure, au milieu de la végétation luxuriante et triomphante qui encercle l'étang ; elle ressemble à une madone peinte sur un tableau de la renaissance, elle se tient verticale, parmi les arbres que l'étang de la maison nourrit, constituant les poumons de notre planète.



C'est l'image de la Déesse Mère, dont les éléments associés sont l'eau et la terre, ses forêts vibrantes du vert de l'espoir, de la renaissance, et de la guérison. Le cinéaste nous signale avec puissance le respect et la gratitude que nous devons à la nature qui nous enfante, telle la femme de l'humanité que nous rejetons dans nos cœurs, brimés, dominés, elle n'est pas la mère passive et horizontale dont notre culture patriarcale en fait le vulgaire terreau, la vulgaire matière piétinée, sur laquelle dresser agressivement « l'esprit », la semence masculine et « active »<sup>77</sup>. L'action de la femme, de l'eau et de la nature, consiste en une subtile présence qui accompagne chaque autre axiome de la nature, elle est la condition, le moyen par lequel les autres actions vont pouvoir avoir lieu, en d'autres termes, elle n'agit que par sa présence qui est en chaque chose et en chaque instant, elle n'a rien de la passivité qu'on lui a associé.

Ce qui se révèle être l'antidote au chagrin de la mort et à la culpabilité du héros c'est le souvenir immortel de la tendresse féminine et maternelle, qui berce éternellement l'innocence de son enfance.

---

<sup>77</sup> En effet, la religion judéo-chrétienne oppose matière et esprit, associe la matrice à la femme, et l'esprit à l'homme, ainsi, la Vierge Marie est pure car enfantant par l'esprit, et non par la matière d'un corps. C'est privé le corps de sa substance spirituelle.



Détail, aquarelle, sans titre, 2017

Le feu est associé à la connaissance et à l'action, son rôle est celui du carburant, du moteur qui a digéré, intégré les émotions que l'eau contient comme des molécules. Une fois intégrées, les informations contenues dans ces molécules retrouvent leur substance transformée en énergie, permettant l'action dirigée dans la vie, mais une action cohérente, en harmonie avec les sentiments qui nous anime. L'eau comme la terre est notre fond, elle est le canal permettant aux informations de circuler, c'est un conducteur de son, d'électricité, comme de toute autre forme d'énergie. Le champ d'action de l'eau, sa fonction est dans la réception et la transmission de l'information. Le feu est un autre élément très présent dans mon travail, il vient toujours se superposer à l'eau, apportant un équilibre énergétique. En effet, l'eau seule et envahissante peut témoigner d'un tempérament trop mélancolique, l'énergie devient stagnante. L'eau, plus que tout autre élément appelle à être assimilée à d'autres substances, elle est le lieu

des passages, des métamorphoses, de la circulation des énergies et des rencontres de différents états.

Son association à son contraire, le feu, évoque le mariage ultime des contraires, de l'alliance des deux éléments naît une puissance créatrice unificatrice. « Quand l'imagination rêve à l'union durable de l'eau et du feu, elle forme une image matérielle mixte d'une singulière puissance. C'est l'image matérielle de *l'humidité chaude*. Pour  
Détail, aquarelle sans titre, 2015

beaucoup de rêveries cosmogoniques, c'est l'humidité chaude qui est le principe fondamental. C'est elle qui animera la terre inerte et en fera surgir les formes vivantes. »<sup>78</sup>. En effet, l'association de l'eau et du feu nous évoque les images de la terre, des roches en fusion, la lave, et la glaise avec laquelle nous avons été, dans le mythe de la religion chrétienne conçu. Le mariage des deux éléments évoque la Création et l'enfantement né de l'alliance de deux énergies opposées, comme le sont la femme et l'homme. En effet, l'alliance de ces deux substances est sexuelle « En face de la virilité du feu, la féminité de l'eau est irrémédiable. Elle ne peut pas se viriliser. Unis, ces deux éléments créent tout. »<sup>79</sup> L'union de ces deux éléments inspire une puissance créatrice festive, triomphe de la vie :

---

<sup>78</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, ed Le Livre de Poche, 2015

<sup>79</sup> idem

« Quelle merveilleuse flamme illumine les flots qui se brisent dans étincelants les uns contre les autres ? Cela rayonne et veille et respandit ! Les corps s'embrasent dans la nocturne carrière et alentour tout ruisselle de feu. Ainsi règne l'amour, principe des choses ! Gloire à la mer ! gloire à ses flots, environnés de feu sacré ! gloire à l'onde ! gloire au feu ! gloire à l'étrange aventure ! »<sup>80</sup>.

L'eau devient le pendant des aspects funestes et ténébreux que la substance nocturne lui associe souvent en devenant la lumière liquide de la puissance du jour. Associée à l'astre solaire, elle révèle un autre étendu des pouvoirs visuels, l'œil de la terre, révèle la nature profonde, et double les choses. L'eau lumineuse nous apparaît comme une substance précieuse aux vertus purifiantes, une eau blanche comme un lait maternel, qui s'est subtilement transformé en l'or pur d'une lumière impalpable, médium transmettant par les captures de son œil, les reflets d'une énergie pure et divine, immatérielle, mais visible sur les eaux. En effet l'œil ne peut se confronter à la lumière direct du soleil, seule le miroitement de l'eau la rend accessible et apaise la brûlure.

Cette union du feu et de l'eau nous est familière parce qu'elle se manifeste tous les jours dans le monde physique par l'image du soleil sur les flots. Dans le Rig veda, le soleil est une divinité nommée Agni, qui se trouve être le fils de l'eau. En effet, à l'image du Dieu Rê sur sa barque portant le soleil -faisant du ciel une continuité de l'eau- l'astre apparaît et disparaît sur l'horizon des flots. Le soleil, tel un enfant, sort des eaux de la mer et retourne s'y coucher, et inversement ; la mer semble engendré et épousé le soleil, le prendre en elle et se nourrir de sa lumière,- on comprend la formule employée par les alchimistes « le feu engendre sa mère »- ainsi, l'union de ces deux principes contraires semblent s'assurer la procréation éternelle. Le soleil et la mer, incarnant l'image d'une vie triomphante sont aussi employés par Rimbaud, dans *L'Alchimie du Verbe* y trouvant l'image même de l'éternité :

« Elle est retrouvée.  
Quoi ? l'éternité  
C'est la mer mêlée  
Au soleil. »

Ainsi, pour Rimbaud, la lumière du dieu Soleil seule ne suffit pas à manifester la puissance éternelle, mais il lui faut pour cela s'associer la substance de l'eau, déesse nature. L'association des polarités contraires, que l'on sent instinctivement s'apparenter au masculin et au féminin se manifeste dans les éléments par le feu et l'eau. C'est par la combinaison, la résolution de principes opposés tel le sont la mort et la vie que s'offre à nous l'éternité.

On reconnaît instantanément l'image évoquée et la puissante sensation qu'elle nous inspire. Lamartine exprime aussi cette fusion lumineuse qui se produit devant le ciel et

---

<sup>80</sup> idem



la mer unit par le soleil : « les yeux errants sur l'immensité lumineuse des eaux qui se confondait avec la lumineuse immensité du ciel (...) Il me semblait nager moi-même dans le pur éther et m'abîmer dans l'universel océan. Mais la joie intérieure dans laquelle je nageais était mille fois plus infinie, plus lumineuse et plus incommensurable que l'atmosphère avec laquelle je me confondais. »<sup>81</sup>

En effet, le feu ne nous inspire pas cette sensation d'infinie, mais c'est bien mêlé à son contraire que sa lumière nous porte, inspire en nous une douce nostalgie, le sentiment d'un paradis perdu, ici joie retrouvée, dans laquelle l'âme nage et se déploie. La dissolution n'est plus expérience de la douleur et ne s'apparente plus à la mélancolie de la mort mais à des retrouvailles avec l'éternité et l'infini.

L'astre et son reflet dans les eaux semblent être les remèdes à la dualité de l'ombre et de la lumière :

« Mon âme éternelle,  
Observe ton vœu  
Malgré la nuit seule  
Et le jour en feu. »



Détail, divinité Eau et feu, pastel 2017

Les affres de la solitude et la brûlure des aveuglants tourments marquent la polarité d'un aspect nocturne et diurne de la souffrance, s'apaisant dans la vision de cette heureuse réunion qui n'a d'autre nom que l'éternité. C'est la scission qui fait naître les peines du poète. Dans une *Saison en Enfer*, Rimbaud réitère l'image des eaux et du feu réunis « Je réclame. Je réclame ! Un coup de fourche. Une goutte de feu. »<sup>82</sup> Le poète unit souvent les deux éléments comme la consolation, la solution des naufrages et des noyés qui peuplent son imaginaire.

A la révolte qui porte la poésie de Rimbaud correspond *L'Eveil*, porté par une énergie commune dont il fournit l'explication et la méthode dans sa fameuse lettre du *Voyant*. Il fait de la vision le sens ultime, résultant du travail de démantèlement des illusions des cinq sens, dont les pouvoirs occultés par la vie moderne et abrutissante rendent inutiles. La poésie de Rimbaud s'apparente à cette *Illumination* surgissant des ténèbres d'un cœur, dans cette *Saison en Enfer* qu'est l'époque sombre de l'Occident :

---

<sup>81</sup> idem

<sup>82</sup> Arthur Rimbaud, *Une saison en Enfer*, Saint- Amand, ed Gallimard, 1999

« Je crus avoir trouvé raison et bonheur. J'écartais le ciel, l'azur, qui est du noir, et je vivais, étincelle d'or de la lumière *nature*. C'était très sérieux. »<sup>83</sup>

Le jour et la nuit n'ont plus la distinction qui leur est attribuée, cette dualité mère des tourmentes est résolue ici par l'image de cet Œil Astral, de cet œil, qui tel le félin perçoit dans la nuit et lève les voiles des puissances occultes, porté par les vagues d'une mer en colère.

### III Métamorphose et animalité

---

<sup>83</sup> idem



*Le Grand Dragon*

*la Mer*, William Blake, 40,1x 35,6cm

*rouge et la Bête de*

### *I De l'Autre au Même*

Un autre aspect de mon travail est celui de la métamorphose, ou plus précisément de ce que le philosophe Deleuze et son confrère Félix Guattari ont nommé la « multiplicité du-dedans ».

Nous avons déjà démontré que ma peinture est une œuvre de mouvement, de métamorphoses et de flux, manifestée par la présence de l'eau, support du devenir et de la métamorphose incessante, en effet, elle est l'unique élément, à pouvoir connaître les variations d'états dans lesquelles elle se transforme : solide, liquide et gazeux. Elle transmet le pouvoir de métamorphose, de ses profondeurs surgissent les multiples visages que je viens incarner dans mes tableaux.

Ces successions d'images viennent donner forme aux énergies qui m'ont traversée et aux mouvements perçus. Comme nous l'avons déjà évoqué avec Merleau-Ponty, ce sont les énergies invisibles, les flux, les lignes qui circulent entre les choses qui donnent corps au monde. Le peintre ne devient que le médium, traversé et traversant, par toute chose, tout être. Selon le philosophe Deleuze comme il en avance la théorie dans le chapitre *devenir intense, devenir animal, devenir imperceptible* de l'ouvrage *Mille Plateaux*, chaque individu, ou selon le philosophe, chaque *chose* nommée hécceité n'existerait que selon une multiplicité et même plusieurs multiplicités qui l'habitent au dedans et qui entrent en communication et se transforment en continue, dans une métamorphose et un mouvement perpétuel : «le moi n'est qu'un seuil, une porte, un devenir entre deux

multiplicités »<sup>84</sup>. Pas d'existence stationnaire mais toujours des choses en devenir. Le moi ne serait qu'une station du voyage, pas même une station, un véhicule momentané. Une *héccéité*, contient en son dedans une multiplicité d'éléments, de molécules qui sont toutes en devenir, qui entreront en communication, en échange, avec d'autres multiplicités : « des fibres mènent des uns aux autres, (les multiplicités), transforment les uns dans les autres, en traversant des portes ou des seuils. »<sup>85</sup> ces fibres nous évoquent les lignes fluctueuses dont nous parle Merleau-Ponty, que les artistes comme Paul Klee par exemple, ont cherchés à rendre visible dans leurs œuvres. Chaque chose semble ne pas *être* mais *être en devenir* et seulement dans ces conditions. Les choses sont selon les directions qu'elles empruntent, selon leur volonté, leur désir, leur aspiration.

La notion de métamorphose et la multiplicité interne remettent en question les notions d'identité intégrées jusque-là en Occident, allant des conceptions cartésiennes à la psychanalyse freudienne, opposant toujours un sujet fermé et le monde. Ces théories déjà démenties et déstructurées par les mouvements artistiques, poètes et penseurs en tous genres, semblent totalement dépassées et Deleuze nous apporte la théorisation très précise et complète, de cette multiplicité du dedans tant ressentie et déjà tant exprimée au cours de l'histoire des hommes. On pense à cette célèbre citation d'Arthur Rimbaud « Je est un autre », et son entreprise de poésie objective s'opposant et venant compléter les lacunes de la subjectivité exaltée par ses prédécesseurs romantiques. Rimbaud établit le lien de l'individu à l'universel et exprime l'aspiration à l'universalité de la poésie, trouver le langage commun, la langue qui traverse un langage comme il en décrit le projet dans *l'Alchimie du verbe*.

La philosophie platonicienne, ainsi que le model démocratique établissait déjà les critères d'une sagesse de l'homme et d'une civilisation basée sur les principes d'un *autre* semblable au *même*, et leurs mythologies initiatiques font l'épopée des confrontations à l'inconnue, à l'altérité, ramenant toujours au dedans ce qui a été rejeté, rendu *inconnu*, qui désormais nous effraie. Comme nous l'avons déjà vu avec Paul Diel, le monde extérieur est la conquête du héros, ses défis et ses dangers ne sont autres que ses multiples visages éparpillés ; les monstres ne proviennent que de nous-même.

Dans la mythologie grecque, nous avons déjà utilisé l'exemple du regard de la méduse, métaphore de la pétrification face à des parts de nous-même qui nous apparaissent insupportable. Ces créatures incarneraient, selon Jean-Pierre Vernant dans son ouvrage *La mort dans les yeux*, l'idée d'une altérité inconnue et absolue, l'un des thèmes fondamental de cette civilisation sur laquelle s'est bâti le peuple grecque, sa philosophie, sa culture et sa politique. L'altérité, l'« Autre », l'étranger incarne ce à quoi l'individu ou la civilisation humaine se confronte pour évoluer, intégré dans le but de se définir soi-même. La difficulté de cette opération, ce conflit et la souffrance viennent manifester une rupture : « L'Autre s'oppose à l'Un comme à l'Être » nous dit Platon dans

---

<sup>84</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari *Milles Plateaux, Capitalisme et Schyzophrénie 2*, Lonrai, Ed de Minuit, 1980, p290

<sup>85</sup> idem

le Timée, c'est une opposition à l'unité, à l'intégrité fondamentale de l'Être, fracture mortuaire nécessaire qui contraint la vie à avancer :

« Sans contraintes il n'est pas de progrès. Attraction et Répulsion, Raison et Energie, Amour et Haine, sont nécessaires à l'existence de l'homme.

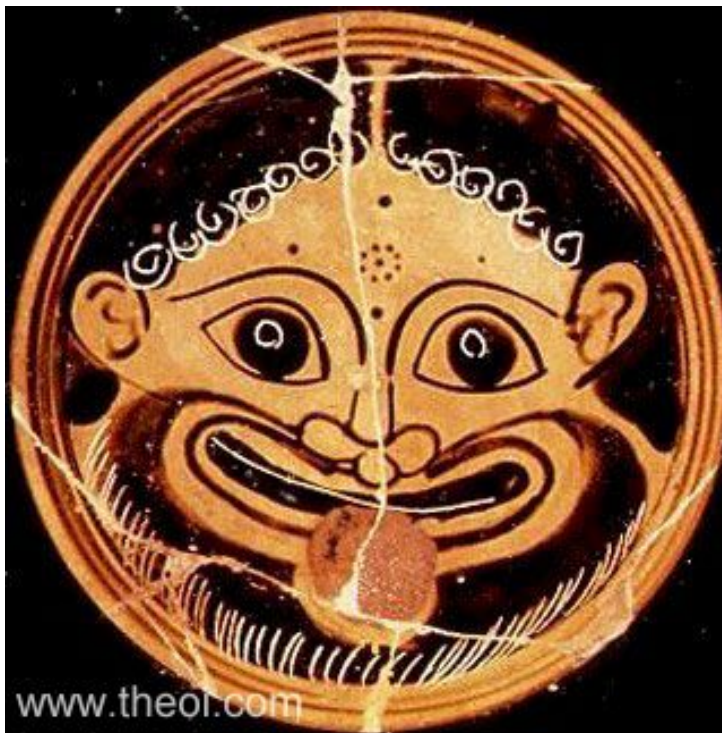
De ces contraintes découlent ce que les religions appellent le bien et le mal. »<sup>86</sup>

C'est cette altérité qui doit être surmontée lors des épreuves et des combats de nos héros grecs, en quête de l'apaisement et de la solution aux tourments humains.

Ce qui nous intéresse ici est « l'extrême » altérité, non pas « l'autre homme mais l'autre de l'homme », c'est ce qui semble être incarné selon Jean-Pierre Vernant par la figure de Gorgô, représentant la radicale opposition de l'humanité, un être monstrueux, ni homme ni bête, ni féminin, ni masculin, portant les atours de la terreur et du grotesque. Obscure duperie que ce masque appose au visage de celui qui croise son regard d'artificielles terreurs.

Cette extrême différence peut être incarnée par la mort, opposition fondamentale à la vie, l'inerte face au mouvant, et tous ce que au sein des croyances religieuses nous y faisons résider : un monde peuplé d'esprit, d'épreuves, de joie ou de tourmentes, bref, un monde pas si différent de la vie en sommes mais auquel nous n'avons accès que par l'épreuve redoutable du trépas. Ce monde divin invisible à la matière, proscrit ou ouvert par les diverses divinités et monstres en tout genre est décrit par l'auteur comme : « un sacré si parfaitement pur, si éloigné de la vie humaine qu'il (peut) apparaître comme horrible et terrifiant : tout contact avec lui ou bien vous livre à une souillure

irrémédiable ou bien vous arrache à la condition humaine. La mort est un sacré de ce type. »<sup>87</sup>



L'image de Gorgô incarne l'aspect chaotique et effrayant de l'au-delà, qui n'est finalement que la peur de l'inconnu que parfois représente ce monde autre, celui de l'Invisible comme composant les multiples dimensions de notre réalité. Il est comme le signe incarnant l'idée de mélange et de réunion entre polarité opposés (masculin/féminin ; haut et bas (Gorgone enfante par la bouche), dedans dehors (la langue sortit et exhibé comme un

sexe masculin)). « Cette figure s'établit d'emblée dans une zone du surnaturel qui, d'une

<sup>86</sup> Blake William, *Le mariage du Ciel et de L'Enfer*, Mayenne, Collection Romantique, José Corti, p.5

<sup>87</sup> Vernant Jean-Pierre, *La mort dans les yeux, Figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, 1998

certaine façon, met en cause la rigoureuse distinction entre dieux, hommes et bêtes, comme entre niveaux et éléments cosmiques. Un mélange inquiétant s'opère, analogue à celui que Dionisos réalise, par la joie et la libération, vers la communion d'un âge d'or ; mais avec Gorgo ce désordre se fait, par l'horreur et l'effroi, dans la confusion de la Nuit. »<sup>88</sup>.

Le masque est un objet représentant un visage figé, s'opposant au principe de transformations et de métamorphoses qui foisonnent dans la mythologie. L'inanimé s'oppose au mouvant, l'au-delà est alors représenté à l'image d'une mort éternelle reliée au notion de néant et de vide. La grimace du masque s'inscrit dans les registres du grotesque, du laid et de la terreur. Il s'agit d'un voile obscur jeté sur la vérité, prenant les formes d'une déformation caricaturant les traits de notre propre visage en proie aux émois provoqués par les catégories citées ci-dessus. Ainsi le masque de Gorgô n'est qu'un artifice, une farce dans laquelle notre panique face à nos aspects obscurs peut parfois nous piéger et dont on doit se montrer vigilant. La pétrification n'est que l'attitude que nous adoptons lorsque l'humiliation nous terrorise.

L'altération du moi et de la conscience peuvent être vécue de manière soudaine et spontanée lors des phénomènes d'extases où l'individu se sent transcendé. Soudain les limites, celle de la chair ou celle de l'esprit se délitent et l'individu fait l'expérience d'une fusion totale avec le monde expérience. Dans la religion bouddhiste, cela s'apparente à l'état de plénitude à atteindre, état à cultiver et dont le but est la constance :

« tout ce que je peux te dire c'est que nous sommes fluides, des êtres lumineux faits de fibres »<sup>89</sup>. Lors de l'extase ou de l'illumination spirituelle, la multiplicité de l'être nous apparaît en toute conscience, nous ne faisons pas que ressentir ce phénomène, mais nous le comprenons dans toute son ampleur :

la vacuité du moi empirique, l'Unicité de toutes les vies, nous saisissons le plan global de cette transmutation des âmes, de tous ces mouvements et de ces voyages initiatiques : « Tous les voyages dits initiatiques comportent ces seuils et ces portes où le devenir, « suivant les heures du monde, les cercles d'un enfer ou les étapes d'un voyage qui font varier les échelles, les formes et les cris. » »<sup>90</sup>. Ces portes sont celles de la perception d'Aldous Huxley, selon William Blake, les perceptions humaines ont été largement diminuées, l'individu est borné au *moi* empirique, celui qui n'est que de chair et de mort : « Si les fenêtres de la perception étaient nettoyées, chaque chose apparaîtrait à l'homme – ainsi qu'elle l'est –

William Blake, Livre d'Urizen



---

<sup>88</sup> idem

<sup>89</sup> idem

<sup>90</sup> idem

infinie. Car l'homme s'est lui-même enfermé jusqu'à ne plus rien voir qu'à travers les fissures étroites de sa caverne. »<sup>91</sup>.

Cette pluralité de l'être est déjà démontré par les puissances de l'eau comme nous l'avons exposé dans la partie précédente. Elle est même le lieu de l'extase spirituelle, des transferts et de la dissolution de soi.

Dans *La mystique sauvage*, tout un chapitre est consacré au débat entre Freud et son ami et opposé Romain Rolland, sur le thème de la béatitude mystique. A ce sujet l'écrivain parle du « sentiment océanique »<sup>92</sup>, se référant aussi à une image couramment employer dans la philosophie indienne et la religion bouddhiste. Le rapport entre l'individu et la totalité du monde est métaphoriquement représenté par celle d'une vague dans un océan. La vague existe en tant que telle, ainsi que toutes celle qui l'accompagnent, mais elles sont composées et composante de l'océan. L'auteur se réfère en particulier aux écrits indiens retraçant la biographie de Ramakrishna, un maître spirituel de l'indhouïsme. A la recherche de la Mère divine, « Kali » comme il la nomme, (qui se retrouve dans la mythologie égyptienne sous les traits d'Isis, et qui dans l'équivalent de nos religions pourrait correspondre à l'image de Marie), il eu la vision d'un océan, dont les vagues l'engloutirent dans un moment d'angoisse pour finalement laisser place ensuite à une félicité. Ce sentiment océanique, Rolland l'explique comme la *sensation de l'Eternel*, l'essence et l'origine de la religiosité, de la mysticité.

Cette thématique de l'océan nous ramène à l'analyse de Freud sur le Moi-plaisir originel, celui du nouveau-né voir de la vie intra-utérine. L'origine d'une plénitude, d'une unité ensuite brisée, serait donc, selon le psychanalyste, la régression vers un stade primitif de la conception du Moi et du non moi. Freud argumente à l'aide de ses recherches sur le Moi plaisir originel, qui serait constitué par une béatitude innocente et naïve, dans un sens péjoratif, et dont il rattache lui aussi, l'origine au rapport fusionnel de la mère et de l'enfant.

L'extase constitue une expérience ponctuelle, qui peut être vécue dans l'angoisse comme dans la sérénité et la joie. Le moi vacille, se disperse, ou se brise en milles éclats : « des Carter, de formes à la fois humaines et non humaines, vertébrés et invertébrés, animale et végétale, douée de conscience et privée de conscience<sup>93</sup>, et même des Carter n'ayant rien de commun avec la vie terrestre, sur des arrières-plans de planètes, de galaxies (...) S'enfoncer dans le néant ouvre un oubli paisible, mais être conscient de son existence et savoir pourtant que l'on n'est plus un être défini distinct des autres êtres, ni distinct de tous ces devenir qui nous traversent, voilà le sommet indicible de

---

<sup>91</sup> Blake William, *Le mariage du Ciel et de L'Enfer*, Mayenne, Collection Romantique, José Corti

<sup>92</sup> Hulin Michel *La mystique sauvage, aux antipodes de l'esprit*, Lonrai, ed Quadrige/Puf, 1993

<sup>93</sup> Ces formes de vies privées de conscience s'apparente aux intelligences artificielles nommés plus haut. Dans son chapitre, Deleuze confère une partie multiplicités démoniaques, dont les créatures types vampires et loup-garou se mêlent aux autres multiplicités via des alliances et pactes. Peut-être plus encore que l'éclatement du moi illusoire, c'est l'intégration d'une vie, sous toutes ces formes, y compris celle artificielle et sans conscience qui peut provoquer l'épouvante dont nous parle Love Craft *Démons et merveilles*,

l'épouvante et de l'agonie. »<sup>94</sup> Nous comprenons que nous sommes en toute chose. On balance alors entre sentiment de joie intense, la mort n'est plus puisque notre dimension physique nous apparaît enfin pour ce qu'elle est : une infime partie de notre âme, elle-même étant une infime partie d'une âme universelle qui nous est intime, c'est elle qui anime les corps, le nôtre et toutes choses que nous voyons évoluer. Nous sommes projetés en chaque chose, habitant tous les contenants, toutes les enveloppes, toutes les formes que le monde nous offre la possibilité d'adopter.

## II Apprivoiser le Mal du chien

L'expérience de l'altérité du moi reconnue dans l'extase spirituelle, se manifeste aussi dans ce qui a pu être nommé des troubles de personnalité multiple, qui dans l'ouvrage de Deleuze est exposé, non d'un point de vue de la psychologie mais comme une thèse sociologique, la notion d'individu n'entre pas dans le cadre de sa réflexion, tout fonctionne par « bandes », par « multiplicité » entrant en communication les unes aux autres et se transformant sans cesse. Ce fonctionnement par meute agissant officieusement mais structurant toutes les sociétés ainsi que les organisations et pouvoirs officiels s'apparentent au fonctionnement animal, et est à rapprocher d'une « bestialité » sur laquelle nos civilisations se construisent, la machine qu'est le commerce de guerre est l'illustration de cette agressivité animale qui anime et régit les sociétés humaines. La célèbre et très juste citation d'Aristote « L'homme est un animal politique », n'est pas officiellement assumée. C'est seulement dans les domaines de la philosophie, de la littérature et de la poésie que l'aspect animal de l'humain s'expose sans honte, libérer du fardeau des moralités de bas étage.

---

<sup>94</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari *Milles Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*, Lonrai, Ed de Minuit, 1980,





William Blake, *Nabuchodonosor*, 1795, 44,6x 62cm, Tate Gallery, Londres

Emprunté la vision de l'animal, c'est se libérer du costume des hommes, de ce « corps programmé » pour en emprunter un autre, et même plusieurs autres, simultanément, accueillant diverses dimensions de l'Être, diverses possibilités de création. Ces voies s'apparentent à des involutions créatrices, non pas dans le sens d'une régression mais d'un passage du divers au même, du multiple à l'un. L'opération à l'air de se produire dans les deux sens, distingués l'un de l'autre relève même d'un non sens. En effet, dans l'esprit de Deleuze, et dans celui qui nous anime, la contradiction n'existe pas, sa théorie nous expose simplement le fonctionnement des mouvements des diverses énergies, passant d'un type de multiplicité à une autre : « C'est un plan, plan fixe, (...). Fixe ne veut pas dire ici immobile : c'est l'état absolu du mouvement autant que du repos (...) »<sup>95</sup>.

A l'instar des poètes, le philosophe se tourne vers l'intériorité pour révéler la multiplicité, l'universalité, il suit d'ors et déjà les chemins d'une intériorité invisible et nous déplie les plans d'une machination sociale qui comporte en son dedans toutes les formes de vie organiques ainsi qu'artificielles dévoilées sans tabous ni honte.

Les métamorphoses sont exposées dans l'œuvre de Deleuze à travers des devenirs qu'il nomme d'une part animale, et d'autre part imperceptible. Ces deux termes correspondent tout à fait à notre problématique, une grande partie de mon travail donne à voir le visage humain transcendé par les forces invisibles, qui prennent les formes de l'animalité ou des éléments cosmiques, comme nous avons pu le voir plus tôt.

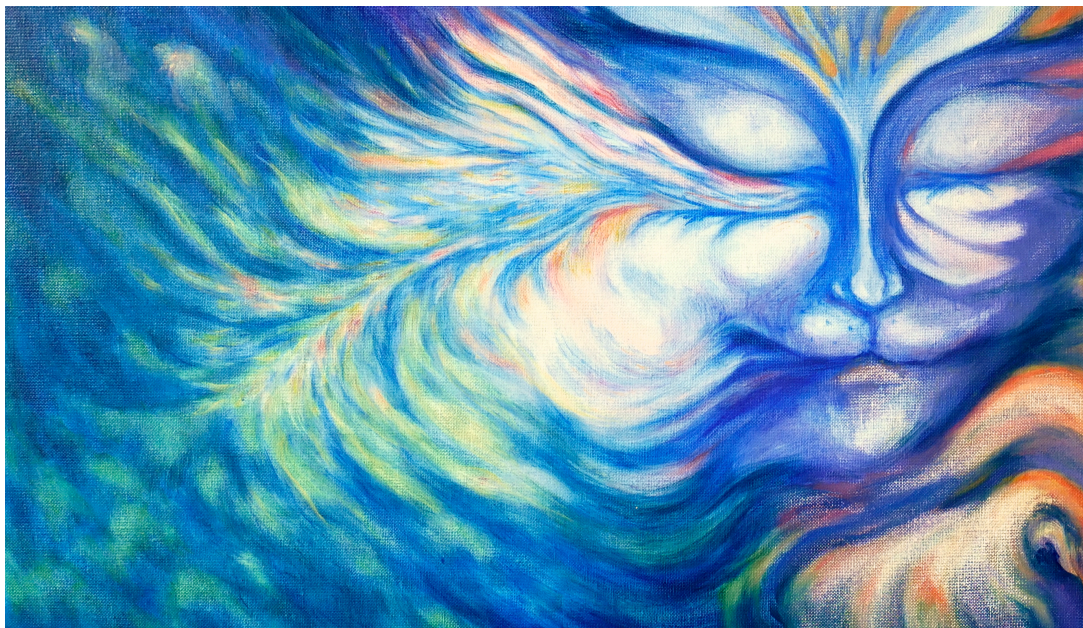
---

<sup>95</sup> idem

L'animalité vient concorder aux puissances ambivalentes de l'eau, évoquant cette même unité dans la transcendance, qu'elle soit morbide et violente au même titre que divine. La multiplicité de soi-même est l'état saint d'un individu, c'est pourquoi il entre dans la catégorie des choses imperceptibles, puisqu'elle tapisse le fond de l'être et du monde, la croyance de l'unicité d'un *moi* est une illusion que notre culture a bâtie<sup>96</sup>.

Mais tout ce qui est imperceptible l'est par rapport à un certain seuil ou lui et son contraire se définit simultanément, ainsi, pour suivre le raisonnement de l'auteur, tout ce qui est imperceptible est appelé à devenir perceptible.

Selon le théoricien un individu n'est individu que par les multiplicités qui le composent, s'y croisent molécules, animales, végétales : « Albertine peut toujours imiter une fleur, mais c'est quand elle dort, et se compose avec les particules du sommeil, que son grain de beauté et le grain de sa peau entrent dans un rapport de repos et de mouvement qui la mettent dans la zone d'un végétal moléculaire : devenir-plante d'Albertine. Et c'est quand elle est prisonnière qu'elle émet les particules d'un oiseau. Et c'est quand elle fuit, se lance dans la ligne de fuite, qu'elle devient cheval, même si c'est le cheval de la mort. »<sup>97</sup>



Détail, huile sur toile, sans titre, 2018

Cette « confusion » d'être concerne alors le monde animal, comme végétal, etc... il y a une zone d'incertitude, d'indéterminé, comparable à l'infini, en l'humain, où se jouent tous les devenirs plausibles : « (...) l'animal, la fleur, ou la pierre qu'on devient sont des collectivités moléculaires, des hécécités, non pas des formes, (...) qu'on connaît hors de nous, et qu'on reconnaît à force d'expérience (...). »<sup>98</sup> Ainsi, les éléments qui composent

---

<sup>96</sup> En opposition aux sociétés chamaniques comme il en existe chez les Aborigènes d'Australie, les tribus africaine, amazonienne et les Indiens d'Amérique, ou c'est un état des choses tout à fait normal, la schizophrénie alors n'existe pas, elle porte le nom de souffrance.

<sup>97</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari *Milles Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*, Lonrai, Ed de Minuit, 1980,

<sup>98</sup> idem

le monde composent un être, l'être peut emprunter tous les chemins du devenir : fleur, arbre, poissons... Il ne s'agit pas d'imiter, ou de trouver des ressemblances par analogie mais « Il s'agit de faire corps avec l'animal, un corps sans organe défini par des zones d'intensité et de voisinages »<sup>99</sup>, c'est par ces zones que la multiplicité animale va nous habiter, nous sommes véhicules et chemin à la fois, nous empruntons et sommes visités, nous pouvons exprimer toutes nos parts inhumaines, autrement dit nos parts sauvages, nos parts occultées, notre part soumise à un ordre mondial totalement artificiel mais dans laquelle nous évoluons en marge, avec la conscience que le recul et le rejet nous offrent.

« Le préromantisme allemand se sent responsable (...) devant les veaux qui meurent et qui lui donnent l'incroyable sentiment d'une Nature inconnue – l'affect. Car l'affect n'est pas le sentiment personnel, (...) c'est l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et fait vaciller le moi. Qui n'a connu la violence de ces séquences animales qui l'arrachent à l'humanité (...) terrible involution qui nous appelle vers des devenirs inouïs. »<sup>100</sup> : c'est une sensibilité, une empathie élevée au-dessus des marées strictement humaines qui mène à ce sentiment de multiplicité et d'universalité en nous-même. Le philosophe emploie les termes d'*affect* pour qualifier les énergies, les transports entre les multiplicités, on comprend bien alors que les énergies ne sont que les passions humaines, faites de rejet et d'attraction. C'est la compassion, le lien du cœur qui semble unir chaque créature terrestre, et même encore au-delà si on suit le raisonnement de Lovecraft cité plus haut. L'animal est une multiplicité en marge, l'oppression et la barbarie qu'elle subit recèlent celle que le cœur humain connaît mais qu'il ne peut formuler par le vocabulaire restreint, l'animal est certainement à l'inverse du rôle que l'homme lui fait jouer, communié avec lui c'est ressentir la douleur et la violence inhumaine, il n'est pas LE sauvage rejeté, le méprisant barbare, mais la liberté bafouée, refusé par l'homme qui s'enferme lui-même dans son esprit étroit.

*L'Universel*, c'est un beau mot qui a fait rêver plus d'un poète, qui sait lier le divers et l'unique, l'un et le multiple : « L'un se dit en un seul et même sens de tout le multiple, l'être se dit en un seul et même sens de tout ce qui diffère. »<sup>101</sup>

C'est au cœur que les métamorphoses s'opèrent, l'être projeté dans chaque créature ressent l'unité dans les tréfonds de sa chair. C'est une fusion imperceptible que l'artiste manifeste par une sensibilité accrue, le pouvoir de distinguer le mécanisme imperceptible et subtil de la vie terrestre et davantage.

La méconnaissance de la réelle nature qui forme les enseignements officiels de notre civilisation se caractérise par une intolérance face aux véritables forces qui animent le monde, amenant l'homme à se borner dans de minuscules dimensions de l'être, il « s'est lui-même enfermé jusqu'à ne plus rien voir qu'à travers les fissures

---

<sup>99</sup> idem

<sup>100</sup> idem

<sup>101</sup> idem

étroites de sa caverne. »<sup>102</sup> comme le dit le poète William Blake. Dans *Le mariage du Ciel et de L'Enfer*, le poète déclame ceci :

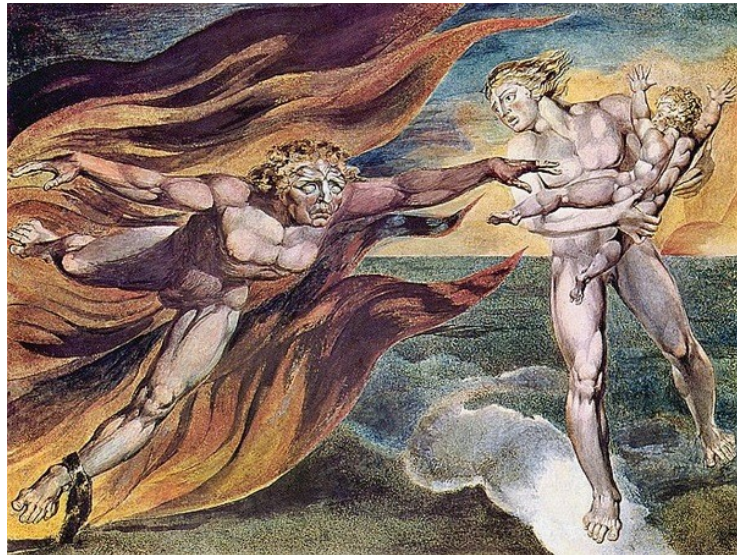
- « Toutes les Bibles, ou codes sacrés, ont été cause des erreurs suivantes :
- 1) Que l'homme a deux réels principes existants, à savoir : un corps et une âme.
  - 2) Que l'Energie, appelée le Mal, ne procède que du corps, et que la Raison appelée Bien ne procède que de l'âme.
  - 3) Que Dieu tortuera l'homme durant l' Eternité pour avoir suivi ses énergies.

Mais contraire à celle-ci, les choses suivantes sont vraies :

- 1) L'homme n'a pas un corps distinct de son âme, car ce qu'on appelle corps est une partie de l'âme perçue par les cinq sens, principales entrées de l'âme dans cette période de vie.
- 2) L'énergie est la seule vie ; elle procède de corps, et la Raison est la borne de l'encerclement de l'Energie.
- 3) Energie est Eternelle Délice. »

Son recueil fait l'éloge de ce qu'il nomme la « sagesse infernale », c'est-à-dire une sagesse basée sur la connaissance du mal, dont comme il est expliqué ci-dessus porte assez mal son nom puisque ce qui semble causé le tort et les réels maux de l'homme, c'est plutôt de rejeter sous l'étendard du *mal*, une bonne partie de lui-même, et de tous ces potentiels.

La borne des cinq sens est la limite physique dans laquelle chaque âme se retrouve enfermée. Le corps humain s'apparente à une prison gérée par les sentiments de honte et de culpabilité, un rejet de la matière, de la vie organique et le dégoût de son propre corps l'amène à consentir à des formes de vie artificielle qui se substituent à l'organique qu'on lui



William Blake, sans titre, 1805

apprend à mépriser, programmer à assimiler au mal. L'état naturel de communion et de fusion avec le monde lui est entièrement proscrit : l'infini n'est plus qu'idéal, l'éternité de l'âme, autrement dit l'immortalité n'est plus que rêverie fantasque.

La multiplicité interne dont nous parle Deleuze est proscrite de la même manière que l'homme est coupé du corps physique et du corps spirituel dont il dispose.

---

<sup>102</sup> Blake William, *Le mariage du Ciel et de L'Enfer*, Mayenne, Collection Romantique, José Corti

Poursuivre la quête du graal, cette éternité de délice –dont le revers de la médaille est la gorgone-, c'est finalement devenir vampire, rechercher l'élixir, la promesse que Dieu semble avoir trahi. Ainsi, les poètes se réclament des puissances démoniaques, proclament leur parenté et leur amour du diable, chantent les louanges des démons et les litanies du malheur. C'est ce que nous entendons fortement chez les grands déçus tel Baudelaire, Rimbaud ou encore Lautréamont : « Toi jeune homme, ne te désespère point, car tu as un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire. En comptant l'acarus sarcopte qui produit la gale, tu auras deux amis. »<sup>103</sup>

Il semblerait que pour atteindre tous les niveaux de l'être, tous les possibles et toutes les formes de créations, il faille devenir méduse, connaître l'art du désarroi, une vie qui prolifère telle une maladie, une vie animée par une énergie destructrice. Il s'agit de l'emprunt de voies semblant perverties, contre-nature, régressives. Tel un vampire, qui pénètre les corps, glisse dans les creux d'un être et y vivre, l'âme est appelée vers tous les devenir possibles, se glisser dans chaque yeux, et regarder le monde avec cette multitude de regard.

Cette capacité à changer d'état, de formes, est bien reconnue dans la connaissance des forces démoniaques : « Quand la démonologie expose l'art diabolique des mouvements locaux et des transports d'affects, elle marque en même temps l'importance des pluies, grêles, vents, atmosphères pestilentielle ou polluées avec leurs particules délétères, favorables à ces transports. »<sup>104</sup>. Les récits du malin, des expériences d'exorcisme sont nombreux. Ce phénomène de contagion semble plus visible sous un jour sombre, ombre projetée d'une lumière, semblant ignorer son origine naturelle.

C'est ce que nous expose Deleuze dans son œuvre, il semblerait que les devenir et les métamorphoses s'opèrent à la manière du transport des énergies négatives et des créatures dont elles prennent la forme, pourvues des fonctionnalités leur permettant une prolifération épidémique: « les bandes humaines et animales, prolifèrent avec les contagions, les épidémies, les champs de bataille et les catastrophes (...) le vampire ne filationne pas, il contagionne. La différence est que la contagion, l'épidémie met en jeu des termes tout à fait hétérogènes : par exemple, un homme, un animal et une bactérie, un virus, une molécule (...) »<sup>105</sup>

---

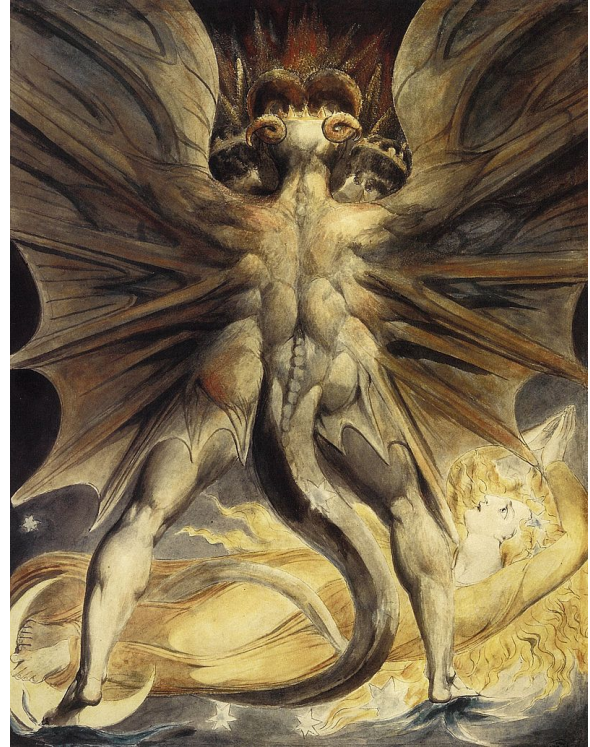
<sup>103</sup> Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, Paris, ed Le livre de Poche, 2001

<sup>104</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari *Milles Plateaux, Capitalisme et Schyzophrénie 2*, Lonrai, Ed de Minuit, 1980

<sup>105</sup> idem

Ainsi ces transferts d'énergies, ses contagions d'un être à un autre font le commerce des entités malfaisantes : loup-garou, vampire<sup>106</sup> ect... dont la science ne semble plus faire aucun mystère, c'est sous leur effigie que les phénomènes naturels que nous exposons ici sont les plus reconnues, et les mieux compris. Ces créatures deviennent l'image même du devenir et de la métamorphose incessante, garante de l'immortalité. Mais leurs caractéristiques dans le règne des forces et des énergies ainsi que leur science se limitent finalement à cet aspect, à leur incessant transfert, garant de leur survie. On comprend alors qu'il faille emprunté des voies involutives pour construire des devenirs créatifs. Même quand nous ne sommes pas uniquement dans une dynamique de survie, mais dans une dynamique qui peut être guerrière et expansive, tel la philosophie de Nietzsche, élevant l'homme au-dessus d'un culturalisme moraliste déclamant l'irréductibilité d'un ordre humain dans d'absurdes frontières et cercles étroits.

The Great Red dragon and the Women clothes in Sun metal, William Blake 1803<sup>107</sup>



L'œuvre de Lautréamont illustre tout à fait notre propos. Le récit de Maldoror, ange déchu et révolté voyageant de corps en corps, d'espace en espace, dressant les tableaux des horreurs du monde dont il se fait l'auteur, au même titre que le travail des hommes et de Dieu contre lesquels il entre en lutte. Se succèdent des péripéties, dans lesquels le personnage se lie, complice, à différentes créatures hideuses de la création qu'il rencontre sur la planète, tel le pou dont l'invasion, lente et massive, sera la mort assurée de l'espèce humaine, selon le narrateur. La métamorphose et l'alliance (y compris sexuelle) aux créatures bestiales et dangereuses peuplant la terre, semble pour Maldoror, le moyen d'échapper et de combattre le Dieu sans pitié de l'homogénéité et de la nature programmée, confondu aux dangereuses et féroces créatures de la Création, inspirant dégoût et crainte « Les participations, les noces contre nature, sont la vraie Nature qui traverse les règnes. »<sup>108</sup> nous dit Deleuze. Malgré cette esthétique du laid et

<sup>106</sup> Ces créatures sont des hybridations entre des espèces animal et autres, le loup-garou est mi-humain, mi-animal, le vampire est mi chauve-souris, mi zombie.

<sup>107</sup> Blake fut chargé de créer plus d'une centaine de peintures pour illustrer des livres de la Bible. En particulier, cette tétralogie s'appuie sur la description du *Grand Dragon Rouge* de l'*Apocalypse*.

<sup>108</sup> idem

du grotesque, c'est une métamorphose pourvue d'un formidable élan vital, que la peur de ce père autoritaire anime, aussi innocent et infantile que terrorisé.

Les funestes formes qu'il emprunte vont de pairs à leurs frénétiques multiplicités, il semble fondamental de vivre dans ce mouvement incessant, cette dynamique, cette volonté de tout transformer, de tout changer.



William Blake *The Ghost of a flea* (fantôme d'une puce), 1819

On retrouve aussi chez Lautréamont, un constant aller-retour entre le microcosme et le macro, les animaux – le pou, par exemple, minuscule – tel le virus imperceptible qui foudroie les peuples de leurs épidémies, sont les grands transformateurs de l'avenir. C'est dans sa multitude, sa puissance de meute, que le pou s'élève aux puissances cosmiques des océans diluviens.

C'est toujours par la destruction la plus cruelle, la plus vicieuse, la plus inattendue que Lautréamont, sous les traits du personnage de Maldoror, prophétise la libération de la race : « le pou serait capable, par un pouvoir occulte, de devenir aussi gros qu'un éléphant, d'écraser l'homme comme des épis (...) oh ! pou à la prune recroquevillée, tant que les fleuves répandront la pente de leurs eaux dans les abîmes de la mer (...) tant que les astres graviteront sur le sentier orbite, tant que le vide muet n'aura pas d'horizon, tant que l'humanité déchirera ses propres flans par des guerres funestes, tant que la justice divine précipitera ses foudres vengeresses sur ce globe égoïste ; tant que l'homme méconnaîtra son créateur, et se narguera de lui, non sans raison, en y mêlant du mépris, ton règne sera assuré dans l'univers, et ta dynastie étendra ses anneaux de siècles en siècles. Je te salue, soleil levant, libérateur céleste, toi, l'ennemi invisible de l'homme. »<sup>109</sup>. Maldoror se porte garant des poux, il les élève et conçoit les attaques, tel un fin stratège de guerre.

Ainsi le salut de l'homme passe par sa destruction, par la violence de la nature dont il n'est pas ignorant, voire même responsable et y participant de bon cœur. Ce que Maldoror se charge de transmettre et de provoquer, c'est la vérité quant aux agissements des hommes, leur réelle nature dont l'hypocrisie et la basse moralité

---

<sup>109</sup> Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, Paris, ed Le livre de Poche, 2001

occultée révolte notre auteur-narrateur : « Ce qui est du moins acquis par la science, c'est que, depuis ce temps, l'homme, à la figure de crapaud ne se reconnaît plus lui-même, et tombe souvent dans des accès de fureur qui le font ressembler à une bête des bois. Ce n'est pas sa faute (...) En effet, j'arrache le masque à sa figure traîtresse et pleine de boue et je fais tomber un à un, (...) les mensonges sublimes avec lesquels il se trompe lui-même (...) C'est pourquoi le héros que je mets en scène s'est attiré une haine irréconciliable, en attaquant l'humanité, qui se croyait invulnérable, par la brèche d'absurdes tirades philanthropiques. »<sup>110</sup>

Pour poursuivre son but, Maldoror se lie aux puissances de la nature, tel l'Océan, et les milles et unes espèces animal, sauvages et domestiques, unie davantage qu'à l'humain qu'il renie et dont il essuie les rejets et les injustices.

Les animaux deviennent les sages compagnons de ce personnage à la frange de



l'humanité. En effet le malheur de Maldoror est finalement de n'appartenir à aucune des espèces de la planète, il ne semble ni humain, ni animal, il déplore cette solitude et cette marginalité. Il semble, comme Deleuze le décrit dans son chapitre, un « outsider », une particule « anormale », en lisière d'une multitude « quelque chose de commun ou d'indiscernable qu'il est impossible de dire où passe la frontière de l'animal et de l'humain »<sup>111</sup>. Ce personnage est transcendé dans un univers où les limites n'existent plus, bien et mal se mélangent et se déchirent.

*Lautréamont, pastel 2018, 30x40 cm*

---

<sup>110</sup> idem

<sup>111</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari *Milles Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*, Lonrai, Ed de Minuit, 1980



Il semble l'élément charnière entre le monde animal et le monde humain, avec lesquels il communique avec les mêmes facilités.

Maldoror, n'est ni humain, ni animal, trop cruel pour être un ange, trop sentimentalement moral pour être un démon- il est plusieurs fois décrit comme étant « plus qu'un homme »-.

Cette non affiliation à aucunes des espèces fait de lui l'être le plus à même de vivre la multiplicité, il est « l'être », le regard, sur l'occulte nature du monde, dont il ne renie pas l'origine divine ; son énergie, comme une comète, vient éclairer l'abîme monstrueux, et non sans douceur, pardonne le monstre en allumant les braises des sourdes colères éteintes par l'insensibilité des lassantes injustices. Il se fait le compatriote de chaque fauve en cage, de chaque créature dont la sauvage nature est tournée en horreur par le mépris d'un petit homme qui ne sait ni se regarder en face, ni témoigner le respect à ceux qui semblent le dépasser dans le « mal » comme dans le bien. « J'ai vu les hommes, à la tête laide et aux yeux terribles enfoncés dans l'orbite obscure, surpasser la dureté du requin, l'insolence de la jeunesse, la fureur insensée des criminels, (...) la puissance de caractère des prêtres, et les êtres les plus cachés au-dehors, les plus froids des mondes et du ciel (...) »<sup>112</sup>

L'animal acquiert le statut du prophète et du sage, et les prêtres sont les piètres imposteurs dont l'auteur ne cesse de déclamer l'atroce hypocrisie qui camoufle les vices les plus sournois. Pour ce rôle, Lautréamont choisi le crapaud, qui se fait ange de beauté : « Il y a comme une auréole de lumière éblouissante autour de lui. (...) Qu'il est beau ! ça me fait de la peine de le dire. Tu dois être puissant : car tu as une belle figure plus qu'humaine, triste comme l'univers, belle comme le suicide. (...)Pauvre crapaud !(...) « un de plus est supérieur à ceux de la terre, me disais-je ; cela par la volonté divine. » »<sup>113</sup>.

Ainsi, Maldoror est tel le crapaud, un ange dans un costume que l'on juge laid. Ce costume, c'est le poids de la cruauté que les hommes semblent rejeter sur le dos de la bête, et de certains originaux qui n'auront pas l'aptitude au mensonge de la convenance sociale.

---

<sup>112</sup> Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, Paris, ed Le livre de Poche, 2001

<sup>113</sup> idem



*The four and twenty Elders casting their crowns before the Divine throne, 1803, 354x293mm*

Le « bestial » en l'humain est ici découvert sous son jour divin. Selon les dires de William Blake, cette animalité en l'homme est ce corps organique, dont l'énergie brimée et occultée semble provenir selon les prêtres du « mal ». L'importance des animaux est tout aussi remarquable dans son œuvre que dans celle de Lautréamont, ils deviennent les images des énergies opprimées, violentes et douces. Ce ne sont pas uniquement des symboles, mais des frères de cœur qui viennent rappeler à l'humain ce qu'il occulte. Ainsi, contempler un aigle, c'est contempler « une parcelle de génie ». A la manière des sages chamanes dont les méthodes et rituels incluent entièrement le monde animal et végétal, les portes de la transcendance semblent gardées par les animaux, et c'est en empruntant leur vision que nous entrons dans le monde des forces invisibles.

La vision du félin et de l'oiseau est celle à laquelle mon travail se réfère le plus. L'eau inspire alors une bestialité aquatique, dans laquelle le félin et l'oiseau se fondent en créature non connue de la planète terre. Le félin, comme représentant de Dieu sur Terre nous renvoi aux divinités de l'Égypte antique, munis de têtes animales. Le sphinx est la créature mythique mêlant la femme, le lion et l'oiseau, présente dans la légende

d'Œdipe, l'Antiquité égyptienne lui confère un monument, qui serait le temple des sciences cosmiques et ancestrales, de savoirs hérités de la civilisation anté-déluvienne sur laquelle la civilisation actuelle s'est bâtie. Seuls des initiés spirituels auraient accès aux informations qui y sont conservées sous la forme d'archive, non pas de papiers comme la bibliothèque d'Alexandrie, mais de courants électriques et magnétiques qui deviennent palpables et compréhensibles à ceux qui parviennent à partager ces ondes. Ainsi, la créature du Sphinx semble receler les secrets de sagesse anciennes et extraterrestres, dont les dieux égyptiens sont les héritiers, leurs hybridations avec des créatures animales nous évoquent la pluralité des espèces et les mélanges d'ADN qui ont eu lieu engendrant l'espèce humaine, ces espèces ne seraient pas toutes originaires de la planète terre, comme les sphinx nous l'indiquent.



*Sorcière, pastel 2017, 30x40cm*



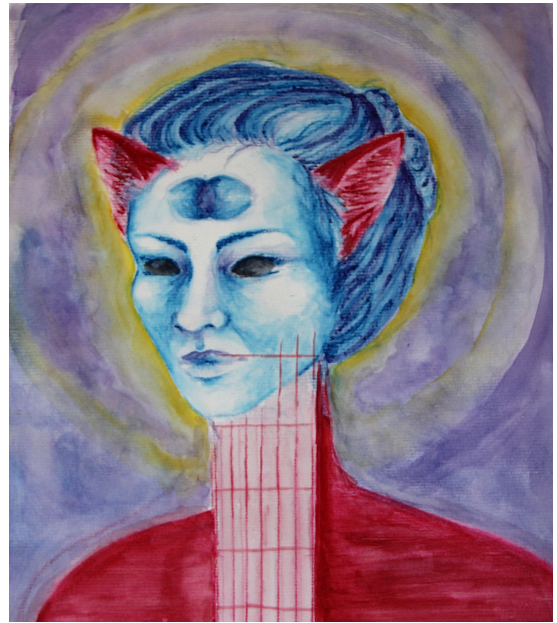
*Titus*, huile sur toile, 90x 70cm, 2018

Cet être hybride se retrouve dans certaines de mes œuvres qui présentent un visage divin, mi-homme, mi-félin, au regard bienveillant et scrutateur. Se mêlent ici plumes amphibiennes, mi-oiseau et mi-poisson. Le visage semble se pourvoir d'une collerette de caméléon, évoquant aussi la queue du paon qui se déploie. L'œil de feu est celui d'un oiseau rapace, hiboux aux puissances maléfiques dont les yeux sont étrangement similaires à ceux des félins, compagnons des sorcières au même titre que les corbeaux annonciateurs de la mort. Tous les éléments se retrouvent en symbiose : le dieu surgit des eaux en feu, tel un félin des mers solaires. Un Léviathan au visage de tigre, qui fascine le spectateur de son regard interrogateur, de cet œil de feu qui brûle comme un démoniaque phénix. Il mêle ainsi puissance infernale et divine, puissance des eaux et du feu, humanité et animalité.

Dans un autre tableau, il prend la forme d'une force spectrale parvenue de l'au-delà, messenger du royaume de l'invisible dans laquelle sous la forme d'une cadavérique féline, elle se métamorphose en fleur aquatique aux pétales de plumes et à la crinière de feu, délivrant vie et énergie folle en transformation.

Le félin est l'une des espèces les plus présentes sur terre et ayant conquis tous les espaces, naturels, -en dehors des eaux, dont il semble banni par une crainte dont seul le

tigre semble se joué-, ainsi que la civilisation humaine, dont il se fait les multiples symboles : sagesse féline des Égyptiens, royauté du lion, s'opposant à la complicité satanique du compagnon des sorcières. L'imagerie du diable le pourvoit d'une queue et de cornes qui ne sont pas sans évoquer les oreilles d'un chat. Cette diabolisation occidentale peut être interprétée par l'aspect insoumis reconnu de l'animal qui à l'inverse du chien, se fait compagnon de l'homme de son propre gré, ainsi, superstition et méfiance accompagne la bête indocile, dont les yeux scrutateurs même au cœur de l'obscurité font de lui l'animal nocturne, associé aux forces obscures, tout comme les hiboux et les corbeaux, compagnons des sorcières.



*Belle*, aquarelle 2016

La vision du félin est justement très intéressante par sa caractéristique : il ne peut voir dans le noir complet mais très peu de lumière lui suffit à percevoir distinctement et à se mouvoir en toute aisance. Ainsi, sinon animal des ténèbres, il ne semble pas les craindre, et semble même y trouver l'aisance d'une nuit bienveillante. Notre animal semble la mascotte parfaite de notre théorie.

Le félin est aussi très présent dans l'œuvre de William Blake. Ils incarnent la souveraineté d'une nature sauvage, la force, la sagesse, et l'innocence d'une créature divine capable de cruelle violence. Le fauve, lion ou tigre est redoutable pour l'homme mais il inspire le respect. Le poète prête à ces animaux une moralité et une conscience supérieure à celle des hommes face au malheur :

« Quand tigres et loups hurleurs traquent leurs proies, ils pleurent larmes de pitié(...) C'est alors que le lion aux yeux rouges un jour pleurera des larmes d'or, prendra pitié des tendres, et dira:« Voici que la colère est défaite par l'humilité, le mal par la santé, voici qu'elle est chassée hors du jour immortel. Voici que je me couche et m'endors à côté de l'agneau bêlant ; (...) Car gardien du troupeau devenu, je laverai ma crinière dans la rivière de vie pour qu'elle brille à jamais comme l'or. »»<sup>114</sup>.

L'animal, comme l'homme sensible pleure devant ses propres cruautés, et désire se mettre au service de la douceur. Il semble partager la souffrance de ses proies, leur sort lié dans la dynamique du meurtre se soumet à une même loi de violence. Les lois inébranlables telle le prédateur est cruel « par nature », sont ici démenties, la force brute de l'animal se voit au service de la protection des plus faibles. William Blake exprime le désir de retrouver derrière une culpabilité « naturelle », l'innocence pure et souveraine.

<sup>114</sup> William Blake, *Chansons de l'Innocence*, 1889, « Nuit » *Le mariage du Ciel et de l'Enfer, et autres poèmes*, Espagne, ed Gallimard, 2013

« Je prophétise qu'à l'avenir la Terre (à la tombe condamnée) se réveillera et cherchera son gentil créateur ; que le désert sauvage, doux jardin deviendra. »

Cette souveraineté naturelle prend l'image du Lion :

«(...) Toute la nuit dans le chagrin vont les parents de Lyca (...)

Alors qu'ils avancent un lion est couché en travers du chemin (...) rempli de surprise profonde ils le regardent dans les yeux, émerveillés de le voir esprit en armure d'or. Il porte sur la tête une couronne, cependant qu'aux épaules descendent flots d'or les poils de sa crinière. (...) « Ne pleurez pas votre petite, au fond de mon palais Lyca votre fille dort. »(...) Voici qu'ils découvrirent leurs enfants au milieu des tigres effrayants. (...) »<sup>115</sup>

Voilà que l'enfance est gardée par la bête sauvage, dont la réelle nature se dévoile sous les traits de la royauté légitime : le divin s'incarne sur terre, le créateur souverain est sage et a les traits du Lion, dont fauves félins sont les confrères. La terreur devient gardienne de l'innocence, elle sort les crocs quand le danger menace. Et l'enfant, au même titre que le Lion, incarne l'esprit créateur, c'est sur son innocence et sa vulnérabilité que le prédateur pleure des larmes d'or, comparable à la larme du phénix qui apaise les blessures. L'union de la bête et de l'innocent est garante de la précieuse création, ainsi la prophétie du poète se réalise et le créateur est reconnu : il a le visage d'un fauve, enfant sacré.

La peur doit être bannie de la Terre, qu'elle assombrit et méprise, tournant le cœur de chaque créature en dérision, temple saccagé par le spectacle de l'horreur, pris d'assaut par les griffes acérées d'un Dieu tyrannique et moqueur. Ce Dieu unique ayant déclaré le meurtre coupable alors qu'il enfante chaque jour les assassins a été selon William Blake, celui que les hommes inventèrent pour dominer l'espèce :

« Pour l'avantage de quelques-uns et pour l'asservissement de la masse, un effort fut tenté d'abstraire ces déités, qui s'échappèrent ainsi de leur matérialité première : les prêtres entrèrent en scène.

Instituant les rites, d'après les premiers récits des poètes.

Et finalement les prêtres déclarèrent qu'ainsi l'avaient voulu les Dieux.

*Les hommes oublièrent alors que seul le cœur de l'homme est le lieu de toutes les déités.* »<sup>116</sup>

A l'instar de William Blake dont l'œil visionnaire fut surnommé « l'œil du tigre », nous offrant à l'Image Divine celle du puissant félin et de l'humain. A la multiplicité des cœurs, des voix, et des dieux, s'oppose une fausse loi de l'Unité, incarner par ce personnage grotesque du Dieu unique fournissant le manuel de la manipulation à tous les prêtres et tous les hommes, afin de s'abuser eux-mêmes et d'abuser de leurs frères.

---

<sup>115</sup> William Blake, *Chansons de l'Expérience*, 1894, « La petite fille perdue Le mariage du Ciel et de l'Enfer, et autres poèmes, Espagne, ed Gallimard, 2013

<sup>116</sup> idem

C'est tout le propos des *Chants de Maldoror*, dans lequel le personnage se retrouve toujours confronté au même problème de l'humanité : pardonner le mal, qui se vit en soi-même, le monde n'est que le reflet des propres horreurs que nous commettons, par nos vices, nos lâchetés, et nos perversions, dont l'auteur dresse les listes. Accepter sa parenté à l'animal, rejeter un instant le fardeau de l'humanité humaniste semble une option recommandable pour les poètes et les philosophes.

« Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini... Je ne puis, je ne puis contenter ce besoin! Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça m'étonne... je croyais être davantage! Au reste, que m'importe d'où je viens? Moi, si cela avait pu dépendre de ma volonté, j'aurais voulu être plutôt le fils de la femelle du requin, dont la faim est amie des tempêtes, et du tigre, à la cruauté reconnue: je ne serais pas si méchant. »<sup>117</sup>

Le poète, simple exemple d'humanité qui a la capacité de traduire par des mots, l'indicible, de concevoir l'inconcevable, de percevoir l'imperceptible, souffre de sa laideur, de la sienne et de celle de ses frères humains. Au côté des bêtes, il observe la litanie des hommes qui oppresse toutes vies, comme un vampire, un mort vivant pour l'éternité. Il se retrouve dans le piège infernal d'un homme qui se surestime ou se sous estime, lorsqu'il ose se regarder, c'est la cruauté du manque d'amour qui lui apparaît, bref, il ne se reconnaît plus : « Malheureux! qu'as-tu dit depuis le jour de ta naissance? Ô triste reste d'une intelligence immortelle, que Dieu avait créée avec tant d'amour! Tu n'as engendré que des malédictions, plus affreuses que la vue de panthères affamées! »<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, Paris, ed Le livre de Poche, 2001

<sup>118</sup> idem

La vision et son principe de projection et de reflet permettent l'union entre le sujet et le monde. La notion même de sujet se rapproche du non-sens, on découvre cette fusion entre l'un et le multiple, cette unité entre chaque être qui semble composé de plus grands ensembles. L'organe de l'œil et la vision inscrite dans la matière est la porte ouverte aux visions du monde interne, la multitude des couleurs, des créatures et des éléments qui s'offre à nous sont aussi familiers que si ils composaient notre propre corps, un corps gigantesque et universel.

Ainsi, voir, c'est voir au dedans comme au-dehors, et l'œil occulte permet cette unification des deux pendants dont la dualité comme nous l'avons démontré, est un état non naturel de l'être, qui est le fruit des maux, questions et recherches que l'humanité tente de résoudre depuis des millénaires. La recherche de la résolution prend de multiples formes selon les disciplines dans lesquelles on tente d'élever l'homme au-dessus de ce dilemme, mais elle est la dynamique toujours tournée vers l'avenir, même quand cet avenir prend les formes d'une troublante nostalgie. Les arts et la littérature, les sciences, ou encore les politiques, - comme on peut le voir avec le simple exemple de la démocratie d'Athènes basé sur des philosophies qui font de la dualité l'éminente difficulté des citoyens terrestres- créaient la multitude des formes de cette unité dont nous nous savons issu.

La vision de ma peinture offre à voir des éléments physiques et des mouvements invisibles, dont les combinaisons font surgir une unité de fond qui semble sortir du domaine de l'imaginaire. Ce que je donne à voir est donc la forme donner momentanément à l'entrelacs de plusieurs dimensions d'une réalité, que la peinture matérialise et rend public. La peinture apprend aux hommes à regarder le monde différemment, la montagne Sainte-Victoire de Paul Cézanne à toujours était tendre et sensuelle, mais peut-être peu de personnes l'aurait remarqué, ou seuls les privilégiés des lieux au regard amoureux et attentifs. Il en est de même pour toutes peintures, même lorsqu'elle n'est pas figurative, l'œil de notre âme reconnaît les formes familières des énergies invisibles, des mélanges entre les formes du monde qui ne sont que l'expression momentanée d'une force créatrice que chacun connaît, que chacun compose, et que chacun emprunte.

Ce que nous avons rangé dans les tiroirs du surnaturel, du surréaliste, du fantastique et du merveilleux ne sont que les parts occultées de notre nature. Dans un monde fabriqué où sciences et religions nous souffle les erreurs sur lesquelles nous construisons des édifices bancals et dangereux, des banques, des hôpitaux, des prisons, des lieux camouflant les lacunes et la misère qui ont contaminé les rues, nos vérités sont de précieux secrets, des bijoux que l'on découvre à la manière d'un chercheur d'or qui sait combiner les matières et redonner l'éclat aux matières ternes, à la manière d'un alchimiste changeant le plomb en or comme il le faisait il y a fort longtemps. Son savoir est devenu légendaire, ses élixirs et ses pierres précieuses peuplent les contes de fées.

Le monde invisible que dépeignent les poètes, leurs idéaux fantasmagoriques et leurs terribles ou douces chimères ne sont que les formes des oublis de l'humanité.



## BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD Gaston *L'Eau et les rêves*, Le Livre de Poche, 1942

BARTHES Roland *L'Obvie et L'Obtus*, Normandie, Edition du Seuil, 1982

BATAILLES Georges *L'Expérience intérieure*, Domont, ed Gallimard, 1943-1954  
*L'Erotisme*, Lonrai, Les éditions de minuit, 2011

BERGSON Henri *L'Energie spirituelle*, Lonrai, ed Quadrige/Puf  
*Le Rêve*, Petite Bibliothèque Payot, 2012

BLAKE William, *Le mariage du Ciel et de L'Enfer, et autres poèmes*, Espagne, ed Gallimard, 2013

BONARDEL Françoise *Philosophie de l'Alchimie : Grand œuvre et modernité*

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Milles Plateaux, Capitalisme et Schyzophrénie 2*, Lonrai, Ed de Minuit, 1980

DE NERVAL Gérard, *Aurélia ou le rêve et la vie*, Paris-Coulomnier, ed Le Livre de Poche, 1961

DIEL Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque, , étude psychanalytique*, Paris, Payot, 1952

DIDI-HUBERMANN Georges *Ce que l'on voit, Ce qui nous regarde*, ed Les éditions de minuit, 1992

*L'homme qui marchait dans la couleur* ed Les éditions de minuit, 2001

DUCASSE Isidore, Comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror* Malesherbes, ed Livre de Poche, 2001

HUGO Victor, *La conscience*, recueil *La Légende des siècles*

HULIN Michel *La mystique sauvage, aux antipodes de l'esprit*, Lonrai, ed Quadrige/Puf, 1993

MERLEAU-PONTY Maurice *L'œil et l'Esprit*, Espagne, ed Gallimard, 1964  
*Le visible et l'invisible*, Domont, ed Gallimard, 1964

SCHEFER Olivier *Les Eaux de la mort*,

*La forme poétique du monde, Anthologie du Romantisme Allemand*

TAPIE Alain *L'Homme-paysage, vision artistique du paysage antropomorphe*

VERNANT Jean-Pierre, *La mort dans les yeux, Figure de l'Autre en Grèce ancienne*

-INDEX-

Bacon William	Poe Edgar
Balzac Honoré	Redon Odilon
Blake William	Rothko Mark
Baudelaire Charles	Rimbaud Arthur
Carr Emily	Rodin Auguste
Cézanne Paul	Shakespeare William
Chagall Marc	Tarkovsky Andreï
Claudé Camille	Turner William
Claudé Paul	Van Gogh Vincent
De Nerval Gérard	
Del Toro Guillermo	
Ducasse Isidore	
Ensor James	
Füssli Johan Heinrich	
Friedrich Caspar David	
Gauguin Paul	
Goya Fransisco	
Hugo Victor	
Janson Eugène	
Kandinsky Vassily	
Lamartine	
London jack	
Marc Franz	
Miyazaki Ayo	
Monet Claude	
Munch Edvard	
Novalis	
Picasso Pablo	

