Motifs
ISSN : 2726-0399

10 | 2025
Fictions de l’eau : écopoétique bleue et hydro-(im)matérialité

Charlène Corolleur, Léna Ferrié et Léna Kervran

https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=1493

Référence électronique
« Fictions de l’eau : écopoétique bleue et hydro-(im)matérialité », *Motifs* [En ligne], mis en ligne le 24 décembre 2025, consulté le 22 novembre 2026. URL : https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=1493

Droits d'auteur
Licence Creative Commons – Attribution 4.0 International – CC BY 4.0

Charlène Corolleur, Léna Ferrié et Léna Kervran
Introduction. Fictions de l'eau : écopoétique bleue et hydro-(im)matérialité

I – Écopoétique bleue, hydro-féminismes et hydro-enracinements : pour une pensée critique des imaginaires de l'eau

Alejandra Acosta Mota
Female Divinities and Water in Pre-Christian Hispanic Mythology: Imaginary Landscapes for the Conservation of Nature

Constance Pompié
Hydrocommonality, Tattoos and Mermaids: The Blue Ecopoetics of Sarah Hall's *The Electric Michelangelo*

Béatrice Alonso
L'in-forme de l'eau dans *Le Chant de la rivière* de Wendy Delorme : éco-poétique queer et hydroféminisme

Benoîte Turcotte-Tremblay
Restes de mine et eaux polluées : figurer la perte de la mère dans *Vivre en arsenic* (2024) de Claire Dutrait, et *La Mer intérieure* (2024) de Lucie Taïeb

II – Hydro-installations et pratiques de recherche-création bleues

Athina Masoura
Fictions de l'eau : écopoétique de la fluidité et expériences sensibles

Angélique Mangeleer
Immersion en paysage bleuté avec *Deep See Blue Surrounding You* de Laure Prouvost et sa figure du poulpe penseur

Chloé Persillet
Avoir l'œil bleu : poïétique du paysage élémentaire à partir de l'élément liquide

Ambre Charpagne
L'Écume éclairée : naviguer entre recherche et création

Introduction. Fictions de l'eau : écopoétique bleue et hydro-(im)matérialité

Charlène Corolleur, Léna Ferrié et Léna Kervran

PLAN

Genèse du projet
Présentation générale du numéro
Présentation des contributions
Remerciements

TEXTE

Genèse du projet

1 Ce dixième numéro de *Motifs* prolonge les réflexions engagées lors des précédentes publications en interrogeant cette fois la notion d'« hydro-(im)matérialité ». Les articles qui y sont rassemblés sont issus de la journée d'étude éponyme qui s'est tenue le 21 février 2025, dans une dynamique de recherche collective et interdisciplinaire. Il s'agissait de proposer un espace de dialogue entre jeunes chercheur·euse·s en études anglophones, en arts et en sciences humaines, autour d'une thématique capable de faire émerger des lectures multiples et croisées. La journée d'étude est le fruit d'une collaboration étroite entre quatre doctorantes issues des laboratoires HCTI de l'Université de Bretagne Occidentale (Charlène COROLLEUR et Léna FERRIÉ) et du CRINI de Nantes Université (Léna KERVRAN et Valentine PORCILE). L'événement a reçu le soutien des Écoles doctorales Arts Lettres Langues de Bretagne et des Pays de La Loire. La journée a également été réalisée en partenariat avec le cycle de séminaires « Sea More Blue : approches transdisciplinaires des représentations et imaginaires des mers et des océans » de l'Université d'Angers ainsi qu'avec le projet ANR « HydroArts: Performing Water in the Arts » mené par Le Mans Université, deux initiatives scientifiques qui se positionnent au cœur des questions soulevées par la journée d'étude.

2 Nous remercions toutes les participantes de cette journée – exclusivement féminines, comme en écho de la notion d'hydro-féminisme forgée par Astrida Neimanis, située au centre des préoccupations scientifiques de l'événement – ainsi que toutes les enseignant·e·s-chercheur·euse·s et personnels ayant contribué à sa mise en place et à son succès.

3 Cette publication marque l'aboutissement de ce travail fructueux et s'inscrit dans les axes du projet scientifique 2022-2026 du laboratoire HCTI, en particulier « Imaginaires maritimes » et « L'Urgence dans le texte-image », qui interrogent les formes, fonctions et enjeux esthétiques des représentations liées à la mer et aux crises contemporaines. Les humanités bleues sont également centrales aux recherches du CRINI, et y donnent lieu à divers projets comme le séminaire WIP (Work In Progress) des doctorant·e·s et jeunes chercheur·e·s 2024-2025 qui portait entre autres sur cette thématique au sein d'un cycle intitulé « Humanités Environnementales », ainsi que la réalisation d'actions de médiation scientifique comme le dispositif VidéoLabo de Nantes Université réalisé en 2025, soutenu par l'Union Européenne dans le cadre du FEDER, et présentant les recherches en humanités bleues au CRINI [1]. L'articulation entre hydro-matérialité et immatérialité a permis d'ouvrir un espace de réflexion transdisciplinaire et inter-laboratoires, à la croisée des études littéraires, artistiques et philosophiques, sur la manière dont l'eau, qu'elle fasse office d'archive, de mémoire ou de fluide vital, engage à repenser nos représentations à la lumière des urgences écologiques actuelles.

4 La rencontre a pris pour point de départ une double problématique : d'une part, la crise planétaire de l'eau et les imaginaires qu'elle suscite dans nos cultures contemporaines ; d'autre part, les questionnements plus larges sur la matérialité et l'immatérialité, et sur la façon dont l'art, la littérature et la pensée rendent compte de cette articulation entre fluidité, matière et esprit. Il s'agissait également de réfléchir à la manière dont les représentations artistiques et culturelles saisissent l'eau comme matière en tension, tout en interrogeant le rôle que joue l'immatériel (spirituel, symbolique, technologique) dans notre rapport au monde. Les contributions réunies traitent de problématiques écologiques à forte résonance contemporaine dans les champs de l'écocritique et des études environnementales, en

interrogeant les imaginaires littéraires et artistiques qui façonnent notre rapport à l'eau.

5 En réunissant ces perspectives, ce numéro souhaite rendre compte de la richesse des échanges interdisciplinaires qui animent les recherches doctorales actuelles, et témoigner de la fécondité d'un dialogue entre sciences humaines et arts autour d'une question cruciale pour notre époque : comment penser, à partir de l'eau, les liens mouvants entre matérialité et immatérialité ?

Présentation générale du numéro

6 L'écopoétique bleue, au sein du champ interdisciplinaire des humanités bleues, est l'écriture et l'étude des fictions de l'eau sous ses différentes formes et manifestations physiques : mers et océans, rivières et fleuves, glaciers, pluie, neige, gel, marais [2]. L'eau, dans les représentations humaines, est à la fois physique et intellectualisée, matérielle et immatérielle. Dans la théorie darwinienne de l'évolution, elle est le berceau des espèces vivantes et ayant vécu. Elle est aussi désormais inextricablement liée au changement climatique, à la pollution, à la montée, au réchauffement et à l'acidification des eaux, ainsi qu'aux créatures marines et terrestres en danger de disparition. Notre perception cognitive de l'eau oscille donc entre matière et concept, hydro-matérialité et hydro-immatérialité. Ce numéro propose de s'interroger sur les formes et manifestations de ces différentes facettes de l'(im)matérialité de l'eau dans la fiction, qu'elle relève du domaine de la création littéraire ou artistique.

7 L'eau fait partie intégrante de nos imaginaires depuis bien avant le début de la crise climatique. Il existe de multiples récits du Déluge, ce mythe originel de la re-création du monde et de la renaissance de l'humanité après la punition divine. L'arche de Noé occupe une place considérable dans l'environnementalisme moderne et dans la représentation collective du monde. Elle dépeint la scène d'un vaisseau errant dans un infini marin, avec à son bord quelques élus : seuls *certains* humains et *certains* non-humains pourront être sauvés et deviendront alors les représentants de leur propre espèce. Or, pour Malcolm Ferdinand [3], ce mythe a pris une tournure plus politique et symbolique en ce que ce navire est le seul et unique salut face à *la*

catastrophe ; il renvoie aux discours et aux actions afin de faire face au réchauffement climatique.

8 À l'heure de ce qui est appelé le « tournant océanique » (« the oceanic turn[4] »), l'eau est devenue un outil méthodologique nous permettant de repenser notre rapport au monde[5]. Les notions de corps d'eau, ainsi que celles de fluidité et de porosité, sont de plus en plus présentes en *climate fiction*[6]. « Les profondeurs des océans portent l'archive moléculaire des ères géologiques les plus anciennes : l'eau retient nos secrets, même quand nous préférerions les oublier », écrit l'écoféministe Astrida Neimanis dans son article fondateur « Hydroféminisme. Devenir un corps d'eau »[7]. L'espace marin est lieu de conscience collective de la violence du colonialisme, du patriarcat, du capitalisme. L'océan est perçu comme la dernière frontière à explorer et conquérir, à travers l'industrie offshore ou encore l'exploitation minière et destructrice en fonds marins.

9 Le concept de « kinship », c'est-à-dire de « parenté » ou d'« affinité », invitant à adopter une vision écocentrée des animaux humains et non-humains, est central dans le courant de pensée re-définissant notre rapport à l'océan que sont les humanités bleues et l'écopoétique bleue, comme le soulignent Fackler et Schultermandl[8]. Les théories des nouveaux matérialistes éclairent la réflexion autour de l'(im)matérialité des eaux : la matière est animée, pleine de vie et dotée d'une agentivité. Ainsi, « la matérialité se réfère toujours à quelque chose de plus qu'à la simple matière : elle renvoie à un excès, à une force, à la vitalité, la relationnalité, ou à la différence qui rend la matière active, auto-créatrice, productive et imprévisible[9] ». Comme Jane Bennett le remarque, la matière est « vibrante[10] ».

10 Dans sa *Poétique* en 335 avant J.-C., Aristote formule déjà l'idée que la fiction est une source de savoirs. La recherche en sciences cognitives a depuis montré qu'elle permet de nous représenter différemment le monde[11], notamment par le biais des émotions et de l'affect[12] grâce aux mécanismes d'identification aux personnages et de « narrative transportation[13] ». « Penser avec l'eau » (« thinking with water[14]) » favorise peut-être des modifications de la structure narrative des récits et le déploiement de la métaphore océanique[15] amenant à reconceptualiser le rapport aux eaux. On pourra donc se demander quelles sont les techniques stylistiques qui permettent à la

fiction de devenir levier de compréhension, d'affect, ou de réaction. Un entre-deux, à mi-chemin entre matérialité et immatérialité, est peut-être envisageable par le prisme des nouveaux matérialismes, permettant de dépasser cette binarité entre matérialité et métaphore.

11 L'eau invite donc à une réflexion sur l'(im)matérialité et la corporéité. Elle est symptomatique des problèmes environnementaux et sociaux engendrés par le capitalisme, le patriarcat, le colonialisme et l'anthropocentrisme. Les eaux sont polluées au sens moderne de souillure de l'eau, mais aussi au sens étymologique de souillure morale. Les fictions contemporaines qui prennent pour objet les milieux aquatiques nous invitent à repenser notre rapport à la vulnérabilité, en rendant sensible la fragilité physique et cognitive à laquelle nous exposons les écosystèmes d'eau et à laquelle nous sommes exposé·e·s. Dans une perspective hydroféministe, ces récits font du contact avec les hydromondes des espaces de métamorphose dans lesquels les narratrices et les artistes se réinventent en redéfinissant leur rapport au monde et à elles-mêmes. Se déploie ainsi une poétique matérielle et immatérielle de l'eau, où la fluidité, la perte et la disparition de l'eau engendrent une véritable éco-spectralité hydrique et une esthétique de la trace et du flux. Ces écritures, qui se situent entre matérialité et effacement, transforment l'eau en une matière artistique mouvante, propice à l'expérimentation formelle, visuelle ou sonore. En conciliant l'eau comme ressource utilitaire et comme espace de vie sacré, ces œuvres esquissent ainsi une écopoétique bleue, où la création devient lieu de résonance entre l'art, la nature et le vivant.

Présentation des contributions

12 Afin de rendre compte de la diversité de ces approches, le dossier est structuré en deux grandes parties thématiques. La première, intitulée « Écopoétique bleue, hydro-féminismes et hydro-enracinements : pour une pensée critique des imaginaires de l'eau », regroupe des études littéraires et culturelles centrées sur des récits où l'eau est vectrice d'enjeux politiques, identitaires et poétiques. La seconde partie, intitulée « Hydro-installations et pratiques de recherche-création bleues », est consacrée à des démarches artistiques et créa-

tives où l'eau devient matière et sujet d'installations, de performances ou de créations visuelles, offrant un regard sensible et incarné sur l'élément liquide.

13 Dans la première section, quatre articles examinent comment la littérature et les arts visuels représentent l'eau en tant que catalyseur d'imaginaires critiques, qu'il s'agisse de réhabiliter des mythes anciens, de remettre en cause des normes de genre, ou d'explorer les affects liés aux environnements pollués.

14 **Alejandra Acosta Mota** ouvre le dossier avec une perspective écoféministe sur les figures mythologiques de la féminité aquatique. En s'intéressant à deux déesses de l'eau issues de traditions précoloniales hispaniques (Mari au Pays basque et María Lionza au Venezuela), elle montre que ces mythes proposent une relation sacrée à l'eau, conçue comme une entité à révérer plutôt qu'à exploiter. Son étude démontre comment, avant l'imposition des idéologies coloniales et patriarcales, l'imaginaire de la divinité féminine de l'eau véhiculait une vision non utilitariste de la nature. Réhabiliter ce legs mythologique permettrait, suggère-t-elle, de renforcer l'empathie contemporaine envers la préservation des ressources naturelles et d'offrir un contre-récit à l'exploitation effrénée de l'environnement.

15 **Constance Pompié** propose ensuite une lecture du roman *The Electric Michelangelo* de l'écrivaine contemporaine Sarah Hall sous l'angle d'une écopoétique bleue. Elle y décèle la construction d'un véritable imaginaire océanique : l'eau, omniprésente dans ce récit qui suit le parcours d'un artiste-tatoueur de l'Angleterre aux États-Unis, y joue le rôle de trait d'union entre les êtres et les mondes. Mobilisant les théories de l'hydroféminisme et du posthumanisme, Constance Pompié montre comment le roman utilise l'eau pour dissoudre les frontières trop rigides entre l'humain et le non-humain. Hybrides mi-humains mi-créatures marines, fluidité des identités, corps traversés par l'élément liquide, autant d'éléments qui, dans son analyse, illustrent une éthique de l'interrelation et la notion de « faire parenté » (« making kin ») chère à Donna Haraway. L'eau apparaît ainsi comme une substance commune qui relie les êtres et invite à repenser l'agentivité et la matérialité au-delà du dualisme nature/culture.

16 **Béatrice Alonso** aborde la fiction française contemporaine en étudiant le roman *Le Chant de la rivière* de Wendy Delorme. Sa

contribution analyse comment ce texte élabore un récit éco-poétique queer, c'est-à-dire une narration engagée écologiquement tout en bousculant les normes de genre et de sexualité. Béatrice Alonso met en lumière plusieurs leviers poétiques du roman : une conscience collective de l'eau qui se développe à travers le chœur de voix du récit (polyphonie narrative), la réécriture de mythes hydriques (l'eau y est peuplée de références mythologiques revisitées), l'hybridité des identités et des corps, ainsi que des dynamiques de métamorphoses. En soulignant également l'intertextualité à l'œuvre, elle montre comment Delorme propose une vision de l'eau protéiforme, « in-forme » au double sens d'informe (qui échappe aux formes établies) et qui *in-forme* (qui donne forme au récit). L'eau devient ainsi le lieu d'une subversion créatrice, porteuse d'une critique sociale et d'une reconfiguration du lien entre intimité et environnement.

17 **Benoîte Turcotte-Tremblay** s'intéresse aux représentations de l'eau polluée et de la perte dans deux œuvres littéraires ultracontemporaines : *Vivre en arsenic* (2024) de Claire Dutrait et *La Mer intérieure* (2024) de Lucie Taïeb. Ces récits, qui mettent en scène des territoires contaminés par les résidus toxiques d'une mine (dans la vallée de l'Orbiel, en France, pour Dutrait) ou les séquelles d'une catastrophe écologique intime (chez Taïeb), offrent un terrain d'étude pour interroger ce que l'autrice nomme une poétique de la perte hydrique. Benoîte Turcotte-Tremblay analyse comment les métaphores de l'eau empoisonnée et les images de ruine environnementale servent à figurer le deuil – en l'occurrence, la perte de la mère – dans ces fictions. En mobilisant l'écocritique affective qui étudie les émotions face aux paysages détruits et les apports des nouveaux matérialismes, elle montre que les textes font ressentir concrètement les traces matérielles et affectives laissées sur les paysages et les communautés par l'exploitation minière. L'eau y devient à la fois vectrice de la mémoire et symptôme spectral d'une catastrophe écologique et personnelle. L'étude souligne ainsi le pouvoir de la fiction pour rendre sensible la contamination – à la fois chimique et affective – du milieu aqueux, et questionne en creux notre propre relation à ces héritages toxiques.

18 Les contributions de cette première partie explorent chacune à leur manière l'imaginaire de l'eau comme moteur de récits critiques. De la mythologie transatlantique aux romans post-apocalyptiques intimes,

de l'océan-matrice d'identités nouvelles aux rivières empoisonnées qui portent le deuil, ces études dévoilent combien l'eau, matière vivante et symbole puissant, nourrit une réflexion sur la condition écologique contemporaine. Elles ouvrent ainsi la voie aux réflexions artistiques et plastiques de la seconde partie.

19 La seconde partie du dossier, « Hydro-installations et pratiques de recherche-création bleues » est consacrée aux arts visuels, installations et pratiques de création qui ont pour objet ou matériau l'eau. Trois articles et une contribution de recherche-création y proposent un éclairage esthétique et sensible : il s'agit d'interroger comment l'eau, dans des dispositifs artistiques variés, suscite de nouvelles expériences immersives et cognitives, au croisement de la réalité et de la fiction.

20 **Athina Masoura** ouvre cette section en adoptant une approche écopoétique des installations d'art contemporain centrées sur l'eau. À travers plusieurs exemples d'installations artistiques narratives et immersives, elle analyse comment l'eau peut devenir simultanément un sujet esthétique, philosophique et écologique. Son étude montre que ces œuvres plastiques oscillent entre réalité et fiction, entre présence concrète de l'élément (bassins, fluides, environnements sensoriels) et sa dimension symbolique ou absente, rejoignant ainsi les notions d'hydro-matérialité et d'hydro-immatérialité. En filigrane, Athina Masoura interroge la capacité de ces installations à produire un discours critique sur notre rapport à l'eau, tout en suscitant une expérience sensible directe chez le spectateur. S'appuyant notamment sur sa propre démarche d'artiste, elle présente l'installation *ImMERsion* : cette œuvre personnelle lui sert de cas d'étude pour illustrer comment une pratique artistique peut contribuer à la réflexion écopoétique, en plongeant le public dans un espace aquatique métaphorique propice à la contemplation et à la prise de conscience.

21 **Angélique Mangeleer** poursuit la réflexion sur les possibilités critiques et esthétiques offertes par l'installation artistique, en se focalisant sur l'œuvre *Deep See Blue Surrounding You* de l'artiste franco-britannique Laure Prouvost, une installation vidéo et environnementale, présentée au Pavillon français de la Biennale de Venise en 2019. Angélique Mangeleer propose une véritable immersion en

paysage bleuté à travers l'analyse de cette œuvre foisonnante où l'eau et les éléments marins occupent une place centrale. Angélique Mangeleer éclaire notamment le rôle symbolique du poulpe, figure récurrente dans l'installation de Prouvost, qui émerge au milieu des résidus et rebuts de nos sociétés modernes. Le poulpe, organisme fluide aux multiples tentacules, y incarne à la fois la nature protéiforme de l'eau et l'intelligence non-humaine face au chaos des déchets humains. L'autrice montre que *Deep See Blue Surrounding You* ne se contente pas de proposer une réflexion écologiste mais délivre un message social et politique plus large, lié à notre époque instable et incertaine. En convoquant la notion de « modernité liquide » développée par le sociologue Zygmunt Bauman, l'analyse met en évidence comment l'installation reflète la dissolution des repères dans le monde contemporain et la nécessité de nouvelles formes de cohésion. Par son esthétique immersive et onirique, l'œuvre de Prouvost invite le public à une expérience sensorielle et réflexive sur la fluidité de notre modernité.

22 **Chloé Persillet** propose une contribution à la première personne, relevant de la recherche-création, où elle examine sa propre pratique de peintre face au motif de l'eau. Son article, « Avoir l'œil bleu : poïétique du paysage élémentaire à partir de l'élément liquide », adopte une approche poïétique – une réflexion sur le processus de création artistique lui-même – pour interroger le rôle de l'eau dans la composition picturale d'un paysage maritime. En s'appuyant sur un corpus d'esquisses et de toiles, dont certaines réalisées *sur le motif*, Chloé Persillet s'interroge sur les choix plastiques qu'implique la représentation de l'eau. Elle montre comment l'élément liquide, qu'il soit représenté sous forme marine, fluviale ou même atmosphérique (nuées, brumes, nuages), modèle le paysage et lui insuffle une dimension vivante. L'imaginaire visuel de l'eau qui en résulte oscille entre réalisme et onirisme : à travers ses toiles, l'artiste-chercheuse s'interroge sur ce que l'eau symbolise aujourd'hui dans notre imaginaire contemporain confronté à la crise écologique. Elle suggère qu'un paysage imprégné d'eau est, par essence, un paysage élémentaire, c'est-à-dire renvoyant aux éléments premiers et à une forme de reliance au vivant. Ce faisant, son texte souligne l'onirogénéité de l'eau, soit son pouvoir à engendrer du rêve et de la contemplation esthétique, pouvoir plus que jamais précieux pour rappeler, malgré

les dégradations en cours, la beauté du monde et la nécessité d'y être sensible.

23 **Ambre Charpagne**, enfin, clôt le numéro avec une contribution au format hybride, entre restitution volontairement fragmentaire et prolongement réflexif de sa conférence-performée présentée lors de la journée d'étude et intitulée *L'Écume éclairée*. Artiste plasticienne et chercheuse en humanités environnementales, Ambre Charpagne présente le fruit d'un séjour d'étude sur l'île d'Yeu, durant lequel elle a conjugué démarche scientifique et expression artistique. *L'Écume éclairée* prend la forme d'un récit de science-fiction narratif et visuel : par la voix et le regard d'une scientifique du futur, l'artiste propose une immersion fictive dans un monde où l'eau, bien que menacée ou transformée, demeure un enjeu vital et poétique. Le texte performé entraîne le public dans les réflexions intimes de cette chercheuse imaginaire, confrontée à des problématiques hydriques qui trouvent un écho dans nos préoccupations contemporaines. Par le biais de projections d'images et d'éléments de mise en scène, Ambre Charpagne crée un pont entre le réel et l'imaginaire qui rencontre les thèmes de l'hydro-spectralité et de la mémoire de l'eau évoqués au fil du présent numéro. L'écrit présenté ici permet de revenir sur la genèse de cette œuvre et sur la démarche transdisciplinaire de l'artiste, à la croisée de l'art et de la science. Cette contribution expérimentale illustre parfaitement les préoccupations de la seconde partie du numéro ; elle propose une approche sensible, incarnée et novatrice des fictions de l'eau, où le médium artistique lui-même devient moyen d'investigation écologique.

Remerciements

24 En premier lieu, nous souhaitons remercier les contributrices – avec lesquelles nos affinités de recherche ont pu trouver un nouvel écho – pour leur engagement au fil des différentes étapes de cette aventure scientifique, lors des échanges de la journée d'étude jusque dans leur prolongement matérialisé par ce numéro *Motifs*.

25 Nous adressons nos remerciements les plus chaleureux à l'ensemble des enseignant·e·s-chercheur·euse·s qui ont accepté d'expertiser les contributions et dont les lectures soigneuses et pointues ont permis au présent numéro de prendre forme : Leslie DE BONT, Christelle

CENTI, Catherine CONAN, Isabelle DURAND, Gwenthalyn ENGÉLIBERT, Anne-Laure FORTIN-TOURNÈS, Rocío GONZÁLEZ NARANJO, Thibault HONORÉ, Camille MANFREDI, Mélanie PAPIN, Sonia DE PUINEUF, Anna STREET, Patricia VICTORIN et Emilie WALEZAK.

26 Nous remercions dans un même mouvement les membres du comité scientifique de la Journée d'étude pour leurs précieux conseils au fil des étapes de sa conception : Camille MANFREDI, Bénédicte MEILLON, Emilie WALEZAK, Christelle CENTI et William PILLOT.

27 Nous tenons également à remercier vivement Alain KERHERVÉ et Mariannick GUENNEC, rédacteurs en chef de la revue *Motifs* pour leurs conseils avisés et le temps consacré aux finitions du présent numéro. Nous adressons nos remerciements chaleureux à Emmanuelle BOURGE pour son soutien précieux et sa disponibilité hors pair au fil des différentes étapes de ce projet. Nous remercions aussi Yves GUYOMARD pour la conception de l'affiche qui synthétise l'essence des thématiques explorées. Nous adressons également nos remerciements les plus sincères à Karine DURIN, directrice du CRINI, pour ses conseils, à Dampi SOMOKO et Anne-Marie NOEL pour leur contribution à l'encadrement administratif et financier de la journée d'étude, ainsi qu'à Arnaud FOUGERES pour sa grande disponibilité et son accompagnement informatique de qualité pour la mise en place de cette journée d'étude hybride.

28 Il nous tenait à cœur, enfin, de remercier Camille MANFREDI en tant que directrice de l'unité de recherche HCTI pour l'aide et l'accompagnement prodigués tout au long du processus scientifique et organisationnel, ainsi que pour la grande liberté et la confiance conférées aux doctorantes à l'initiative du présent projet – et de manière plus large aux doctorant·e·s du laboratoire – dans le choix des thématiques centrales au projet.

NOTES

1 Nantes Université et Passé sauvage, « Sapiens et la mer : 300 000 ans de dépendance ? », *Youtube*, 26 octobre 2025, 19 min 05 s, https://www.youtube.com/watch?v=pY_gGdzA_Oc, consulté le 6 novembre 2025.

2 Steve Mentz, *An Introduction to the Blue Humanities*, New York, Routledge, 2023, p. 1.

3 Malcolm Ferdinand, *Une Écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Seuil, 2019.

4 Elizabeth DeLoughrey, « Submarine futures of the Anthropocene », *Comparative Literature* vol. 69, n° 1, 2017, pp. 32-44.

5 Bonnie Bailey-Charteris, *The Hydrocene: Eco-aesthetics in the Age of Water*, Londres, Taylor & Francis, 2024.

6 En voici quelques exemples : *Our Wives Under the Sea* (2022), Julia Armfield ; *Salt Slow* (2019), Julia Armfield ; *Private Rites* (2024), Julia Armfield ; *Summerwater* (2020), Sarah Moss ; The Sing of the Shore (2018), Lucy Wood ; *Diving Belles* (2012), Lucy Wood.

7 Astrida Neimanis, « Hydrofeminism : Or, On Becoming a Body of Water », *in* Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni et Fanny Söderbäck (dir.), *Undutiful daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 96-115.

8 Katharina Fackler et Silvia Schultermandl, « Kinship as Critical Idiom in Oceanic Studies », *Atlantic Studies*, vol. 20, n° 2, 2023, pp. 195-225.

9 Diana Coole et Samantha Frost (dir.), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham et Londres, Duke University Press. 2010, p. 9 : « For materiality is always something more than "mere" matter : an excess, force, vitality, relationality, or difference that renders matter active, self-creative, productive, unpredictable. »

10 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham et Londres, Duke University Press, 2010.

11 Julia B. Corbett et Brett Clark « The Arts and Humanities in Climate Change Engagement », *in* Hans von Storch (dir.), *Oxford Research Encyclopedia of Climate Science*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

12 Keith Oatley, « Emotions and the Story Worlds of Fiction », *in* Melanie C. Green, Jeffrey J. Strange et Timothy C. Brock (dir.), *Narrative impact: Social and Cognitive Foundations*, Mahwah, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 2002, pp. 39-69.

13 L'expérience d'immersion intense dans le monde de la fiction. Melanie C. Green et Timothy C. Brock, « The Role of Transportation in the Persuasive-

ness of Public Narratives », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 79, n° 5, 2000, p. 701.

14 Dont parle Astrida Neimanis, entre autres.

15 L'on pense notamment à l'injonction « The sea is not a metaphor », Hester Blum « The Prospect of Oceanic Studies », *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 125, n° 3, 2010, pp. 670–677.

AUTEURS

Charlène Corolleur
Charlène COROLLEUR est doctorante en études anglophones, en quatrième année, sous la co-direction de Camille MANFREDI et Anne LE GUELLEC-MINEL. Sa thèse s'intitule : « Décolonisation des genres et (re)constructions des identités dans la poésie connectée et militante d'Ellen Van Neerven, Jazz Money et Evelyn Araluen ». Elle est professeure agrégée d'anglais au lycée Charles de Foucauld, à Brest et intervenante extérieure au département d'Anglais LLCER de l'Université de Bretagne Occidentale de Brest.

Léna Ferrié
Léna FERRIÉ est agrégée d'anglais, doctorante contractuelle en troisième année sous la direction de Camille MANFREDI, au sein du laboratoire HCTI. Sa thèse, intitulée « Représenter, figurer les paysages (post-)pétroculturels britanniques et américains : temporalités et matérialités de l'urgence », s'intéresse aux représentations photographiques et intermédiales ainsi qu'à l'esthétisation de l'extraction et des infrastructures énergétiques. Elle est l'autrice d'un article à paraître à l'hiver 2025 dans la *Revue électronique d'études sur le monde anglophone – E-rea* intitulé « "Ask the Sea" : Marine Poetics and Industrial Forces in Peter Iain Campbell's North Sea Photography ». Elle est également membre du groupe de recherche international sur les Pétrocultures.

Léna Kervran
Léna KERVRAN est agrégée d'anglais, doctorante contractuelle en troisième année sous la direction d'Emilie WALEZAK (Nantes Université, France) et de Wojciech Małecki (University of Wrocław, Pologne), au CRINI de Nantes Université. Sa thèse s'intitule « Réception de la fiction bleue : approche d'écocritique empirique sur la nouvelle anglophone contemporaine ». Grâce à des études empiriques à l'interface entre études littéraires et sciences cognitives, elle évalue l'impact émotionnel et cognitif, ainsi que le potentiel mobilisateur, de ces nouvelles qui traitent du changement climatique et de la pollution sur les écosystèmes aquatiques. Elle est l'autrice d'un article intitulé « Sick waters, hybrid bodies, ghosts of pollution: the ecogothic blue short story » qui paraîtra prochainement dans un numéro spécial sur la nouvelle anglophone bleue dans le *Journal of the Short Story* in English. Elle est membre du groupe de travail Sciences-Arts-Mers (SIAM) au sein du GDR OMER/CNRS.

I – Écopoétique bleue, hydro-féminismes et hydro-enracinements : pour une pensée critique des imaginaires de l'eau

Female Divinities and Water in Pre-Christian Hispanic Mythology: Imaginary Landscapes for the Conservation of Nature

Alejandra Acosta Mota

PLAN

Hydrofeminism and Mythical Waters: a Critical Approach
Mari: Life and Water in a Female Cosmos
María Lionza: Indigenous Water Bodies in South America
Conclusion:
Imaginary Landscapes
for the Conservation of Nature

TEXTE

Hydrofeminism and Mythical Waters: a Critical Approach

1 Thinking about water in a way that breaks from dominant and institutionalized definitions of water requires that we look beyond the modern, positivist view of water as a molecule which, from the 18th century onward, became progressively detached from territories and natural landscapes[1]. This way of conceptualizing the precious liquid that enables all life on earth began developing in Western Europe and North America and now operates around the globe, exerting influence in all kinds of social, economic, political and legal structures.

2 The history of our ideas about water is marked by changes in values that ultimately reflect on the physical, substantial ways in which it becomes polluted, mistreated and drained. As Astrida Neimanis acutely points out, "waterscapes are certainly material, but they would not be *worlded* without a certain aqueous imagination that delimits what we think water should be, and should do"[2]. Would we be so inclined to disregard the care of this natural resource if we imagined it as part of ourselves? From the perspective of the hydro-

logical definition of the body, and of the inherent relation of its watery composition with the ecological environment, humans are part of an interconnected web of living organisms that entangles people with all kinds of embodied entities, those purely aquatic – like oceans, lakes, rivers and streams – and animal too.

3 The formulation of hydrofeminism is indebted to modern feminist thinkers who preceded it, but also to all knowledge that, throughout history, has allowed for alternative imaginaries of water. Although not as in depth as with gender theories and phenomenological previous definitions of water, Neimanis has engaged with the imaginaries of indigenous cosmogonical traditions "to read them as concrete exercises in ways of being in the world". She has been specifically interested in current artistic representations of the ancestral conceptions of water as "a living, spiritual being with its own responsibilities to fulfil", and as crucial to "environmental [...] [and] cultural survival" [3].

4 People who are considered "indigenous" are often defined as those who have a precedent or more original claim to a place, as opposed to others who are characterized as settlers or newcomers. Such claims are usually expressed through place-based descriptions of relationships. The distinction is useful for environmental humanities in the sense that human communities are an essential part of the ecological system. The cosmogonies of these communities ascribe agencies to the different beings and collectives of certain regions. "Indigeneity" thus refers, in a comprehensive way, to systems that integrate humans and nonhumans in particular places over many generations. Indigenous knowledge also often refers to observations of the environment over an extended time period. Therefore, it is important to underline that indigeneity does not necessarily – and seldom does – mean "coming before" so much as a way to express intergenerational systems of responsibilities that connect humans, animals, plants, sacred entities, and all kinds of structures [4].

5 Many cultures have invoked the ocean and water bodies to create their gods and goddesses. The ocean has been for centuries the source for creation myths and of all sorts of evil and good spirits, agents of destruction or protection. They can provide nourishment or even profit and prosperity. Water deities, or mythical entities related

to and controlling water bodies, are at the very beginning or foundation of human societies. The symbolic significance of oceans has been registered all over the globe. Coastal waters, lagoons, estuaries, mangroves, rivers and springs have often inspired the imagination and depiction of submerged worlds in which life and death renewal follow an infinite cycle [5].

6 Indigenous female deities or goddesses are particularly attached to gestationality as the means of the world's origin. The symbolic value of female divinity as the power that creates the natural world is different from the significance that divine male power usually has. For instance, in the Christian cosmogony – the non-scientific most influential cosmogony in Spanish speaking territories – creation of the world is *ex-nihilo*, meaning that it emerges from nothing. On the contrary, goddesses often represent cyclical movements of creation and renewal. Hydrofeminism is fruitful for the study of these goddesses because they represent alternative, non-dominant imaginaries of water. We must take into account, however, that, from hydrofeminism's perspective, gestationality, or water's capacity to enable new life, is opposed to heteronormative reprosexuality as the axis of life's continuum. This is also not an impediment, as Neimanis puts it, to recognize the "feminist commitment to thinking the difference of maternal, feminine, and otherwise gendered and sexed bodies" [6].

7 Hydrofeminism's approach to indigenous cosmogonies seeks not to underpin an "essentialist" concept of either sexual difference or water, but rather point out pre-modern, pre-colonial ideas of it that could offset positivist, mechanistic and dominant representations of humans' relationship to water.

8 One of the ways we can study indigenous understandings of water is through mythology: the tradition of allegorical narratives dealing with gods, demigods, and legendary heroes of a particular culture. These stories can be registered in oral or written literature. In a similar way to ecofictions, ancient myths constitute a rich source for thinking about water in feminist and hydrofeminist terms. Fables featuring characters representing animate or ensouled ecologies, for instance the *numen aquae* – spirits or genies that protect a specific place to avoid the possible excesses of intruders and preserve its treasures – even constitute the ancestral roots of both legendary and

literary ecofictions, to the point that the study of mermaids, dragons, water fairies and other water beings is currently a frequent object of research in the fields of education and comparative literature [7].

9 We will focus on how water is conceived in the representations of female divinity, taking goddesses Mari from Basque culture and María Lionza from Venezuelan culture as case studies. These goddesses are less known than the ones from Pagan Greek and Roman cosmogonies; nonetheless they are relevant for anthropological, historical, artistic and linguistic knowledge of the Spanish speaking world territories.

10 Mari and María Mionza are from different sides of the Spanish Atlantic, but they are remarkably both Pre-Christian female divinities related to water, which are still present in the current cultural panorama and particularly recognized as symbols of specific, protected natural reserves. Goddess Mari has been the subject of academic attention since the mid-20th century. Ethnologists noted in Basque folklore the traces of this supreme feminine being, who was linked to the survival of a Neolithic goddess [8]. The oral sources of the Amerindian myth of María Lionza are ancient and date back at least to the beginning of Spanish colonisation. Her figure has not been immune to syncretism, as it has in some contexts taken the attributes of a white, Spanish lady. Nonetheless, she remains an important symbol of aboriginal femininity in Venezuela.

11 Hydrofeminism has underlined the impact that appreciating and assimilating the richness and diversity of water culture could have, particularly through new ways of thinking about the way humans coexist with nature. Taking up on this challenge, I will interpret the myths of Mari and María Lionza and the rituals related to them as part of the alternative water cultures that offset current mechanistic views of waterscapes.

Mari: Life and Water in a Female Cosmos

12 When Alexander von Humboldt was working on his best-selling work *Cosmos* (1850), the available, non-archaic alternatives terms such as “universe”, “monde”, “Earth” and “world” could not cover the recip-

rocal connections of mind, nature, form and history that he wanted to convey. The modern words could not precisely designate the harmoniously ordered whole that nature constitutes. Science needed the aid of poetry, which had in Antiquity come up with a word that signified "universe, order of the world, and adornment of this universal order". Such adornment, of course, comes from human intellect. The material universe could exist without humans, but the "cosmos" could only be shaped by the historical relationship between nature and human perception, one that can be traced in philosophy, literature, art, sciences, technologies, and ecological understanding [9].

13 In indigenous Basque culture, the cosmos is female. At the centre of the Basque community's cosmogony is goddess Mari, an allegorical representation of the planet that is material-animistic at its core. She is the Earth or the maternal body of the universe and, at the same time, the mother soul who animates it, the psyche or consciousness of the universe. Interestingly, the body or matter is not separated from the spirit in its creative function [10]. This symbolic structure thus supports female divinity as the ruler of all that can be defined as a naturalistic vision of the world. She is, in fact, the absolute goddess, because her figure combines functions that in other mythologies appear dispersed or distributed among different genies or deities.

14 Mari integrates all the kingdoms of nature and the four elements. She encloses into her symbolic persona the mineral, the vegetal, the animal and the human. We find water in its purest form as part of the four elements Mari rules over. She inhabits the planet's interior and directs its aquatic phenomena. Her caves are humid and she manipulates currents and rain, just as she produces the winds, by flying through the atmosphere, and fire, when the sun comes out of her earthly womb, the terraqueous matrix that bears all, and flies like a fiery sickle. Earth and water are at the centre of the creation of Mari's daughters. Contrary to many other mythologies, the sun, *Eguzki* in Euskera, like the moon, *Ilargi*-, is female. They emerge from their mother and return to it after their course across the blue sky, plunging into the reddish sea, as they set to continue their journey into the underworld [11].

15 The particularities of Basque mythology emerge with the preponderance of a widely female lexicon. Studies of Basque toponymy have

also connected Mari to the Neolithic *Mha*, lady of the lands, domestic animals, flowers and serpents [12]. This relates her to the Goddesses of Old Europe, who Marija Gimbutas carefully traced in many sculptures and ritual ceramics collected from southeastern Neolithic and Chalcolithic Europe. In most of them, she interpreted a cyclical perception of time and a system of values and beliefs where regeneration and renewal are fundamental features: a concept in which life and death do not mark the beginning or end of anything, but rather the transformation of something, prior to the dichotomization of thought and the system of binary oppositions: human versus nature, life versus death, man versus woman. The female figurines were not described as naturalistic representations, but rather as universal and symbolic abstractions [13].

16 In Mari's mythology, animals, like water, appear entangled with the female's own figure too. She metamorphoses into all that inhabits the earth. For instance, she is often represented with goat feet, and this is not a mere accident: the animal belongs to her being. In some places she is seen in the form of a bull, a ram, a serpent, a horse, a crow, or a vulture. Underlying all this is the sacredness of the earth as the primary element, as feminine and therefore transmutable and transmuting into all the other beings. In this regard, agrarian imagination, based on the transformation of the seeds of reality through the matrix earth, has profoundly influenced Mari's mythological narratives throughout history [14].

17 Built under the natural surface of an unlimited horizontal terrain only partially known, there is the mysterious, underground place through which rivers of milk flow and where abundant treasures are found. In those undergrounds, Mari's rooms are richly adorned with gold and precious stones. There the souls of ancestors and most of the gods and mythical figures who communicate with humans roam around free, through chasms and caverns. Mari is the goddess of life but also of death. She receives the souls of those who die within the Earth. Prehistoric humans even coexisted in caves with their ancestors, under the tutelage of Mari as their protective spirit. The survival of this familial structure in the later communitarian sense of existence that translated to family houses is remarkable. The domestic cult to ancestry was led by the lady of the house, to gain Mari's favor. Being protected by divinity was identified with communitarian order, guar-

anteed socio-religious harmony, the right of asylum and transmission of the house within the family. Some traditional Basque laws called *Régimen foral* in Spanish are still effective today in historically Basque territories. These laws somehow converge with traditional mythology. The sacredness of the houses and their ancestor has a close correlation with an agrarian social structure defined by the undivided estate and the freedom to make a will, which gives rise to frequent cases of female inheritance and matrilocality that highlight the important social role of women[15]. But where the mythical goddess and the natural landscapes merge the most is in the impressive peaks of the Basque country. The Anboto Mountains – a natural sanctuary with multiple streams and springs – rise in the Urkiola Natural Park, at the heart of the Duranguesado region. This locality houses numerous elements of religious significance, pertaining to its prehistoric, medieval, Gothic, Renaissance, and Baroque heritage, as well as a vibrant rural mythology that links female entities with witchcraft and the mountains.

18 The limestone slopes of the Anboto Mountains are characterized by being replete with fossils. Not surprisingly, the contrast between their green vegetation and their bare, light-coloured rocks caught the attention of Alexander von Humboldt. Mari is commonly known as the Lady of Anboto, and oversees about 400 caves and inhabits one that is considered her main abode. Quite important Christian temples and monuments were constructed near geographical spaces associated with the Basque goddess of the mountains, but her role as a mountain deity is still present today in some rituals. Mountaineers and shepherdesses often make food offerings to her to pray for good weather, good fortune, and the prevention of accidents[16].

19 These rituals are similar to others that take place across the Atlantic, in the Andes. In those South American peaks food offerings to Mother Earth are made at least once a year, at the beginning of August, while libations or *challas* to Pachamama[17] are daily and precede almost every drink. However, these quasi-universal forms of worship are almost no longer practiced in the Iberian world, due to technological progress and advanced secularization. But food being still offered to Mari in pastoral contexts at the foot of Mount Anboto is both unusual and valuable. Even so, the mountains of Anboto still summon a sort of connection to nature that reflects a sense of communion with the

landscape: drinking their water. The famous Pol-Pol spring, whose onomatopoeic name refers to the waters that flow from it, is ferruginous in composition and has a distinctive reddish colour. Locals travel several kilometres on foot to drink from it, in order to prevent anaemia [18].

María Lionza: Indigenous Water Bodies in South America

20 There are countless stories about who María Lionza was before becoming the Queen and Goddess of both a Venezuelan myth and a cult. Those who venerate her believe that she is a force or spirit with whom they can make pacts to obtain health, wealth, fortune, and love. Despite the many versions of her origins, she is a fundamental part of Venezuelans' understanding of their indigenous history, and she is widely known for being a protector of nature who calls the mountains home. Her importance as a national symbol grew substantially during the 1940s and 1950s, when her legend was promoted as a founding myth.

21 There are two main distinct narratives about who María Lionza was: one that attributes her to an indigenous origin and another that points to a Spanish one. The white woman with European features, María Alonzo or Leonza, derives her power from the wealth secured through land ownership and labour; she is a landowner queen, rich in *morocotas* – old Spanish currency – who is able to make deals to provide wealth to those who worship her. She is similar to the nineteenth-century European lady. However we also find a rich array of mythological female precedents in the American continent. The ancient indigenous roots of María Lionza can be found in Mayuronza, a telluric force, and Yara, a woman from the aboriginal mythology of Brazil related to one of the possible deities of the aboriginal inhabitants of Yaracuy, a Venezuelan region. Both representations, the Spanish lady and the Amerindian woman, are present in paintings, sculptures, and texts produced in Venezuela, as well as in the rituals of the cult of María Lionza, whose rituals are practiced by the most diverse social groups of the urban middle and working classes [19].

22 The oral sources of the Amerindian myth are ancient and date back at least to the beginning of colonisation of the American continent. Archaeologist and ethnologist Gilberto Antolínez published a consolidated version of Maria Lionza's myth in 1945. This tale was to become one of the most influential in contemporary Venezuelan history and cultural imagination. According to Antolínez' anthropological reconstruction, shortly before the Spanish invasion, the daughter of a Nívar chief was born with quite unusual green eyes. The people of the Jirajara tribe to which the father and daughter belonged believed she would bring about their ruin, as told by an ancient legend that had announced the arrival of a girl with empty eyes who would awaken a monstrous serpent. They asked the chief to offer the girl with green eyes as a sacrifice to the anaconda that lived at the bottom of the lake: the guardian spirit of the waters. But the father, instead of handing her over, decided to hide her. She grew up confined, with no one except her mother and twenty-two guardians able to see her eyes, as she had also been forbidden to approach any surface that could serve as a mirror. This could not hold the serpent, who one day put the guardians to sleep and claimed the girl that had grown over the years into a woman of somnambulant beauty. The young woman wandered to the shore of the lake to see for the first time the copy of her face in the water and found in her eyes the reflection of the world of the gods and the dead. The reflection soon took the shape of the anaconda that awaited her on the other side of the water. Right there, where the two images met, that of the monster and that of Jirajara, a hole was formed through which she disappeared. The spirit of the lake was then filled with an unstoppable force, and as it grew so strong, it swept away houses, temples, and crops, turning the lake into a great river that would forever connect the Venezuelan regions of Sorte and Tacarigua [20].

23 The ethnographic studies and reconstruction of the myth during the mid 20th century came to vindicate the aboriginal past of the *mestiza* Goddess by incorporating indigenous sacred beliefs into the story of her origin, giving them a universal scope and assimilating them to the values assigned to archetypal nature. In this sense, María Lionza is considered to be at the centre of a religion similar to those that have developed in other parts of the American continent, which assign a sacred domain to caves, mountains, lagoons, and waterways. The

devotees of these religions can communicate with the spirits that inhabit the animated nature. The venerated goddesses are also often representations of women in association with water, earth, the moon, and the serpent, all underlying symbols of myths originating from ancient matriarchal societies. The goddess Yara, protector of the waters and the harvests, sits on a throne guarded by lions, snakes, and goats. A similar figure in Greek mythology would be the goddesses Cybele or Rhea, who are depicted surrounded by beasts, and were celebrated by priests with dances to the sound of drums [21].

24 María Lionza's legend takes us back to the primordial aquatic chaos of the flood, a symbol of destruction and of cosmic order restoration in mythical tales. Its dual meaning or contradiction is resolved when it becomes an attribute of the deity. Gods and Goddesses can control the flood and, at the same time, embody a powerful force that moves the wheels of time's cycles. Aquatic divinities or entities rule over water masses such as lakes, rivers and springs, seas and oceans, their tides, and all events related to them. From the beginning of civilisations, as symbolic creatures, they often have human characteristics and those of aquatic animals. Probably one of the most known creatures derived from this mythological imagination are mermaids. What all these gods, deities, or water entities have in common is the fact that they have a double relationship to the environment, sometimes attached to nurturing, calm waters, and others to rough, mysteriously dangerous depths [22].

25 The Jirajara woman, who becomes a goddess in the Venezuelan myth, travels inward the water depths to enter the spirits' abode. To cross from the world of humans to the world of spirits she must look into her own eyes. The serpent monster is dangerous, lurking under her reflection. After facing it, she becomes part of the serpent and vice versa. The giant serpent is first crouching beneath the surface of the water, then spilling into the earth. Suddenly, there is no longer any opposition between the woman/human and the animal that represents menacing nature, only the force of the goddess's own creation: the river.

26 By the end of María Lionza's legend, there is no opposition between the woman's body, the body of the animal that eats her or the body of the water that is born from chaos, once the magic inside the lake

provokes it to overflow and become a river. This symbolic image of communion of bodies is extremely powerful when we remember that rivers in the Amazon, and other South American regions, could also be imagined as gigantic serpents. Like the animals, rivers are also alive, and are microcosms in themselves. Rivers have three physiologies: underground, terrestrial, and flying. Their taxonomy is like that of serpents, which can bore through the earth and snake through the mud. Rivers modify their relief and their outline because their metamorphic processes correspond to geomorphic ones. They also "shed their skin" when they change their water, and can even change basins. Water and skin are structural to rivers and snakes; they regulate pressure, temperature, and pain when they keep out or let in harmful substances or elements.

27 Caribbean and South American cultural imaginaries have been heavily influenced by African culture. Enslaved Africans carried by Europeans to the continent brought many of these water myths with them, just as they transferred habits, food, and religion, they incorporated worldviews and myths about nature, which, of course, have been evolving, adapting and mixing with European and local Indigenous cultures over a quite extended period of time. Water is one of the most important symbolic elements in the cultures of the African diaspora[23], it provides movement and life and it can represent enslavement, death, liberation and rebirth. Spirits, goddesses, and associated cults reflect the sociocultural and economic processes by which contemporary Caribbean and South American cultures came into existence.

28 We have already pointed out María Lionza's connection to Brazilian female divinity. Yara, the Brazilian lady of the water, is an aquatic entity of the rivers and the oceans. In the legends of the Amazon region it manifests in scenarios that always involve the liquid realm, such as waterfalls, lagoons, rivers, streams (*igarapés*), or flood forests (*igapós*). These natural habitats sustain the life of Indigenous peoples. Similar is Yemanyá, a female *orixá* of the African pantheon of the Yoruba religion, whose Brazilian cult is related to coastal waters. One interesting female figure not associated with the Venezuelan Goddess in anthropological research yet is Mami Wata. She is an African spirit who represents the waters from where it emerged and where it lived. It may take the form of the archetypical mermaid, or

siren, the woman-fish, or even that of a snake [24]. Similar to the way that occurs within African culture, American water female deities are mythological beings related to different water bodies, either marine or freshwater ones. They have extended their presence from pre-modern to modern times in magical-religious rituals and their origin probably dates back to the moment humans understood their dependence on water.

29 Beyond the mythical foundation of María Lionza's cult, there is the ritualistic expression of the process of change and transformation in Venezuelan religious life produced by the contact between many different religions and cultures, as well as of the social and political tensions between classes and social groups. It is a widely spread cult that assimilates Indigenous and Black concepts and practices, elements of Catholicism, Freemasonry, Spiritism, and, to a lesser extent, other spiritual sources such as Gnosticism, Kabbalah, and occultism [25]. Nonetheless, what is most remarkable about the veneration of María Lionza for the purposes of this study is that like Mari she is inherently embedded in the natural territory. The Venezuelan goddess has her own mountain, which is today protected as a national natural reserve. Montaña de Sorte, is located within the tropical rainforest life zone and is a natural monument where the Yaracuy, El Chorro and Charay rivers are born; these, together with the Gurabao, Buria, Turbio and other rivers, supply the Majaguas reservoir.

30 Chronicles and other documents from colonial times kept the testimonies and descriptions of numerous sanctuaries or places of worship in the caves of the mountains of north-western Venezuela, confirming the persistence of their use as sacred places and as refuge. An extraordinary number of idols and vessels were found in these caves as offerings, along with animal parts. Offerings were also made to enchantments and owners, who, according to belief, lived in the lakes and waterways of the mountains. These practices were intended to promote the fertility of the land and the well-being of its inhabitants [26].

Conclusion: Imaginary Landscapes for the Conservation of Nature

31 Both in Basque and Venezuelan indigenous mythologies, humans, aquatic creatures and other types of animals live in interrelated, interdependent systems. Addressing the history of their entangled ecologies and multi-species assemblages allows us to challenge modern dichotomies that separate the human from the natural world's existence, as well as move beyond current scientific and cultural understandings of what water is. Animistic and polytheistic religions gave humans a rich system of symbolic representation through which they could conceive their relationship with water devoid of asymmetrical power structures and desires of domination over the Earth as well as the different elements that integrate it.

32 Mythological stories from cosmo-naturalistic conceptions of the planet and their components can offer different paths of imagination that shed a new light on current scientific findings about water being matter that makes up the world's continuous capacity of body creation. María Lionza, like Mari or even Mami Wata, have not, of course, remained immune to the movements of "transculturation", the forcible influence all dominant cultures exert over undermined ones in colonized territories [27]. Over time they have adopted values not necessarily related to the importance of water as a vital liquid that connects everything earthly. Still, the oral and written accounts we have preserved about them clearly represent an alternative to modern conceptions which define water as an instrument of Anthropocentristic objectives and aspirations. These goddesses also adhere to the very material aspects of a particular thinking or set of values about water: they correspond to concrete territories, in many cases protected, and inhabit particular mountains and caves. Their bodies could not be conceived without all the other ones that make up the environment.

33 Historical detachment from the ways in which we imagine the cosmos as organic, reciprocal and formed by circular natural cycles, in favour of a more mechanistic, machine-like view of the natural

world is thoroughly analyzed, from an ecofeminist perspective, by Carolyn Merchant in her now classic work *The Death of Nature* (1980). As Merchant proposes, the divine relationship between women and the creation of everything that belongs to the natural world is previous to the human theories of domination of nature as crucial for human survival. That woman-nature connection is also a symbol of the transitional thinking of the microcosm: the idea that one imagined human-like body can contain a whole universe [28]. In indigenous cosmogonies that microcosmic body, contrary to typical post-Christian imaginaries of microcosm, is quite frequently female, or, at least, not exclusively male.

34 Studies like those of Gimbutas [29] and Merchant suggest that the veneration of the ancient feminine suffered great decline associated with the social commotion produced by wars over natural resources and the intensification of agricultural development and mineral exploitation [30]. The relationship between cosmogonical beliefs and sociopolitical arrangements are not, however, unidirectional. They serve to affirm each other. Beliefs and values are manifested in practices, when those actions fundamentally change religious and political arrangements. What seems more evident is that the kind of transition that undermined divine femininity started when agriculture was perfected well beyond early small-scale horticulture. The study of water culture over many intergenerational, quite extended periods of times shows that water went from being defined as an embodiment of female principles to become the gift of powerful male religious beings, and, parallel to this, from being owned collectively, to transform into the object of primarily male property rights and control [31].

35 Whether supreme or not, female figures of indigenous cosmogonies have maintained some type of meaningful presence in many religious schemes as deities. The rituals and practices associated with them more often than not take us to the ancestral notion that any destruction that occurs to nature should be the one generated by its own chaotic processes of renewal, not up to humans. Natural movements, whether destructive or nutritious, connect all animal and non-animal bodies. We can see it in the powerful river-snake that swallowed the Jirajara woman or in the consumption of ferruginous mountain water

that could restore the mineral deficiencies within our own watery bodies.

36 It seems evident that these indigenous cosmogonies are congruent with hydrofeminist notions of water bodies. In the mythologies we have observed that:

> water is understood as alive, rather than as mute matter; it is a relation, rather than a thing. It is emplaced, rather than substitutable [...] it manifests a relational ethic that connects human and non-human realms [32].

37 This reflects in the very material ways in which natural animistic spirituality manifests. Currently, as shown in the images from the Miranda Satellite, the northern area of María Lionza's Monument, where religious rituals were traditionally performed, is well preserved; while the southern area shows strong signs of deforestation and extensive land use, which have been permitted in recent years [33].

38 As Neimanis proposes, concepts and figures help humans explain the world by allowing them to appreciate certain aspects of a phenomenon. If we want to focus our attention on how we can coexist with all bodies of water, this might require that we, as a society, invest less resources (including our imagination) in figuring out ways we can benefit from them without giving back to natural cycles of life. Beyond the abstract, materiality can give the opportunity to understand the actual processes of destruction imposed on water that come from our detached understanding of it [34]. Specific imaginaries and concepts give us a way of engaging with the world. For instance, thinking holistically about water means that even as one of its aspects comes into focus in a specific situation, all of its aspects are latent in water's depths, those so profoundly poeticized by cosmogonical thinking. In those imaginaries water is not something that we can act on, or act for, or against. Ritualistic connections to the earth and locations where the goddesses inhabit contradict, in fact, a presumed dominance over water, which instead is a part of the whole of which humans are not separated from. Peregrination to sacred natural places is one of the very material ways through which some people still practice today the connection

to ancient mythical waters. Now the peregrination of the world's masses to sacred natural places seems contrary to their conservation, as it is well-known they deeply damaged mountains like the Everest, which have suffered in the name of climbing a legendary peak. Ironically, it would be materially impossible for all humanity to venerate nature through this kind of ritual, but reading different kinds of narratives and/or teachings about what they mean, in a spiritually and bodily way, to walk through those places when they are not already damaged, for example, is a possible action to take globally. It is, in fact, possible and highly recommendable to bring ancestral imaginaries of water to the intellectual forefront, to schools and mainstream media. If we wanted to, it is possible for them to help the healing of our broken relationship to other bodies of water.

NOTES

1 Astrida Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, London, Bloomsbury Academic, 2017, pp. 19-20.

2 *Ibid.*, p. 21.

3 *Ibid.*, pp. 171-172.

4 Kyle Powys Whyte, "Indigeneity", *in* Joni Adamson, William A. Gleason and David Pellow (eds.), *Keywords for Environmental Studies*, New York, New York University Press, 2016, no pagination.

5 Cristina Brito, *Humans and Aquatic Animals in Early Modern America and Africa*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, p. 68.

6 Astrida Neimanis, *Bodies*, *op. cit.*, p. 4.

7 Alberto Martos, "Ecofictions and Imaginary of Water, and its importance for cultural memory and sustainability", *Contextos educativos*, nº 32, 2012, pp. 127-146, p. 129.

8 Andrés Ortiz-Osés, *Los mitos vascos. Aproximación hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2007, pp. 10.

9 Laura Dassow Walls, "Cosmos", *in* Joni Adamson, William A. Gleason and David Pellow (eds.), *op. cit.*, no pagination.

10 Andrés Ortiz-Osés, *Los mitos*, *op. cit.*, p. 31-32.

11 *Ibid.*, p. 27-33.

12 Mikel Urkola, "¿Mitología preindoeuropea en toponimia? Explicaciones preindoeuropeas de -ama, segi, obi, etc.", *ARSE Boletín anual del Centro arqueológico Saguntino*, nº 48-49, 2014, pp. 15-102, p. 30.

13 Marija Gimbutas, *Diosas y dioses de la vieja Europa 7000-3500 a. C. Mitos, leyendas e imaginería*, Madrid, Ediciones Istmo, pp. 127-167.

14 Mikel Urkola, "¿Mitología preindoeuropea en toponimia?", *op. cit.* p. 38.

15 Juan Aranzadi, "Mari, Melusina y los orígenes míticos de los señores de Vizcaya", *Los Cuadernos del Norte : Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, nº 2, pp. 2-8, pp. 2-3.

16 María Constanza Ceruti, "Anboto: landscape and myth in the dwelling of the Basque goddess of mountains", *Surandino. Revista de Humanidades y Cultura*, vol. 2, nº 2, 2021, pp. 126-140, p. 130.

17 This is the personification of Earth in the culture of the Andes (South America).

18 María Constanza Ceruti, "Anboto: landscape and myth", *op. cit.*, pp. 127-130.

19 Daisy Barreto Ramos, *María Lionza. Divinidad sin fronteras. Genealogía del mito y el culto*, Mérida, Universidad de Los Andes, pp. 51-62.

20 *Ibid.*, pp. 19-20.

21 Mirta Camacho-Rivas, "María Lionza : The Cult of Yara, The Queen of the Green Eyes", *Revista Estudios Culturales*, nº 14, 2021, pp. 24-34, pp. 28-29.

22 Cristina Brito, *Humans and Aquatic Animals*, *op. cit.* p. 70.

23 Cristina Brito, *Humans and Aquatic Animals*, *op. cit.* pp. 70-76.

24 *Ibid.*, pp. 71-72.

25 Angelina Pollak-Eltz, *María Lionza. Mito y culto venezolano, ayer y hoy*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2004, pp. 7-15.

26 Daisy Barreto Ramos, *María Lionza*, *op. cit.* pp. 41.

27 Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Barcelona, Linkgua digital, 2019, p. 122.

28 Carolyn Merchant, *La muerte de la naturaleza. Mujeres, ecología y revolución científica*, Granada, Comares Historia, 2020, pp. 7-46.

29 Marija Gimbutas, *Diosas y dioses*, *op. cit*, pp. 171-172.

30 Carolyn Merchant, *La muerte de la naturaleza*, *op. cit.* pp. 7-46.

31 Veronica Strang, “Lording It over the Goddess: Water, Gender, and Human-Environmental Relations”, *Journal of Feminist Studies in Religion*, vol. 30, nº 1, 2014, pp. 85-109, pp. 86-89.

32 Astrida Neimanis, *Bodies*, *op. cit.*, pp. 174.

33 Daisy Barreto Ramos, *María Lionza*, *op. cit.* pp. 25.

34 Astrida Neimanis, *Bodies*, *op. cit.*, p. 168.

RÉSUMÉS

English

This study highlights the importance of the divine feminine in heritage and biocultural memory, for today’s social sensitivity to conservation of water and the natural environment. Indigenous cosmogonies propose concepts of water that predate modern, positivist ways of conceiving humans’ relation to water bodies as detached from life cycles. This paper aims to contextualize the ancestral divine feminine and its relationship to water in the field of water imaginaries, from both sides of the Atlantic, within the fundamental ideas that support hydrofeminism as a philosophical stance, and taking as case studies Goddesses Mari (Basque culture) and María Lionza (Venezuelan culture). These goddesses are marginal in the Western World if compared with the more widely known ones from Pagan Greek and Roman cosmogonies, but they are quite important for anthropological, historical, artistic and linguistic knowledge of the Hispanic world. Studying them from hydrofeminism’s perspective can significantly enrich the diversity of our current water culture, particularly through their symbolic meaning and mythological narratives. Ultimately, the article explains the connection between the feminine and waterscapes by underlining patterns and correlations that could affect, in a positive way, practices and ethical approaches to the way we relate to water.

Français

Cette étude souligne l’importance du divin féminin dans le patrimoine et la mémoire bioculturelle, dans le cadre de la sensibilité sociale actuelle à la conservation de l’eau et de l’environnement naturel. Les cosmogonies autochtones proposent des conceptions de l’eau antérieures aux approches modernes et positivistes qui conçoivent la relation des humains aux masses d’eau comme détachée des cycles de vie. Cet article vise à contextualiser le divin féminin ancestral et sa relation à l’eau dans le champ des imaginaires de l’eau, des deux côtés de l’Atlantique, au sein des idées fondamentales qui sous-tendent l’hydroféminisme comme position philosophique, et en prenant comme études de cas les déesses Mari (culture basque) et María Lionza (culture vénézuélienne). Ces déesses sont marginales en Occident si on les compare aux déesses plus connues des cosmogonies païennes

grecques et romaines, mais elles sont très importantes pour la connaissance anthropologique, historique, artistique et linguistique du monde hispanique. Les étudier sous l'angle de l'hydroféminisme peut enrichir considérablement la diversité de notre culture de l'eau actuelle, notamment par leur signification symbolique et leurs récits mythologiques. En fin de compte, l'article explique le lien entre le féminin et l'eau dans les paysages aquatiques en soulignant les modèles et les corrélations qui pourraient affecter, de manière positive, les pratiques et les approches éthiques de la façon dont nous nous rapportons à l'eau.

INDEX

Mots-clés
déesses, hydroféminisme, femmes dans le folklore, cultures indigènes, paysages aquatiques

Keywords
goddesses, hydrofeminism, women in folklore, indigenous cultures, waterscapes

AUTEUR

Alejandra Acosta Mota
Dr. Alejandra G. ACOSTA MOTA is a postdoctoral researcher at the Department of Spanish Philology of University of La Laguna (Canary Islands, Spain) and a visiting researcher at the Centre de Recherche sur les Identités, les Nations et l'Interculturalité (CRINI) of Nantes University. She specializes in Feminist Literary Studies and poetry written by women in Early Modern Europe and the Americas. Her research explores from a gendered approach discursive representations of the writer's craft linked to the historical notions of literary authority and intellectual property. She has also presented research on the sociocultural conditioning of the public images of Spanish women writers at various scientific events and journals.

Hydrocommonality, Tattoos and Mermaids: The Blue Ecopoetics of Sarah Hall's *The Electric Michelangelo*

Constance Pompié

PLAN

Introduction
Polluted Waters and Pathological Bodies
Watery Humanity
Watery Non-humans: the Mermaid
Conclusion

TEXTE

Introduction

1 In its various states, across diverse entities and even ontologies, water emerges as a fundamental element of fictional narrative. Both a site of conquest and exploitation, while also functioning as an aesthetic object foundational to Western culture, water appears to be the *locus* of countless fantasies. It is precisely this renewed interest in water as a representational and narrative force that will be addressed in this paper. What Elizabeth DeLoughrey refers to as the "oceanic turn[1]" focuses on water in all its forms – both material and discursive – to explore the stakes of this essential element in the context of the environmental crisis. The simultaneous progressive and rapid degradation of ecosystems, along with the geopolitical, social, and societal consequences of managing access to water, has given rise to new narratives and new imaginaries. In the manner of ecocriticism – which invites us to consider both human and non-human entities that make up the environment, as well as their narrative construction – blue humanities engage with water as both a living matter and a narrative entity:

> The sea is always compounded of textuality and materiality; it is both factual and metaphorical [...] the sea was and still is always/already storied as it can be interestingly expressive and creative, partaking in the collective poetry of life [2].

2 In this quotation, Oppermann conflates textuality and materiality, thereby highlighting the importance of writing about water in the context of the environmental crisis. Indeed, she insists on what she calls "storied water", as a way to grant narrative agency to watery creatures in order to make them perceptible. The presence of water in narratives is not a new occurrence as water has taken centre stage in many works of fiction, from Homer's *Odyssey* to travel literature and contemporary narratives. However, the way water is storied is currently shifting, from writing water as a mysterious substance that should be exploited to emphasising the importance of this element as a living and agentic force.

3 According to American historian John Gillis [3], the blue humanities constitute a belated recognition of the interrelations between Western culture and aquatic spaces. Indeed, the aquatic element bears a strong metaphorical and symbolic dimension, as a dangerous space yet also one that is manageable and exploitable. The oceanic turn thus aims to deconstruct the binary vision of the ocean so prevalent in conquest narratives, both cultural and literary: defined as "the sublime that is simultaneously 'mystery' as well as a site for conquest [4]". The blue humanities maintain a close relationship with literature, since their aim is to foreground, analyse, and create new narratives:

> The blue humanities have persistently encouraged new stories that would immerse us in speculative attention to aquatic life to cultivate better imaginative relations to the seas and to revise our ways of thinking and acting in the face of the devastating changes occurring in salt waters [5].

4 Accordingly, this paper seeks to further explore the narrative potential of environmental crisis causes and effects through the metaphors of fluidity that permeate water-related fictions. In *Water Stories*, Angelo Monaco explains:

> The "blue turn" asks us to consider the textualisation of the waters – the submerged histories, aesthetics and ontologies of waters – along with the altered temporal and spatial scales, geographies and agencies of the nonhuman, and to imagine new ways of connecting the human and the nonhuman. The blue humanities then interrogate what we think we know about water, challenging our assumptions about the planet and ourselves [6].

5 This conception of the blue humanities will guide this paper. Specifically, I aim to examine how contemporary fiction engages with the water-related issues of our time by narrativizing the threats to marine and oceanic ecosystems while revitalizing metaphors of fluidity. Additionally, I intend to demonstrate how narrative can abolish the distinctions between human and non-human and invite us to consider the vibrant materiality [7] of water as a tool for exploring our behaviours and responsibilities in the face of the environmental crisis. Water fictions enact a form of blue ecopoetics that, in my view, substantiates the features highlighted by Monaco: developing an ontology and aesthetics of water writing, representing threats to water at various scales, and narrating non-human agencies that must be acknowledged. Furthermore, narratives that fall within this blue ecopoetic framework attribute narrative agency to water itself.

6 These latter characteristics can be found in *The Electric Michelangelo*, Sarah Hall's second novel published in 2004. The novel, built as a *bildungsroman*, follows the journey of Cyril Parks from Morecambe Bay to Coney Island in the thirties. This journey from the western shore of England to the United States allows Cyril to hone his craft as a tattoo artist. While water is omnipresent in the two locations, fluidity is omnipresent in the plot itself. Cyril develops his trade as a tattoo artist, starting in Morecambe with an apprenticeship with Riley, and continues in Coney Island in the freak show crowd where he meets Grace and other performers. Water and metaphors of fluidity are omnipresent, from the ocean that fluctuates on the shores of Morecambe and Coney Island, to the various watery creatures that populate the novel, specifically the mermaids that occupy the fantasies of the mariners and are replicated on their tattooed skins. While Hall has always been interested in the landscapes of the Lake District and the omnipresence of water in the

English pastoral, *The Electric Michelangelo* focuses on the ocean and the various ways in which water inhabits both our imaginaries and the human body. Indeed, as Cyril's journey takes him on both west and east coasts of the Atlantic Ocean, the focus on tattooing allows Hall to represent leaking and seeping bodies of water.

7 I argue that in *The Electric Michelangelo*, Sarah Hall practices a form of what Chen, McLeod and Neimanis call "thinking with water" rather than only thinking about water. Even more so, the novel depicts a form of relational thinking based on notions such as fluidity, viscosity and porosity. As such, Hall develops a watery imaginary thereby crafting a blue ecopoetic tale that redefines the materiality (or immateriality) of water and watery entities. Indeed, water develops into a shared substance in the novel, and therefore entertains Astrida Neimanis' idea of hydrocommonality. This paper is divided in three parts, in which I will tackle the polluted waters that run on the shores of Morecambe and Coney Island as a representation of the wasteocene. Secondly, I will delve into water as a common substance through an analysis of hybrid and watery bodies. Finally, I will explore hydrofeminism through the figure of the mermaid.

Polluted Waters and Pathological Bodies

8 *The Electric Michelangelo* portrays water both as a symbolic force and the recipient of human waste, as the subject of folklore and a materially embedded agent affected by waste. Water takes centre stage of various tales. The watery quicksand could swallow a child whole for example, or storms seem to breed children from the sea. Although folklore portrays water as a powerful agent, it is overall depicted as a vulnerable presence. Rather than remaining a powerful force of nature, water is seen to be vulnerable to human action, the recipient of pollution. In Morecambe, though the place is inhabited by consumptives and people looking to recover from various types of ailments, the shores are far from peaceful. The omniscient narrator insists on the strong link between the residents and the increasing numbers of tourists and the polluted waters that ebb and flow on the shores:

> At high tide it filled with muddy water, jellyfish, seaweed and equally unwelcome human detritus and pollution – Morecambe, as a thriving though modest resort, had, in truth, neither the capacity nor the economy to deal with the excessive summer waste. The masses were frequently reacquainted with their bodily expulsions as they swam or strolled along the beach [8].

9 The passage insists on the pollution of water but also on the interconnections between the environment and human beings whereby waste is to be found in water, before being reincorporated. As such, the novel evokes the impossibility to truly get rid of waste as long as it ends up in world waters and other ecosystems. The sand is even described as a "wasteland" as it is filled with human waste. Similarly, the shores of Coney Island, where Cyril travels next, are even worse, and are described as Morecambe gone putrid, reflecting the carnivalesque dimension of the island. The two locations of the novel hold very different socioeconomic realities. The waters of Morecambe reflect the pathologies of workers whereas Coney Island is described as a derelict amusement park. As such, these two places give way to two different types of watery embodiments: tattooing and pathology. The consumptives' bodies continuously cough up wet matter, so much so that their bodies appear to be liquid, and unable to contain matter. Cyril is tasked with emptying basins, leading to grotesque descriptions depicting leaking and seeping bodies, foregrounding the idea that the body is porous:

> Blood and bleach swill had made patterns in the bowl as he carried it out to the washroom where he was to rinse the container in the big Burbridge sink. There, in distressed shades of red, was a man on a boat far out to sea, far out for the waves were tall, and he waving [9].

10 In this passage, bodily fluids turn into shapes that are reminiscent of the sea, underlining the fact that both bodies and the sea are made of the same matter. Additionally, the organic painting that is forming never sets, so that the image remains fluid and ever-changing, turning fictitious bodies into watery bodies. The consumptives' leaking and seeping bodies make Hall's interest in various types of embodiments evident, and showcases bodies as open-ended systems

mainly comprised of fluids. One step further, Hall makes evident the concept of viscosity, as described by Nancy Tuana:

> There is a viscous porosity of flesh – my flesh and the flesh of the world. This porosity is a hinge through which we are of and in the world. I refer to it as viscous, for there are membranes that effect these interactions. These membranes are of various types-skin and flesh, prejudgements and symbolic imaginaries, habits and embodiments. They serve as the mediators of interactions [10].

11 Viscosity therefore refers to the watery embodiment of humanity, described in the novel through multiple references to pathology and tattooing. While the consumptives cough up wet matter, tattooing scars the membrane of the skin, simultaneously extracting liquid while injecting ink, pouring meaning and symbols into a viscous and porous membrane.

12 Hall's various descriptions of waste are reminiscent of Marco Armiero's concept of the "wasteocene". According to him, "waste can be considered the essence of the Anthropocene, embodying humans' ability to affect the environment to the point of transforming it into a gigantic dump". One step further, the wasteocene is more so about the relationships underlying the production and discarding of waste rather than material waste:

> Waste is not a thing to be placed somewhere but a set of wasting relationships producing wasted human and nonhuman beings, then wasted places, and wasted stories, the proximity, or overlapping, of a given community and a contaminating facility is more than a matter of miles and ZIP codes. Waste as a relation (wasting) produces the targeted community rather than solely selecting it as the ideal place for an unwanted facility [11].

13 While the "super agency" of plastic is hinted at in this passage, Armiero focuses on the underlying meaning of the act of wasting. Waste reveals how we think of a place, a group of people or a location. The wasteocene then refers to the thought process behind discarding. In *The Electric Michelangelo*, water is a wasted place, inhabited by a wasted community. Indeed, the novel emphasises

liquid bodily waste as a result of toxicity and the inaction of the government to protect workers:

> The whole dirty, grey-shingled beach was now bare, except for one or two souls out for a stroll, and one or two hardy sunbathers, in their two-shilling-hire deck-chairs, determined to make the most of their annual holiday week away from the mills, the mines and the foundries of the north. A week to remove all the coal and metal dust and chaff and smoke from their lungs and to be a consolation for their perpetual poor health, the chest diseases they would eventually inherit and often die from, the shoddy eyesight, swollen arthritic fingers, allergies, calluses, deafness, all the squalid cousins of their trade [12].

14 This excerpt displays an accumulation of diseases contracted by workers as a consequence of their trade. The beach and the water that ebbs and flows on its shores seems imbued with bodily waste, so much so that there is a correlation between the accumulation of waste inside the workers' bodies and the dirty water, materialised through what Braidotti names "the relational capacity of human and non-human bodies". Bodies waste and as a result, water becomes a wasted place. Using Armiero's terms, pollution and toxicity are the result of social inequality, and the creation of wasted communities. Additionally, this theory suggests that water is a common substance shared among species.

15 Hall's blue ecopoetics explores the narrativization of waste as a super-agent of the world water and reveals the various interconnections and entanglements that constitute the environment. One step further, Hall depicts human beings as bodies of water.

Watery Humanity

16 In *The Electric Michelangelo*, bodies are shown to be liquid, viscous and therefore share a common substance with the ocean. The commonality of water is encapsulated in Neimanis' concept of hydrocommons according to which she explains that:

> Bodies of water undo the idea that bodies are necessarily or only human. The bodies from which we siphon and into which we pour

> ourselves are certainly other human bodies, but they are just as likely a sea, a cistern, an underground reservoir of once-was-rain. Our watery relations within a more-than-human hydrocommons thus present a challenge to anthropocentrism, and the privileging of the human as the sole or primary site of embodiment [13].

17 Hall's emphasis on watery embodiments can be read as a challenge to anthropocentrism and an invitation to consider water as a living, acting entity. *The Electric Michelangelo* showcases watery, porous bodies, who are strongly embedded in the water that surrounds them, and therefore exemplifies the idea of hydrocommons. While the oceanic turn in the humanities emphasises the idea of storied water, Hall writes human fluids: "what if blood could tell you stories? What if there was something worthwhile [...] beyond the grit and gristle and ghastly cavalcade of the flawed and festering human anatomy? [14]" The various alliterations that pepper this extract allow the narrator to render the liquid nature of the human body. Bodily fluids are storied through the act of tattooing:

> There were instances when Cy's needle unwittingly delved down into a soul and struck upon meaning, then confidential matter came up, unstemmable as arterial blood or gushing oil, and customers confessed the reason behind the art. He caught their stories in a bucket in the shop or booth and mixed it with ink and used the serum to paint translations of the very stories the tellers were haemorrhaging on to them [15].

18 The narrator describes the act of tattooing as that of imparting blood with stories, and locating the fluidity of human bodies. However, tattooing allows Cyril and Riley to extract stories through liquid matter and imparts the narrative with a form of abjection. As such, *The Electric Michelangelo* identifies two types of bodily fluidity. Blood stands for the abject fluidity of the human body while water is connected to another form of fluidity. Indeed, tattooing is described in amniotic terms, when Riley compares himself to a midwife whose needle allows for another form of being to emerge:

> I'm a fucking midwife, boy, that's what I do, spread their fucking legs open and I catch their little babies and all their shit and blood from

> pushing and they never even bloody know it … hahaha … they never know they're birthing themselves, a fucking midwife I am. I am [16].

19 In this quote, blood as a fluid is being defiled and becomes an insult ('bloody'), while being the result of a metaphorical delivery ('all their shit and blood'). Water as the recipient of an amniotic relationship is present from the opening of the novel. The novel opens with water as a storied entity through references to mythology and narratives, notably that of the storm. In a folkloric passage in which the heterodiegetic narrator explains that a storm hits Morecambe once a year, the storm is personified as a monster and leaves wrecked boats to wash ashore. The presence of the boats on the promenade serves as a reminder of the danger of water, an emblem of its destructive powers while imparting it with strong symbolism. Cyril's father was once on one of these ships, working as a fisherman before the storm killed him. Reeda Parks, Cyril's mother, recounts this event by highlighting what Krause and Strang call the duality of water: "where the flow of water is reliable, clean and plentiful, it fosters growth; where the flow is too much, too little, or too dirty, it wreaks havoc. [17]" Indeed, as Reeda tells the story, she implies that Cyril's birth is the result of the storm itself:

> He gave his first scream while the last of the south-westerly gale blew out, having taken the sea walls, the new jetty, most of the west end promenade and eleven fishermen of the town with it. Reeda said afterwards that the troublesome weather front had brought only one thing worth having, her son, even if it had also taken a husband [18].

20 Cyril's first cry and the damage from the storm seemingly happened simultaneously. Additionally, Reeda's reported speech establishes a causal connection between the weather and the birth, thereby allocating amniotic properties to the storm [19]. Neimanis theorises amniotics as a way to acknowledge the watery nature of both human and non-human bodies, and establishes water a common origin:

> As bodies of water, our being is facilitated by a watery environment, but as bodies of water we necessarily incorporate that gestational element within us. We are thus a repetition of the water that gestates us, but a repetition that also differentiates a body from its gestational habitat. In an amniotic relation, the membrane that

> separates the gestational body from the proliferating body of repetition and difference is not a divisive barrier, but rather an interval of passage. […] We are created in water, we gestate in water, we are born into an atmosphere of diffuse water, we drink water, we harbour it, it sustains and protects us, it leaves us – we are always, to some extent, in it. […] The watery condition of being literally flows into, out of and from beings themselves in a multiplicitous hydrological cycle of becoming – evolutions of gestation, repetition, differentiation and interpermeation [20].

21 As such, humanity is described in watery terms, as both made of water, producing water, seeping and leaking. The connection established between tattooing and giving birth allows for a literal depiction of Neimanis' amniotic philosophy.

22 *The Electric Michelangelo* is a powerful example of how the wet matter of humanity can be storied. I argue that this emphasis on the watery nature of human subjects allows Hall to cross an ontological boundary in order to focus on non-human creatures, specifically that of the mermaid as a vector of hydrofeminism.

Watery Non-humans: the Mermaid

23 Indeed, hydrocommonality is first and foremost a way to foreground de-anthropocentrism by negotiating the interbeing of bodies of water on this planet. As such, the novel displays a fictionalisation of Astrida Neimanis' concept of "bodies of water", according to which humans and non-humans share a mode of being. She goes one step further by defining "a common way of being expressed across a difference of beings" through the word "onto-logic":

> The onto-logic of amniotics does not suggest that all bodies of water are the same in terms of their being, but rather that bodies of water share a way of being because they are bodies of water. The amnion materializes a mode of relational being that is certainly transcorporeal – transiting across and between bodies – but a kind of transit that also nurtures and facilitates other bodies, while also differentiating them [21].

24 By shifting ontology to onto-logic, Neimanis uses fluidity as a way to advocate for a common substance for human and non-human bodies without resorting to universalism. Neimanis' hydrocommons and bodies of water theories are most strikingly showcased in *The Electric Michelangelo* through the representation of hybrid creatures, half human half aqueous. Such hybridity exemplifies Haraway's concept of "making kin [22]":

> My purpose is to make 'kin' mean something other/more than entities tied by ancestry or genealogy. [...] I think that the stretch and recomposition of kin are allowed by the fact [that] all earthlings are kin in the deepest sense, and it is past time to practice better care of kinds-as-assemblages (not species one at a time). Kin is an assembling sort of word. All critters share a common 'flesh', laterally, semiotically, and genealogically [23].

25 Making kin is therefore a way to negotiate non-human alterity and implies assembling various entities belonging to different ontologies. In Hall's novel, water is the conveyor of such new compositions. The emblem of aquatic hybridity par excellence is to be found in the mermaid, who is a recurrent feature of *The Electric Michelangelo*. Firstly, Cyril tattoos countless mermaids on mariners' arms ("Get this mermaid here, Eddie, she's a beauty [24]") as a sexualised representation of the female body. The mermaid features the hybridity between human and aquatic creature, something Cyril ponders on:

> Women and fish. It was a presumptuous and runic combination. [...] That association had something instinctual to it, something primal, buried in the psyche. There were at least three dozen subtly different female fish icons in his booth – bare-breasted, barebottomed, arch-backed lovelies, with curved hips and hair rippling like the waves below them. They were [...] drawn riding scaled creatures like lovers, joined with them, and gripping the harness of a whisker or gill or a reptilian tongue like a bridle on a horse as they rode. [...] They were the women of the sea calling to sailors, they were finned beauties, slipping from shells, aphrodisiac as oysters. There were traditional mermaids, green tailed and cheeky, females with the lower halves of them become aquatic, human legs joined and sealed by scale, by soft, femoral meat-muscle. [...] That was all the mermaid symbol was. The sex of her. A reduction of image to the essence of what made a woman different. Then there were fish with women's faces, women

> shrunk into their own symbolic parts. [...] Men had wed the two aspects together, and made them aesthetic. It was worship of the liquid territory between their legs [25].

26 This description displays the symbolic, aesthetic dimension of the mermaid. Firstly, the creatures' hybridity is showcased through recurrent analogies associating the female body to aqueous creatures. Such hybridity is rendered linguistically through compound adjectives, so that linguistic hybridity features the ontological duality of the entities. This can also be found when Cyril talks about "She-Fish". Additionally, the mermaid is described as a combination of woman and fish, skin and scales, riding creatures that are just as hybrid. Then, the description insists on the iconography of the siren, and liquidity in general, as a symbol of sexualised femininity. The mermaid then appears to be the aesthetic materialisation of the male gaze and fantasies while embodying animality and transgression. In her essay entitled "The Mermaid as a Postmodern Muse", Lotti Mealing analyses the mythological origins of the mermaid:

> Her animality represents the threat of difference, but, according to heteronormative logic, her attractive femininity signifies the desirability of the female body. In many cases, mermaid tattoos are so highly sexualized that it seems scarcely possible to consider them as anything other than a male fantasy [26].

27 The corporeal ambiguity of the mermaid symbolises the threat underlying the desire she kindles while materialising a literal representation of the male gaze. The mermaid comes back in the form of Grace, a woman who asks Cyril for eye tattoos all over her body. As a freak show performer, she requests these eyes to reflect the spectator's gaze. In a dream, Cyril sees Grace as a mermaid:

> They were at the water's edge. [...] Grace had on a dress made of pieces of old thrift ribbon and mélange clothing. Her hair was unbound. From her came a quiet, elegiac song he had never heard before. [...] Looking down at her he could see the swell of one of her breasts revealed [27].

28 The mention of the song is reminiscent of the sirens' song in the *Odyssey*, while the sexualisation of Grace's body and outfit buttresses

the analogy. Besides, it can be argued that Grace is the materialisation of hydrofeminism as the eyes that adorn her body can be described as scales.

29 The hybridisation in *The Electric Michelangelo* points to the fallacious aestheticisation of the female body, as Grace's body performs precisely the opposite of what the mermaid's body is set out to do. Christine Braunberger explains in her study that the tattooed female body challenges the gaze:

> They look at their audience with a tacit demand that it recognizes itself as their other: pale, quotidian, bland, normal. In the world of the freak show, a challenging gaze may have reduced the bravery of hecklers, but more importantly such looks doubled the probable challenge experienced by audience members [28].

30 Grace's tattooed body embodies this visual challenge: "by symbolically overlaying her body with scales, Grace seems to become all-monster, without the division between woman and fish in the traditional mermaid's body. [29]" This challenge of the gaze disturbs one man who proceeds to throw acid on Grace's body. Her symbolic metamorphosis into a mermaid thwarts the male gaze by making her body monstrous. What is left of Grace after this attack is "the struggle to keep her body a consistent element", an undecided compound, not quite solid, not quite liquid. The association of Grace with a mermaid reinforces her will to reclaim the gaze that objectifies her. This is an eco- and hydrofeminist gesture according to which the fluid association of human and non-human allows to make the weight on anthropocentric and misogynistic gaze evident. One step further, such association constitutes a redefinition of gender relations and imperialistic gaze that is at the root of environmental and social damage. Donna Haraway describes the weight of gaze:

> The eyes have been used to signify a perverse capacity – honed to perfection in the history of science tied to militarism, capitalism, colonialism, and male supremacy – to distance the knowing subject from everybody and everything in the interests of unfettered power [30].

31 The novel embodies Oppermann's idea that water and watery entities have to become narrative agencies, as the mermaid is omnipresent and forms a storied relationship with human subjects. Serpil Oppermann emphasizes the narrative dimension of water and its components, underlining the necessity of making nonhuman entities both visible and audible. According to her, the oceanic turn, along with water fictions, must attribute narrative agency to water in order to render it visible and integrated into contemporary debates:

> The ocean is a storied subject with narrative trajectories created by its innumerable denizens. Even if some are quite alien to the human observer, they can express themselves with sounds, colors, gestures, and, for example, bioluminescence, thus engendering what I call a "hydromaterial story" (2019, 460). Literary texts that replenish hydromaterial stories can be seen as narrative explorations of how the storied seas can make the aquatic voices familiar to our cognition, revealing their signifying nature [31].

32 In this view, water is to be considered a narrative entity, so that aquatic spaces become agents in storytelling rather than mere sites to be conquered. In this sense, the oceanic turn within the humanities also aims to deconstruct the imperial and ontological hierarchies historically embedded in discourses about water. However, Oppermann raises a critical question about the nature of narrative itself: how can one deploy the signifying power of water, for instance through metaphor, without eclipsing its materiality?

> Metaphoric or figural representations are indispensable in configuring social imaginaries and cultural meanings of waterscapes and expressing and embedding water's ontological fluidity, mobility, and dynamism in cultural contexts [...] [;] discourse should not be equated with signifying systems outside of material realities [32].

33 Such theorization recalls what Karen Barad refers to as "material-discursive practices", which link discourse and material reality. *The Electric Michelangelo* gives voice to nonhuman beings and aquatic ecosystems, and in doing so, establishes a form of blue ecopoetics that challenges the frameworks of contemporary narrative.

34 Narrating a nonhuman voice reflects what Chen, McLeod, and Neimanis call "thinking with water", that is, "relational thinking, as theories based on notions of fluidity, viscosity, and porosity reveal and recognizing seas, rivers, lakes, and all water bodies as living beings with innate rights [33]". Furthermore, the novel also echoes what Jalondra Davis defines as "merfolk", a hybridization between human and aquatic creature:

> Crossing merfolk narratives enhance the mermaid figure's potential to disrupt the hierarchical and ecologically disastrous category of the human. By anchoring mermaid lore within the transatlantic slave trade as it launches modernity and global racial capitalism, crossing merfolk narratives interrupt the human. In doing so, these narratives reveal the imbrication of white supremacist and environmental violence and embody alternative forms of being [34].

35 Although it remains anthropocentric, attributing a voice to an amphibious creature introduces a form of narrative decentring, allowing an alternative vision of ecosystems and the many threats they face. The symbolic deconstruction of the mermaid and her reinterpretation as a transgressive figure imbue this water-based fiction with a blue ecopoetic framework that accommodates alternative ontologies:

> Watershed pollution, a theory of embodiment, amniotic becomings, disaster, environmental colonialism, how to write, global capital, nutrition, philosophy, birth, rain, animal ethics, evolutionary biology, death, storytelling, bottled water, multinational pharmaceutical corporations, drowning, poetry. These are all feminist questions, and they are mostly inextricable from one another. [...] Few things are more planetary and more intimate than our bodies of water. New feminisms thus must also be transpecies, and transcorporeal [35].

36 In the case of Grace's assault, her symbolic metamorphosis into a mermaid subverts the masculine fantasy by introducing monstrosity: "he saw her monstrous body, with its living orbs that watched him back, that struck him impotent from that moment on. [36]" This reversal, in which the mermaid reclaims control over the gaze that objectifies her, constitutes a powerful ecofeminist gesture. It is through the fusion of the human and the nonhuman that this narrative exposes the weight of an anthropocentric and misogynistic

gaze. The female body thus becomes a contested site, subjected to the gaze while simultaneously returning it. Grace's character enables Sarah Hall to articulate a strong ecofeminist parallel between threatened land, feminism, and imperialism:

> She had always said it would be about the body, hadn't she, that the battleground had been chosen by others and a war would be fought there, and won or lost? [...] Grace had been outnumbered by the men of history, she had neither the political strength nor the support of her own people, but she had found a way to win her freedom, and for a time she had celebrated the identity of her body as her own sovereign state. And now the land had been razed again, it was desolate, death-soil. But her eyes, those dark, solemn, prolific eyes still glimmered and said her mind had not lost that spirit of rebellion and never would. [...] She'd go to the gallows bloody and brutalized but unbroken if she had to [37].

37 Here, the female body becomes the locus of multiple struggles. Grace's defeat and the disappearance of her ocular bodysuit – an emblematic ecofeminist adornment – highlight the persistence of destructive forces behind seemingly unrelated catastrophes. The emphasis on Grace's eyes, both a weapon of refraction and a site of bodily reclamation, underscores the need to continue this work of narrative and political deconstruction.

Conclusion

38 Sarah Hall's *The Electric Michelangelo* is an ecopoetic tale that encapsulates most of the stakes of blue fiction: the ethics of the production of waste as the result of othering, watery embodiment, and imparting aquatic creatures with narrative agency. Sarah Hall's blue ecopoetics draws a prolific parallel between tattooing and the oceanic imaginary thereby creating watery ontologies that defy established categories. In doing so, she creates fluid and hybrid ontologies of becoming [38] and advocates an ethical questioning of what it means to exist as bodies of water. As such, the novel partakes in the challenge of the blue humanities of inscribing water and fluidity in the collective imagination in order to help us redefine our connection to water in the various forms in which it exists.

NOTES

1 Elizabeth DeLoughrey, “Submarine Futures of the Anthropocene”, *Comparative Literature*, vol. 60, n° 1, March 2017, pp. 32-44, p. 32.

2 Serpil Oppermann, *Blue Humanities*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, p. 18.

3 John Gillis, “The Blue Humanities”, *Humanities*, vol. 34, n° 3, May/June 2013, n. p.

4 Elizabeth DeLoughrey, “Mining the Seas: Speculative Fictions and Futures”, *in* Irus Braverman (ed.), *Laws of the Sea: Interdisciplinary Currents*, New York, Routledge, pp. 145-163, p. 150.

5 Serpil Oppermann, *Blue Humanities*, *op. cit.*, p. 8.

6 Angelo Monaco, *Water stories in the Anthropocene: Anglophone climate-change fiction*, New York, Routledge, 2025, p. 20.

7 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Economy of Things*, Durham, NC, Duke University Press, 2010, p. 10.

8 Sarah Hall, *The Electric Michelangelo*, London, Faber & Faber, 2004, p. 30.

9 *Ibid.*, p 5.

10 Nancy Tuana, “Viscous Porosity”, *in* Stacy Alaimo and Susan J. Hekman (eds.) *Material Feminisms*, Bloomington, Indiana University Press, 2007, pp. 188-213, p. 199.

11 Marco Armiero, *Wasteocene: Stories from the Global Dump*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, p. 2.

12 Sarah Hall, *The Electric Michelangelo*, *op. cit.*, p. 15.

13 Astrida Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, London, Bloomsbury Academic, 2017, p. 2.

14 Sarah Hall, *The Electric Michelangelo*, *op. cit.*, p. 20.

15 *Ibid.* p. 260.

16 *Ibid.* p. 169.

17 Franz. Krause and Veronica Strang, “Introduction to Special Issue : ‘Living Water’”, *Worldviews : Global Religions, Culture, and Ecology*, vol. 17, n° 2, January 2013, pp. 95-102, p. 99.

18 Sarah Hall, *The Electric Michelangelo*, *op. cit.*, p. 16.

19 Sarah Hall's first novel, *Haweswater*, opens with the flooding of a valley and is directly followed by a delivery scene in which water is omnipresent.

20 Astrida Neimanis, "Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons", *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies*, vol. 21, May 2009, pp. 161-82, p. 164.

21 *Ibid.*, p. 96.

22 Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, IL, Prickly Paradigm, 2003, p. 2.

23 *Ibid.* pp. 161-2.

24 Sarah Hall, *The Electric Michelangelo*, *op. cit.*, p. 90.

25 *Ibid.*, pp. 163-4.

26 Lotti Mealing, "The Mermaid as Postmodern Muse in Sarah Hall's *The Electric Michelangelo*", *Contemporary Women's Writing*, vol. 8, n° 2, July 2014, pp. 223-240, p. 226.

27 Sarah Hall, *The Electric Michelangelo*, *op. cit.*, p. 256.

28 Christine Braunberger, "Revolting Bodies: The Monster Beauty of the Tattooed Woman", NWSA *Journal*, vol. 12, n° 2, 2000, pp. 1-23, p. 14.

29 *Ibid.* p. 235.

30 Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto*, *op. cit.*, p. 581.

31 Serpil Oppermann, *Blue Humanities*, *op. cit.*, p. 25.

32 *Ibid.* p. 23.

33 Cecilia Chen et al., *Thinking with Water*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2013, p. 12.

34 Jalondra Davis, "Crossing Merfolk, the Human, and the Anthropocene in Nalo Hopkinson's The New Moon's Arms and Rivers Solomon's The Deep", *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 32.3, n° 112, 2021, pp. 349-67, p. 350.

35 Astrida Neimanis, "Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water", *in* Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni and Fanny Söderbäck (eds.), *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 95.

36 Sarah Hall, *The Electric Michelangelo*, *op. cit.*, p. 287.

37 *Ibid.* pp. 307-308.

38 Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Malden, MA, Polity Press, 2013, p. 91.

RÉSUMÉS

English

I argue that Sarah Hall develops a watery imaginary thereby crafting a blue ecopoetic tale that redefines the (im-)materiality of water and watery entities. *The Electric Michelangelo* partakes in the "oceanic turn" in that it represents various "bodies of water" (Neimanis 2017, 17) endowed with agency and vibrancy (Bennett 10). Even more so, water is showcased as a common substance shared across a variety of human and non-human entities, embodying what Neimanis calls "hydrocommons" (2017, 58). The idea of a commonality of water is exemplified through the recurrence of hybrid characters, half-human-half watery creatures. Such hybridity exemplifies Haraway's concept of "making kin" (Haraway 2), so much so that Hall contributes to a recent brand of fiction that reflects on water as a levelling agent allowing human beings to negotiate non-human alterity. Additionally, I argue that Hall engages in what Neimanis calls "hydrofeminism" (Neimanis 2012, 96) as she uses fluidity and water to craft an ecofeminist rewriting of the Victorian *freakshows* through the figure of the mermaid, embodied through the character of Grace, whose watery body becomes the battlefield of a reappraisal of the female body.Sarah Hall's blue ecopoetics draws a prolific parallel between tattooing and the oceanic imaginary thereby creating watery ontologies that defy established categories. In doing so, she creates fluid and hybrid ways of becoming (Braidotti 91) and advocates an ethical questioning of what it means to exist as bodies of water.

Français

Ce travail vise à démontrer que Sarah Hall développe un imaginaire aquatique qui donne lieu à un récit écopoétique, redéfinissant l'(im)matérialité de l'eau ainsi que des entités aqueuses. *The Electric Michelangelo* s'inscrit dans le cadre du « tournant océanique », en ce qu'il met en scène divers « corps d'eau » (Neimanis 2017, 17) dotés d'agentivité et d'une vitalité propre (Bennett 10). L'eau y est envisagée comme une substance commune, partagée entre une pluralité d'entités humaines et non humaines, incarnant ainsi la notion d'« hydrocommuns » développée par Neimanis (2017, 58). À ce titre, Hall participe à un courant fictionnel contemporain qui interroge l'eau comme agent égalisateur, permettant aux êtres humains d'entrer en relation avec l'altérité non humaine. En outre, j'avance l'hypothèse que Hall engage une démarche que Neimanis qualifie d'« hydroféministe » (Neimanis 2012, 96), mobilisant la fluidité et la symbolique de l'eau pour opérer une réécriture écoféministe des *freak shows* victoriens à travers la figure de la sirène, incarnée par le personnage de Grace. Ce corps féminin aqueux devient alors le lieu d'un affrontement symbolique autour de la représentation et de la réappropriation du corps féminin. L'écopoétique bleue de Sarah Hall établit

ainsi un parallèle fécond entre l'art du tatouage et l'imaginaire océanique, engendrant des ontologies aquatiques qui remettent en question les catégories ontologiques traditionnelles. En cela, elle propose des formes de devenir fluides et hybrides (Braidotti 91) et ouvre un espace de réflexion éthique sur ce que signifie exister en tant que corps d'eau.

INDEX

Mots-clés
écopoétique bleue, eau, néo-matérialisme, hydrocommuns, humanités bleues

Keywords
blue ecopoetics, water, new materialism, hydrocommons, blue humanities

AUTEUR

Constance Pompié
Constance POMPIÉ holds a PhD in contemporary British literature. Drawing on ecocriticism, neo materialism, posthumanism and ethics, her PhD investigates Sarah Hall's use of the pastoral mode as a response to the environmental crisis in her novels and short stories. Constance is currently teaching English studies and continuing her research in environmental humanities at Université Paul-Valéry Montpellier in the EMMA research unit.

L'in-forme de l'eau dans *Le Chant de la rivière* de Wendy Delorme : éco-poétique queer et hydroféminisme

Béatrice Alonso

PLAN

Introduction
Définition, place et importance du mythème dans *Le Chant de la rivière*
  Eau et femme : un mythème ancestral
  L'eau dans le récit de Wendy Delorme
La résistance écoféministe
  La rivière comme principe écoféministe
  Faire monde autrement, le dé-binariser, re/connaître ses « déviances »
Conclusion

TEXTE

Introduction

1 Évoquer l'informe de l'eau dans *Le Chant de la rivière*, c'est réfléchir sur son ambivalence, fertile dans le champ poétique. Depuis Aristote [1] jusqu'à nos jours, on estime que les femmes entretiennent une relation intime et paradoxale, stéréotypée, à l'eau : purificatrice mais dangereuse, féconde mais instable, matière immatérielle à la fois visible et invisible, concrète et insaisissable, l'eau est à la fois la mère nourricière et la mer de la perdition. Dans l'ensemble de ses ouvrages, Aristote développe une vision hiérarchisée et naturaliste des sexes, sa conception différentialiste reposant sur une anthropologie téléologique. Les femmes y sont des « mâles inachevés » ou « manqués », naturellement passives et par conséquent subordonnées aux hommes, efficients : « La femelle peut être considérée comme un mâle qui à certains égards est mutilé et imparfait ; les menstrues sont du sperme, mais du sperme qui n'est pas pur, puisqu'il lui manque encore une seule chose, à savoir le principe de l'âme [2]. »

2 Selon Aristote toujours, la Femme, comme vision ontologisée des femmes, appartient à l'Oikos et n'a pas sa place dans la Polis. Dans cette pensée sociétale qui hiérarchise aussi les éléments naturels, le philosophe établit un lien entre les femmes et l'eau, puisque l'humide et le froid sont associés à la passivité et l'incomplétude chronique. Bain régénérateur voire baptismal dans la pensée chrétienne, l'eau, qu'elle soit liée aux Sirènes homériques ou à la Lorelei romantique, peut être aussi gouffre engloutissant. Polysémique, l'eau participe à la construction symbolique ancestrale du genre féminin. Poétique, l'eau est source et thème littéraires, motif fondamental, omniprésent, entre naissance et mort, création et destruction. Son ambivalence trouble le genre[3]. Pour poursuivre la réflexion, Judith Butler dans *Gender trouble* entre autres, et à la suite de Monique Wittig, remet en cause la distinction traditionnelle et ancestrale aristotélicienne entre genre social et sexe biologique, soutenant que le genre n'est pas une donnée naturelle et une identité stable mais le résultat d'une construction performative, le résultat d'actes répétés dans le champ social qui, en fonction des normes, donnent l'illusion d'une ontologie. Le genre serait tout à la fois la conséquence du pouvoir patriarcal et hétérosexuel dominant, et le récit dominant sur le genre et sur la nature. Il produirait tout autant un récit des Dominants sur eux-mêmes qu'une forme dominante du récit. La chercheuse et universitaire, Stéphanie Kunert/Wendy Delorme, romancière, essayiste, traductrice, performeuse et militante LGBTQIA+[4] invente ainsi son œuvre littéraire à la croisée des études de genre, des luttes féministes et des réflexions écologiques. De son premier opus, *Quatrième Génération*, paru en 2007, à *Insurrections ! En territoire sexuel* (2009), *Viendra le temps du feu* (2021), *L'Évaporée* (2022), *Devenir lionne* (2023) et *Le Chant de la rivière* (2024), la production littéraire de Wendy Delorme, polyphonique et hybride, nous amène à la fois à reconsidérer le féminin et ses stéréotypes, et le récit comme discours dominant. Jamais univoque, sa poétique donne voix et voie aux marges, aux communautés alternatives, aux sexualités disruptives et dissidentes, aux identités affranchies des cadres normatifs, en les explorant, de façon politique et intime.

3 Après avoir interrogé la manière dont l'eau existe dans *Le Chant de la rivière*, sa prédominance mythique et mythologique, s'inscrivant paradoxalement dans une résistance écoféministe, nous essaierons

de montrer comment s'y développe une écopoétique *queer* et hydroféministe.

Définition, place et importance du mythème dans *Le Chant de la rivière*

Eau et femme : un mythème ancestral

4 Énoncé élémentaire constitutif d'un mythe, le mythème est un discours sur le mythe et qui le proroge. Le mythème est une unité minimale du mythe : c'est un élément narratif, quel qu'il soit, qui, combiné à d'autres, constitue la structure d'un récit mythologique. Ce concept est forgé par Claude Lévi-Strauss dans le cadre de son analyse structurale des mythes[5]. Il propose ainsi une méthode d'analyse des mythes en introduisant l'idée que ces derniers peuvent être décomposés en unités analogues aux morphèmes en linguistique structurale. Les mythèmes sont en relation constante les uns avec les autres, et essaiment leur logique dans les énoncés narratifs. Ils hiérarchisent les énoncés performatifs, linguistiques, qui alors préexistent aux mythes. À partir des structures de mythèmes[6], il est possible d'établir une phylogénie des mythes, c'est-à-dire d'expliquer les liens de parentés entre les différents récits, les échos d'un récit à l'autre, comme cela peut se faire en biologie pour reconstituer l'arborescence du vivant. Si l'on questionne le mythème « eau » par le prisme du mythème « femme », c'est-à-dire du genre féminin et de ses stéréotypes, on s'aperçoit que la relation du féminin à l'eau est une relation archaïque et ambivalente. Les deux mythèmes se rejoignent dès les écrits d'Aristote, la médecine hippocratique et par la suite dans les théories de Galien ou de Vésale depuis le *Corpus Hippocraticum*[7]. La doctrine médicale humorale s'emploie à définir « biologiquement » les genres, en les naturalisant, en ontologisant leurs comportements sociaux. Les femmes se trouvent associées à tout ce qui est aqueux, indéterminé, inerte sans le « moteur » masculin, qui vient l'animer, les compléter[8]. En vertu de cette théorie, les sexes, confondus avec les genres, auraient une humeur prédominante. Le corps masculin est décrit comme sanguin, chaud et

sec, apparenté au feu et au soleil ; le corps féminin, froid et humide, est associé au tempérament phlegmatique, à l'eau et par conséquent à la lune, dans une logique paradoxale d'opposition et de complétude. La médecine est d'abord une philosophie, une croyance, et soigner, c'est purger les corps des liquides gênants ou du déséquilibre des humeurs. Comme dans la table des contraires de la *Métaphysique*[9] aristotélicienne, notamment reprise comme support de réflexion sur l'idéalisme platonicien par Monique Wittig, les femmes, en bas, à gauche, maladroites et soumises, obscures et courbes, mauvaises et faibles, instables et fuyantes, liquides, sont des versions imparfaites et inachevées des hommes, voire leur sont antinomiques. À partir des années 1970, et notamment dans *La Pensée Straight*, recueil de textes parus dans diverses revues et qui a pour objectif de « détruire politiquement, philosophiquement et symboliquement les catégories d'"hommes" et de "femmes"[10] », Monique Wittig affirme que les « femmes » n'existent pas comme catégorie naturelle mais comme classe sociale produite historiquement par un régime politico-économique : l'hétérosexualité. Wittig va à rebours du féminisme essentialiste et différencialiste qui naturalise genres, sexes et sexualités. Sa démarche, radicale et héritée du marxisme matérialiste, conçoit donc le genre comme une performance et l'hétérosexualité comme un système de production et de reproduction sociale binaire et oppressif. Dans cette logique matérialiste, opposée à l'idéalisme platonicien et au différentialisme aristotélicien, croyance sur laquelle s'est fondée la médecine, le genre est une construction idéologique dont la fonction est d'assigner des places sociales différenciées selon une hiérarchie sexuelle binaire (1 et 0). C'est un dispositif matériel qui organise les rapports de pouvoir et de prédation. Or, dans la plupart des croyances archaïques, les hommes, comme catégorie genrée, subissent l'eau : ce sont des héros contrariés et empêchés par l'eau d'accomplir leur quête, voire mis en péril par cet élément dangereux dont se mesurent très vite l'ambivalence et la dangerosité (Ulysse, Jason, Achille, Enée, Thésée, Hippolyte). L'eau y est alors une métaphore du féminin (Aphrodite, Artémis, Ariane, Circé) : élément symbolique, elle perturbe le masculin de façon ontologique (la Femme est née de l'eau, s'y baigne, vit sur des îles, est elle-même île à conquérir, et notamment son utérus[11]), les femmes entretenant une relation privilégiée à tout ce qui est liquide. Dans la théorie darwinienne de l'évolution, l'eau est le berceau des espèces

vivantes et ayant vécu. Elle se rapproche en cela des femmes/femelles nécessaires à la génération. Freud, dans l'ensemble de son œuvre, associe régulièrement l'eau et la féminité, comme dans *L'Interprétation des rêves* en 1899, opposant l'instabilité liquide au principe phallique, son horizontalité à la verticalité érectile[12]. Enfin, Gaston Bachelard, dans *L'Eau et les Rêves*[13], explore l'imaginaire lié à l'eau en fondant ses réflexions principalement sur la psychanalyse et la phénoménologie. Il y développe une théorie des quatre éléments, qui n'est pas sans rappeler les croyances hippocratiques, dans laquelle l'eau entretient une relation ambivalente mais privilégiée, voire ontologique, à la féminité. L'eau est considérée comme la substance primordiale d'abord maternante/maternelle, renvoyant au liquide amniotique. Cependant le caractère mouvant et trouble de l'eau, ainsi que son pouvoir réfléchissant, miroir trompeur le plus souvent, renvoient aux capacités de séduction et d'ensorcellement féminins, en écho avec l'inquiétante étrangeté freudienne (féminité fluide et insaisissable). À rebours, le matérialisme wittigien culmine dans l'affirmation politique et ontologique de la lesbienne comme sujet révolutionnaire : ce n'est pas une femme[14]. Puisque « la pérennité des sexes et la pérennité des esclaves proviennent de la même croyance[15] », puisque « la catégorie de sexe est le produit de la société hétérosexuelle [...] qui fait de la moitié de la population des êtres sexuels[16] », une lesbienne, hors d'atteinte des hommes alors qu'elle doit leur appartenir, est « quelque chose d'autre, une non-femme, une non-homme[17] ». Le lesbianisme est alors une stratégie de désidentification radicale visant à modifier notre régime de perception du monde, à sortir du régime paradigmatique actuel, pour rendre possible l'émancipation de toutes puis peut-être de tous.

L'eau dans le récit de Wendy Delorme

5 La sécrétion de fluides par les femmes, urine, larmes, cyprine, menstrues, lait, semble ontologiser la relation des femmes au liquide, ontologisation que l'Ève biblique incarne au mieux dans sa dénomination, l'*eve* première, l'eau primordiale, qui est *aive* en ancien français, du latin *aqua*. Chez Wendy Delorme, Ève est une figure éminemment efficiente et constamment performée. Pour Judith Butler, le genre est une performance puisqu'il n'est pas une donnée naturelle ou une essence fixe mais un effet produit et reproduit par des actes, des

gestes, des discours ritualisés qui l'entretiennent et le font exister. Chez Wendy Delorme, Ève est signifiante en ce qu'elle accomplit une performance du genre féminin en pleine conscience. L'une des personnages de son roman *Viendra le temps du feu* en 2021[18], se nomme Ève[19]. On trouvait déjà dans *Insurrections* la figure originelle d'Ève, dans un récit intitulé « La Pomme », clin d'œil à une relecture du mythème féminin : « tu es celle qui fait frire au barbecue la côte d'Adam avec la pomme en dessert[20]. » D'ailleurs l'autrice se mettait en scène sur la couverture du récit de 2009 en croqueuse de pomme. L'assignation archaïque se voit ré-assignée, l'autrice la faisant sienne pour en révéler l'idéalisme et performer le stéréotype genré. L'eau et le feu paraissent se conjuguer, se confondre, dans les écrits de Wendy Delorme pour libérer les femmes de l'ancestrale domination masculine. Depuis 2020, en effet, les titres de ses ouvrages (*L'Évaporée*, *Devenir lionne*) renvoient aux éléments (l'air et la terre) dans une perspective intertextuelle. Mais si l'eau est une matière insaisissable, changeante et mouvante, élément référentiel qui renvoie à des attendus genrés, des assignations archaïques, c'est aussi un substrat littéraire disruptif, en ce qu'il est un élément trouble et ambivalent, en transition perpétuelle, permettant de décentrer les perspectives traditionnelles, de les performer, en induisant une poétique qu'on peut qualifier de *queer*, en lien avec l'idée du passage (*passing*), de la transition, de la métamorphose. L'eau trans-porte. Métaphore[21], au sens grec du terme, elle permet de changer, de se changer. Dans *Le Chant de la rivière*, la composition même du récit fait alterner voix de femme et voix d'eau. C'est « La rivière » qui prend la parole la première dans le récit : « Je suis liquide, je suis mélodie[22]. » Elle est primordiale, elle ouvre, elle débute, elle est source de la vie. Liant eau et poésie, eau et création, Wendy Delorme produit une fiction où s'entrelacent deux histoires à deux époques différentes : celle d'une autrice contemporaine qui s'est isolée pour achever un roman tout en espérant une grossesse, s'adressant par lettre à son « amour », seule manière de nommer son destinataire, dont on comprend que c'est une personne en transition (FtoM)[23] ; celle de l'histoire d'amour de Clara et Meni au début du XX^e^ siècle. La rivière joue alors le rôle de miroir réfléchissant entre les deux récits, lien immatériel entre le passé et le présent, écho même permis par la propagation du son par l'eau, prorogation de l'amour d'une époque à une autre. Elle trouble à la fois le cadre spatio-temporel et énonciatif. L'amour de Clara et

Meni est interdit par les normes de leur temps, mais il trouve refuge dans la nature et auprès de la rivière[24]. C'est elle qui raconte leur histoire, une histoire de liberté entravée : une femme veuve, Maria, élève seule sa fille dans l'alpage tout en assumant des rôles traditionnellement attribués aux hommes, refusant de se remarier[25]. Ses voisins les plus proches sont une famille de vachers où sont nés trois enfants : un aîné et des jumeaux, garçon et fille, Léo et Meni. Cette dernière n'a pas l'apparence d'une fille, elle n'en a pas les codes, elle n'a pas été élevée comme telle[26] : elle s'habille comme un garçon, se comporte comme un garçon (elle « ressemblait si fort à son jumeau qu'on pouvait les confondre[27] »). Son prénom lui-même paraît épicène. Cela contrarie (regards suspicieux, rumeurs malfaisantes), mais convient tout de même au système patriarcal qui se satisfait de ces bras laborieux supplémentaires[28]. De prime abord, on pourrait penser qu'il y a besoin des femmes uniquement pour assurer l'« arrière » du front du labeur agricole, le travail domestique, la gestion de la maison et l'élevage des enfants, et non pour faire un labeur associé à la force physique et à la virilité. L'autrice déconstruit déjà ici un *a priori* en montrant que le patriarcat bénéficie depuis toujours de la force des femmes et du fait qu'elles accomplissent des tâches lourdes, même s'il tente depuis toujours d'effacer ce labeur. Meni se pense garçon : « si j'étais un garçon, je t'épouserais[29] », dit-elle à Clara. Le « si » implique qu'elle ne l'est pas et qu'elle le sait même si elle se désire comme tel. Elle trouble le genre, comme beaucoup d'autres personnages des récits de Delorme. C'est par la voix de la rivière qu'est évoquée une génération de jumeaux exclusivement masculine jusqu'à l'arrivée de Meni[30] qui incarne la performance du genre : elle ne correspond pas aux attentes naturalisantes mais propose une alternative à la norme, puisqu'elle la subvertit (l'invertit ?). Comme dans ses autres ouvrages, Wendy Delorme nous donne ses références littéraires, ses sources : ici Bernard Clavel et ses textes sur le Rhône, Maria Borrély, Jean Giono, George Sand[31]. Elle s'inscrit donc davantage que dans ses autres œuvres dans une lignée d'écrivain.e.s de la nature et de la ruralité, de l'harmonie avec les éléments.

6 Dans la continuité des *Guérillères* et du *Corps lesbien*, *Le Chant de la rivière* propose une réassignation matérialiste de notre perception du monde. Dans *Viendra le temps du feu*, Raphaël, l'un des narrateurs,

explique : « les outils du langage viennent fixer ce qu'ils peuvent de l'expérience humaine [32]. » Le récit tisse un important intertexte avec *Les Guérillères*, un dialogue fécond entre les deux œuvres, puisque des passages entiers sont cités dès la page 19 du récit au travers de la lecture interdite d'un livre trouvé dans une cave (on comprend que c'est le texte qui a guidé la société exclusivement féminine qui s'était créée au-delà du fleuve, société exclusive mais aussi inclusive, accueillant les Migrants chassés, les marginaux, les subversifs en tous genres, communauté organisée pour lutter contre le Nouvel État et dirigée par Rosa, avatar de Monique Wittig). On trouve cette même réflexion sur le langage dans l'œuvre de Monique Wittig (*L'Opoponax* [33],*LeCorps lesbien*, *Les Guérillères*, *La Pensée Straight*). Puisque la catégorie du sexe est une catégorie politique qui fonde la société en tant qu'hétérosexuelle, il faut d'abord interroger la langue, premier territoire de la domination masculine blanche hétérosexuelle, système normatif qui conditionne l'écriture romanesque et toute fiction. *Le Corps lesbien* (1973) est un long poème d'amour, où l'eau se manifeste continuellement [34]. L'acte sexuel y est en lien étroit avec l'écoulement explicite des divers liquides et flux du corps de l'aimée et de l'aimante, éléments originels, organiques, premiers : « Le flot devient continu, la cyprine écumeuse blanchie dans ses tourbillons remonte jusqu'aux épaules [35]. » Delorme puise chez Wittig un grand nombre d'éléments sources liés à l'eau. Elle travaille la langue comme une matière poétique à la manière de Wittig, cherchant comment énoncer le monde en-dehors des catégories de genre, performant ce dernier : en insérant une lettre à l'être aimé [36] après un passage de discours indirect libre où elle rapporte les propos et questionnements de ce dernier, elle échappe aux assignations puisque la narration les endosse tour à tour, donnant y compris voix à l'immatérialité de la rivière. Cette manière d'écrire pour l'autre (en lui donnant voix) et par l'autre (grâce à évoque la fracture « ontologique » de la romancière et qu'on retrouve dans le « j/e » diffracté de Wittig. Par cette lettre (qui revêt des caractères poétique et métapoétique : répétitions, métaphores, rythmiques), l'autrice passe d'un mythème à l'autre, transitionne du masculin au féminin. « C'est qu'il me faut nourrir le brasier qui réclame, d'où naît la création. La forge dévorante, jamais rassasiée, qui a besoin de chair, de sacrifices vivants [37] », écrit-elle. Le feu vient

ici se confondre à l'eau comme instrument de la création, et paradoxalement la destruction est ici créatrice puisque poétique.

7 Comme Ursula Le Guin l'affirme :

> Nous avons tous laissé nos êtres devenir des éléments de l'histoire-qui-tue et nous pourrions bien nous éteindre avec elle, c'est donc avec un certain sentiment d'urgence que je cherche la nature, le sujet et les mots de l'autre histoire, celle qui ne fut jamais dite, l'histoire-vivante [38].

8 Delorme cherche cette histoire-vivante et la manière la plus juste de la dire tout en revendiquant le matérialisme wittigien, c'est-à-dire l'idée que l'oppression des femmes n'est pas une donnée naturelle mais une construction socio-politique fondée sur l'hétérosexualité contrainte et idéaliste, idéalisée, comme régime économique et idéologique [39]. La Femme est un produit classiste du système patriarcal et hétéronormatif. Wittig comme Delorme s'opposent à la naturalisation différentialiste et essentialiste de l'oppression des femmes, en en faisant une critique radicale, afin de se soustraire de la structure binaire du genre. Dans *Le Chant de la rivière*, le personnage de Meni est l'élément disruptif qui met à jour l'idéalisme du genre et de l'hétérosexualité puisqu'elle ne correspond pas aux assignations genrées. L'amour entre Clara et Meni se réfléchit dans l'amour de « la femme » (sans majuscule, une femme parmi d'autres donc) dont la parole alterne avec celle de « la rivière ». Le premier baiser de Clara et Meni se fait sous la pluie comme celui de la femme-narratrice du récit et de son amour qui, au moment de leur premier baiser, orageux, s'identifie aux personnages du récit enchâssé raconté par la rivière. Elle a « de nouveau seize ans [40] », l'âge des héroïnes de l'alpage : « La bouche de Meni trouva celle de Clara. Ce fut comme une grande soif qui, les saisissant toute, trouvait à s'épancher. Après cela, le désir coula entre elles comme le flot d'un torrent qui ne put s'endiguer [41]. »

La résistance écoféministe

La rivière comme principe écoféministe

9 La rivière, allégorie, est la voix in-forme, invisible et immatérielle, qui réalise l'hydroféminisme du récit. Elle pose comme préalable sa soumission et son oppression par les hommes. Personnifiée, personnage à part entière, elle est la voix des sans-voix : « […] tout mon flux a été dévié, aspiré par les hommes dans des tuyaux affreux de plastique jaune et noir […] si on m'entend gronder, on ne me voit plus couler[42] ». Le système patriarco-capitaliste, extractiviste, exploite la ressource naturelle, la rivière comme le corps des femmes, tout en les invisibilisant. L'alternance entre voix de « la rivière » et voix de « la femme », dans une équivalence de dénomination, une égalité de traitements entre les termes et les personnages, semble imposer la convergence entre lutte pour la dé-binarisation paradigmatique des consciences et la résistance au capitalo-patriarcat qui épuise la planète. Dans *Le Chant de la rivière*, la femme cherche à créer[43]. De son côté, la rivière l'observe, constate : « Elle ne dérange pas l'ordre des choses ici », c'est-à-dire la nature, la montagne, les éléments[44]. La femme est un être de littérature, que les mots servent, comme « les flots d'un torrent[45] ». À plusieurs reprises, la métaphore hydrique permet à l'autrice de commenter sa propre poétique[46]. La réflexion politique est aussi poétique/poéthique, en ce qu'elle articule étroitement les enjeux esthétiques (œuvre en création, création de l'œuvre, métatextualité) et leurs implications existentielles et sociales, donc la responsabilité du sujet face à l'altérité par l'écriture. L'autrice interroge la manière dont les choix esthétiques engagent une vision du monde, des valeurs et une posture de sujet, notamment écrivant, problématisant son usage de la langue et du genre. Les gestations sont multiples et liées à l'omniprésence de la rivière dans le récit. Delorme inscrit son récit dans la lignée géopoétique, telle que définie par le philosophe écossais Kenneth White[47]. Son roman, comme elle l'explique elle-même dans l'épilogue, est étroitement lié au lieu où elle situe sa narration. Ce lieu, c'est l'alpage à la frontière franco-italienne, lieu de passage, de transhumance, de transport, de transit, de transition, entre deux fermes abandonnées, La Molia et Larà, dont on appréciera la récurrence des consonnes liquides et des voyelles féminines (à l'inverse de Léo ou Nico). Si « la rivière » joue un rôle prépondérant dans l'histoire

de Clara et Meni, filles de l'eau qui connaissent tous ses secrets, ondines qui se baignent dans le bassin de pierre de La Molia à l'abri de tout regard masculin[48], elle impose aussi une réflexion sur les sociétés rurales et leur destruction par l'économie de marché, une critique du système de domination patriarcal, hétérosexuel et capitaliste qui surexploite femme et nature. Les hommes veulent s'approprier les êtres et les éléments, prendre le vivant pour satisfaire leurs appétits. Le récit est alors fable mythologique, conte écoféministe, et se réapproprie le mythème eau/femme, et toutes les assignations genrées. La narration se tisse en complicité avec les lecteurs et lectrices qui attendent la révélation des secrets : celui de l'histoire de Clara et Meni, celui des lieux, celui des amours, que la rivière nous livre, nous donne et donne à « la femme », cette romancière isolée pour écrire tout en espérant sa maternité, dans un récit aux multiples gestations et accouchements : deux histoires d'amour, des enfants, des poèmes, un roman. Les poètes ignorées (ou invisibles) que sont Clara et Meni[49], à l'amour secret, comme la rivière est souterraine, contenue (murmurante mais sans voix), trouvent à se réaliser par les mots de la romancière[50]. Or le monde social tel qu'il est pensé/conçu dans le discours dominant est un monde fragmenté par l'ignorance et le sentiment d'étrangeté, perception prorogée par les énoncés de conformité aristotéliciens. Wendy Delorme s'emploie donc à repenser le récit, à le réinventer.

Faire monde autrement, le dé-binariser, re/connaître ses « déviances »

10 L'exploitation extractiviste et colonialiste des ressources naturelles converge avec l'exploitation des femmes, de leurs sexualités et de leur utérus. Les hommes s'approprient la nature et les femmes dès les premiers temps du capitalisme libéral. Pour Paul Preciado dans *Un Appartement sur Uranus*,

> le régime de la différence sexuelle que vous considérez comme universel et quasi métaphysique [...] n'est pas une réalité empirique, ni un ordre symbolique fondateur de l'inconscient. Ce n'est qu'une épistémologie du vivant, une cartographie anatomique, une économie politique du corps et une gestion collective des énergies reproductives [...][51].

11 Selon Preciado, il existe une politique des ventres, une gestion biosomatique et économique du corps des femmes :

> parmi tous les organes du corps, l'utérus est sans doute celui qui, historiquement, a fait l'objet de l'expropriation politique et économique la plus acharnée. Cavité potentiellement gestatrice, l'utérus n'est pas un organe privé mais un espace public que se disputent pouvoirs religieux et politiques, industries médicales, pharmaceutiques et agroalimentaires [52].

12 Or, Paul est l'un des personnages de *Viendra le Temps du feu*, le roman précédent de Delorme. La société secrète qui veut libérer le peuple du Nouvel État se nomme « Les Uraniens ». Les lettres qui interviennent dans le récit et le ponctuent sont des extraits du recueil de Preciado, comme d'autres sont des extraits des *Guérillères*, ainsi que les phrases prononcées par le personnage de Paul, le nouveau juste, le guide d'une nouvelle foi, l'homme trans précieux (traduction de l'espagnol, « preciado », adjectif masculin qui signifie « estimé »). Dans ce récit, la maternité est gérée par un Pacte National ayant plus que jamais pris possession des corps des femmes et de leur ventre, de ses flux, de ses fluides. Parallèlement, dans *Le Chant de la rivière*, Maria refuse pour sa fille la vie qu'elle a dû subir, épouser un homme qu'elle n'aimait pas, violent, qui la battait : « Oh je ne sais pas si tu serais encore en vie, pauvre petite, s'il était resté là [53]. » Maria élève son enfant sans homme, permettant à Clara une émancipation que la présence paternelle, patriarcale, aurait empêchée. Le récit insiste à plusieurs reprises sur la complicité masculine, la connivence virile, la fraternité des dominants, et notamment lorsque Nico, le fils aîné des vachers, refuse que Clara, sa promise, lui échappe : « Tu es à moi », dit-il à celle qu'il considère comme sa « propriété » [54]. Il la brutalise devant le regard goguenard de son père qui ne vient pas en aide à la jeune fille et au contraire sourit : « Un sourire mâle fier de sa progéniture mâle [...] C'était les hommes liés entre eux par ce pouvoir jouissif de faire plier les femmes [55]. » Seul Léo, le jumeau de Meni, intervient pour éviter le viol de Clara. Il est perçu comme la prolongation de sa sœur, que Clara finira par épouser.

13 Dans *Le Chant de la rivière*, Wendy Delorme remet en question le système de représentation du monde, hétéro-patriarco-capitaliste, et les croyances sur lesquelles est fondé ce système qui surexploite et

épuise le vivant. Ce régime de perception est une croyance qui a voulu rendre invisible et inaudible la multiplicité du vivant tout en la contraignant, en l'assignant, en la domestiquant, en la soumettant, mais aussi en la pathologisant, en la rendant monstrueuse [56], anormale. Dans cette croyance, comme l'explique Paul Preciado dans *Un Appartement sur Uranus* :

> l'univers entier est coupé en deux et uniquement en deux. Tout a un endroit et un revers dans ce système de connaissances. Nous sommes l'humain ou l'animal. L'homme ou la femme. Le vivant ou le mort. L'organisme ou la machine. Nous avons été divisés par la norme. Coupés en deux et forcés à rester d'un côté ou de l'autre de la faille [57].

14 Il est donc nécessaire selon Delorme à la suite de Wittig, Butler ou Preciado, dans une perspective queer et écoféministe, de repenser le monde, de trouver une autre langue qui rende compte d'un nouveau régime paradigmatique, d'un nouveau cadre cognitif. Faire parler l'eau ou ses mort·e·s participe de cette volonté de trouver comment dire autrement pour penser et vivre autrement. Dans *Le Chant de la rivière*, c'est une devise grecque, gravée sur un mur de La Molia, attribuée à Héraclite par l'épistolière, qui nous révèle ce nouveau mode de perception, cette nouvelle épistémologie du vivant, de sa matérialité et de son immatérialité : « L'harmonie invisible vaut mieux que celle que l'on voit. » Comme l'écrit Paul Preciado : « Je suis venu vous parler, à vous et aux morts, ainsi qu'à ceux qui vivent comme s'ils étaient morts, mais je suis venu parler en particulier aux enfants maudits et innocents qui vont naître… [58] »

15 Delorme semble s'adresser et communiquer à l'ensemble du vivant, dont les morts et mortes font partie, aux invisibles et sans voix à qui redonner la parole, forces immatérielles du passé qui peuplent pourtant notre présent, aux bêtes aussi, chat, chien, vache. L'hétéro-patriarco-capitalisme est écocide. C'est aujourd'hui une certitude. Preciado s'interroge dans *Un Appartement sur Uranus* :

> Je me demande si […] nous arriverons à surmonter l'épistémologie raciale et la différence sexuelle et à inventer un nouveau cadre cognitif permettant l'existence de la diversité de la vie. Ou si, au

> contraire, le techno-patriarcat colonial aura détruit les derniers vestiges de la vie sur Terre [59].

16 Dans cet état d'urgence, la rivière du roman de Delorme explique : « Je coule au robinet. M'épands dans les chasses d'eau. On m'a ainsi domptée, étiolant ma vigueur, salissant ma clarté autrefois cristalline [60]. » Ce sont les hommes qui l'ont soumise et ont effacé son nom, ont tenté de la faire disparaître. Ce sont les hommes qui sont responsables de la destruction de la vie sur Terre. A contrario, c'est l'arrivée de « La femme » qui lui re/donne vie, qui l'anime. L'autrice place résolument les femmes du côté de la vie et de l'harmonie avec le vivant. La femme, celle qui est venue créer (la vie, un roman) est en harmonie complète avec les éléments même si ces derniers sont parfois violents : « je me suis retrouvée giflée de grandes bourrasques, les hautes herbes ployaient en balayant la terre, les branches craquaient d'être agitées de plus en plus fort. La forêt semblait murmurer, avec tous ces craquements… [61] » En connivence avec la « forêt » comme avec l'eau, l'alpage, et un chat errant qui la choisit comme amie, la femme du roman s'oppose au système patriarcal hétérosexuel écocide. La femme sait écouter et retrouver les savoirs féminins ancestraux nés de la cohabitation des femmes et de la nature, entente organique et tacite : les confitures médicinales confectionnées avec les baies, l'usage de la menthe, ou la connaissance des animaux qui sont plus nombreux là où l'homme, le mâle, est plus rare.

Conclusion

17 L'hydroféminisme du *Chant de la rivière*, réflexion géopoétique et écoféministe qui se réapproprie des mythèmes d'assignation pour proposer une relecture *queer* du monde, propose une nouvelle épistémologie où l'instabilité, le passage, la métamorphose, la fluidité, sont gages d'harmonie car reconnaissance du réel, dans sa matérialité et son immatérialité. Le roman à venir de Wendy Delorme, *Le Parlement de l'eau*, annoncé pour septembre 2025, confortera peut-être ces hypothèses. Pour échapper aux paradigmes épistémologiques de la binarité, il faut suivre les voies détournées, les voix inaudibles, déviantes, *queer*, les voies des cours d'eau qui par définition ne coulent jamais bien droit. Les intertextes ou dialogues avec les

œuvres de Wittig ou Preciado soulignent la dimension hybride, *queer*, du récit. Écrits la plupart du temps au « je », les récits de Delorme ne sont cependant jamais univoques (voir les théories de Bakhtine, Eco, Russ sur la polyphonie et la dialogie du récit/roman, l'énonciation diffractée qu'il induit). L'instance énonciative y est diffractée, kaléidoscopique. Le son, *a fortiori* la voix, vibration d'ondes, est diffracté lorsqu'il rencontre un « obstacle », notamment l'eau dont la surface le renvoie ou le fait rebondir comme un miroir acoustique. Les sons ne peuvent pas se propager dans le vide mais ils se voient affectés par le lieu où ils sont produits (comme l'écho en montagne, comme sur l'eau). Ces échos et propagations immatérielles sont visibles, matérialisés, dans *Le Chant de la rivière*. La dimension autofictionnelle domine l'œuvre de Delorme, proposant une posture d'autrice elle-même instable et insaisissable. Pour reprendre les mots de Rimbaud, « Je » est bien une autre. La polyphonie structurelle de ses récits, écriture dialogique où plusieurs voix se succèdent, où s'enchâssent plusieurs niveaux de narration, où sont transposés les textes de Wittig ou Preciado dans une intertextualité référentielle assumée voire revendiquée, permet de transiter d'un genre à l'autre, de ne pas fixer le genre, de proposer une poétique instable, liquide. De plus, la *persona* poétique qui s'exprime dans cette littérature revendique sa minorité [62]. Elle écrit du point de vue de son sexe, de son vagin, de son utérus en tant que Fem (telle qu'elle se conçoit et se nomme, se performe), née avec, mais qui précise « on n'est pas forcément femme parce qu'on est née avec un vagin [63] ». C'est le corps des femmes, quels que soient leur genre, leur sexe et leur sexualité, qui occupe le centre de ces premiers textes, ou plutôt c'est le cœur d'une femme, d'une Fem (« dégénérée, dégenrée [64] »). Qu'est-ce qu'une Fem ?

18 Pour faire simple, une fem (prononcer « faime ») c'est une gouine qui n'a rien contre les jupes, les talons hauts, le vernis à ongles et le maquillage. Voire éventuellement en surajoute. J'ai ça en commun avec les travestis et les drag-queens de savoir qu'être une femme ça relève de la performance de théâtre au final […] Je sais que le matin (ou le soir) dans ma salle de bains je me fabrique, je me transforme en femme, parce que ce n'est pas une question de biologie être une femme, c'est en partie du déguisement, et surtout de la conviction d'en être une [65].

19 La Fem resignifie le féminin, le performe en pleine conscience, se le réassigne fièrement, peut alors adopter l'eau comme élément référentiel choisi et développer un hydroféminisme *queer* car performé. Elle se réapproprie fièrement les stéréotypes ancestraux, les mythèmes archaïques. Elle performe son genre en conscience, de façon écoféministe. Pour Wendy Delorme, le corps comme le genre est un territoire de contraintes qui peut paradoxalement devenir un lieu d'émancipation. Si l'eau apparaît dans les premiers textes de Wendy Delorme en tant que sème poétique (la lettre « o » revient dans les prénoms des amants et des amantes de la narratrice de *Quatrième Génération* : Léo, Elo, Diego, mais aussi dans le « o » final de la ville élue, la ville-phare, la ville-île, San Francisco [66]), elle matérialise l'émancipation et l'écoféminisme résistant dans *Le Chant de la rivière*. C'est enfin une romancière qui veut : « dire l'amour comme posture radicale en période de crise globale, planétaire. L'amour comme bouclier, l'amour comme espérance, comme force de révolte. L'amour qui s'élèverait comme un grand cri de joie, de résistance aussi ».

NOTES

1 Voir dans *La Pensée Straight* de Monique Wittig l'analyse qui est faite de la pensée aristotélicienne, « Homo sum », pp. 80 à 83. (Monique Wittig, *La Pensée Straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013).

2 Cité par Adeline Gargam et Bertrand Lacon dans leur *Histoire de la misogynie : le mépris des femmes de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Arkhê, 2020.

3 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.

4 Lesbian Gay Bi Trans Queer Intersex Asexual et plus...

5 Dans Anthropologie structurale (1958).

6 Philippe Walter, « Les enjeux passés et futurs de l'imaginaire. Mythème, mythanalyse et mythocritique ». *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, 2011, n° 151-152, p. 39-48 ; et Claude Lévi-Strauss, « L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, pp. 43-69.

7 Jacques Jouanna. « L'histoire textuelle du *Corpus hippocratique* ». *Journal des savants*, 2017, vol. 2, n° 1, pp. 195-266 ; Simon Byl, « Aristote et le

Corpus Hippocratique », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2009, vol. 1, n° 1, pp. 55-68.

8 Voir notamment Sylvie Steinberg, Irène Théry et Pascale Bonnemère, « Sexe et genre au XVIIIe siècle. Quelques remarques sur l'hypothèse d'une fabrique du sexe », *in* Irène Théry et Pascale Bonnemère (dir.), *Ce que le Genre fait aux personnes*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2008, pp. 197-212. Steinberg y interroge l'idée selon laquelle le XVIIIe siècle aurait institué un modèle sériel rigide de genre fondé sur une séparation nette entre sexe biologique et genre culturel, en critiquant la dichotomie sexe-genre. L'autrice privilégie une étude comparée du genre qui tienne compte des hiérarchies diverses (sociales, culturelles, géographiques...) et déconstruit la théorie d'un modèle unique de genre imposé par les discours médicaux et naturalistes. Selon elle, l'opposition sexe-genre s'appuie sur des modèles explicatifs anciens (théologiques, humoraux, cosmologiques). Dans *La confusion des sexes. Le travestissement de La Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001, elle montre que les représentations du genre au XVIe siècle reposent sur une logique humorale et physiognomique héritée des Anciens, même si le genre est pensé alors comme un *continuum*.

9 Aristote, *Métaphysique*, édition Annick Jaulin, Marie-Paule Duminil, Paris, Flammarion, 2025.

10 Monique Wittig, *La Pensée Straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, p. 13.

11 Voir notamment Linnéa Rowlatt et Marie-Françoise Guédon, « Women and Water: The Flow of Matriculture. Introduction », *Matrix*, vol. 4, n° 1, 2025, pp. 1-4.

12 Partant de l'idée, illustrée par la Genèse, que dans les cosmogonies l'eau préexiste à la terre, Mircea Eliade estime quant à lui que l'eau est toujours en lien avec la notion de Création. Jean-Philippe Pierron explique que : « c'est là sa dimension orphique, celle qui dit "l'eau c'est la vie" [...] puissance de fécondité et de fertilité [...] Au commencement, à l'origine, l'esprit plane toujours sur des eaux. [...] l'eau est une vertu d'origine qui fait d'elle cette puissance qui génère et qui régénère. » Jean-Philippe Pierron, *La Poétique de l'eau, Pour une nouvelle écologie*, Paris, Les Pérégrines, 2018.

13 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.

14 Monique Wittig, *La Pensée straight*, *op.cit.*

15 *Ibid.*, p. 22.

16 *Ibid.*, p. 41.

17 Monique Wittig, « On ne naît pas femme », *Questions féministes*, n° 8, 1980, p. 57.

18 Wendy Delorme, *Viendra le temps du feu*, Paris, Cambourakis, 2021. Déjà dans ce récit les préoccupations écologiques et féministes prédominent : dans ce monde post ou pré-apocalyptique, Wendy Delorme faisait parler tour à tour Grâce, Ève, Rosa, Louise et Raphaël pour convoquer ensemble les Uraniens (adeptes de Preciado), les Sœurs (*Guérillères* de Monique Wittig), les louves et une jeune écologiste du nom de Géia, que personne ne veut écouter et qui finit par se suicider, provoquant une vague de suicides des moins de 25 ans.

19 Roman d'anticipation, fiction dystopique à mi-chemin entre les sororités des *Guérillères* de Monique Wittig et le monde terrifiant de la *Servante écarlate* de Margaret Atwood, *Viendra le temps du feu* raconte une société totalitaire aux frontières closes, bordée par un fleuve, territoire fermé qui a banni les livres. Des personnages y racontent leur quotidien, organisé par l'État.

20 Wendy Delorme, *Insurrections ! En territoire sexuel*, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2009, p. 23.

21 Dans *Un Appartement sur Uranus* de Paul Préciado (2019), on trouve : « Je prends un café au soleil sur la place Exárcheia. Je vois passer des camions de déménagement. Les inscriptions en alphabet grec prennent sens pour la première fois à mes yeux : *métaphores*. Transport. ».

22 Wendy Delorme, *Le Chant de la rivière*, Paris, Cambourakis, 2024, p. 5.

23 Female to Male.

24 « L'eau a une mémoire. Les humains qui l'oublient et m'ont entravée, m'ont laissée m'engorger et m'ont canalisée, ont, eux, la mémoire courte. Mais l'eau, même dans leur corps, conserve les souvenirs, l'empreinte du passé. » *Ibid.*, p. 17.

25 *Ibid.*, p. 23 et p. 29.

26 *Ibid.*, p. 31.

27 *Ibid.*, p. 49.

28 *Ibid.*, p. 57.

29 *Ibid.*, p. 38.

30 *Ibid.*, p. 55.

31 *Ibid.*, p.79 et p. 118.

32 *Viendra le temps du feu*, *op. cit.*, p. 83.

33 Monique Wittig, *L'Opoponax*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.

34 Monique Wittig, *Le Corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973. Le texte commence par : « Dans cette géhenne dorée adorée noire fais tes adieux m/a très belle m/a très indomptable m/a très savante... » et plus loin « Heureuse si comme Ulyssea j/e pouvais revenir d'un long voyage. Les abords de l'île m/e sont signalés dès le jour [...] les bassines à parfum sont sorties sur le pont [...] j/e m/e noie, l'eau m/e rentre par les yeux cyprine larmes [...] la fenêtre s'ouvre brutalement sous la poussée de nos membres flottant sur une grande masse de liquide lactique bleuté, l'eau monte iodée translucide [...] j/e vois que la masse liquide ne cesse de s'accroître avec des mucus en suspension [...] nous nous embarquons pour les îles brillantes et radieuses pour les vertes Cythères pour les Lesbos noires et dorées » pp. 18-19. Dans *Un Appartement sur Uranus* (2019), on trouve « Voyage à Lesbos », où Preciado explique : « Dans les années 1990, alors que je construisais encore ma subjectivité en tant que lesbienne, passer l'été à Lesbos faisait partie d'un véritable processus d'initiation politico-sexuel [...] Nous logions au camping, ou dans une petite pension avec une bibliothèque dans laquelle la voyageuse pouvait trouver un livre d'Annemarie Schwarzenbach, Ursula Le Guin ou Monique Wittig. », p. 219. Preciado fait ensuite un parallèle entre la transition et la migration, entre les minorités de genre, de sexe et de sexualité et les migrants refoulés sur les îles grecques devenues des camps à ciel ouvert.

35 Cyprine, bave, salive, urine, sécrétions envahissent *Le Corps lesbien* comme la terre, et le feu, et l'air, qui entourent « l'île » : « « M/a très délectable j/e m/e mets à te manger, m/a langue humecte l'hélix de ton oreille se glissant tout autour avec délicatesse » comme on trouvait au début des *Guérillères* : « Quand il pleut, elles se tiennent dans le kiosque. On entend l'eau frapper les tuiles et ruisseler sur les pentes du toit. Des franges de pluie entourent le pavillon du jardin, l'eau qui descend aux angles a un débit plus fort, il y a comme des sources qui creusent les cailloux à l'endroit où elles touchent le sol. À la longue quelqu'une dit que c'est comme un bruit de miction... », p. 9.

36 *Le Chant de la rivière*, *op. cit.*, pp. 51-53.

37 *Ibid.*, p. 52.

38 Citée par Alice Zeniter dans *Je suis une fille sans histoire*, Paris, Éditions de l'Arche, 2021, p. 95.

39 Le lesbianisme politique de Monique Wittig lutte contre le régime patriarcal et binaire de l'hétérosexualité qui sépare le monde en deux sexes. La posture lesbienne est selon elle un mode de résistance aux théories androcentrées. Penser le lesbianisme non pas comme une pratique sexuelle mais comme une posture politique, implique la destruction des catégories sexe/genre, et des assignations féminines. Wittig définit une nouvelle intelligibilité du corps comme outil politique. Elle désactive les mythes au fondement de la domination masculine, elle renverse le langage patriarcal.

40 *Chant*, *op.cit.*, p. 43.

41 *Ibid.*, p. 95.

42 *Ibid.*, p. 6.

43 « […] Ce temps seule ici m'est nécessaire pour m'immerger dans le texte. J'ai envie, j'ai besoin, de plonger dans quelque chose de trouble, poétique, secret ou souterrain comme une source cachée, pareille à cette eau vive, torrent ou rivière, que j'entends, là, tout près […] Lorsque je trouverai l'origine des flots que j'entends couler, j'y puiserai l'histoire que je dois écrire », *Ibid.*, p. 35.

44 *Ibid.*, p. 37.

45 *Ibid.*, p. 51.

46 « Je vais laisser cette fois la buée me gagner, l'eau qui vient du sol et qui n'a jusqu'ici trouvé où se répandre. Je vais laisser le flux chanter à mon oreille, murmurer son secret. Une première phrase me vient, celle par qui tout commence, celle qui contient en germe le reste du récit. Une phrase liquide, une phrase mélodie, celle d'une eau qui fut puissante et indomptée », *Chant*, *op.cit.*, p. 113.

47 Voir Frédéric Poupon, « Géopoétique et écologie dans l'œuvre poétique de Kenneth White », *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, 2018, n° 13, pp. 51-64 : « la géopoétique est une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé. »

48 *Chant*, *op.cit.*, pp. 64-65.

49 « Elles se laissaient des messages cachés entre les pierres derrière la bergerie. Parfois, un poème. Quelques lignes sur le ciel. Quelques mots sur les teintes que prennent les flancs de la montagne lorsque vient la nuit… », *ibid.*, p. 31 et p. 98.

50 *Ibid.*, p. 37.

51 Paul Preciado, *Un Appartement sur Uranus*, *op.cit.*, pp. 67-68.

52 *Chant*, *op.cit.*, pp. 73.

53 *Ibid.*, p. 28.

54 *Ibid.*, p. 71.

55 *Ibid.*

56 Paul Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle*, Paris, Grasset, 2020.

57 Paul Preciado, *Un Appartement sur Uranus*, *op.cit.*, p. 24.

58 *Ibid.*, p. 29.

59 *Ibid.*, p. 44.

60 *Chant*, *op.cit.*, p. 6.

61 *Ibid.*, p. 67 et aussi : « On dirait que le vent a quelque chose à dire », p. 81.

62 Dans *Insurrections* ! (2009) de Wendy Delorme : « J'étais une petite fille blanche et blonde dans une famille de classe moyenne tranquille dans une maison équipée de papa maman petit frère petite sœur. Rêveuse, j'entendais du monde adulte seulement ce dont j'avais besoin, même si parfois je m'en serais bien passée, notamment le jour où on m'a dit "Il n'y a que l'argent qui compte, le reste c'est de la littérature", ou encore "La littérature féminine c'est de la merde", deux énoncés tombés du haut de la mâle certitude d'un père de famille et d'un camarade de classe comme par hasard tous deux blancs, valides, bourgeois et straight […] Maintenant je peux dire heureusement qu'il y a eu Colette et George Sand, et puis Virginie Despentes et Michelle Tea, Lynn Breedlove et Isabelle Sorrente, Audre Lorde et Leslie Feinberg, Coralie Trinh Thi et Leslea Newman, Helen Zahavi et Benoîte Groult, pêle-mêle toutes celles qui ont écrit d'un point de vue "particulier", d'un point de vue de fille énervée, qui s'insurge contre "la condition féminine", parce que ce sont elles, et la multitude d'autres que j'ai lues ou pas encore, qui font qu'aujourd'hui j'écris de ma place de femme, avec mes tripes de femelle, pas parfaite, pas pure, même pas politiquement correcte. Mais avec force et joie ».

63 Wendy Delorme, *Insurrections ! En territoire sexuel*, *op. cit.*, p. 51.

64 *Ibid.*, p. 168.

65 *Quatrième génération*, p. 23.

66 Comme dans *Les Guérillères* de Wittig, où il incarne « le zéro ou le cercle, l'anneau vulvaire », *op.cit.*, p. 16.

RÉSUMÉS

Français

Cet article tente de saisir la place et le rôle qu'occupe l'eau dans le roman de Wendy Delorme, *Le Chant de la rivière*, tout en interrogeant le caractère ambivalent de cet élément primordial dans les assignations de sexe et de genre. L'élément y est perçu comme un lieu de conscience collective de la violence du patriarco-capitalisme, dans la perspective intertextuelle et matérialiste des écrits de Monique Wittig et de Paul Preciado (en opposition à l'idéalisme antique). Nous essaierons de montrer que l'œuvre de Wendy Delorme pense l'in-forme de l'eau pour tenir un discours éco-poétique queer, afin de repenser le discours dominant et d'inventer une forme de récit disruptive qui tente d'échapper aux normes, notamment genrées. Il s'agit d'interroger la poétique de ce récit dans sa dimension politique féministe, écologique et *queer*, en questionnant son genre et sa capacité d'hybridation, de polyphonie, de métamorphose, entre le corporel et le métaphorique, entre le matériel et l'essentiel, tout en observant de quelle manière la métaphore hydrique sert ce propos.

English

This article attempts to capture the place and role of water in Wendy Delorme's novel Le Chant de la rivière, while questioning the ambivalent nature of this essential element in sex and gender assignments. The element is perceived as a place of collective consciousness of the violence of patriarchy-capitalism, from the intertextual and materialist perspective of the writings of Monique Wittig and Paul Preciado (as opposed to ancient idealism). We will attempt to show that Wendy Delorme's work considers the formlessness of water in order to construct a queer eco-poetic discourse, with a view to rethinking the dominant discourse and inventing a disruptive narrative form that attempts to escape norms, particularly gender norms. The aim is to examine the poetics of this narrative in its feminist, ecological and queer political dimensions, questioning its genre and its capacity for hybridisation, polyphony and metamorphosis, between the physical and the metaphorical, between the material and the essential, while observing how the water metaphor serves this purpose.

INDEX

Mots-clés
éco-poétique, queer, hydroféminisme, matérialisme, hybridation, mythèmes

Keywords
eco-poetics, queer, hydrofeminism, materialism, hybridisation, mythemes

AUTEUR

Béatrice Alonso
Béatrice ALONSO est agrégée de Lettres Modernes, chargée de mission théâtre pour l'Académie de Montpellier et docteure en littérature de la Renaissance (qualifiée aux fonctions de maîtresse de conférence). Elle enseigne à Perpignan au lycée Pablo Picasso sur un poste spécifique théâtre et à l'Université Perpignan Via Domitia (L2, L3, M1, M2 – Littérature du XVI^{e} et de la Renaissance). Elle assure aussi des heures d'interrogation orale auprès de CPGE au CNDBS de Perpignan. Chercheuse affiliée à l'Axe Poétique du CRESEM (https://cresem.univ-perp.fr/fr/poetique), ses domaines de recherche privilégiés sont notamment les *queer studies*, les discours misogynes et les *Œuvres* de Louise Labé, auxquelles elle a consacré sa thèse sous la direction de Michèle Clément. Elle a aussi co-dirigé avec Éliane Viennot le recueil d'articles *Louise Labé 2005* dont elle a rédigé une préface.

Restes de mine et eaux polluées : figurer la perte de la mère dans *Vivre en arsenic* (2024) de Claire Dutrait, et *La Mer intérieure* (2024) de Lucie Taïeb

Benoîte Turcotte-Tremblay

PLAN

Circulation des matières : eaux polluées
Violence de la rencontre entre corps et matières
Eau tarie : l'impossible réparation
Ce qui reste : récit d'une transmission
Conclusion

TEXTE

1 De plus en plus nombreuses au cours des dernières décennies, les œuvres littéraires dépeignant le rapport affectif que l'on peut entretenir avec les lieux anthropisés nous poussent à y interroger l'intrication des crises intimes et environnementales. Comment les auteur·ices de ces textes parviennent-ils·elles, à travers la représentation narrative de préoccupations sociales et écologiques, à y figurer des questions intimes qui resteraient autrement enfouies et inaccessibles ?

2 « Les corps, humains et non humains, sont sans doute les lieux les plus saillants au sein desquels affect et écocritique se rencontrent[1] » déclarent Kyle Bladow et Jennifer Ladino dans leur introduction à l'ouvrage *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*. On reconnaît en effet aujourd'hui que « le lieu façonne profondément notre vie émotionnelle[2] », et que nous sommes « éternellement interconnectés aux flots de substances et aux agentivités [de nos] environnements[3] ». Cette interconnexion nous enjoint notamment d'envisager l'exploitation environnementale et ses violences multiples – souvent insidieuses par la lenteur avec laquelle elles se diffusent, affirme Rob Nixon[4] – comme des outrages infligés non seulement au corps social, mais au corps propre, portant atteinte à

l'intégrité physique et altérant l'espérance et la qualité de vie, en particulier celles des populations socioéconomiquement vulnérables [5]. Or si, tel que le souligne Astrida Neimanis dans *Bodies of Water*, en tant qu'êtres de chair, « [n]ous sommes [...] constitués majoritairement de matière humide » ; la question de notre incarnation, de notre matérialité propre, est par conséquent indissociable de celle, vaste et aux innombrables ramifications, de l'eau :

> Étant donné les crises de l'eau multiples, interconnectées et exacerbées par l'action humaine auxquelles notre planète fait face aujourd'hui – des sécheresses et pénuries d'eau douce aux phénomènes météorologiques violents, inondations et contamination chronique [...] [6],

3 il devient encore plus urgent d'accorder une attention significative aux interactions matérielles de notre corps avec les réseaux aqueux qui traversent, nourrissent et bouleversent son habitat. Témoignant d'un rapport incarné – et profondément singulier – au monde, ces interactions peuvent-elles servir de loupe, ou de chemin de traverse pour aborder, par l'investissement littéraire, les drames intimes frémissant à la surface de notre subjectivité ? La littérature « "orientée vers l'écologie" », soutient dans son article « On Affect and Ecopoetics » Katarzyna Paskiewicz, citant elle-même Julia Fiedorczuk et Gerardo Beltrán, s'avère être avant tout une « "pratique de l'écoute [7]" ». Il s'agit donc de prêter l'oreille à la façon dont les voix – et immanquablement, les expériences – des êtres qui nous entourent, humains et non humains, sont accueillies dans les récits écopoétiques ; comment y résonnent-elles, comment se frottent-elles, se lient-elles (*s'allient*-elles) à la voix narrative ?

4 Parus en 2024, les récits [8] *Vivre en arsenic. Écopoétique d'une vallée empoisonnée*, de Claire Dutrait, et *La Mer intérieure. En quête d'un paysage effacé*, de Lucie Taïeb, sondent les traces matérielles et affectives laissées par l'exploitation minière sur les paysages et les communautés qui les habitent. Dans la vallée de l'Orbiel [9], où a été exploitée jusqu'en 2004 la mine d'or et d'arsenic de Salsigne, la narratrice de Dutrait cherche à « saisir des restes [...] de l'activité minière, des matières qui [y] circulent encore [10] ». Au fil des crues de plus en plus hautes et fréquentes en raison des changements climatiques (et

des décennies d'extraction minière qui ont altéré la configuration hydrogéologique de la région), des inondations et du ruissellement incontrôlable, l'Orbiel absorbe, charrie et dissémine quantité d'éléments toxiques, contaminant toute une vallée et ses réseaux écologiques et sociaux. Dans *La Mer intérieure* est mise en scène l'enquête menée par l'autrice sur le lac de Cottbus, « issu d'une ancienne mine de lignite, […] en ex-Allemagne de l'Est[11] ». Alors que le cratère de la mine de Cottbus devait être inondé par la Spree et devenir un lac stimulant le tourisme vert dans la région, la consommation hydrique excessive de la mine et les sécheresses répétées ralentissent la transformation promise, faisant plutôt de celui-ci, pour le moment, une *absence* de lac. Taïeb découvre les drames humains et environnementaux – étroitement liés – qui se sont joués là au cours des dernières décennies, la « dévoration », par les mines de charbon, « des forêts, des maisons, des villages, des vies qui y sont liées, qui parfois résistent, mais qui cèdent à la fin[12] ».

5 Au fil de ce travail de recherche mené par les autrices sur le terrain et dans l'écriture, la réflexion sur l'eau polluée ou tarie par l'exploitation minière fait surgir chez elles quantité d'affects et de souvenirs intimes liés à la mort de leur mère, de sorte que leurs enquêtes littéraires[13] respectives se doublent d'une plongée en soi cherchant à figurer cette perte du corps de la mère englouti prématurément par la maladie. Neimanis le souligne avec lucidité, « nos cours d'eau transcorporels sont non seulement traversés de potentiel vital, mais y circulent également maladies, contamination et inondations[14] ». Par conséquent, l'attention qu'on leur porte révèle à la fois des relations nourricières et mortifères entre les différents actants[15] vivants et non vivants de ces milieux, complexifiant les récits que l'on peut en faire. Selon une approche écocritique affective « reconnai[ssant] le rôle puissant que les environnements […] jouent dans la formation de l'expérience affective[16] », et à partir, plus précisément, des motifs de la circulation et du tarissement propres à une écopoétique bleue, j'analyserai dans cet article les réseaux et métaphores hydriques qui irriguent les textes à l'étude afin de mettre en lumière la façon dont ils contribuent à articuler la brèche affective ouverte par la perte de la mère dans la subjectivité des narratrices, et montrerai comment celle-ci devient à son tour un filon à suivre pour raconter ces histoires d'eaux troublées.

Circulation des matières : eaux polluées

6 C'est en préparant une exposition sur les déchets en Méditerranée que l'autrice de *Vivre en arsenic* découvre la vallée de l'Orbiel ; elle et ses collègues ont l'ambition de faire apparaître entre les murs du musée l'ampleur des territoires pollués, « [e]n dire la matière, la texture, l'emprise sur les sols et les corps[17] ». Comparant les « pollutions, qui trouent le monde, le langage et les relations » à des trous noirs, la narratrice confie : « nous savions nous dire des mots comme "puissance du négatif", mais nous n'avions pas pris la mesure du fait qu'en disant ces mots, nous en serions nous aussi affectés[18]. » En parcourant la vallée, la narratrice et ses collègues constatent combien le vécu de ses habitants, dont la vie et les moyens de subsistance ont été liés plus ou moins étroitement aux activités du complexe minier, et dont plusieurs militent pour que soient étudiés les sols et l'eau et que soient reconnues comme ayant des origines environnementales résultant directement de l'exploitation minière les maladies dont les taux sont alarmants dans la vallée (cancers, maladies pulmonaires, etc.), se trouve invisibilisé, ignoré par les autorités, puisque les effets de l'ingestion graduelle d'arsenic, à faible dose mais sur un temps prolongé, sont peu étudiés et donc mal connus. « Que dire des restes d'une mine d'or lorsque le paysage n'en porte plus le signe, et qu'il ne reste à sa place que des flux controversés d'arsenic et d'autres substances encore mal nommées[19] ? »

7 Pourtant, il n'y a aucun doute quant aux

> digues qui s'affaissent, [aux] géomembranes qui se trouent, [à] l'eau qui ruisselle, [aux] bassins de décantation qui percolent, [à] la station d'épuration qui tombe en panne, [aux] balles d'arsenic qui se trouent[20].

8 Dans cette énumération, la combinaison du lexique de l'ingénierie et de celui évoquant les bris, la défaillance et la dispersion souligne ici le fait que l'arsenic et les innombrables sous-produits issus de l'extraction et la transformation minières ont bel et bien contaminé le réseau hydrologique de la région et continuent de le faire des décennies

après la fermeture de la mine. Le passage suivant en témoigne, dans lequel Albéric Ollier, l'ingénieur qui guide la narratrice et ses compagnons, leur montre « la source Ricard », un ruisseau surnommé ainsi en raison de sa couleur trouble, et qui :

> […] se déverse plus bas dans la rivière de l'Orbiel, qui se diluera dans l'Aude à partir de Trèbes, et de l'Aude à la mer. L'eau coule couleur pastis, ici. Si ce n'était que la couleur, l'anomalie. L'anomalie, c'est la dilution. C'est de laisser faire la dilution comme si elle était la solution. Les chevennes jusqu'à l'Orbiel […] ne se reproduisent plus. C'est une étude qui l'a démontré. Nous sommes tous les quatre sur un petit pont de béton. Dessous les méandres jaune pâle dessinent des plis. On dirait du lait. Des feuilles tourbillonnent à la surface et prennent le cours de l'aval, entre deux pierres. Plus bas, ça se dilue à vue d'œil, des filets beiges frisent encore dans l'eau. Et puis plus rien, là-bas sous les branches. Plus rien à l'œil nu sinon les pierres du fond du ruisseau. Fin du précipité. On ne sait pas ce que ça devient après [21].

9 La richesse du champ lexical hydrique qui contribue à décrire une scène à première vue bucolique et champêtre se double ici d'un vocabulaire évoquant plutôt une réaction chimique et ses conséquences inquiétantes parce qu'inconnues. Le jeu sonore et sémantique qui s'opère avec le rapprochement des mots « dilution » et « solution » (ce dernier employé à la fois au sens de résolution d'un problème et à celui de liquide dans lequel sont dissoutes différentes substances) nous laisse envisager la béance que crée le déni des autorités étatiques et industrielles face à la contamination de la nappe phréatique et la circulation continue – elle-même adroitement mise en lumière par les indications toponymiques qui *dessinent* véritablement dans le texte le trajet des pollutions – de produits chimiques dans les cours d'eau en aval de l'ancien site minier. Si la comparaison de la couleur de « la source Ricard » avec celle du pastis fait sourire, celle que propose l'autrice paraît d'autant plus inquiétante ; comparant cette eau à du lait, elle sous-entend ainsi que la qualité nourricière de cette dernière, et même son potentiel de guérison, son caractère essentiel et son importance immémoriale dans la relation terre-humain (mère-enfant) sont ici dramatiquement compromis. Car bien qu'elle ne soit pas formulée franchement, l'allusion au lait maternel affleure ici, évoquant la porosité – notion sur laquelle revient

souvent Neimanis [22] – qui lie le corps de la mère à son environnement (et aux polluants qui s'y trouvent), puis à celui de son enfant, par l'entremise, *in utero*, du placenta, du cordon ombilical et du liquide amniotique [23], et enfin du lait qui le nourrit une fois venu au monde. L'idée de rupture de la transmission, de chaîne enrayée, de fonction primaire viciée est d'ailleurs déjà esquissée plus haut dans l'extrait, lorsque la narratrice révèle que le cycle de reproduction des chevesnes est perturbé en aval de ce ruisseau ; le sort de ces poissons d'eau douce apparaît comme un signal alarmant de ce qui nous attend en tant qu'êtres humains tant nous sommes liés aux autres formes de vie qui nous entourent. Laissant cet épisode résolument en suspens, la dernière phrase de l'extrait met en lumière la nécessité d'adopter ce que Neimanis, qui s'appuie elle-même sur les propos de Stacy Alaimo lorsqu'elle souligne combien « les menaces transcorporelles sont souvent invisibles, et le risque [...] incalculable [24] », appelle une « éthique de l'inconnaissabilité [25] ». Tout comme la « responsabilité [26] » que nous enjoint de cultiver Donna Haraway, cette posture éthique est une façon, soutient Neimanis, de se montrer à la fois « responsable et sensible envers nos autres [27] ». Dans le cas de la vallée de l'Orbiel, cela voudrait dire, pour les décideurs, tendre l'oreille devant les voix des riverains qui s'élèvent pour dénoncer les maladies environnementales, la contamination, et « la perte d'un monde habitable [28] » ; cela voudrait dire se montrer prompt à agir pour enrayer cette circulation des substances et protéger les habitants – humains et non-humains – de la vallée. C'est cette reconnaissance, déplore la narratrice de *Vivre en arsenic*, qui manque cruellement aux membres de la communauté qu'elle fréquente et à qui elle donne la parole.

Violence de la rencontre entre corps et matières

10 Pour contrer le silence de l'État et la réserve des habitants de la vallée qui, s'ils s'organisent en communauté et tentent de faire reconnaître leurs préoccupations, demeurent discrets quant aux problèmes de santé qui les affligent, la narratrice du récit cherche à faire entendre leurs voix multiples, « pour faire tenir les faits qui parlent pourtant à tous les corps qui vivent dans la vallée [29] ». Car c'est bien par l'entre-

mise du corps, réalise-t-elle, que l'on peut espérer appréhender cette « catastrophe qui ne dit pas son nom [30] ». Il faudra pour ce faire que la narratrice accepte d'être submergée elle aussi : « […] on ne parle pas d'une catastrophe sans se mettre dedans. Le langage convoque quelque chose et on l'a, là, sur la langue et dans la gorge. Elle pénètre en soi et elle fouille en soi ce qui résonne avec elle [31]. »

11 Un souvenir d'enfance vient connecter le corps de l'autrice à son enquête : celui de vacances passées dans l'Aude au début des années 1980, à se baigner dans ses rivières en y cherchant de l'or – non loin, donc, de la mine de Salsigne –, et surtout le souvenir d'une allergie aux fraises s'étant déclarée cet été-là par une soudaine éruption cutanée n'étant jamais revenue ensuite. Cette unique réaction allergique, circonscrite dans le temps et l'espace, laisse supposer à la narratrice, avec le recul, qu'il s'agissait de fraises contaminées à l'arsenic lors de leur culture. Malgré la distance temporelle et la nature anecdotique et peu scientifique de cet événement remonté à la surface, la narratrice en fait un élément essentiel de sa métabolisation du problème complexe de la vallée qu'elle souhaite raconter, et de l'organisation de son récit lui-même :

> Je veux garder de ce souvenir d'enfance la réponse d'un corps à une substance. […] Je prends l'allergie comme une réaction à une rencontre, une tentative d'accordage avec la substance variable de l'arsenic […] [32].

12 L'eau, celle de la rivière où se baignait la narratrice enfant, celle ayant contribué à la croissance de ces fraises, mais aussi celle qui court dans l'Orbiel et dont l'autrice cherche par ce récit à dire la pollution et l'altération se fait ici, pour le dire avec Neimanis, moyen de communication entre les corps [33] ; elle est un milieu de rencontre, une substance médiatrice forçant les contacts étroits entre humains et non humains, vivants et non vivants, corps et matières. Dans le récit, ce souvenir est suivi d'un fragment dans lequel la narratrice révèle que sa mère est morte des suites d'un cancer avec lequel elle a vécu de nombreuses années – et qu'elle supposait dû aux traitements médicamenteux qu'elle avait pris contre les effets de la ménopause. Cet élément marquant de sa vie personnelle intervient dans son enquête comme une situation miroir, une ligne parallèle à suivre, et accentue la volonté de la narratrice de s'intéresser aux substances

chimiques qu'on laisse circuler librement dans nos cours d'eaux et dans nos « corps d'eau [34] », et qui en perturbent le fonctionnement et l'équilibre fragile. « On se la coltine, la matière toxique, la matière poison, la matière verbale. On se la prend [...] et elle nous prend. Elle déborde du projet qu'on lui avait assigné d'abord. À bâbord et à tribord ça déborde [35] ». La porosité des corps et le brouillement, lors de la circulation des fluides, des limites entre intérieur et extérieur s'accompagnent d'ailleurs d'une absence de délimitation temporelle précise des effets de cette rencontre des matières : « [...] les particules et effluents industriels continuent d'exister dans les éléments environnementaux qui nous entourent et dans nos propres corps, et d'un point de vue épidémiologique et écologique, ils ne sont jamais nos simples contemporains [36]. »

13 Dans son éclairant ouvrage *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Rob Nixon décrit ainsi ce qu'il nomme la « violence lente » :

> [...] une violence qui advient graduellement et à l'abri des regards, une violence à la destruction différée se dispersant dans le temps et l'espace, une violence qui n'est généralement pas vue du tout comme telle [37].

14 Ce type de violence, poursuit-il, n'a souvent rien de spectaculaire, et par conséquent ne dispose pas du même intérêt médiatique, ce qui a pour effet d'accentuer son invisibilité et d'aggraver ses effets. Faisant des violences domestiques aussi bien que des catastrophes environnementales [38] des exemples de cette violence à lent déploiement, Nixon appelle à une représentation, par la littérature et les arts, de ce processus lancinant et destructeur : « Comment pouvons-nous transformer les urgences diffuses de la violence lente en des histoires suffisamment dramatiques pour éveiller l'opinion publique et garantir une intervention politique [...] [39] ? » Dans *Vivre en arsenic*, la violence industrielle que constituent l'extraction minière et l'inaction des autorités face à la pollution à l'arsenic des cours d'eau dans la vallée de l'Orbiel est ainsi mise en parallèle avec celle, plus intime, sourde et désincarnée qu'exercerait selon la narratrice le mépris du corps médical à l'égard des doutes exprimés par certaines femmes vis à vis des traitements hormonaux censés modifier chimiquement leur corps vieillissant :

C’est comme

[…]

Ce gynécologue devant qui j’écarte les jambes […]

Il me demande si j’ai des antécédents familiaux

[…]

Ma mère est morte d’un cancer qui a vécu avec elle près de vingt ans

Ma mère est morte d’avoir pris certains traitements

De ceux qui permettent aux femmes de rester actives même lorsqu’elles ne sont plus productives, d’être encore productives lorsqu’elles sont devenues stériles

Au gynécologue je lui dis oui,

[…]

Je lui dis jambes ouvertes devant sa tête […]

que je n’hériterai pas du cancer de ma mère

Pas de celui-là, puisqu’il ne vient pas de ma mère mais des traitements qu’a pris ma mère

Et là le gynécologue se raidit le cou et recule la tête

— ce n’est pas vrai

ses yeux au-dessus de mon sexe

— aucun traitement contre la ménopause n’a jamais provoqué de cancer

> […]
>
> d'ailleurs il est expert lui le gynécologue, […] il a lu des études sur, et les études françaises n'ont rien permis de conclure sinon au fait qu'il fallait mener d'autres études, qu'il y a bien eu des résultats d'études qui, d'accord, mais qu'il faut savoir les lire ces résultats, ce que visiblement ma mère ne sait pas faire
>
> — ma mère est morte, je lui rappelle
>
> […][40]

15 Ce passage au ton poétique mêlant habilement le flux de conscience et le dialogue rapporté exprime à la fois la vulnérabilité de la narratrice et la résilience dont elle fait preuve lors de la situation aussi banale que fragilisante que constitue la visite chez le gynécologue. Il vaut la peine de relever le contraste que l'écriture de Dutrait souligne entre la cérébralité du docteur – les seules parties de son corps qui sont évoquées sont sa tête, ses yeux et son cou – et le côté charnel du personnage féminin de la narratrice – les jambes écartées, présentant son sexe à la science du spécialiste. Dénudée et allongée inconfortablement devant le médecin qui l'interroge avec ce qu'on devine être une froide indifférence[41], la narratrice se voit forcée de ressasser le souvenir de la maladie de sa mère, rouvrant ainsi la blessure encore fraîche de sa mort. Néanmoins, il ressort de ce passage une force de résistance incarnée par la remise en question, par la narratrice, de l'autorité de l'homme de science qui, visiblement convaincu de sa supériorité intellectuelle, l'examine en la prenant de haut – ce que suggère, entre autres, la phrase « ses yeux au-dessus de mon sexe ». Bien que l'hypothèse que sa mère ait développé un cancer en raison des médicaments hormonaux atténuant les symptômes de la ménopause puisse paraître simpliste, la narratrice dénonce par là, d'une part, l'injonction de productivité faite aux femmes (qu'on persuade de leur inutilité et leur indésirabilité dès le moment où elles ne sont plus fertiles), et contredit le récit dominant conférant aux médecins et aux compagnies pharmaceutiques un pouvoir démesuré sur le corps des femmes, les dépossédant de leur expérience intime. Comme pour se protéger[42] du mal lui ayant ravi sa

mère, la narratrice conjure le sort en rompant la chaîne de transmission de la maladie : « je n'hériterai pas du cancer de ma mère. » En effet, elle tient la maladie à distance en lui opposant le bouclier de sa confiance en l'intuition et l'expérience incarnée de sa mère face à l'origine de son cancer. Ce faisant, elle lui redonne son identité et son agentivité propres, refusant de la réduire à sa maladie et soulignant la violence de la rencontre entre son corps et les substances chimiques qu'on lui a administrées : « [ce cancer] ne vient pas *de ma mère* mais des traitements qu'a pris ma mère [43]. »

16 Ainsi, alors que, dans cette enquête sur la vallée de l'Orbiel, les embâcles sont nombreux et menacent constamment d'en interrompre le cours, le surgissement des affects liés à la maladie et à la mort de sa mère permet à la narratrice de réorienter sa recherche en choisissant de suivre la trajectoire parallèle que constitue cet événement lui aussi « dû à des produits chimiques » et qui la fait « entrer en écho avec la faille de la vallée [44] ». Car c'est finalement pour réussir à raconter ce drame environnemental autrement difficile à mettre en lumière que la narratrice se tourne vers le drame intime de la mort de sa mère, entrelaçant les deux dans son récit comme s'ils se répondaient mystérieusement. Peut-être l'allusion au lien filial (mère-fille) – et au décès précoce de sa mère le rompant abruptement – pour figurer l'empoisonnement arsénié de la vallée naît-elle aussi des liens secrets qui unissent la littérature à la vie ; l'arsenic lui évoquant le suicide célèbre d'Emma Bovary, une idée se présente à l'esprit de la narratrice comme une solution au problème de mise en récit de cette catastrophe : « J'ai superposé les images d'Emma Bovary et celles de la vallée de l'Orbiel. La figure d'une Terre Mère a surgi [45]. » Poursuivant le jeu des associations, elle réfléchit au « rôle des hommes autour de la Bovary [...] tous ces hommes pourraient devenir la figure des instances et des institutions qui ont géré et gèrent encore le territoire de la mine [46] », comme s'il était plus facile de raconter la réalité par le biais de la fiction. C'est là, dans la littérature, que réside à mon sens le trait d'union entre les dimensions intime et environnementale du récit de Dutrait : les fragments de fiction en italiques imaginant le destin de Berthe, fille unique d'Emma Bovary privée trop tôt de sa mère suicidée m'invitent à lire *Vivre en arsenic* à la fois comme une enquête en territoire pollué et comme l'expression littéraire du désir de vivre de la narratrice, malgré la mort de sa mère. De

la même façon, malgré les taux inquiétants d'arsenic dans le cours de l'Orbiel, les habitants de la vallée y restent attachés : « – Tu vois, on vit bien, ici [47] », dit Béatrice à la narratrice. Ainsi, si saisir uniquement par le langage la pollution de l'Orbiel par l'arsenic semble impossible, il s'agit alors pour la narratrice de laisser la fiction s'infiltrer dans son récit, l'histoire de Berthe Bovary devenant un filon reliant ensemble les fragments de l'enquête, et de déchiffrer les signaux que lui envoient ses propres affects en s'en servant pour représenter, de façon énigmatique, les réseaux complexes de la vallée :

17 Salsigne serait le corps de ma mère malade qui s'adresse à sa fille, qui en produit un au-delà de soi monstrueux. Une peau de je ne sais quelle texture pour dire la métamorphose qu'impose la perte de sa mère [48].

Eau tarie : l'impossible réparation

18 L'eau est aussi au cœur de *La Mer intérieure*, où elle doit servir d'abord à « réparer » un paysage dévasté par l'exploitation minière. Lorsque, à la recherche d'un sujet d'écriture, elle découvre « Der Cottbuser Ostsee : le lac de l'est de Cottbus [49] », la narratrice de Taïeb s'enchante du lien homophonique unissant, dans la langue allemande, *die Ostsee*, c'est-à-dire la mer Baltique, et *der Ostsee*, le lac de l'est, et qui fait du lac de Cottbus une sorte de mer intérieure – une mer *enceinte*, contenue – plus petite, mystérieuse et déconcertante. C'est cette promesse de lac et son incongruité qui attirent la narratrice du récit, cette tentative d'inverser, par des moyens industriels, artificiels, les dommages environnementaux entraînés par la mine, de redonner vie au « sol sens dessus dessous, désorganisé, où, pendant très longtemps, plus rien ne poussera [50] ». À Lacoma, apprend-elle, l'implantation de la mine a d'abord provoqué une grande résistance au sein de la population. Puis, ne faisant pas le poids face aux impératifs économiques et industriels, les citoyens et militants écologistes ont été forcés de se résigner. Les derniers habitants ont été délocalisés, le village, comme ses voisins, a été rasé et le cratère de la mine a été creusé. Celle-ci a extrait du minerai pendant quelques années et engrangé quantité de profits avant de fermer abruptement ; puis est entrée en scène l'entreprise chargée de réhabiliter le lieu, d'« offrir, pour la destruction d'habitats protégés,

d'espèces rares, une compensation [51] ». On promet alors de rendre à la Spree son cours d'origine, d'en renaturer les berges, de redonner au paysage et à l'écosystème, en somme, une santé plus resplendissante encore qu'au temps d'avant la mine. Mais tous les citoyens ne sont pas dupes :

> Notamment parce qu'ils savent qu'une mine ne troue pas seulement le paysage à la surface : elle l'abîme en profondeur, elle puise dans la nappe phréatique, et la centrale thermique de transformation du charbon en électricité, située à quelques kilomètres de là, [...] consomme, toujours, des quantités d'eau inconcevables [52].

19 Ce passage l'illustre avec simplicité : l'aménagement de la mine et de ses installations corollaires est une violence – en témoignent les verbes « troue », « abîme » – envers tout un écosystème social et naturel, humain et non humain, et une dépense – « puise », « consomme » – des éléments qui le composent, l'industrie considérant ceux-ci comme des ressources à exploiter plutôt que comme les actants d'un système équilibré de relations durables. Il en résulte un tarissement malheureux de l'eau, élément essentiel même à la plus infime forme de vie. La narratrice le constate en se rendant pour la première fois à Lacoma, non sans une certaine excitation, avec le désir de voir le fameux lac de Cottbus ; il n'y a en fait pas d'eau du tout :

> Pas un lac, pas même une flaque. [...] Le cratère, immense, a été comblé. C'est désormais une vaste étendue de terre vaine [...]. Au loin, de l'autre côté, des éoliennes côtoient les panaches blancs qui s'élèvent d'une usine. Tout le reste n'est qu'une mer de sable clair et infertile [53].

20 Taïeb joue ici avec les sonorités jumelles ; la « flaque » inexistante accentue l'échec du « lac » ainsi révélé. Alors qu'une terre gorgée d'eau, irriguée naturellement, est une promesse de vie et d'épanouissement, celle, aride et poussiéreuse, qui s'offre à son regard n'a pas d'avenir, ne peut manifestement rien engendrer. Comme chez Dutrait, on peut relever dans ce passage une association de la terre à une figure maternelle blessée dans sa chair, dont la santé et la fécondité seraient mises à mal par l'exploitation industrielle ; cela est

d'ailleurs accentué, ici, par l'homophonie des mots « mer » et « mère ».

21 Les signes qui auraient laissé voir la présence passée d'un site minier sont d'ailleurs effacés, masqués par la terre avec laquelle on a comblé le trou. Nixon évoque d'ailleurs cet enjeu d'effacement dans son ouvrage :

> Les catastrophes d'attrition qui débordent des limites claires dans le temps et l'espace se caractérisent avant tout par des déplacements – déplacements temporels, géographiques, rhétoriques et technologiques qui simplifient la violence et sous-estiment, préalablement et rétrospectivement, les coûts humains et environnementaux. Ces déplacements ouvrent la voie à l'amnésie, puisque les lieux deviennent irrécupérables pour ceux qui les habitaient autrefois, lieux qui, d'ordinaire, ne sont pas pleurés dans les médias grand public [54].

22 On lit, dans le vocabulaire employé par Taïeb, la désolation qu'inspire ce paysage sans relief, sans couleur, sans vie, qui ne parvient même pas à provoquer le sentiment d'effroi que la vue de l'immense fosse aurait pu produire. La mine dévoratrice n'est plus, mais l'eau promettant de redonner à la région sa fertilité et sa luxuriance est tout aussi absente, et ce retour différé empêche que soit complétée l'opération de « remise à zéro » du paysage. Car c'est bien ce qui est promis par la société de réhabilitation du territoire, qui, affirme la narratrice :

> […] applique une pensée économique à ce qui ne relève pas de l'économie. Or, de toute évidence, pour une maison dans laquelle on est né, pour un paysage dans lequel on a grandi, il n'y a pas d'équivalent. Ce qui a été détruit ne peut être ni restauré ni remplacé [55].

23 Lisant un énième article sur la mobilisation citoyenne s'étant organisée autour de la dévastation de Lacoma, la narratrice de *La Mer intérieure*, germaniste, traductrice, et toujours attentive à ce que révèlent la langue et l'usage qu'on en fait, s'arrête sur un mot en particulier,

> […] celui, sarcastique, de « *Flussdarsteller* ». *Darsteller*, c'est le comédien, et *Fluss*, le fleuve ou la rivière. […] la Spree joue la comédie

> d'être un cours d'eau, mais cela commence à se voir, de plus en plus souvent elle stagne, et son immobilité trahit que c'est en fait elle, le lac, l'eau immobile, elle n'a plus de rivière que le nom, et un rôle qu'elle ne parvient plus à assumer. L'énergie, l'eau, le sol, l'air. Leur interdépendance, notre angoisse de survie [56].

24 C'est une ironie amère que soulève ici le fait que le lac devant remplacer le cratère de la mine soit absent précisément en raison d'un courant insuffisant de la rivière censée l'alimenter et devenue elle-même une étendue d'eau dormante. D'ailleurs, si la narratrice s'était réjouie au premier abord de la coïncidence homophonique rapprochant la toponymie allemande du mot français « lac » – « Un lac, à Lacoma. OK [57]. » –, la découverte de ce lieu desséché donne plutôt envie de lire « Lac-coma » ; lac endormi, comateux, maintenu artificiellement dans un état de latence. « Lacoma. Morne lac [58]. » La personnification de la Spree contenue dans le passage précédent (où la rivière se fait comédienne – ou peut-être tragédienne, car aucun *happy end* ne se profile à l'horizon) exprime non seulement le caractère dramatique de la situation, mais met en lumière la nécessité de considérer le cours d'eau comme une entité vivante dont la fragilité ne doit jamais être perdue de vue. Faisant allusion aux quatre éléments primordiaux (le feu étant ici incarné par la notion d'« énergie »), Taïeb souligne combien est précaire l'équilibre qui nous permet de vivre et prospérer dans un environnement, et combien il suffit de peu de temps pour dérégler des cycles immémoriaux.

Ce qui reste : récit d'une transmission

25 Visitant le petit centre d'archives situé à Neu Horno, non loin de Cottbus et de Lacoma, qui retrace la destruction méthodique des villages de Lusace [59] disparus au profit de la mine (et en particulier celle de Horno, dont Neu Horno est le village « jumeau », construit pour remplacer le village perdu), la narratrice retranscrit dans son récit ces histoires de vies chamboulées, de dépossessions et de pertes. Taïeb s'attache ainsi à raconter le bouleversement topographique, social et affectif qui a transformé la région, mais aussi la

résistance que cette destruction a rencontrée. Cela semble particulièrement nécessaire, car comme elle le remarque avec désarroi, au musée de Neu Horno, dans la section consacrée à Lacoma, « les quinze ans d'occupation, d'activisme écologique, d'espoir, de lutte [60] » s'étant écoulés avant que la mine soit creusée sont passés sous silence. Comme s'il valait mieux se concentrer uniquement sur la perte, et peut-être, ensuite, la reconstruction. La narratrice souligne d'ailleurs l'euphémisme que s'avère être l'appellation « Archive des villages disparus [61] » dont se targue le centre de documentation et qui occulte en partie ce qui s'est réellement joué là ; une forme de condamnation (l'annonce de la mine à venir, le désarroi, l'expropriation), et la destruction, à proprement parler, d'une communauté. Car cela apparaît comme tel pour les habitants de Horno, de Lacoma et des villages alentour :

> *C'était comme d'apprendre que l'on a un cancer.* L'État prendra ces terres pour exploiter le charbon qui repose en dessous. […] Telle est l'annonce, avec laquelle il faut vivre. Continuer à vivre en sachant la menace [62].

26 En s'efforçant de raconter ces histoires et en laissant s'infiltrer dans son récit les témoignages de citoyens désemparés, dépossédés, à qui on promettait non seulement des emplois (à la mine, et même pour conduire les machines devant raser les villages), mais des maisons neuves dans de nouveaux villages érigés à l'écart du tracé de l'excavatrice, la narratrice de *La Mer intérieure* cherche d'abord à « assurer une mémoire à l'effacement [63] ». Mais plus encore, elle souhaite par là témoigner du fait que « [*l*]'*irrémédiable existe* [64] », c'est-à-dire qu'il y a des réalités, des matérialités, des relations et des lieux dont la perte n'est ni quantifiable ni monnayable, et est impossible à panser – et par conséquent difficile à *penser*. Or, ce constat produit en la narratrice un déclic, ou plutôt ouvre une brèche entre son histoire personnelle et les drames qu'elle découvre au fil de son enquête. Elle révèle que sa mère s'est vu diagnostiquer un cancer alors qu'elle était enceinte d'elle, et qu'elle a survécu dix-neuf ans, de traitements en traitements, de rémissions en rechutes, malgré les trois mois qu'on lui avait donnés à vivre – elle ne pouvait, durant sa grossesse, entamer des traitements pour se soigner, sous peine de nuire à la santé de l'enfant grandissant en elle. Elle confie, en un singulier parallèle avec

l'expérience des citoyens des villages de Lusace s'étant battus pour leurs villages : « Longtemps, lorsqu'il était question d'elle, je voyais seulement sa mort et non la survie. Une longue lutte. Peut-être est-elle là, en réalité, la cheville ? Ceux qui se battent contre une maladie se battent [65]. »

27 Dès lors la métaphore de la « mer intérieure » (qu'on lit aisément « mère intérieure ») devient aussi un moyen de figurer ce que la perte prématurée de sa mère signifie pour la narratrice et comment elle a affecté le développement de sa subjectivité ; le lac de Cottbus, cette *mer enceinte*, cette eau promise en remplacement des paysages familiers et aimés ayant été détruits, devient le médium d'une réflexion sur la béance laissée en elle par la disparition de cet être irremplaçable, celle qui lui a donné la vie. L'enquête sur le cratère comblé, effacé, et l'eau qui menace à présent de ne pas revenir car « [r]ôde le spectre de la sécheresse [66] » se font le prétexte d'une plongée en soi. Mais c'est aussi en partie parce qu'elle reconnaît l'affect qui anime quiconque se voit dépossédé du lieu signifiant où il vit que Taïeb choisit de mobiliser dans son récit, et de leur donner une place si importante, les luttes menées par les habitants des villages promis à la destruction :

> Je sais aujourd'hui qu'il y a eu un pacte, passé secrètement entre ma mère et l'enfant qu'elle portait. Elle vivrait aussi longtemps qu'elle le pourrait, l'enfant vivrait lui aussi. Elle me transmettait, à son insu, dans son sang, dans le rythme de son cœur, dans toute la chimie de son corps, l'angoisse de la disparition. Elle mettait toute son énergie, tout son amour, à tenir sa promesse. Puis, lorsqu'enfin je fus née, alors qu'elle ne savait combien de temps, désormais, elle pourrait survivre, il lui fallut faire acte de confiance. […] Elle m'a mise au monde et confiée à lui. À tout ce que je pourrais voir et entendre, goûter et caresser, aux êtres vivants et aux morts, à tout l'invisible et à toute la matière du monde, à sa beauté, à ses abîmes, à sa cruauté et à sa tendresse [67].

28 Plus que la perte du combat contre le cancer et la disparition de sa mère, la narratrice choisit de retenir la force et l'amour que celle-ci lui a transmis dans les échanges continus de fluides aqueux reliant leurs deux corps durant ces mois de grossesse plombés par la maladie. La bataille livrée par sa mère pour survivre le plus longtemps

possible et transmettre sa pulsion de vie à son enfant a aussi insufflé à la narratrice une « angoisse de mort[68] », et la lutte perpétuelle entre cette pulsion vitale et cette angoisse mortelle est précisément ce qui lui confère la sensibilité nécessaire pour mener à bien son enquête sur le lac de Cottbus et la disparition des villages voisins de Lacoma ; c'est ce qui lui permet de reconnaître et de comprendre les actes obstinés des militants s'étant opposés à l'implantation de la mine, d'éprouver le désespoir des villageois chassés de leur maison et leur volonté d'y rester le plus longtemps possible, jusqu'à ce que le cratère soit creusé et qu'au seuil de leur porte s'ouvre l'abîme. Puisant dans son histoire intime pour mettre en récit celle d'un écosystème social et naturel bouleversé, Taïeb illustre ainsi ce qu'entend Nixon lorsqu'il affirme avec sagesse :

> Dans un monde imprégné d'une violence insidieuse, invisible et imperceptible, l'écriture imaginative peut aider à rendre visible ce qui ne l'est pas, en le rendant accessible et tangible, en humanisant des menaces persistantes inaccessibles aux sens immédiats[69].

Conclusion

29 L'eau est partout dans *Vivre en arsenic* et *La Mer intérieure* ; elle ruisselle, s'insinue, disparaît, préoccupe et inquiète ; elle fait remonter à la surface poisons, bons et mauvais souvenirs, et agit à la fois comme solvant et comme révélateur. En analysant conjointement ces deux œuvres contemporaines l'une de l'autre et qui partagent la même sensibilité face à la violence lente et la destruction, ici par l'industrie minière, de lieux qui nous sont chers, j'ai mis en relief la façon dont chacune d'elle laisse s'immiscer, au sein d'une enquête autour d'enjeux collectifs et environnementaux, des affects qui en transforment le projet littéraire en le chargeant d'une intimité singulière. Illustrant combien ces eaux polluées ou épuisées par l'exploitation minière ont un impact considérable sur les corps et les esprits des êtres qui vivent là, les récits de Dutrait et Taïeb soulignent combien une approche écocritique affective se doit d'examiner attentivement, dans les textes littéraires, la rencontre des corps – humains et non-humains – et des matières – organiques et inorganiques. Veinés de ces ruisseaux troublés et inapaisables, ces deux textes résolument

intimes prennent l'eau à la fois pour objet de récit et véhicule métaphorique dont les multiples facettes permettent aux autrices de relier leur propre vécu, leur propre corps, au récit qu'elles écrivent.

NOTES

1 Kyle Bladow et Jennifer Ladino, « Toward an Affective Ecocriticism: Placing Feeling in the Anthropocene », *in* Kyle Bladow et Jennifer Ladino (dir.), *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2018, pp. 1-22, p. 3. Toutes les traductions sont les miennes à moins d'indication contraire.

2 *Ibid.*, p. 2.

3 Stacy Alaimo, « Oceanic Origins, Plastic Activism, and New Materialism at Sea », *in* Serenella Iovino et Serpil Oppermann (dir.), *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014, pp. 186-203, p. 187.

4 Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Harvard University Press, 2013 [2011].

5 En tant que femme blanche évoluant au sein d'une université du Nord global, les conditions de mon existence sont notamment rendues possibles grâce à « l'appropriation illimitée de ressources, d'espace, de main-d'œuvre et d'écosystèmes » du Sud global dont la résilience est près d'être saturée (Ulrich Brand et Markus Wissen, « Global Environmental Politics and the Imperial Mode of Living: Articulations of State-Capital Relations in the Multiple Crisis », *in Globalizations*, vol. 9, n° 4, 2012, pp. 547-560, p. 550) ; il serait donc évidemment déplacé de vouloir prendre la parole à la place des membres de populations socioéconomiquement et géographiquement plus sensibles aux excès du capitalisme. Je cherche plutôt ici à souligner la façon dont les récits littéraires analysés, en faisant entendre des voix minoritaires ou étouffées, peuvent rendre visibles les drames souterrains que cause la « violence lente » (Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, *op. cit.*). Il faut en outre garder en tête que les textes étudiés ici font état, plus précisément, des conséquences de l'industrie minière sur la santé et la vie de populations blanches vivant en Europe, et que, bien qu'il ne s'agisse pas de hiérarchiser la souffrance, les populations du Sud global demeurent plus brutalement touchées par la violence lente que dénonce Nixon.

6 Astrida Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Londres et New York, Bloomsbury, 2017, p. 1.

7 Katarzyna Paskiewicz, « On Affect and Ecopoetics », *in Cultura, Lenguaje y Representación*, vol. XXIX, 2022, pp. 73-89, p. 84.

8 Si certains codes littéraires de la fiction y sont employés, ces récits – dont la portion documentaire est centrale – invitent néanmoins les lectrices à identifier leurs voix narratives à celles des autrices, la présence de ces dernières dans le texte étant incontestable. En témoignent par exemple, chez Dutrait, l'usage de son propre prénom, Claire, pour parler d'elle-même (« Salsigne polluée s'adresse à Claire à la Clamoux […] », p. 112), mais aussi le paratexte : *Vivre en arsenic* paraît en effet dans la collection « Voix de la Terre », qui publie des récits de non-fiction, et les remerciements que formule l'autrice à la suite du récit réfèrent entre autres à l'exposition *Vies d'ordures* au Mucem à Marseilles à laquelle Dutrait a contribué et qui s'institue comme l'élément déclencheur de son enquête sur la vallée de l'Orbiel et sa pollution à l'arsenic. Lucie Taïeb, quant à elle, fait directement allusion, au tout début de son récit (p. 13), à son essai documentaire précédent (*Freshkills. Recycler la terre*, Varia, 2019), soulignant ainsi le caractère non fictionnel du récit qui s'ouvre. Par conséquent, les termes « autrice » et « narratrice » seront ici employés tour à tour pour référer à une même entité narrative qui à la fois *mène* et *écrit* cette enquête. Le flottement dans lequel est ainsi maintenue la voix narrative est important pour ma lecture de ces œuvres ; je cherche pour ma part à écrire *avec* les autrices de ces textes, et à joindre ma voix et ma sensibilité à celles des narratrices.

9 Rivière qui coule dans l'Aude, en Occitanie.

10 Claire Dutrait, *Vivre en arsenic. Écopoétique d'une vallée empoisonnée*, Arles, Actes Sud, 2024, p. 11.

11 Lucie Taïeb, *La Mer intérieure. En quête d'un paysage effacé*, Paris, Flammarion, 2024, p. 18.

12 *Ibid.*, p. 20.

13 À propos de ce qu'il nomme les « littératures de terrain », Dominique Viart affirme que celles-ci comportent une démarche qui « engage aussi une implication effective de l'écrivain sur le terrain. Dès lors, c'est cette implication elle-même qui fait l'objet du récit. » Dominique Viart, « Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine », *in* Bernabé Wesley et Claudia Bouliane (dir.), *Repenser*

le réalisme, Cahiers ReMix 07. Montréal : Observatoire de l'imaginaire contemporain, 2018. https://oic.uqam.ca/publications/article/les-litteratures-de-terrain-enquetes-et-investigations-en-litterature-francaise-contemporaine, consulté le 15 juin 2025.

14 Astrida Neimanis, « Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water », *in* Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni et Fanny Söderbäck (dir.), *Undutiful Daughters : New Directions in Feminist Thought and Practice*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 85-99, p. 94.

15 « Un actant n'est ni un objet ni un sujet, mais un « intervenant » [(Latour)], semblable à l'"opérateur quasi causal" deleuzien. Un opérateur est ce qui, en raison de sa position particulière dans un ensemble et du hasard de se trouver au bon endroit au bon moment, fait la différence, fait bouger les choses, devient la force décisive qui catalyse un événement. » Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham et Londres, Duke University Press, 2010, p. 9.

16 Kyle Bladow et Jennifer Ladino, « Toward an Affective Ecocriticism », *op. cit.*, p. 3.

17 Claire Dutrait, *Vivre en arsenic*, *op. cit.*, p. 34.

18 *Ibid.*, pp. 34-35.

19 *Ibid.*, p. 31.

20 *Ibid.*, p. 159.

21 *Ibid.*, p. 45.

22 La théoricienne culturelle rompt notamment « l'illusion d'imperméabilité » que notre peau, en tant qu'êtres humains, semble nous conférer. « Pourtant, nous transpirons, urinons, ingérons, éjaculons, menstruons, allaitons, respirons, pleurons. Nous absorbons le monde, sélectivement, et le renvoyons en flots. » (Astrida Neimanis, « Hydrofeminism », *op. cit.*, p. 91).

23 « […] nous nous développons dans les eaux amniotiques qui nous fournissent les nutriments nécessaires à notre prolifération. Nos déchets sont éliminés par des voies similaires, et ce sont ces mêmes eaux intra-utérines qui nous protègent des agressions extérieures. » *Ibid.*, p. 87.

24 *Ibid.*, p. 94.

25 *Ibid.*, p. 95.

26 Écrit « response-ability ». Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chtulucene*, Durham et Londres, Duke University Press,

2016, p. 34.

27 Astrida Neimanis, « Hydrofeminism », *op. cit.*, p. 95.

28 Claire Dutrait, *Vivre en arsenic*, *op. cit.*, p. 161.

29 *Ibid.*, p. 160.

30 *Ibid.*, p. 11.

31 *Ibid.*, pp. 13-14.

32 *Ibid.*, p. 57.

33 Astrida Neimanis, « Hydrofeminism », *op. cit.*, p. 87.

34 *Ibid.*, p. 85.

35 Claire Dutrait, *Vivre en arsenic*, *op. cit.*, p. 59.

36 Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, *op. cit.*, p. 17.

37 *Ibid.*, p. 14.

38 *Ibid.*, p. 15.

39 *Ibid.*

40 Claire Dutrait, *Vivre en arsenic*, *op. cit.*, pp. 108-109.

41 C'est, je le concède, avec ma propre sensibilité et corporalité de femme que je lis ce passage, plus qu'avec mon regard intellectuel d'universitaire. La prose de Dutrait me semble faire appel au souvenir partagé par son lectorat féminin de l'expérience souvent difficile que constituent les examens gynécologiques.

42 La narratrice confie d'ailleurs avoir hésité, d'abord, à se rendre à Salsigne : « Pour tout dire, j'avais peur d'y aller. Peur du gouffre, peur des disputes autour du gouffre, peur de me faire intoxiquer. Je rangeais cette peur du côté d'un élan vital primordial de protection. C'est par ce même élan vital de préservation de soi que je me suis engouffrée dans cette enquête en vallée de l'Orbiel. » *Ibid.*, p. 135.

43 Je souligne.

44 Claire Dutrait, *Vivre en arsenic*, *op. cit.*, p. 133.

45 *Ibid.*, p. 53.

46 *Ibid.*, p. 53-54.

47 *Ibid.*, p. 19.

48 *Ibid.*, p. 113.

49 Lucie Taïeb, *La Mer intérieure*, *op. cit.*, p. 18.

50 *Ibid.*, p. 15.

51 *Ibid.*, p. 37.

52 *Ibid.*, pp. 30-31.

53 *Ibid.*, pp. 21-22.

54 Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, *op. cit.*, p. 17.

55 Lucie Taïeb, *La Mer intérieure*, *op. cit.*, p. 38.

56 *Ibid.*, p. 42.

57 *Ibid.*, p. 20.

58 *Ibid.*, p. 26.

59 Région lacustre du Brandebourg, près de la frontière polonaise.

60 Lucie Taïeb, *La Mer intérieure*, *op. cit.*, p. 81.

61 *Ibid.*, p. 79.

62 *Ibid.*, p. 83.

63 *Ibid.*, p. 43.

64 *Ibid.*, p. 39.

65 *Ibid.*, pp. 39-40.

66 *Ibid.*, p. 31.

67 *Ibid.*, p. 149.

68 *Ibid.*, p. 151.

69 Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, *op. cit.*, p. 22.

RÉSUMÉS

Français
À partir des récits *Vivre en arsenic. Écopoétique d'une vallée empoisonnée* (Dutrait 2024) et *La Mer intérieure. En quête d'un paysage effacé* (Taïeb 2024), qui sondent les traces matérielles et affectives laissées par l'exploitation minière sur les paysages et les communautés qui les habitent, cet article

s'interroge sur les possibilités d'aborder, par l'investissement littéraire, les drames intimes de notre subjectivité en considérant les interactions matérielles de notre corps avec les réseaux aqueux qui traversent son habitat. Alors que la réflexion sur l'eau polluée ou tarie par l'exploitation minière fait surgir chez les narratrices des textes à l'étude quantité d'affects et de souvenirs intimes liés à la mort de leur mère, leur enquête littéraire respective se double d'une plongée en soi cherchant à figurer cette perte de la mère engloutie prématurément par la maladie. Si « nos cours d'eau transcorporels sont non seulement traversés de potentiel vital, mais [qu'] y circulent également maladies, contamination et inondations » (Neimanis 2012, p. 94), l'attention qu'on y porte révèle à la fois des relations nourricières et mortifères entre les différents actants (Bennett 2010, p. 9) vivants et non vivants de ces milieux, complexifiant les récits que l'on peut en faire. Dans une perspective écocritique affective (Kyle et Ladino 2018) mobilisant la notion de « violence lente » théorisée par Rob Nixon (2013 [2011]), l'analyse des réseaux et métaphores hydriques qui irriguent les textes à l'étude met en lumière la façon dont ils articulent la brèche affective ouverte par la perte de la mère dans la subjectivité des narratrices, et montre comment celle-ci devient à son tour un filon à suivre pour raconter ces histoires d'eaux troublées.

English

Based on the stories *Vivre en arsenic. Écopoétique d'une vallée empoisonnée* (Dutrait 2024) and *La Mer intérieure. En quête d'un paysage effacé* (Taïeb 2024), which explore the physical and emotional traces left by mining on landscapes and the communities that inhabit them, *En quête d'un paysage effacé* (Taïeb 2024), which explore the material and emotional traces left by mining on landscapes and the communities that inhabit them, this article examines the possibilities of addressing, through literary engagement, the intimate dramas of our subjectivity by considering the material interactions of our bodies with the water networks that traverse their habitat. While reflections on water polluted or dried up by mining bring forth in the narrators of the texts under study a wealth of emotions and intimate memories linked to the death of their mothers, their respective literary investigations are coupled with a journey of self-discovery seeking to represent this loss of a mother prematurely swallowed up by illness. If 'our transcorporeal waterways are not only traversed by vital potential, but also by disease, contamination and flooding' (Neimanis 2012, p. 94), the attention paid to them reveals both nourishing and deadly relationships between the various living and non-living actants (Bennett 2010, p. 9) in these environments, complicating the narratives that can be constructed about them. From an affective ecocritical perspective (Kyle and Ladino 2018) drawing on the notion of 'slow violence' theorised by Rob Nixon (2013 [2011]), the analysis of the water networks and metaphors that permeate the texts under study highlights how they articulate the emotional void left by the loss of the mother in the narrators' subjectivity, and shows how this void

in turn becomes a thread to follow in telling these stories of troubled waters.

INDEX

Mots-clés
exploitation minière, pollution de l'eau, deuil de la mère, écocritique affective

Keywords
mining, water pollution, mourning of the mother, affective ecocriticism

AUTEUR

Benoîte Turcotte-Tremblay
Benoîte TURCOTTE-TREMBLAY est candidate au doctorat à l'Université de Montréal, où elle rédige une thèse en littérature comparée portant sur les perspectives intimes des enjeux que soulève la crise environnementale dans les œuvres littéraires et cinématographique de Cécile Wajsbrot, Lucie Taïeb, Claire Dutrait et Jacquelyn Mills. Elle s'intéresse particulièrement au rapport aux lieux singulier qui se dégage de ces récits. Issu de son second champ de recherche, son article « De la "mise-en-légende" comme condition du raconter dans *Peut-être Esther* de Katja Petrowskaja » est paru dans un dossier de la *Revue des Sciences Humaines* en avril 2024. Elle a également contribué à l'ouvrage collectif *Présence des* Disparus *de Daniel Mendelsohn dans la création contemporaine*, paru chez Hermann en novembre 2024, avec un chapitre intitulé « Parcourir la topographie mémorielle sur les traces de ses disparus : *Peut-être Esther* de Katja Petrowskaja ».

II – Hydro-installations et pratiques de recherche-création bleues

Fictions de l'eau : écopoétique de la fluidité et expériences sensibles

Athina Masoura

PLAN

Olafur Eliasson : entre phénomènes naturels et artifices perceptifs
Big Bang Fountain : une sculpture de lumière et d'eau
Riverbed : Corps, espace, matière. Vers une perception située
Déterritorialisation et altérité : penser l'espace autrement
ImMERsion : perception sans image, matière sans forme
Conclusion

TEXTE

1 Dans un contexte où les bouleversements environnementaux invitent à reconsidérer en profondeur les relations entre humains et milieux, de nombreuses pratiques artistiques s'emparent du vivant et des éléments naturels comme sources de réflexion. L'eau, en particulier, suscite un intérêt renouvelé en tant que vecteur d'expériences esthétiques, de réflexions philosophiques et d'engagements écologiques. À travers des installations immersives, certains artistes contemporains mobilisent la puissance plastique, sensorielle et symbolique de cet élément pour en faire le centre d'une narration environnementale sensible.

2 Cette étude propose d'analyser un corpus d'œuvres qui placent l'eau au cœur d'une dramaturgie perceptive, en articulant matérialité et fiction, immersion et écopoétique. Le terme d'écopoétique est ici mobilisé dans une acception élargie qui dépasse son ancrage strictement littéraire. Il désigne une approche théorique réunissant poétique de l'environnement, réflexion critique sur les modes de représentation du non-humain et dimension sensible de l'expérience artistique. Dans la lignée des travaux de Buell (1995)[1], qui envisage la littérature comme un vecteur d'imaginaires écologiques, et de Garrard (2012)[2], qui met en lumière les tensions entre narration, idéologie et environnement, l'élargissement du terme d'écopoétique permet de penser les œuvres analysées non seulement comme repré-

sentations mais comme pratiques esthétiques où s'expérimente une sensibilité à la fois spatiale et écologique. Dans ce cadre, la notion contribue à rendre perceptibles les interdépendances entre humain et non-humain, reconfigurant ainsi notre rapport au vivant et au monde.

3 Deux axes complémentaires structureront cette réflexion. Le premier portera sur certaines réalisations d'Olafur Eliasson, qui explorent l'hydro-matérialité à travers une réflexion sur la temporalité, la fluidité et la transformation. Le second s'appuiera sur un projet de recherche- création de l'auteure, afin d'envisager la dimension plus impalpable de l'eau, en tant que vecteur d'affects, de sensations et de projections imaginaires – une hydro-immatérialité dont la force poétique se révèle à travers les expériences vécues par les spectateurs.

4 L'ensemble vise à montrer comment ces formes artistiques participent, chacune à leur manière, à une reconfiguration de notre sensibilité écologique, en invitant à repenser les frontières entre sujet et environnement, matière et sensation, perception et engagement.

Olafur Eliasson : entre phénomènes naturels et artifices perceptifs

5 Olafur Eliasson, artiste contemporain islando-danois, développe une pratique située à l'intersection des phénomènes naturels et des constructions artificielles. Ses dispositifs transforment l'espace d'exposition en un laboratoire perceptif, où le spectateur est activement impliqué et où la plasticité de l'expérience esthétique devient centrale. La perception se fait ainsi sujet de l'œuvre, tout en ouvrant une réflexion critique sur notre relation à l'environnement et sur les modalités de notre inscription dans le monde. Le travail d'Eliasson, prend alors une dimension écologique et politique, en tant que médium participatif capable de susciter une conscience collective.

6 Dans cette perspective, l'eau occupe une place privilégiée : elle constitue un matériau et un vecteur d'exploration des notions de spatialité, de transformation et d'instabilité perceptive. Déclinée sous

ses différents états – liquide, gazeux ou solide – elle agit comme un élément dynamique qui reconfigure à la fois l'environnement de l'exposition et la manière dont le spectateur y déploie son expérience.

7 Les deux réalisations que nous allons évoquer articulent le tangible et le poétique, mêlant la matérialité de l'eau à ses dimensions sensibles et réflexives. Elles introduisent également une dimension écologique, comprise comme une réflexion sur les interactions entre les êtres humains et leur environnement matériel, sur la vitalité et l'agentivité des éléments naturels, et sur la manière dont ces interactions reconfigurent nos perceptions et nos pratiques.

Big Bang Fountain : une sculpture de lumière et d'eau

8 *Big Bang Fountain*, est une installation qui immerge le spectateur dans une salle obscure, au centre de laquelle une fontaine projette un jet d'eau vertical. Ces projections d'eau sont perceptibles au spectateur grâce à un stroboscope qui les illumine « donnant à chaque fois une forme différente et fugace au rythme de l'éclairage [3] ».

Fig. 1 : Olafur Eliasson, *Big Bang Fountain*, 2014. Eau, stroboscope, pompe, buse, acier inoxydable, bois, mousse, plastique, unité de contrôle, colorant. Dimensions 1650 x 1600 x 1600 mm. Vue de l'installation : Tate Modern, Londres, 2019. Photo : Anders Sune Berg Collection du Kiran Nadar Museum of Art © 2014 Olafur Eliasson



9 Ce qui nous intéresse particulièrement dans cette réalisation, c'est l'usage paradoxal de l'eau comme matériau sculptural. Contrairement à une sculpture traditionnelle en pierre ou en métal, ici, la forme ne persiste que dans l'instant de la perception, l'instant du flash lumineux. Par ce procédé, Eliasson transforme un matériau fluide et mouvant en un objet tangible mais fugace, que l'œil perçoit comme figé dans le temps. En constante métamorphose, l'œuvre donne à chaque seconde une nouvelle forme, jouant sur la tension entre le visible et l'invisible, le fixe et le mouvant, le solide et le liquide.

10 Ainsi, *Big Bang Fountain* propose non seulement une réflexion sur la nature de l'eau, mais aussi un questionnement plus large sur les conditions de la perception, la temporalité des formes et les seuils de visibilité. L'eau, dans sa fluidité, sa puissance et sa malléabilité, devient ici à la fois sujet et objet, matériau plastique et matière

vivante. Cette approche trouve un écho dans les théories du nouveau matérialisme, notamment dans les travaux de Jane Bennett, qui affirme que la matière n'est pas passive mais vibrante, active, animée d'une force propre[4]. Et en effet, Eliasson, en nous confrontant à la matérialité de l'eau et à sa transformation, formelle et poétique, met en avant la vitalité de l'eau et sa force dynamique. Cet élément naturel est ici utilisé non pas comme un simple élément décoratif mais comme un agent actif, un acteur au sens de Bennett lorsqu'elle parle d'« actant non-humain : une entité capable d'efficacité, de produire des effets et d'altérer le cours des événements, qu'elle soit humaine ou non[5] », qui façonne l'espace et l'expérience du spectateur. À travers cette mise en scène de l'eau en suspension, en projection et en métamorphose perpétuelle, l'artiste confère à l'eau une puissance expressive autonome, capable de redéfinir les rapports entre les éléments physiques – l'espace, la lumière, le son – et ceux qui les perçoivent.

11 L'installation instaure ainsi une dynamique relationnelle, où la matérialité aqueuse participe activement à la structuration de l'expérience perceptive. Les rythmes propres de l'eau, ses flux et ses ruptures, façonnent l'environnement sensible autant qu'ils le désorganisent, engageant le spectateur dans un rapport de co-présence, voire de co-construction avec l'œuvre. Cette approche dynamique de la matière entre en résonance avec les concepts deleuziens du devenir et de la variation.

12 En s'appuyant sur Nietzsche et Bergson, Deleuze conçoit la réalité non comme un ensemble d'entités fixes, mais comme un réseau de devenirs et de multiplicités. La matière y est envisagée comme un agencement de forces hétérogènes, qui ne se stabilisent jamais définitivement mais se reconfigurent en permanence selon des intensités variables. Dans *Big Bang Fountain*, cette pensée d'une matière-processus se donne à voir dans une structure dynamique en perpétuelle expansion. Les éclats d'eau, projetés à intervalles réguliers et brièvement figés par des flashes stroboscopiques, matérialisent une tension entre fixité apparente et mouvement sous-jacent. L'œuvre donne à percevoir une suspension du devenir dans l'instant, une intensification du flux plutôt qu'un arrêt. Ce n'est pas seulement la forme qui est montrée, mais l'énergie de sa transformation, appréhendée dans l'expérience sensible du spectateur présent *in situ*.

13 Ce que *Big Bang Fountain* rend sensible, c'est précisément ce que Deleuze et Guattari désignent comme le *devenir* : « Le devenir n'est ni un ni deux, ni rapport de deux, mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite[6]. » L'œuvre n'est pas tant la représentation d'un état que la manifestation d'un seuil, d'un passage : elle met en scène une matière en transit, insaisissable, toujours en train de s'actualiser. Cette logique du devenir s'écarte radicalement d'une pensée de l'imitation ou de l'assimilation. Au contraire, elle repose sur une logique de la co-transformation, de la *double capture*, où « à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même[7] ». Il ne s'agit donc pas de représenter un mouvement, mais de créer un dispositif dans lequel la matière même devient sujet d'un devenir partagé, traversant à la fois l'œuvre et la perception du spectateur.

Riverbed : Corps, espace, matière. Vers une perception située

14 À la suite de *Big Bang Fountain*, l'installation *in situ*, *Riverbed*, créée également par Olafur Eliasson prolonge notre réflexion sur les écritures fictionnelles de l'eau. Avec cette œuvre monumentale, l'artiste métamorphose l'environnement muséal en un paysage minéral. Plusieurs salles sont envahies de tonnes de pierre volcanique et de gravier, traversées par un mince filet d'eau. Libéré de tout parcours balisé, le visiteur est invité à arpenter cet espace brut sans itinéraire prédéfini, engageant ainsi une exploration de l'espace d'exposition à la fois physique et sensorielle.

15 *Riverbed* ne se donne donc pas à voir comme une œuvre à contempler à distance, mais comme une expérience immersive, où le spectateur est confronté à une réalité qu'il peut toucher, sentir, palper. Être physiquement présent dans cet environnement modifie en profondeur les modalités de réception. Le spectateur devient acteur de sa propre perception, engagé dans une relation sensible et incarnée avec l'espace. Arnold Berleant, figure majeure de l'esthétique environnementale, insiste sur le fait que l'expérience esthétique émerge d'une participation corporelle active au sein de l'environnement. Selon lui,

16 Le corps conscient, se mouvant dans et comme partie intégrante d'un milieu spatio-temporel, devient le domaine de l'expérience humaine [...] Nous vivons donc dans un entrelacs dynamique de forces inter-pénétrantes auxquelles nous contribuons et auxquelles nous répondons [8].

17 L'œuvre devient alors un champ de forces, où percevant et perçu coexistent dans une dynamique fluide, une unité sensible fondée sur la coprésence active.

Fig 2 : Olafur Eliasson, *Riverbed*, 2014. Eau, galets et pierres variés (australiens, vietnamiens, philippins), gravier, sable, bois, acier, film plastique, tuyaux, pompes, unité de refroidissement. Vue de l'installation : QAGOMA, Queensland, Australie, 2019. Photo : Natasha Harth, QAGOMA Collection de la Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art, The Josephine Ulrick and Win Schubert Charitable Trust © 2014 Olafur Eliasson



18 Dans le travail d'Olafur Eliasson le corps du spectateur occupe une place centrale. Ce dernier n'est pas un simple observateur passif, il est activement impliqué, il se déplace, ressent la température, la lumière, l'humidité. L'artiste conçoit ses installations comme des environnements à expérimenter, des situations perceptives qui invitent chacun à reconsidérer sa manière de percevoir le monde. Dans un entretien avec Anna Engberg-Pedersen, Eliasson affirme : « En marchant sur une surface inclinée, le poids de votre corps devient subitement un défi. C'est également une des raisons pour laquelle une randonnée permet une relation différente avec l'environnement de celle qu'on ressent lorsqu'on marche en ville[9]. » Ces propos démontrent la volonté de l'artiste de réinscrire le corps dans un rapport direct avec la matière et l'environnement dans les expériences qu'il propose.

19 Dans cette optique, l'espace de l'installation ne se définit plus par des dimensions géométriques, mais par les sensations qu'il suscite. La spatialisation devient une expérience vécue qui engage le spectateur dans une relation incarnée avec son milieu. En introduisant une topographie marquée par des discontinuités, des inclinaisons et des textures rugueuses, Eliasson active un rapport au monde fondé sur l'adaptation et la cohabitation avec la matière. Le visiteur, privé de repères fixes, se laisse instinctivement guider par le tracé du ruisseau qui serpente au cœur du paysage. Ce cours d'eau en mouvement devient ainsi un repère d'orientation, remplaçant les codes habituels de circulation par un cheminement intuitif et adaptatif. Cette lecture « hydro-matérielle » du paysage engage ainsi un dialogue sensible entre le corps, le mouvement et la matière.

Déterritorialisation et altérité : penser l'espace autrement

20 Nous observons chez Eliasson une mise en valeur récurrente des éléments naturels et une certaine pensée nomade, un jeu de déterritorialisation. La déterritorialisation en tant que processus de déplacement d'un élément hors de son cadre originel, permet à Eliasson de créer des nouvelles configurations d'espaces immersifs qui questionnent notre manière d'expérimenter le réel ainsi que notre place au monde.

21 Les installations immersives sont, par définition, fidèles au principe du passage vers un monde autre : elles fondent ainsi l'expérience de l'œuvre non pas sur une connaissance préalable, mais sur une perception renouvelée. En déplaçant un paysage minéral à l'intérieur du *white cube* – espace stérile et neutralisé de la muséologie moderniste – Olafur Eliasson introduit une rupture avec le cadre muséal traditionnel, remettant en question les repères spatiaux et perceptifs auxquels le spectateur est généralement habitué. Cet acte de déterritorialisation, récurrent dans son travail, ne se limite pas à un simple déplacement physique. Il transforme notre manière d'appréhender l'espace et les matériaux de l'installation et redéfinit la relation entre ces derniers et ceux qui les perçoivent, préparant ainsi une expérience renouvelée de l'exposition.

22 Nous retrouvons ainsi à nouveau dans son travail une résonance avec la logique deleuzienne de flux, d'affects et de devenirs, où la proposition artistique n'y est plus conçue comme un objet stable, mais comme un espace dynamique en mutation, permettant une expérience à la fois sensorielle et quasi existentielle. Cette réalisation – comme d'autres installations immersives de l'artiste – déconstruit nos habitudes perceptives et spatiales pour en proposer une reconfiguration, introduisant une forme de « souplesse dans notre manière d'habiter [et par conséquence d'agir au] monde [10] ».

23 En nous amenant à expérimenter une situation ordinaire sur un onglet nouveau, Eliasson parvient à créer une certaine altérité. En perturbant nos automatismes, il suspend l'habitude, cette grille invisible qui conditionne notre rapport au réel, et rend possible un retour à l'expérience première – immédiate, sensible – de la nature. Cette démarche rejoint l'idée défendue par Viktor Shklovsky selon laquelle « le rôle de l'art est de transmettre la sensation des choses telles qu'elles sont perçues et non comme elles sont connues [11] ». Dans cette perspective, l'œuvre agit comme un dispositif de défamiliarisation, en nous obligeant à voir le monde autrement, à le redécouvrir dans sa dimension sensible et non plus simplement fonctionnelle.

24 L'analyse de ces deux réalisations montre que, dans l'univers d'Olafur Eliasson, la matérialité de l'eau ne se réduit pas à un simple matériau inerte. Elle incarne, au contraire, ce que Diana Coole et Samantha Frost décrivent comme, « un excès, une force, une vitalité, une rela-

tionalité ou une différence, qui rend la matière active, auto-créatrice, productive et imprévisible[12] ». Cette conception d'une matière agissante entre en résonance avec la démarche sensible d'Eliasson, dans laquelle l'altérité n'est pas un simple ailleurs, mais un devenir – un processus relationnel et dynamique qui rend perceptible l'interdépendance entre l'humain et les espaces qu'il traverse. En précisant ces espaces, on peut distinguer ceux qui sont conçus et aménagés par l'artiste (espace conçu), ceux qui existent matériellement et physiquement dans l'installation (espace réel) et ceux qui sont vécus et expérimentés par le spectateur à travers le mouvement, la perception et le ressenti (espace vécu). Cette articulation permet de comprendre comment la matière, l'eau et le minéral, devient actrice de l'expérience perceptive et participe à la co-constitution d'un monde partagé entre les éléments et ceux qui les perçoivent.

ImMERsion : perception sans image, matière sans forme

25 Nous allons maintenant examiner l'hydro-immatérialité à travers un projet de recherche-création personnel. Plus spécifiquement, je m'appuierai sur une installation intitulée *ImMERsion* qui propose une réflexion sur les perceptions liminales de l'eau et interroge son potentiel atmosphérique et évocateur au-delà de sa simple présence matérielle.

26 Ayant une configuration spatiale particulière, cette réalisation nous invite à un voyage imaginaire au bord de la mer, en nous plongeant dans une atmosphère humide, d'obscurité dévorante, remplie d'odeurs et d'une ambiance sonore. Privé de lumière, l'espace concret de 40 mètres carrés (6,05 x 6,75 m) de la salle semble suspendu, laissant place à un environnement sans contours nets ni repères stables[13].

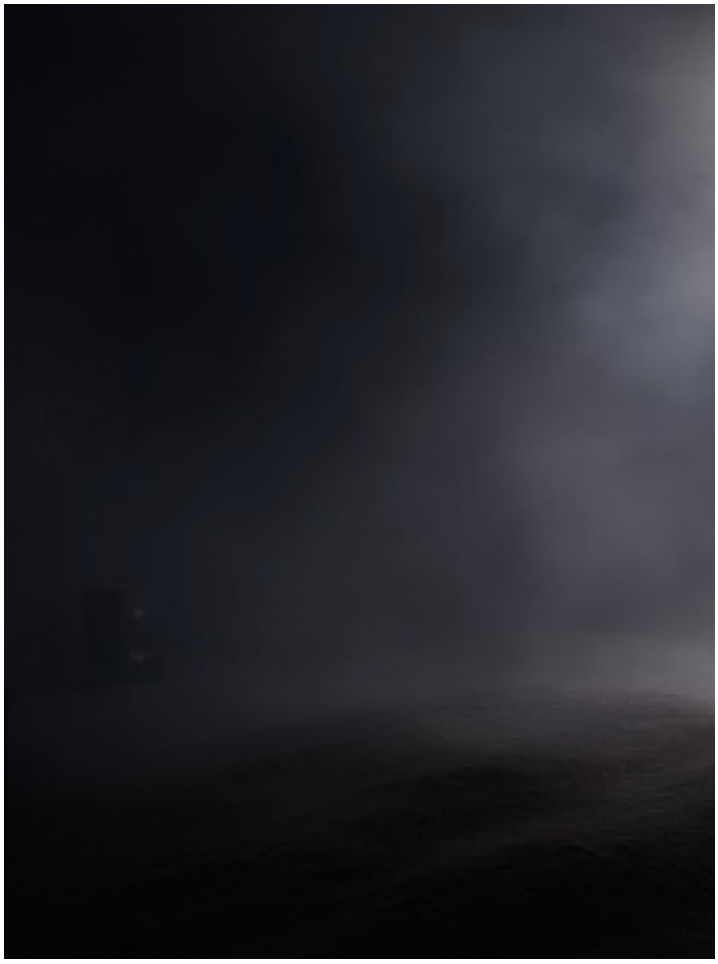


Fig. 3 & 4 : Athina Masoura, *ImMERsion*, 2018. Sable, brouillard artificiel, système audio 5.1, algues, huîtres, ambiance sonore : Lambros Taklis. Dimensions variables. Photo : modélisation de l'artiste © 2018 Athina Masoura



27 Dès son entrée dans l'installation, le visiteur est confronté à une première déstabilisation ; ne pouvant ni s'orienter ni anticiper son mouvement, il perd la maîtrise de son propre corps dans l'espace. À cette désorientation initiale s'ajoute une série de stimuli multisensoriels inattendus.

28 Une vague d'air puissante, chargée de centaines de microgouttelettes d'eau – projetées par deux ventilateurs brumisateurs installés au fond de la pièce – vient heurter le visage et le corps du spectateur. Cette stimulation tactile, rare en contexte muséal, est amplifiée par une épaisse couche de sable, uniformément répartie mais volontairement irrégulière, qui recouvre l'ensemble du sol. Loin d'offrir un appui stable, ce sol résiste à la marche, ralentit le déplacement et impose

une attention corporelle soutenue. Privé de repères visuels, le spectateur doit s'en remettre à la mémoire de son propre corps : à ses appuis, à son souffle, à ses perceptions cutanées et proprioceptives. Ce n'est plus l'œil qui guide la réception de l'œuvre, mais l'ensemble du corps, engagé dans un environnement instable, mouvant et sensoriellement actif.

29 Cette scénographie est prolongée par une ambiance sonore conçue pour instaurer une continuité entre deux plans : la présence effective du spectateur dans la salle et l'évocation d'un environnement maritime fictif. Le son spatialisé articule à la fois des éléments narratifs – tels que le ressac des vagues, les cris des mouettes ou les voix d'enfants jouant au bord de la plage – et des fréquences graves mobilisant les couches plus profondes de la perception affective. Sur le plan émotionnel, les basses fréquences possèdent un pouvoir avéré, puisqu'elles agissent physiquement par vibrations et influencent les états internes via le système limbique, pouvant générer tension ou apaisement selon leur modulation [14]. Sur le plan cognitif, ces sons déclenchent un phénomène de réminiscence, réactivant des souvenirs sensoriels enfouis. Le spectateur devient ainsi le producteur actif d'une scène mentale, façonnée par sa mémoire affective et ses propres expériences du rivage.

30 C'est dans ce processus de réactivation sensorielle que se déploie pleinement le pouvoir de l'imagination, non comme simple reproduction du réel, mais comme force créatrice. Comme l'écrit Bachelard :

> L'imagination n'est pas, comme le suggère l'étymologie, la faculté de former des images de la réalité ; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent la réalité. Cette capacité de dépassement poétique rejoint les mots de D'Annunzio : "Les événements les plus riches arrivent en nous bien avant que l'âme s'en aperçoive. Et, quand nous commençons à ouvrir les yeux sur le visible, déjà nous étions depuis longtemps adhérents à l'invisible" [15].

31 *ImMERsion* mobilise cette *adhésion à l'invisible*, ce foyer intime d'images et d'émotions latentes, pour éveiller une forme de poésie intérieure, première, qui engage le spectateur dans un rapport sensible et singulier au monde.

32 Enfin, la dimension olfactive complète cette expérience immersive en activant un sens souvent négligé dans les arts visuels. Disposés à différents endroits de la salle, des éléments organiques – eau salée, algues, coquillages et huîtres – diffusent des odeurs marines. Ces effluves viennent convoquer une mémoire olfactive particulièrement puissante, contribuant à produire un effet d'évocation immédiate et non médiatisée. L'espace devient ainsi un paysage sensoriel, saturé de sensations qui ne cherchent pas à figurer la mer, mais à la faire émerger dans le corps du visiteur, dans un entrelacs de perceptions et d'affects.

33 Cette œuvre explore ainsi ce que l'on pourrait appeler une *hydro-immatérialité*, une matérialité de l'eau qui ne se manifeste pas comme forme ou volume stable, mais par ses effets atmosphériques, relationnels et perceptifs. Ce n'est pas la représentation de l'eau qui est centrale ici, mais la manière dont elle nous affecte, dont elle circule à travers nous, suscitant un monde à la fois imaginaire, mémoriel et tangible. L'eau y devient une force invisible, « une substance en devenir intra-actif[16] », suspendue dans l'air, absorbée par le sable, transmise par le son, les vibrations et les odeurs.

34 En transformant le corps du spectateur en interface sensible, cette installation nous invite, pour reprendre les mots de Hölderlin, à « habiter le monde en poète[17] », c'est-à-dire à concevoir l'habiter non comme un simple fait de résidence ou d'occupation d'un espace physique, mais comme une manière d'être au monde ; une manière d'exister en résonance profonde avec l'environnement. Cette conception trouve un écho chez Heidegger et Merleau-Ponty. Chez Heidegger, l'« être-là » (*Dasein*) ne se réduit pas à la simple présence physique dans un lieu : il implique une manière d'être au monde, une inscription située qui donne sens à l'existence en liant l'espace au temps, l'habiter au penser[18]. Habiter devient ainsi un mode d'engagement avec le monde, un geste ontologique de co-présence et d'ouverture. Merleau-Ponty prolonge cette perspective en l'ancrant dans la corporéité. Habiter signifie avant tout éprouver le monde par le corps, dans une relation immédiate et sensible. L'espace n'est pas un contenant neutre, mais une configuration vécue, traversée par les perceptions, les gestes et les affects[19].

35 C'est précisément ce que *ImMERsion* active ; une situation spatio-temporelle fictive où la salle devient un lieu générateur d'images mentales, d'événements affectifs et de réminiscences liées au vécu. Elle invite à ressentir la mer comme présence sensorielle – l'humidité, les rythmes sonores, les mouvements d'air, la granulosité du sable. L'eau y est perçue dans sa texture, ses sons, ses intensités mouvantes, et sa capacité à activer l'imaginaire et faire ressentir le réel. Comme l'écrivait Novalis :

36 Le monde doit être romantisé. C'est ainsi que l'on retrouvera le sens originel. Romantiser n'est rien d'autre qu'une potentialisation qualitative. Cette opération est encore inconnue. Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je les romantise [20].

37 *ImMERsion romantise*, donne corps à ce qui échappe à la vue. Le spectateur est invité à voir au-delà du visible afin que la réalité retrouve sa densité et son intensité perdues. L'univers proposé est à la fois omniprésent et insituable, révélant une virtualité de notre situation actuelle. Ce voyage au bord de la mer existe en puissance, il tend à s'actualiser par le spectateur, nous interrogeant ainsi sur la manière dont la matérialité peut excéder la matière.

Conclusion

38 Ces réalisations, en explorant l'eau sous ses formes tangibles et impalpables, élaborent une véritable poétique de la fluidité. Elles déplacent les frontières entre matérialité et immatérialité, entre nature et culture, pour faire émerger une esthétique de l'entre-deux – mouvante, sensorielle, transformatrice.

39 Les fictions de l'eau qui s'y déploient ne se contentent pas de représenter un élément naturel : elles créent des zones de trouble, des seuils d'expérience où notre rapport au monde se défait et se recompose. Pour reprendre les mots de Denis Boisseau, elles sont « étrangeté, perturbation [...] point chaud, expérience cruciale, carrefour, seuil, moment nodal, point focal [21] ».

40 En perturbant nos automatismes perceptifs et en éveillant une sensibilité incarnée, ces œuvres nous permettent d'éprouver la nature

autrement – dans son intensité, sa présence, sa poésie. Ainsi se dessine, à travers ces démarches artistiques, une écologie esthétique, une manière d'habiter le monde avec attention, sensibilité et résonance – non pas en tant que spectateurs passifs, mais comme cohabitants engagés dans le tissu mouvant du vivant.

NOTES

1 Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

2 Greg Garrard, *Ecocriticism*, 2e éd., Londres, Routledge, 2012.

3 Mariam Limam, *Objet Heisenberg, une approche artistique de la quantique*, thèse de doctorat en études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal, septembre 2020, p. 45, https://archipel.uqam.ca/14525/1/D3839.pdf, consulté le 12/01/2025.

4 Jane Bennett, Vibrant Matter: A Political Ecology of Things, Durham, Londres, Duke University Press, 2010, p. 1.

5 « [A]n actant is a source of action that can be either human or nonhuman; it is that which has efficacy, can do things, has sufficient coherence to make a difference, produce effects, alter the course of events. », Ibid., p. x. (Traduction personnelle).

6 Gilles Deleuze et Félix Guattari, Mille plateaux [1980], Paris, Éd. de Minuit, 2009, p. 360.

7 Gilles Deleuze et Claire Parnet, Dialogues [1977], Paris, Flammarion, 2023, p. 8.

8 « The conscious body moving within and as part of a spatio-temporal environmental medium becomes the domain of human experience [...] We live, then, in a dynamic nexus of interpenetrating forces to which we contribute and respond », Arnold Berleant, Aesthetics and environment: Variations on a theme, Aldershot, Hants, Angleterre ; Burlington, Vermont, Ashgate Publishing, 2005, p. 18. (Traduction personnelle).

9 Studio Olafur Eliasson et Philip Ursprung, Studio Olafur Eliasson : an Encyclopedia, Köln, Taschen, 2016, p. 163.

10 Évelyne Toussaint, « La déterritorialisation selon Pascale Marthine Tayou », *Figures de l'art – Revue d'études esthétiques*, n° 20, *Le syndrome de Venise : la biennalisation de l'art contemporain*, 2011, p. 119, [en ligne], https://hal.science/hal-01884361v1/document, consulté le 12/12/2024.

11 Lee T. Lemon et al. (éd.), Russian Formalist Criticism: Four Essays, 2e éd., Lincoln, University of Nebraska Press, 2012, p. 12.

12 « For materiality is always something more than "mere" matter: an excess, force, vitality, relationality, or difference that renders matter active, self-creative, productive, and unpredictable », Diana H. Coole et Samantha Frost, New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics, Durham, Duke University Press, 2010, p. 9 (Traduction personnelle).

13 Les seules traces visuelles de l'œuvre subsistent aujourd'hui sous forme de modélisations 3D – échos partiels et distants d'une expérience fondamentalement vécue dans et par le corps.

14 Voir Marie Strand Skånland, « A technology of wellbeing: A qualitative study on the use of mobile music in everyday life », *Nordic Journal of Music Therapy*, vol. 22, n° 2, 2013, pp. 139-157.

15 Gaston Bachelard, L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière, 18e réimpression, Paris, José Corti, 1942, pp. 23-24.

16 « [M]atter does not refer to a fixed substance; rather, matter is substance in its intra-active becoming – not a thing but a doing, a congealing of agency », Karen Michelle Barad, Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning, Durham, Duke University Press, 2007, p. 151.

17 « Plein de mérite, mais poétiquement, l'homme habite cette terre », Friedrich Hölderlin, *In lieblicher Bläue*, vol. 31-32, in Friedrich Hölderlin *Poèmes* [trad. Jean-Pierre Lefebvre], Paris, Gallimard, collection « Poésie/Gallimard », 2007, p. 123.

18 Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser » [1951], in Martin Heidegger, *Essais et conférences* [trad. A. Préau], Paris, Gallimard, 1958, pp. 183-203.

19 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

20 Novalis et Olivier Schefer, Le monde doit être romantisé, Paris, Éd. Allia, 2002, p. 46.

21 Denis Boisseau, « De l'inexistence du détail », in Liliane Louvel (éd.), *Le Détail*, Poitiers, Publications de la Licorne, 1999, p. 17.

RÉSUMÉS

Français
Dans un contexte de bouleversements écologiques, cet article examine le rôle de l'eau dans la création artistique contemporaine pour penser la relation entre l'humain et son environnement. En s'appuyant sur des œuvres d'Olafur Eliasson ainsi qu'un projet personnel de recherche-création intitulé *ImMERsion*, ce travail explore deux dimensions complémentaires : l'hydro-matérialité et l'hydro-immatérialité. L'eau y est tantôt matière tangible et sculpturale, tantôt vecteur atmosphérique d'affects et de souvenirs. Ces installations immersives interrogent notre perception, notre sensibilité et notre manière d'habiter le monde, construisant une véritable écologie esthétique fondée sur l'expérience sensible.

English
Against a backdrop of ecological upheaval, this article examines the role of water in contemporary artistic creation in order to reflect on the relationship between humans and their environment. Drawing on works by Olafur Eliasson and a personal research-creation project entitled ImMERsion, this work explores two complementary dimensions: hydro-materiality and hydro-immateriality. Water is sometimes a tangible, sculptural material, sometimes an atmospheric vehicle for emotions and memories. These immersive installations question our perception, our sensitivity and our way of inhabiting the world, constructing a true aesthetic ecology based on sensory experience.

INDEX

Mots-clés
écopoétique, installation immersive, perception sensorielle, altérité environnementale

Keywords
ecopoetics, immersive installation, sensory perception, environmental otherness

AUTEUR

Athina Masoura
Athina MASOURA est artiste et docteure en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts. Sa recherche s'articule autour de l'immersion dans la création contemporaine. Qualifiée aux fonctions de MCF en section 18, elle est membre de l'équipe de recherche LARA-SEPPIA. Elle a participé à un grand nombre de journées d'études, à plusieurs colloques internationaux et interdisciplinaires, et a publié des articles dans des revues telles que *Pagaille*, *Percées* et *Proteus*. Dans la même lignée que ses recherches théoriques, ses réalisations plastiques – installations, sculptures ou interventions dans l'espace urbain – témoignent de son intérêt à déplacer l'attention du spectateur de l'objet autonome vers une situation sensorielle où l'œuvre est vécue de façon immédiate, dynamique, sensible et phénoménologique.

Immersion en paysage bleuté avec *Deep See Blue Surrounding You* de Laure Prouvost et sa figure du poulpe penseur

Angélique Mangeleer

PLAN

Qui est Laure Prouvost ?
Entrer dans ce bleu profond pour se fondre
La vidéo d'un voyage
Immersion solide, liquide et sensorielle
Une portée écologique
Nous sommes le poulpe
Mythologies de monstres effrayants
Le poulpe, un symbole chez Prouvost
« Go deeper » : le poulpe comme un monde
Conclusion

TEXTE

1 *Deep See Blue Surrounding You* (*Vois Ce Bleu Profond Te Fondre*) a été présentée à la 58e Biennale de Venise qui eut lieu du 11 mai au 24 novembre 2019, sous le commissariat de Martha Kirszenbaum. L'exposition *in situ* et multi-médiums prend tout le pavillon et se compose de plusieurs installations consécutives : une première salle représentant un rivage dévasté par la pollution, une seconde salle plongée dans la pénombre avec une projection vidéo et une troisième salle avec une grande tapisserie accrochée au mur. À travers cette exposition, Laure Prouvost nous propose un voyage aquatique dans lequel le public est incité à réfléchir à son rapport à l'environnement à partir de rebuts d'objets ordinaires, d'animaux réalisés en verre soufflé et d'un film très énigmatique. Afin d'analyser cette installation et d'établir des liens entre chacun de ses éléments, nous retracerons ensemble le parcours de l'exposition comme si nous y étions. Nul besoin d'apporter son maillot de bain, l'artiste ruse de stratégies plastiques pour nous immerger dans une mer aride, et par la même occasion, met en évidence la situation actuelle de nos

océans. En arpentant les différentes salles, nous apercevons que des éléments se font écho entre l'installation, la vidéo et la tapisserie : le thème maritime, le voyage, les oiseaux, les vêtements ainsi que la pieuvre. En effet, le motif du poulpe (ou la pieuvre qui désigne le même animal) que nous retrouvons dans une version joueuse sur le rivage et mystérieuse dans la vidéo semble être une figure incontournable de l'exposition. Il s'agira aussi d'identifier la place et le rôle que prend la figure du poulpe dans l'exposition, et plus globalement dans la pratique de Laure Prouvost. Motif récurrent dans ses œuvres, Prouvost tente de renouveler la figure du poulpe à revers des mythologies qui la décrivent comme une créature malfaisante et fantastique, en la présentant comme une sorte de guide spirituel, un poulpe penseur.

Qui est Laure Prouvost ?

2 Laure Prouvost est une artiste plasticienne française travaillant en Belgique, reconnue pour son travail de vidéo et d'installation immersives. En 2013, elle remporte le prestigieux prix Turner, une première pour une artiste française, pour son œuvre *Wantee*, une installation vidéo dans laquelle elle archive l'épopée fictive de son grand-père, bien décidé à creuser un tunnel souterrain pour rejoindre l'Afrique. La vidéo est accompagnée d'une table nappée entourée de huit chaises et recouverte de poteries et de vaisselles fait-main, éléments que nous retrouvons dans la vidéo, traduisant son goût pour le récit et la mise en scène du réel. Le Palais de Tokyo lui consacre une exposition monographique « Ring, Sing and Drink for Trespassing » en 2018 et un an plus tard, elle représente le pavillon français à la 58^{e} Biennale de Venise avec son exposition immersive *Deep See Blue Surrounding You.*

Entrer dans ce bleu profond pour se fondre

3 En se dirigeant vers le pavillon français de la Biennale, le spectateur est invité à venir s'infiltrer dans l'exposition en passant, non pas par la porte d'entrée habituelle du pavillon, mais par la porte de derrière beaucoup plus petite. Nous entrons alors en descendant dans une

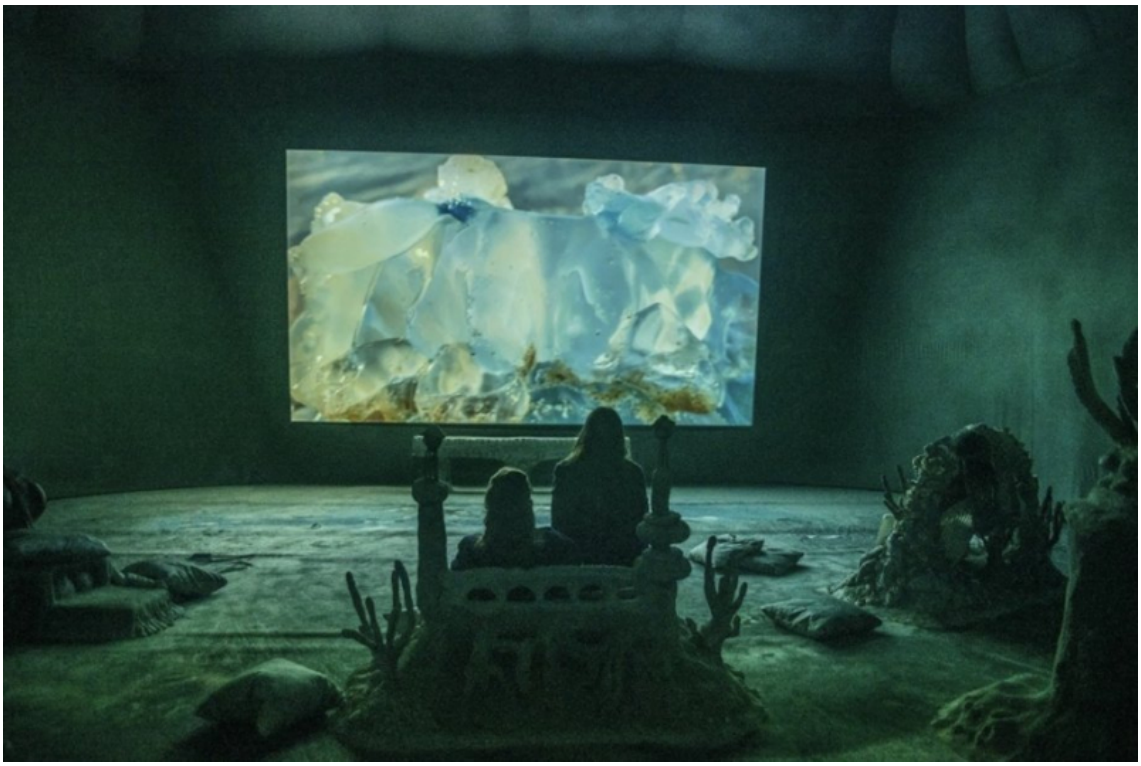
sorte de sous-sol sans lumière, puis remontons à la surface par un petit escalier qui nous conduit dans la lumière. Nous sommes désormais sur la plage, une plage avec peu de sable et sans paysage. Nous marchons sur de la résine époxy bleu pâle presque uniforme recouvrant 70 m² de sol qui imite une eau paradisiaque et cristalline qui se heurte aux murs immaculés. Nombre d'objets ont été dispersés et englués dans cette eau figée : des chaussures, des bouteilles en plastique, du papier, des filets de pêche, des coquilles d'œufs, des téléphones et tablettes portables, de la salade, et autres petits objets égarés. Ce ne sont pas seulement des détritus : la nature est présente, mais elle est morte. Les os de seiche côtoient des algues et des branches sèches, des méduses bizarres, des poissons échoués et un pigeon fumeur. Un ramassis de déchets comme il en existe déjà sur nos littoraux. En y prêtant attention, nous découvrons que les animaux morts ont été en réalité modelés en verre soufflé et en résine. Le seul animal qui paraît vivant est un poulpe rose translucide. Que veut-il nous dire avec son regard étonné ?

4 Cette marée basse artificielle nous fait osciller entre étonnement et désolation. Les reflux ont rejeté tout ce qui nous reste de notre humanité : des appareils obsolètes et une nature en perdition. La fausse tête humaine décapitée posée sur cette mer faussement liquide en reste pantoise. En écho à ses anciennes œuvres (notamment ses déclinaisons de *We Will Feed You*, des fontaines de seins), une paire de seins en verre soufflé rose s'ajoute au reste, comme en signature de l'artiste. Cette première grande partie de l'exposition semble nous rappeler nos habitudes de consommation, la pollution qui en découle et notre négligence quant au sort des océans. Cependant, cette partie n'est qu'un avant-goût de l'aventure que nous propose Laure Prouvost. Après avoir divagué sur cette plage paralysée, il faut s'élancer dans la mer pour y plonger totalement.

5 Dans l'émission *Boomerang* de la radio France Inter, l'artiste répond à Augustin Trapenard en décrivant son exposition comme « un grand voyage[1] ». Les objets figurant dans cette première installation sont utilisés pour introduire le reste de l'exposition, une vidéo de 25 minutes de ce voyage, et prolonger la narration, comme à la fois preuves du séjour et avertissement.

6 Après avoir connu la clarté de la plage, nous entrons dans les profondeurs de la mer en passant à travers une série de rideaux gris. Du sable recouvre partiellement le sol (fig. 1). La pénombre s'avère dense, mais la lumière d'une projection vidéo vient happer notre regard. Le lieu de la vidéo a été conçu comme une grotte aux parois rocheuses (réalisées en béton) qui viennent emprisonner des chaises de jardin et des sièges de voiture tournés vers la projection tels des fauteuils de cinéma. « Waiting for your siege » est gravé juste en dessous des sièges. Le film attendait son public, Prouvost nous murmure en anglais « ils arrivent, ils arrivent ! […] Nous avons apporté quelques coussins pour vous », comme pour nous inviter à rester le plus longtemps possible pour comprendre la vidéo et à notre tour, nous poser des questions sur le sens de ce voyage et les liens avec cet environnement maritime.

Fig. 1 : Laure Prouvost, *Deep See Blue Surrounding You / Vois Ce Bleu Profond Te Fondre*. Pavillon français à la 58e Biennale d'art de Venise, 2019, © Giacomo Cosua. Courtesy de l'artiste et de la Galerie Nathalie Obadia Paris / Bruxelles



La vidéo d'un voyage

7 La vidéo projetée du voyage s'appelle *They Parlaient Idéale*. Elle est très énigmatique : les plans sont très courts, très rapides, on ne capte seulement que des phrases, des émotions, des morceaux de paysage. Nous comprenons que les protagonistes parcourent un long trajet à pied, en train, en voiture et même à cheval. Les paysages défilent encore, entrecoupés de visages, de gros plans sur une pieuvre, de fleurs, un sein et des poissons qui mangent des framboises. Le film présenté témoigne de leur traversée de la France, de Nanterre à Roubaix, en passant par Paris et le Palais du Facteur Cheval, qui rappelle étrangement les parois de la grotte. Ces protagonistes aboutissent tout dans le Sud de la France, face à la mer, comme si elle était un barrage insurmontable. Le voyage se termine à Venise, où une gondole les embarque jusqu'au pavillon de la Biennale.

8 Les personnages sont interprétés par une douzaine de comédiens, chanteurs, musiciens, instituteurs, danseurs, qui apprennent à se connaître. Ils visitent des villes, des cafés, les terrils du Nord, des plages, se promènent et jouent avec ce qu'ils trouvent à proximité. Ils passent finalement par Marseille pour s'arrêter regarder la mer Méditerranée et se posent des questions sur ce qu'elle représente : les vacances, le voyage, la tranquillité, mais aussi pour certains l'immigration, l'espoir et la désillusion. Un des personnages se demande alors : « Tu crois que l'écume, ce sont nos âmes ? », comme si leurs corps ne faisaient plus qu'un avec l'environnement. Ils arrivent finalement à Venise où se déroule la Biennale et entrent à leur tour dans l'espace d'exposition. Les personnages se mettent à danser, à manipuler les objets qu'ils ont glanés pendant leur voyage, à se pendre à un trapèze, en portant des masques de papier.

9 Le cœur de *Deep See Blue Surrounding You* est ce court-métrage, le [mac], Musée d'art contemporain de Marseille, a d'ailleurs exposé *They Parlaient Idéale* sans les autres installations de l'exposition du 17 mai 2025 au 11 janvier 2026. *Deep See Blue Surrounding You* a été également présentée aux Abattoirs de Toulouse et au Musée Lam de Lille en 2020. Le dispositif varie légèrement mais nous y retrouvons une salle de projection sombre pour la vidéo et les objets de la vidéo disséminés dans un simulacre de marée basse.

10 Dans les différentes versions de cette exposition, nous pouvons retrouver des objets phares des rencontres entre personnages et inconnus de la vidéo (la table du magicien, le trapèze, la selle de cheval posée sur un faux rocher, les vêtements des personnages) avec lesquels des performeurs viennent interagir, pour rendre à ces objets délaissés leur utilité et leur dynamisme. Dans l'exposition de Venise, un duo de tourterelles est enfermé dans une cage (libérées sur et pour les photos) comme une référence directe au magicien rencontré au cours du voyage. Ces tourterelles blanches évoquent les oiseaux blancs du bord de mer, les albatros, mouettes et autres goélands.

11 Dans la vidéo, nous voyons un personnage entourer un autre avec une tapisserie. Il s'agit d'une grande tapisserie d'une dizaine de mètres de long cousue par la grand-mère de l'artiste (selon ses dires) qui retrace les étapes du voyage, à l'instar des tapisseries médiévales. On y voit en noir et blanc avec quelques tons bleus et bruns les visages des acteurs, les tours de Nanterre, le magicien, les danseurs ainsi que des banderoles blanches sur lesquelles sont écrites des expressions imagées traduites en français et en anglais. L'artiste y a greffé des éléments tirés de la mer : des algues, des filets de pêche, du grillage, et des branchages. Dans une tentative de déstabilisation, Prouvost nous déclare que cette tapisserie a été repêchée à Venise, pour faire fondre encore plus la limite entre fiction et réalité [2].

Immersion solide, liquide et sensorielle

12 Le titre *Deep See Blue Surrounding You* (en français : Vois ce bleu profond te fondre) nous incite à une immersion totale dans le bleu le plus profond, une sorte de noyade maîtrisée qui nous permettrait de mieux nous connaître. Tout l'espace de l'exposition est irrigué de teintes bleutées, du plus clair avec le sol en époxy au plus foncé avec les lueurs de la grotte abyssale.

13 Dans les différentes versions de cette exposition, nous retrouvons l'eau dans tous ses états. L'eau est solide, immuable lorsque nous arrivons sur le rivage dans cette pièce au sol bleuté très clair et vif, qui correspondrait plutôt à la banquise d'eau chlorée d'une piscine qu'à un véritable bord de mer. Nous marchons sur cette eau figée sans se

mouiller, comme sur le matelas à eau éclairé de Leandro Erlich (*Eau molle*, 2003), qui nous donne l'illusion de marcher sur une eau molle. L'eau est liquide grâce à la présence de fontaines en faux granit où des poissons la recrachent en continu. L'eau est enfin gazeuse avec des nuages de vapeur qui se sont formés à quelques endroits.

14 L'eau se présente aussi comme visuelle et sonore dans la vidéo du voyage. La caméra filme la mer de loin, de près, ou bien s'immerge complètement. Dans la vidéo, un homme debout au-dessus d'un immeuble saute pour s'envoler comme un oiseau, mais Prouvost nous souffle en voix off qu'il flotte désormais dans la mer profonde (« floating here in the deep sea [3] »). Alors le bruit d'un appareil de plongée sous-marine se fait entendre, nous immergeant à notre tour dans les profondeurs. Puis, la chanteuse Lafawndah commence à chanter « I will drown you to the deep where you never dreamed to sleep [4] » (je vais te noyer dans les profondeurs, là où l'on n'a jamais rêvé de dormir). À la fin de la vidéo, les personnages débarquent en gondole à Venise, ville entourée et traversée de fleuves et de canaux.

15 L'atmosphère créée dans cette installation rend aussi l'eau sensorielle dans la salle de la vidéo qui nous plonge dans une lumière bleutée et dont l'obscurité et les parois rocheuses rappellent celles des abysses. Nous sommes dans l'ordre de la sensation, dans une immersion totale, bleue, tactile, audio, visuelle, tantôt claire et tantôt sombre. Ce même effet sensoriel se retrouve dans les atmosphères immersives des installations colorées d'Olafur Eliasson, en particulier 360° *room for all colours* (2002), un espace circulaire baigné de couleur grâce à un panneau lumineux parcourant le mur, ou encore *Your atmospheric colour Atlas* (2008), une pièce fermée remplie de brume colorée dans laquelle le public entre entièrement.

16 *The Swimming Pool* (1999) de Leandro Erlich se rapproche de la mer « sans eau » de l'installation de Prouvost. Il s'agit d'une fausse piscine *in situ* exposée pour la première fois à Kanazawa au Japon en 2001 au Musée d'Art Contemporain du XXIe siècle. Le public est invité, non pas à piquer une tête dans la piscine, mais à entrer en dessous du dispositif, c'est-à-dire au fond de la piscine. Une couche de plexiglas transparent fait office de plafond pour contenir les quelques centimètres d'eau à la surface. Le spectateur peut alors s'asseoir ou s'allonger pour

contempler l'envers du décor, le sous-sol de cette piscine sans eau dont les reflets aquatiques se projettent sur les parois turquoise. Vu d'en dessous, le public au fond de la piscine paraît complètement immergé.

Une portée écologique

17 Représenter la mer en ce premier quart du XXIe siècle, c'est aussi représenter ce qu'elle contient : son camaïeu de bleu, ses reflets, dans la continuité des marines picturales traditionnelles, mais aussi l'impact de la présence humaine. Les œuvres d'art contemporain sont toujours très éloquentes lorsqu'il s'agit de révéler la soupe de plastique qui prospère dans nos océans. En 2009, Chris Jordan recompose *La Vague de Kanagawa* d'Hokusai à l'aide de plus de 2 millions de bouts de plastique récoltés en mer dans sa photographie *Gyre*. Vincent Brodin propose en 2022 sa version de la « Grande Vague » appelée *Plastic Wave* qui se compose de bouteilles en plastique entières. Quant à Tony Capellán, il interpellait déjà en 1996 sur la pollution maritime avec *Mar Caribe* (Mer des Caraïbes), un morceau de mer représenté par des centaines de tongs bleues et vertes. Toutefois, il n'y a pas seulement du plastique dans la mer, il faudrait aussi montrer les autres déchets, objets, matériaux et autres matières naturelles que l'on peut y trouver, et ainsi, les conséquences de la dégradation de la qualité de l'eau.

18 En dépit de l'idée initiale de Prouvost, celle d'une œuvre à visée narrative, un retour brutal à la réalité a lieu dès la première salle car elle prend, elle, le parti de tout nous montrer. *Deep See Blue Surrounding You* capte d'abord l'attention du public par sa portée écologique clairement identifiable. Les amas de déchets répartis dans la salle de la mer figée, mais aussi dans la salle de la vidéo et celle de la tapisserie bouleversent nos habitudes de consommation déraisonnables. Les nouveaux modèles de téléphones portables s'ajoutent ainsi aux anciens modèles déjà pris dans les algues, les fils électriques et les bouts de ferraille. De même, des tablettes numériques et des baladeurs MP3 davantage utilisés dans les années 2000 et 2010 viennent compléter ce triste décor, nous plaçant en tant qu'archéologues d'un monde pourtant très récent. Les mégots de cigarette ont été

parsemés pour parachever l'ensemble. Triste décor dont nous sommes désormais témoins sur nos littoraux.

19 Laure Prouvost a intégré dans son installation une multitude d'objets et matériaux glanés qui peuvent convoquer des notions très diverses : le passé par la technologie obsolète ; la pollution maritime par les bouteilles en plastiques et autres objets manufacturés ; la nature éphémère et fragilisée par la fausse salade en verre soufflé, les algues séchées et les branches d'arbres morts ; la santé dégradée des êtres vivants par les poissons et méduses naufragés et les mégots de cigarette ; la mort de la nature par les œufs brisés et les animaux morts ; et la mort humaine par les chaussures échouées et la tête en résine. L'amoncellement d'objets jetés ou perdus, de matériaux, d'animaux et végétaux non plus naturels mais fabriqués, immobilisés dans le verre soufflé, aura pour ainsi dire rendu la mer artificielle, immuable, sans vie. Le sentiment ludique de marcher sur l'eau sans se mouiller, à l'instar d'un Jésus contemporain, se retrouve remplacé par une certaine consternation lors de l'exploration progressive des lieux. Le désarroi nous submerge car cette représentation de la mer est d'autant plus réaliste qu'elle révèle l'urgence de la situation. Nous voyons devant nous où finissent les objets que nous jetons et que nous avons jetés il y a fort longtemps. Le mélange de sentiments (amusement puis détresse et inquiétude) qui s'opère dans cette première salle coïncide avec la désolation ressentie devant un paysage naturel et familier dévasté par le changement, ce que Glenn Brecht décrit comme la solastalgie [5]. Ce n'est donc pas un appel à agir, mais un rappel à agir. La Biennale se déroulant à Venise, ville fluviale fortement polluée par le surtourisme [6], le public sera à même de revoir ce paysage sorti de l'exposition.

20 Prouvost ne se limite pas à la dénonciation écologique. En choisissant d'y ajouter des éléments équivoques, elle s'inscrit dans une démarche engagée écologiquement, socialement et, ce que nous verrons, philosophiquement. Cette démonstration de la pollution environnementale va à rebours de ce que nous voyons dans le récit du voyage. En effet, les personnages de la vidéo n'utilisent aucune technologie moderne lors du voyage, ainsi ils nous encouragent à plus de simplicité, à une vie plus vertueuse et plus spirituelle. L'artiste nous délivre un récit poétique et écologique qui confronte le monde idéal présent dans la vidéo et la réalité environnementale dans son installation.

Malgré son caractère éminemment pédagogique, l'ambition première de l'œuvre porte sur son caractère social, bien avant sa portée écologique. L'intention de l'artiste tend plutôt vers un questionnement sur notre rapport aux autres et sur notre place dans le monde, mais aussi sur notre appréhension de l'environnement et sur notre relation entre corps et esprit, à travers la figure du poulpe.

Nous sommes le poulpe

21 Revenons sur le rivage bleuté. Nous avons aperçu, parmi les débris en tout genre, un poulpe en verre rose gris et translucide qui nous interpelle de son regard écarquillé. Il joue avec une balle orange comme pour appréhender un environnement qu'il ne connaît pas encore. Un autre poulpe a été vu dans la vidéo. Laure Prouvost nous révèle que la pieuvre lie les parties de l'installation immersive et la vidéo :

> J'ai en tête l'idée de la pieuvre comme métaphore des origines de notre planète et, en tant qu'être humain, du développement de notre système nerveux. Mon projet pour le pavillon français propose, de manière métaphorique, une immersion dans le ventre d'un animal tentaculaire un peu inconnu pour trouver qui nous sommes [7].

22 *Deep See Blue Surrounding You* nous entraîne entre deux eaux : nous devons nous laisser aller pour vivre pleinement cette immersion tout en gardant une attention concentrée sur chaque élément. Le poulpe s'adapte ainsi à son environnement, il est le fil conducteur qui nous permet d'embrasser l'exposition. Parmi les débris et les animaux échoués, il semble être le seul à s'adapter et à prospérer aisément dans un environnement inconnu. Dans la vidéo, les personnages de la vidéo agissent donc comme les tentacules d'un poulpe, ils tâtonnent, touchent à tout ce qu'ils voient pour en comprendre la forme et les aspérités, par une interaction très enfantine avec leur environnement. Les yeux des personnages se révulsent pour explorer leur propre intériorité. C'est finalement une quête d'identité et une recherche philosophique qui se réalisent. En les incitant à aller « plus en profondeur », l'artiste les pousse à se connecter à leur environnement, à leur corps et à leurs pensées pour ne former plus qu'un, sans l'intermédiaire de l'outil manufacturé ou technologique. Ce retour aux sources les amène à une contemplation prolongée de la nature, à

la confection d'objets artisanaux, comme la tapisserie brodée, et à un retour à l'enfance lorsqu'ils se mettent à danser, à creuser avec leurs mains, et à rire comme des enfants.

23 D'ailleurs, le spectateur doit lui-même se conduire comme un poulpe dans le pavillon. Dès son arrivée près du pavillon, une plaque en pierre gravée indique au public par où rentrer : « Ideally you would go deeper to the back of the building » (idéalement, vous irez plus profond à l'arrière du bâtiment). Le public commence par s'infiltrer dans l'exposition en passant, non pas par la porte d'entrée habituelle des expositions, mais par la porte de derrière pour descendre dans la pénombre, puis remonter à la surface. Le corps est en mouvement constant à l'instar d'un poulpe qui nage ou qui se déplace sur le sable. Pour entrer dans la salle de la vidéo, le public doit se frayer un chemin à travers une série de rideaux sombres, pour aller toujours de plus en plus en profondeur. Cette salle devient un refuge qui isole du reste du monde.

24 Même sans cette clé de lecture, qui intervient *in fine* comme une résolution du message de l'artiste, le public peut expérimenter l'exposition pour sa dimension immersive et narrative.

Mythologies de monstres effrayants

25 Davantage apprécié pour sa chair que pour son apparence, les mythologies qui entourent le poulpe lui ont façonné une image monstrueuse. La figure des céphalopodes remonte à l'Antiquité avec Pline l'Ancien. Elle est aussi protéiforme, à l'instar de l'animal. L'Occident et les pays scandinaves voient le poulpe, la pieuvre ou le calamar comme des êtres perfides, cachés dans les replis de l'océan, attendant les navires égarés pour les faire sombrer dans les profondeurs. Le plus connu de tous les céphalopodes légendaires est sans aucun doute le kraken. Sa légende apparue en Norvège à l'époque médiévale s'est propagée à travers le monde. Dans l'imaginaire collectif, le kraken fait une taille colossale, rivalisant avec la grandeur des navires qu'il attaque, et tue tous les marins qui s'y trouvent, tel un châtiment divin. Jules Verne en fait mention dans *Vingt Mille Lieues sous les mers* (1869), en appelant les poulpes des *krak* et *krakens*

au pluriel [8]. Une de ces « épouvantable[s] bête[s] [9] » s'attaqua à leur navire qui se retrouva plus tard envahi de poulpes. Dans *Les Travailleurs de la mer tome III* (1892), Victor Hugo décrit la pieuvre comme un être effroyable, un « chiffon » ou un « parapluie » informe qui se déploie comme :

> Une sorte de roue […] Épanouissement effroyable. Cela se jette sur vous. […] En dessous elle est jaunâtre, en dessus elle est terreuse […] Elle est arachnide par la forme et caméléon par la coloration. Irritée, elle devient violette. Chose épouvantable, c'est mou. Ses nœuds garrottent ; son contact paralyse. Elle a un aspect de scorbut et de gangrène. C'est de la maladie arrangée en monstruosité [10].

26 De plus, bien qu'il la qualifie « d'hideuse étoile vorace de la mer [11] » ou de « gélatine animée [12] », Hugo souligne qu'elle est paradoxalement « la bête la plus formidablement armée [13] ». En littérature, le poulpe apparaît presque toujours comme un danger insurmontable, un monstre horrible qui surgit de l'eau sans crier gare pour vous entraîner vers le fond. C'est aussi le cas dans *Le Seigneur des anneaux : La Communauté de l'anneau* (J. R. R. Tolkien, 1954) dans lequel le guetteur de l'eau se terre dans le lac juste avant d'attraper le pied de Frodon avec son tentacule vert et humide [14].

27 Du côté du Japon, ces créatures se dévoilent plutôt violeuses mais attendues dans les estampes lascives *shunga* d'Hokusai qui montrent des pieuvres pénétrant les femmes avec leurs tentacules (*Le Rêve de la femme du pêcheur*, vers 1814 [15]) ainsi que les productions cinématographiques et littéraires actuelles de la catégorie *Tentacule erotica* (tentacules érotiques) de la pornographie *hentai*.

28 Pourtant, les céphalopodes sont doués d'une intelligence peu commune dans le règne animal. Le cerveau principal situé dans la tête dirige les huit autres répartis dans ses tentacules, tel un méga cerveau flottant et tactile qui saisit et saisit (au sens de comprendre) les obstacles sur son chemin. Roi de la métis [16], le poulpe se camoufle et se fond dans son environnement en changeant sa forme et ses couleurs, afin de disparaître. Son habileté et sa « mollesse agile [17] » mêlées à une ingéniosité rare font de lui un prédateur redouté. Outre sa force impressionnante, le poulpe est également capable de goûter

ce qu'il attrape avec les récepteurs sensibles et chimiotactiles de ses ventouses [18].

29 Dans sa conférence « Stratégie de la pieuvre », Jean Arnaud observe que le poulpe est représenté par les artistes et les auteurs sous des formes multiples et contradictoires [19]. Le poulpe fuit devant le danger malgré la force de ses huit bras (« férocité / lâcheté [20] »). Il est sage car il garde son territoire, cependant sa curiosité peut le conduire à sa perte (« protection / anéantissement [21] »). Il éclaire l'opacité des profondeurs abyssales grâce à sa bioluminescence mais peut obscurcir aussitôt sa proie avec son encre noire (« ombre / lumière [22] »). À la fois mortel mais érotique, le poulpe s'autorise à être objet de fantasme sensuel pouvant dériver vers la violence (« désir / castration [23] »). Ajoutons que sa grâce nie sa mollesse, qu'en dépit de ses capacités de transformation, le poulpe a peu évolué depuis des centaines de millions d'années, et que l'intelligence de ce mollusque concurrence la suprématie des vertébrés. Aussi sublime que soit la pieuvre par ses changements de couleurs, les légendes la dépeignent comme un monstre féroce et visqueux. En somme, le mystérieux animal que nous détaillons alterne entre splendeur séductrice et séduisante, et répulsion [24].

30 Les figures légendaires et traditionnelles de la pieuvre sont majoritairement des représentations hostiles et violentes. Aujourd'hui encore, les céphalopodes jouissent rarement d'une image positive, hormis lorsqu'ils sont remodelés sous une apparence ludique et amusante [25]. Bien que leurs qualités intellectuelles soient reconnues, elles ne sont que très peu mises en avant, *a contrario* de la figure du poulpe penseur de Laure Prouvost.

Le poulpe, un symbole chez Prouvost

31 Ces représentations effrayantes des céphalopodes diffèrent de la figure du poulpe que nous propose Laure Prouvost. Elle ne les voit pas comme des monstres belliqueux, mais au contraire, comme des animaux avisés desquels il faut tirer exemple. Lors de ses nombreux entretiens pour la Biennale, l'artiste nous rappelle que « les poulpes pensent en sentant [26] ». Elle reprend ce principe pour inciter les

personnages de la vidéo à développer leur intelligence tactile, en touchant tout ce qui se trouve autour d'eux et surtout en se demandant ce que c'est, comme si nous avions oublié de quoi il s'agit. La figure du poulpe, en tant que cerveau tactile, allie en définitive le corps et l'intellect.

32 Prouvost a très souvent utilisé la figure du poulpe dans ses œuvres. Que ce soit en peinture (*The Octopus Body*, *Inséparable*, 2023), en dessin (*Legsicon drawing*, 2019), en vitrail (*Holding as one stain glass fragments*, 2020) proche du *Tentacle erotica*, en vidéo, en sculpture ou en installation, son animal totem la suit constamment dans sa création comme symbole de réflexions, d'appréhension et de préhension du monde.

33 Pour la Triennale de Beaufort, elle réalise un poulpe en bronze gris anthracite à moitié enseveli d'une dizaine de mètres d'envergure et le fait sortir du sable sur la plage de La Panne en Belgique (*Touching To Sea You Through Our Extremities*, 2021) avec une ampoule et un drapeau accrochés au tentacule sur lequel est écrit « Ideally you would sea where to go » (idéalement tu [mer]rais où aller), toujours en référence à ces pièces précédentes. Contrairement à la légende du kraken, ce poulpe géant semble bien moins effrayant, et même, plutôt attrayant sorti de l'eau. Plus récemment encore, elle échoue cette sculpture avec un autre drapeau sur la pelouse de Nice (*Landed Here to Sea You*, 2025) pour la Biennale des Arts de l'océan, dans le même lieu où se tient la Conférence des Nations Unies sur l'Océan (UNOC 3). Avec *Landed Here To Sea You With All Our Very Breasts* (2023), cette même sculpture de poulpe a perdu son drapeau militant, remplacé par un sein lumineux. Cette fois-ci, la sculpture de poulpe est en intérieur, une couche de sable dissimule les parties manquantes de l'animal. Le bout d'un de ses tentacules a été transformé en interrupteur, rendant la pieuvre étrangement technologique. La particularité de cette dernière réside dans l'ouverture située à l'arrière de sa tête dans laquelle le spectateur peut se pencher pour découvrir un ordinateur sur lequel tourne une vidéo de mères s'occupant de jeunes enfants. Prouvost relie ainsi la pieuvre à une maternité ambiguë puisque la pieuvre n'hésite pas à se sacrifier pour pondre ses œufs.

34 Les motifs du sein et du poulpe se mélangent ainsi dans ses peintures et dans *This means* (2019), une sculpture d'1m80 en verre soufflé d'une pieuvre bleue dont la tête a été substituée par une paire de seins. Ses douze tentacules portent des objets également en verre (une cigarette, une clémentine, une bouteille, un verre et une brosse). La maternité et la féminité symbolisées par les seins sont ainsi associées à l'apprentissage par le toucher, figuré par les tentacules et les objets. De l'eau s'écoule des tétons: la pieuvre pleure-t-elle, ou déverse-t-elle son encre ainsi ?

35 Prouvost ne voit pas les tentacules des pieuvres comme des appendices monstrueusement tentaculaires agrippant et tordant des proies, mais plutôt comme des bras intelligents pouvant toucher, interagir et réfléchir. Ces mêmes bras peuvent aussi enlacer de la même manière qu'une mère protège ses enfants, comme l'illustre sa tapisserie *Soft Powher* (2023). Ce sont ces visions particulières qui modifient l'image ancestrale de la pieuvre effrayante. D'ailleurs, les pieuvres des œuvres de Prouvost abordent presque toujours des couleurs pâles comme le rose poudré et le bleu clair, synonymes de douceur. Lorsqu'elles se teintent en sombre, c'est un gris anthracite qui efface ses aspérités afin de mettre en valeur ce qu'elles tiennent au bout de leurs tentacules. Chez Lina Jabbour, sa pieuvre géante (*Still life with a skull*, 2009) est aussi en noir, mais les plis de son revêtement en skaï, sa mollesse et ses tentacules figés au sol en étoile la rendent à l'inverse particulièrement sinistre. Chez Prouvost, l'animal tueur devient maternel, affectueux, et même charnel dans ses dessins. Elle nous pousse à devenir l'animal, à nous confondre avec lui, comme dans *The Octopus Body, It's Mine* (2023).

« Go deeper » : le poulpe comme un monde

36 À travers ce motif, Prouvost nous demande de devenir le poulpe, d'être des tentacules, de sentir et de ressentir. La figure du poulpe chez elle est un appel à la réflexion empirique et à une reconnexion avec nos sens primaires. Les questions posées par les personnages dans la vidéo sont rudimentaires : Où sommes-nous ? Qu'est-ce que c'est ? Qui es-tu ? Qui suis-je ? Toutefois, ce n'est jamais assez profond pour l'artiste qui les exhorte dans la vidéo : « go deeper and

deeper », aller toujours plus en profondeur dans leurs pensées pour ne pas rester à la surface des choses, ce qui les pousse à un constant questionnement.

37 Le poulpe incarne aussi bien la quête identitaire, la recherche du moi dans ce monde par ses constantes introspections, que notre monde ultramoderne. Polymorphe mais sensible au moindre changement, il est aussi instable que les perpétuelles mutations industrielles, technologiques et climatiques. L'agitation permanente des flux migratoires, de marchandises et d'informations se comparent à sa fluidité et sa flexibilité. Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant reprennent d'ailleurs l'image de la pieuvre labyrinthique pour la décrire comme un « nœud de mille bras, [un] réseau vivant d'entrelacs [27] » en raison de ses tentacules gigotantes qui forment un dédale impossible à échapper. Les bras du poulpe s'entremêlent pour former un solide maillage, assimilable aux réseaux de services, de données et de communications.

38 Dans l'introduction du catalogue d'exposition [28], la commissaire d'exposition Martha Kirszenbaum évoque le sociologue Zygmunt Bauman qui a développé le concept de « modernité liquide » dès 1998. Dans *La Vie liquide* (2001) [29], Bauman fait le constat de l'évolution de notre société entre la fin du XX^e^ et le tout début du XXI^e^ siècle.

39 L'instabilité du monde a entamé une rupture avec les schémas classiques économiques et familiaux. L'individu, ou plutôt le consommateur, est soumis à l'incertitude persistante face à la diversité des choix qui s'offrent à lui quotidiennement. La modernité liquide se caractérise par l'éphémérité et l'individualisme émanant de l'ultralibéralisme. Vingt ans plus tard, l'ultraconsommation est devenue, non pas un style de vie, mais une nouvelle norme définie par les géants de l'industrie et de la technologie. Les offres de services, d'expériences, de partenaires pullulent à chaque coin de rue et dans nos applications mobiles. La quête de l'inédit nous pousse sans cesse à l'achat compulsif, rendu toujours plus instantané. Tout est devenu *fast*, les repas sont fabriqués à la chaîne (*fastfood*), les vêtements se jettent (*fastfashion*) et la vie n'est que plus frénétique (*fastlife*). La précarité se traduit également dans le monde du travail qui encense les petits contrats et l'ubérisation des services, aggravant d'autant plus les inégalités de richesse. Le savoir et les compétences

deviennent si vite obsolètes [30] que l'individu a un sentiment d'échec permanent. Comment alors construire une société sur des bases aussi instables ? L'image de la « vie liquide » ou de la « société liquide » s'apparente plus à un bain à remous qu'au calme du lac Léman. La psychologue Agnès Falabrègues écrit à propos de l'obsolescence des compétences décrite dans le livre de Bauman qu' :

> Il s'agit d'apprendre en permanence pour ajuster sa cible et d'oublier aussi vite pour ne pas se surcharger. On apprend, mais des compétences jetables, immédiatement utilisées et aussi rapidement délaissées [31].

40 Ces propos entrent en écho avec ceux de Prouvost lorsqu'elle nous dit que les poulpes ressentent immédiatement par le toucher puis oublient [32]. Ils entretiennent finalement une relation immédiate et transitoire avec le monde. Le poulpe est paradoxal en tous points comme nous avons pu le voir. Fluide, il s'adapte rapidement à un nouvel environnement grâce à son corps polymorphe, mais il prend aussi le temps de saisir et de comprendre les éléments qui composent son environnement de manière très lente et réfléchie en analysant sans cesse ce qu'il touche. Même si son toucher reste bref, il est toujours en définitive intense cognitivement. C'est justement la consommation frénétique et instantanée des services et des biens qui devrait être réfléchie, questionnée et ralentie comme Laure Prouvost nous le propose dans son exposition à travers la figure du poulpe penseur.

Conclusion

41 *Deep See Blue Surrounding You* marque par son approche multisensorielle du monde aquatique. Les couleurs, les images, les sensations, les bruits, les déplacements et les odeurs créent une immersion bleutée qui plonge le public dans les profondeurs de l'océan, sans nous mouiller une seule fois, et dans les profondeurs de notre conscience. Outre sa dimension esthétique, cette exposition aborde également de nombreux thèmes reliés à la mer : les animaux marins, le voyage, la pollution et la migration. La représentation artistique de la mer mais aussi celle du poulpe sont renouvelées par Laure Prouvost sous un prisme plus empirique et sensible. Cette exposition se

veut être un voyage sensoriel et introspectif auquel s'ajoutent des marqueurs écologiques et philosophiques qui nous incitent à un requestionnement sur notre place et la place de l'humanité dans l'environnement. Le spectateur fait alors partie intégrante de l'exposition, il évolue tel le tentacule d'un poulpe, entre les différentes installations, avant et après la vidéo. Le monde est devenu si liquide et si foisonnant, alors suivons la consigne de Prouvost : imitons le poulpe pour ralentir le bouillonnement ambiant, pour nous connecter ensemble et créer un réseau sensible et intelligent.

42 L'exposition s'inscrit de manière logique dans la création de Laure Prouvost, comme une continuité dans sa manière d'utiliser des supports différents (vidéo, tapisserie, installation d'objets) pour développer un récit. Elle sait nous raconter des histoires, mais elle sait mieux encore nous y plonger pour nous y perdre. Les installations qu'elle propose s'insèrent dans l'espace d'exposition comme des environnements dans lesquels la réalité se confond avec la fiction. Elle vient savamment greffer ses motifs signatures que sont les seins, le langage français-anglais et le poulpe. Prouvost renverse l'image peu flatteuse du poulpe légendaire malfaisant, mystérieux ou même violeur, en révélant ses nombreuses qualités souvent oubliées. Elle le voit comme un penseur né, un animal langoureux et une figure maternelle. Elle le place dans sa pratique comme un leitmotiv qui la pousse à repenser la place de l'artiste plasticien dans la société contemporaine.

NOTES

1 Augustin Trapenard, « La preuve par Laure Prouvost », émission radiophonique *Boomerang* du 23 janvier 2019, *France Inter*, disponible à l'adresse :

https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/boomerang/la-preuve-par-laure-prouvost-9654424

2 LaM – Lille Métropole Musée d'art moderne, « #ExpoLaureProuvost : Visite exclusive de l'exposition », publiée le 18 avril 2021 sur *Youtube*. Disponible sur :

https://youtu.be/nexQAqffAcE?si=msGo-ALvoFXdgNJw

3 En français : « flotter ici dans la mer profonde ».

4 Yasmine Dubois (Lafawndah), *Deep See*, 2020, Label Concordia.

5 Glenn Albrecht, « Solastalgia : A New Concept in Human Health and Identity », *PAN* (*Philosophy*, *Activism*, *Nature*), n° 3, 2005, pp. 41-55.

6 Emanuele Giordano, « (Sur)vivre dans une ville touristique : les effets socio-spatiaux du surtourisme dans le centre historique de Venise (https://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/les-nouvelles-dynamiques-du-tourisme-dans-le-monde/articles-scientifiques/surtourisme-centre-historique-venise) », *Géoconfluences*, juin 2025, disponible à l'adresse :

https://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/les-nouvelles-dynamiques-du-tourisme-dans-le-monde/articles-scientifiques/surtourisme-centre-historique-venise

7 « Laure Prouvost, Deep See Blue Surrounding You, Vois Ce Bleu Profond Te Fondre » [en ligne], dossier de presse de la 58e biennale de Venise sur l'exposition, Ministère de l'Europe et des affaires étrangères et Ministère de la culture, mai 2019 [consulté le 10 novembre 2011], 36 p., disponible à l'adresse :

https://www.citedesartsparis.net/media/cia/183726-press_release_fr.pdf

8 Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, [1869-1870], Paris, Le Livre de poche, 2022, p. 535.

9 *Ibid*, p. 539.

10 Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer. Tome III*, 1866, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven, pp. 86-87.

11 *Ibid.*, p. 90

12 *Ibid.*, p. 91

13 *Ibid.*, p. 85

14 J. J. R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux : La Communauté de l'anneau* [2000], 1954, Paris, Folio Junior, p. 524.

15 Rhiannon Paget, *Hokusai*, éditions Taschen, 2018, p. 47.

16 Marcel Détienne, Jean-Pierre Vernant, *La Métis du renard et du poulpe*, *Revue des Études Grecques*, tome 82, n° 391-393, juillet-décembre, p. 350.

17 Roger Caillois, *La Pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire*. I vol., 231 p., 5 photos h.t., coll. « La Mémoire », 2, éd. La Table Ronde, Paris, 1973.

18 William Rowe-Pirra, « Comment les pieuvres goûtent par le toucher », *Pour la Science*, n° 548, juin 2023, p. 9b.

19 Arnaud Jean, « Entrelacs et ruses de la pieuvre, d'Alain Séchas à Jeff Wall » dans *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n° 8, 2004. *Animaux d'artistes*, pp. 341-362.

20 *Ibid.*, p. 349.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

24 Jean Arnaud, « Entrelacs et ruses de la pieuvre… », *op. cit.*

25 Ils deviennent des attractions dans les aires de jeux, des fontaines pour les piscines, des peluches affectueuses, etc.

26 Augustin Trapenard, « La preuve par Laure Prouvost », *op. cit.*

27 Marcel Détienne, Jean-Pierre Vernant, *La Métis du renard et du poulpe*, *op. cit.*, p. 304.

28 *Deep See Blue Surrounding You / Vois ce bleu profond te fondre*, Paris, éd. bilingue Flammarion et l'Institut Français, 2019, p. 7.

29 Zygmunt Bauman, *La Vie liquide*, Paris, Hachette Pluriel Référence, 2013, 266 p.

30 Agnès Falabrègues, « Bauman, Z. *La vie liquide* », *L'orientation scolaire et professionnelle* [en ligne], vol. 43, n° 2, 2014, mis en ligne le 2 juin 2017 : http://journals.openedition.org/osp/4389

31 *Ibid.*

32 Stéphane Renault, « Laure Prouvost : L'œuvre a été le voyage », *The Art Newspaper*, France, mensuel n° 8, mai 2019.

RÉSUMÉS

Français
À l'occasion de la 58e Biennale de Venise, Laure Prouvost a présenté son exposition multi-médiums *Deep See Blue Surrounding You* dans laquelle elle fait vivre au public une expérience immersive, entre réalité et fiction. Entrer dans cette exposition, c'est faire un fabuleux voyage aquatique et sensoriel, qui nous fera passer par un troublant rivage de bord de mer avant de

plonger dans une salle obscure et abyssale. Le récit qui nous est conté par Laure Prouvost à travers les objets, les images, les sculptures d'animaux et sa voix interpelle sur l'état actuel de nos océans. L'invitation que nous propose l'artiste nous amènera à découvrir le film d'un voyage, le point central de l'exposition, dans lequel les personnages explorent spirituellement et physiquement leur environnement, et agissent tels les tentacules d'un poulpe. La figure du poulpe, déjà maintes et maintes fois narrée dans les œuvres picturales, littéraires et cinématographiques (Hokusai, Verne, Hugo, Tolkien), se retrouve dans les œuvres de Prouvost sous un point de vue inédit. Selon elle, l'intelligence tactile du poulpe en fait un exemple philosophique à suivre car il fait preuve d'une sensibilité accrue avec tout ce qui l'entoure. En tant qu'animal flexible et changeant, le poulpe porte en lui les caractéristiques de notre monde contemporain.

English

At the 58th Venice Biennale, Laure Prouvost presented her multimedia exhibition *Deep See Blue Surrounding You*, in which she offers the public an immersive experience that blurs the lines between reality and fiction. Entering this exhibition is like embarking on a fabulous aquatic and sensory journey, taking us past an unsettling seaside shore before plunging into a dark, abyssal room. The story told by Laure Prouvost through objects, images, animal sculptures and her voice raises questions about the current state of our oceans. The artist invites us to discover a film of a journey, the central focus of the exhibition, in which the characters explore their environment spiritually and physically, acting like the tentacles of an octopus. The figure of the octopus, already depicted countless times in pictorial, literary and cinematographic works (Hokusai, Verne, Hugo, Tolkien), is found in Prouvost's works from a new perspective. According to her, the octopus's tactile intelligence makes it a philosophical example to follow, as it demonstrates heightened sensitivity to everything around it. As a flexible and changeable animal, the octopus embodies the characteristics of our contemporary world.

INDEX

Mots-clés

poulpe, art contemporain, installation, immersion, bleu

Keywords

octopus, contemporary art, installation, immersion, blue

AUTEUR

Angélique Mangeleer
Angélique MANGELEER poursuit un doctorat en arts plastiques au sein du laboratoire PTAC (Pratique et Théorie de l'Art Contemporain). Ses recherches se concentrent sur la fiction et la narration en art contemporain, plus précisément sur la mise en scène d'objets dans des installations narratives. Elle est actuellement attachée temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université Rennes 2.

Avoir l’œil bleu : poïétique du paysage élémentaire à partir de l’élément liquide

Chloé Persillet

PLAN

Avoir l’œil bleu : l’élément liquide pour motif
Poïétique du paysage élémentaire
Éléments d’une symbolique contemporaine

TEXTE

Chloé Persillet, *Sans titre*, 2023, Peinture à facture ouverte, huile sur panneau de bois, encollage à la colle de peau, préparation maigre au blanc de Meudon, impression aluminium et silice, 26,6 x 20,8 cm, coll. de l’artiste.



1 Alors que l'élément liquide se retrouve aujourd'hui à la croisée de nombreuses problématiques environnementales, à l'instar de la question cruciale de la montée des eaux ou encore celle de la pollution alarmante des mers et des océans, notre imaginaire contemporain se confronte tout autant à ces enjeux écologiques jusqu'à cristalliser dans les œuvres d'art actuelles les craintes d'un avenir incertain. En effet, particulièrement dans le cadre de représentations bidimensionnelles, les esthétiques de la catastrophe et les mises en scène dystopiques se répandent en laissant transparaître nos inquiétudes [1]. Parce que l'eau est une donnée précieuse et nécessaire à notre survie, sa présence pourrait d'ailleurs concentrer à elle seule les conditions de notre devenir. Pour autant, s'il n'est pas question de remettre en cause l'importance de ses enjeux écologiques, la présence de l'eau dans les arts pose la question des fictions qu'elle dessine et, simultanément, de celles qu'elle contribue à adopter. Dès lors, considérer le motif de l'élément liquide dans une production plastique invite nécessairement les questions suivantes, que nul artiste ne peut ignorer : aujourd'hui, quel sens accorder à la présence de l'eau dans son œuvre ? Doit-elle nécessairement dépeindre les effets délétères des conséquences de ses enjeux écologiques ? Ou bien la poésie de son motif peut-elle être préférée de façon à mettre à distance le réel, non pour le nier, mais pour davantage orienter le regard en préservant *in visu* ce qui gagne encore à l'être *in situ* ?

2 À l'aune de notre propre pratique de la peinture, cette contribution se propose de réfléchir le motif de l'élément liquide à travers la formation picturale d'un paysage maritime. Alors que la notion d'écopoétique bleue est historiquement attachée à la littérature, la perspective de ce développement permettra d'en mesurer les contours dans le champ des arts plastiques et, plus particulièrement, à partir du médium pictural [2]. De nos jours, si la présence de l'eau dans les œuvres d'art contemporaines n'est pas nécessairement synonyme d'un engagement écologique, sonder son imaginaire à partir d'un exemple personnel permettra d'en saisir tout du moins une portée et une symbolique singulière, qui se peut par la suite être partagée. Suivant la méthodologie poïétique, laquelle repose moins sur l'analyse descriptive de l'œuvre que sur l'étude réflexive de la dynamique qui la fait advenir [3], c'est donc à partir de notre propre processus de création qu'il s'agira de questionner la dynamique que le motif de

l'élément liquide instille dans la conception d'une œuvre picturale, avant de tisser une réflexion sur l'imaginaire et les fictions contemporaines qu'il peut redessiner dans ce cadre.

3 En présentant un panorama d'esquisses et d'études picturales personnelles, cet exposé sera en somme l'occasion de sonder l'imaginaire de cette substance élémentaire en déplaçant le regard du côté du peintre, questionnant alors les partis pris et les choix plastiques opérés durant le processus de création, dans la mesure où ceux-ci sont toujours porteurs d'une symbolique. À partir de l'exemple de notre travail pictural, seront ainsi sondées les fictions de l'eau qu'elle dessine, tant matérielles qu'immatérielles. Immatérielles, dans un premier temps, dans la mesure où la figuration fait toujours place à un imaginaire abstrait qui la précède et qu'il s'agit, en aval seulement, de mettre en forme. Matérielles, ensuite, dans la mesure où cet imaginaire se voit toujours modelé par une réalité extérieure – qui concentre aussi bien les environnements parcourus, les sites topographiques arpentés que les œuvres et représentations antérieures qui nous nourrissent et forment un musée imaginaire personnel – autant que par le corps même de la peinture – qui lui permet justement de prendre matière. En somme, le fil thématique de l'hydro-(im)matérialité permettra dans ce cadre de discuter du paysage qu'il permet de dessiner comme de l'imaginaire qu'il permet de stimuler. En soutenant l'hypothèse selon laquelle un paysage modelé par le motif de l'eau, quelle que soit sa forme picturale, devient nécessairement un paysage élémentaire, la symbolique contemporaine que peut revêtir une telle représentation sera alors sondée et, avec elle, dans ses formes poétiques les plus simples, l'onirogénéité [4] potentielle de l'eau comme matrice d'un imaginaire sensible, celle-là même qui peut aujourd'hui encore susciter la contemplation et rappeler à nous la beauté du monde, en dépit des dégradations environnementales qui l'affectent.

Avoir l'œil bleu : l'élément liquide pour motif

4 « Avoir l'œil bleu ». Sans doute l'expression paraît-elle curieuse. Pour autant, sans rompre avec son caractère poétique – dont chacun pourrait se saisir –, rappelons que cette expression est en réalité

attachée au vocabulaire des peintres. En effet, au XVIIIe siècle, pour évoquer la palette d'un peintre, l'on disait de lui qu'il avait l'œil de telle couleur ou de telle autre, en fonction de la dominante chromatique de son œuvre. Ainsi, nombre de peintres du rococo avaient-ils l'œil rose, quand Boucher l'avait bleu et rose [5].

5 Dans notre travail plastique, l'œil convoqué est assurément bleu [6]. Toutefois, au-delà d'une seule sensibilité et affection personnelles à cette couleur, inévitablement arbitraire, recourir à cet œil bleu en considérant dans un premier temps la seule question chromatique n'est pas dénuée de sens ni de symbolique. Dans notre cas, cette coloration emprunte à un imaginaire romantique dont elle est empreinte [7], de la *fleur bleue* [8] de Novalis au *Voyage dans le bleu* [9] de Tieck, sans omettre le bleu de l'habit du *jeune Werther* [10] de Goethe ni la place prédominante, élémentaire et fondamentale, que le même auteur lui accordera peu après dans sa théorie des couleurs [11]. Mais cette influence chromatique ne saurait se résumer à ce corpus. D'un point de vue plus contemporain, n'oublions pas que le bleu est également la couleur de notre temps, préférée à toutes les autres [12]. Aussi le bleu retrouve-t-il, en considérant seulement sa donnée chromatique, son caractère premier, élémentaire, avant même qu'il ne soit question du motif qu'il dépeint. D'un point de vue physico-chimique, l'on songera en outre à sa qualité de couleur primaire au sein de la synthèse additive, quand, sur le plan symbolique, l'on pensera à sa charge atmosphérique et ascensionnelle. Comme l'écrivaient Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans leur *Dictionnaire des symboles* [13] :

> Le bleu est la plus profonde des couleurs : le regard s'y enfonce sans rencontrer d'obstacle et s'y perd à l'infini, comme devant une perpétuelle dérobade de la couleur. Le bleu est la plus immatérielle des couleurs : la nature ne le présente généralement que fait de transparence, c'est-à-dire de vide accumulé, vide de l'air, vide du cristal ou du diamant. Le vide est exact, pur et froid [14].

6 Reste que, au-delà de la seule question chromatique de cet œil bleu, ce dernier est également convoqué dans notre peinture par le motif même que sa couleur vient parer : l'élément liquide. Dans l'histoire des représentations, si l'eau ne s'est pas toujours vêtue de la couleur bleue [15], notre travail plastique, alors influencé par les imaginaires romantiques et contemporains, s'est concentré à lui faire

recouvrir cette dominante, soutenant également un « paysage en bleu », autre expression particulière à une sensibilité chromatique et à la dominante atmosphérique d'une vision singulière[16]. Dès lors associé au motif de l'élément liquide, cet œil bleu redouble ainsi la couleur élémentaire d'un paysage modelé par de l'eau, tantôt exprimé par le crêt des vagues, tantôt éprouvé par les ondoiements nébuleux des nuages – car, qu'est-ce que l'épaisseur des nuages, sinon des particules d'eau en suspension[17] ? Partant, faire le choix de ne retenir dans la formation picturale d'un paysage qu'une couleur et qu'un motif, *a fortiori* lorsque tous deux s'accordent du même ton, c'est déjà consacrer un paysage élémentaire qui, pour citer Bachelard, introduit aussitôt une continuité dynamique entre ses différents états :

> Le bleu du ciel est d'abord l'espace où il n'y a plus rien à imaginer. Mais quand l'imagination aérienne s'anime, alors le fond devient actif. Il suscite chez le rêveur aérien une réorganisation au profil terrestre, un intérêt pour la zone où la terre communique avec le ciel. Le miroir d'une eau s'offre pour convertir le bleu du ciel en un bleu un peu plus substantiel. Un mouvement bleu peut jaillir[18].

7 Au sein de notre travail plastique, se trouve donc le motif de l'élément liquide, décliné par un œil bleu qui le teinte successivement entre étendue liquide et étendue aérienne. Aussitôt, cet élément liquide devient simultanément motif pictural, objet de la représentation, autant que motif du processus de création, par l'impulsion créatrice qu'il favorise en nous engageant à le dépeindre. Considérer la poïétique de notre travail plastique, ce serait donc autrement sonder ce qui l'anime et ce qui le dynamise, avant d'en saisir les contours et d'apprécier les enjeux de ses fictions. Pour Pierre Henri de Valenciennes, peintre paysagiste français du XVIII^e siècle, « sans eau, le paysage est mort[19] ». Si ce précepte valait originalement pour la stricte composition picturale, l'on pourrait alors se demander si cette citation ne pourrait pas désormais revêtir une tout autre signification, tant l'élément liquide se retrouve de nos jours à la croisée de nombreuses problématiques environnementales. Mais, avant d'y répondre plus amplement, considérons la dynamique même instillée par la présence de l'élément liquide dans notre production picturale.

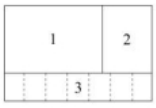
Poïétique du paysage élémentaire

8 Depuis notre point de vue de peintre, en guise d'ouverture sur le paysage, se trouvent donc au départ un médium et un motif de prédilection : le médium de la peinture et le motif de l'élément liquide. De cette rencontre, investie par un œil bleu, les premiers travaux préparatoires, relatifs aux seules recherches formelles et esthétiques [20], se sont dès les prémices de notre pratique orientés sur un travail de composition finalement assez sommaire, qui sondait alors trois composantes essentielles (pl. 1).

Planche 1 : Chloé Persillet, Travail de composition d'après la macule.



Planche 1



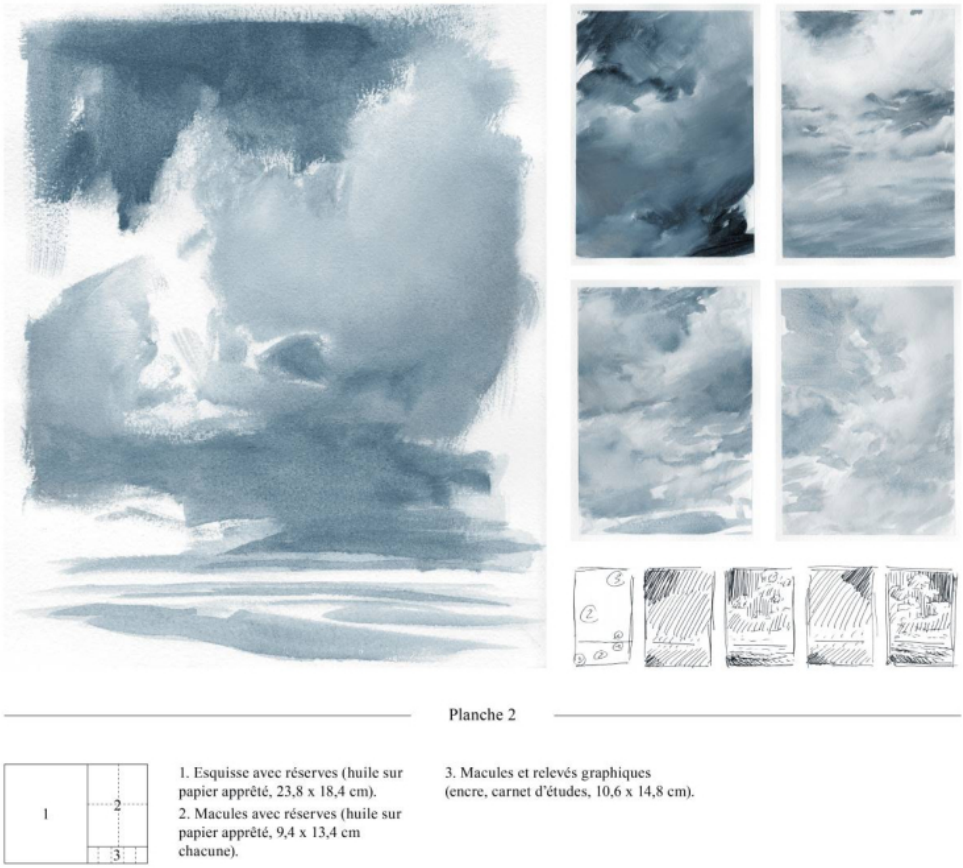
1. Esquisses avec réserves (lavis ton bleu indigo, encre et graphite, carnet d'études, 10,6 x 14,8 cm).
2. Esquisse ave réserves (—).
3. Études de tonalités (—).

9 Pour première composante essentielle : la question du format, inévitable dès que l'on se confronte à l'image fixe et à une représentation bidimensionnelle. Toujours travaillée selon une orientation verticale, notre esthétique du paysage a ainsi préalablement été introduite par

des amorces nuageuses relativement négligées, travaillant davantage des suggestions de composition plutôt que des visuels fouillés, cela par le recours à des esquisses avec réserves [21] réalisées par de légers lavis [22]. Pour deuxième composante, non moins essentielle : la question de la répartition des masses. Au regard de notre intérêt pour l'élément liquide, dans un premier temps exploré par des formations nuageuses en suspension, cette répartition des masses, qui accorde à l'œuvre tout son caractère, a finalement été modelée par le travail de la macule, tantôt reprise sur le motif, tantôt imaginée et retravaillée en atelier à partir de la tache délayée par ces lavis. Pour troisième et dernière composante essentielle, qui résulte immédiatement des deux premières : la composition. Si une certaine imprécision se dégageait de ces premiers travaux préparatoires, reste que celle-ci était accueillie comme un réservoir de formes potentielles, finalement encore en germe.

10 C'est ainsi que le travail de composition depuis la macule s'est avéré dans un premier temps suggestif, laissant libre cours à la répartition des masses dans le format feint et découpé d'un rectangle vertical, seulement rythmé par diverses annotations synthétiques et tonalités. Si ces trois composantes essentielles à la charpente de l'œuvre peinte apparaissaient pour le moins sommaires, elles demeuraient pourtant celles autour de quoi s'est imposée par la suite une approche sérielle de l'élément liquide, que ce soit par la répartition des formats, par la remise en jeu de la répartition des masses appelées par chacun d'eux, comme enfin par la mise au point d'une composition qui se rythmait, à chaque nouvelle proposition, de sa singularité propre. De surcroît, il y avait également la question du médium pictural lui-même : en employant l'aquarelle dans un premier temps, c'était également conduire ces fragments élémentaires sur le papier par le déplacement de l'eau, les pigments de la peinture étant sensiblement guidés par ce dépôt liquide sur un support poreux. Dès lors, ce jeu figuré de suspension et de condensation de l'élément liquide, tant par l'image que par la matière, a permis d'engager un travail d'études sur le motif et, par la suite, de suggérer de premières ébauches de composition, qui redoublaient toutes deux ce rapport élémentaire de l'élément liquide dans le processus de création.

Planche 2 : Chloé Persillet, Travail sur le motif et recompositions.



11 Par cet autre corpus de travaux préparatoires (pl. 2), l'intérêt pour le motif de l'élément liquide conduisait en outre à une ouverture du *travail du motif* au *travail sur le motif*[23] – et inversement –, opérant ainsi à une extension de l'atelier et à son ouverture hors les murs. C'est ainsi que les premiers tons délavés à l'aquarelle ont laissé place à des études à l'huile, isolant d'autres formations nébuleuses à réinvestir dans une composition future.

12 À l'instar des précédentes macules avec études de tonalité, se sont alors succédé des recompositions graphiques, accordant ici un exercice plus théorique[24]. En effet, si les études sur le motif étaient engagées hors les murs, relevant ainsi d'une peinture d'observation qui couchait sur le papier des formes à retravailler ensuite par recomposition, dans ces exercices théoriques, un travail parallèle était opéré de manière plus abstraite : seulement au moyen d'une plume imbibée

d'encre, le procédé consistait à penser de nouvelles manières de composer le paysage, de façon originale, en procédant pour cela à une simple disposition de trois groupes de valeurs, isolés arbitrairement dans un format prédéfini, lesquels étaient ensuite diversement raturés selon des valeurs plus ou moins claires[25]. Par conséquent, l'étude du réel, à savoir, le travail réalisé sur le motif, s'accompagnait parallèlement d'une manière alternative de composer les paysages, cette fois investie par le travail du motif, procédant pour cela à des exercices appliqués en dehors de toute référentialité, si ce n'est celle éprouvée et conférée par l'imagination à la vue de ces macules, n'accordant qu'en aval matière à recomposer. En somme, cette simultanéité de l'exercice d'observation directe et de l'exercice de recomposition, de plus en plus menés conjointement, favorisait un dialogue entre ces premières séries, tantôt picturales, tantôt graphiques. De façon analogue, cette manière de travailler a finalement conforté ce dialogue entre la pratique *dans* et *hors* les murs, autant que celui du travail *du* motif au travail *sur* le motif.

Planche 3 :Chloé Persillet, Relevés graphiques et reprises en atelier.

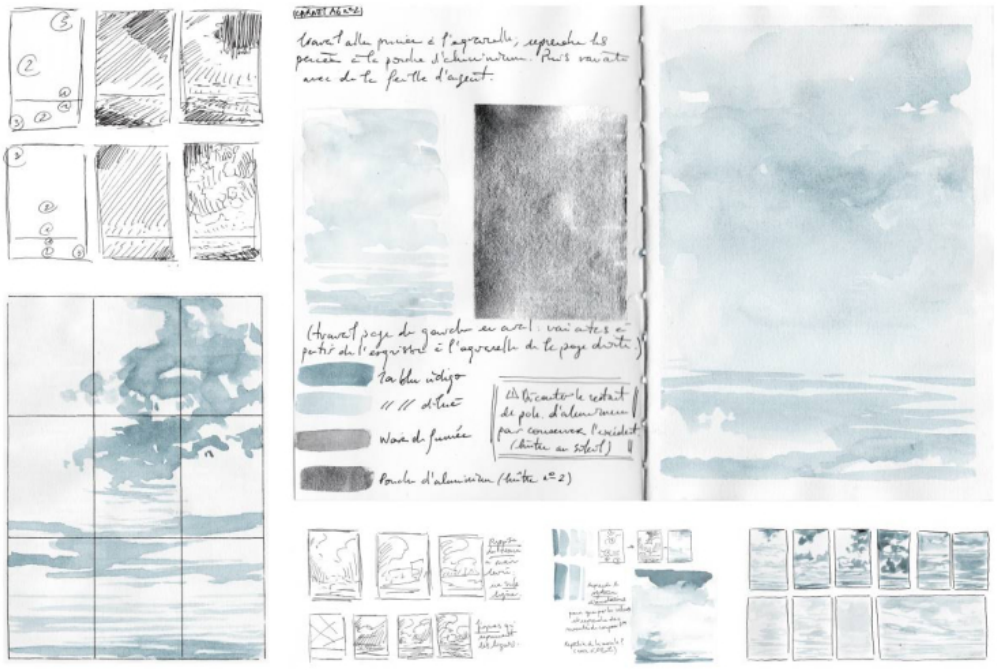
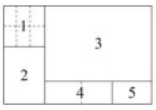


Planche 3



1. Macules et relevés graphiques (encre, carnet d'études, 10,6 x 14,8 cm).
2. Esquisse avec réserves et traits de construction (lavis ton bleu indigo, encre, carnet d'études, 10,6 x 14,8 cm).
3. — (lavis ton bleu indigo et poudre d'aluminium et silice, encre, carnet d'études, 10,6 x 14,8 cm).
4. Relevés graphiques et études de tonalités (lavis ton bleu indigo, encre et graphite, carnet d'études, 10,6 x 14,8 cm).
5. Études de tonalités (—).

13 Pour l'illustrer à nouveau, quelques autres visuels (pl. 3), témoignant de la poursuite de ces relevés, dans lesquels les regroupements de valeurs précisaient progressivement la structure d'une composition, sitôt réinvestie par des esquisses laissées en réserve. Guère plus détaillées, celles-ci laissaient apparaître une composition qui a finalement été privilégiée, à savoir : une ligne d'horizon relativement basse, des traits de construction laissés aux tiers, redistribuant ainsi les diverses macules d'eau en suspension dans la partie supérieure du format, tandis que la partie inférieure était réservée à une étendue d'eau liquide. À ce titre, ce paysage en formation renforçait cette déclinaison de l'élément liquide sous ses différents états, affecté par cet œil bleu de peintre, dessinant ainsi les contours d'un paysage élémentaire, tant par son motif que par sa chromatique.

Planche 4 : Chloé Persillet, Structures d'horizon et crêts des vagues.

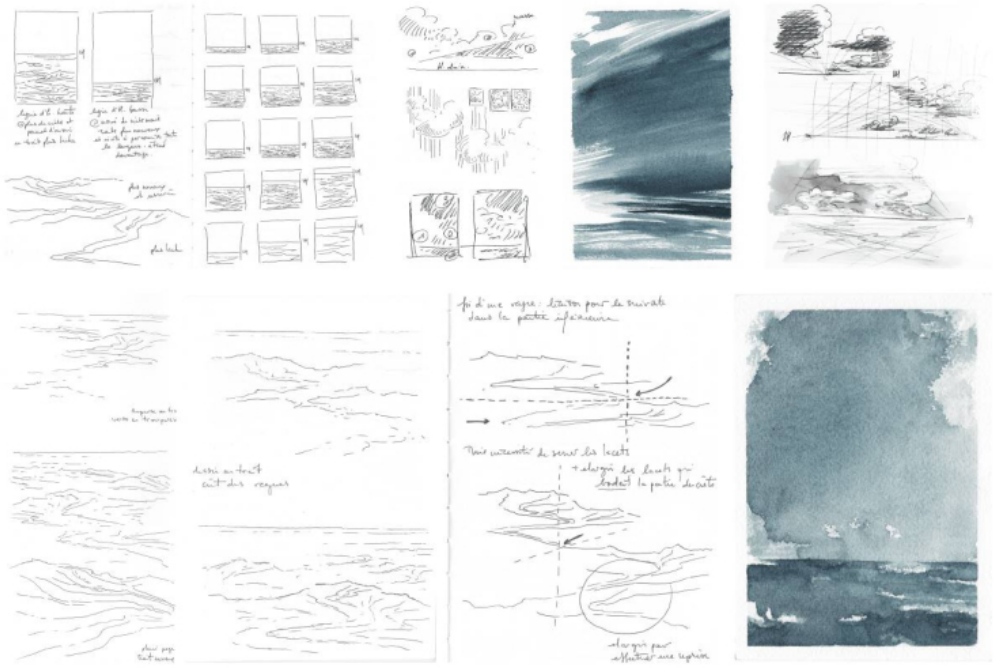
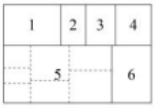


Planche 4



1. Lignes et hauteurs d'horizon (encre, carnet d'études, 10,6 x 14,8 cm).
2. Ligne d'horizon, structures nuageuses et relevés graphiques (—).
3. Esquisse avec réserves (huile sur papier apprêté, 9,4 x 13,4 cm).
4. Relevés graphiques (encre noire, lavis noir de fumée, carnet d'études, 10,6 x 14,8 cm).
5. Lignes et déliés, crêts des vagues (encre, carnet d'études, 10,6 x 14,8 cm).
6. Esquisse avec réserves (aquarelle sur papier, 13,6 x 9,4 cm).

14 Ainsi ces recherches ont été poursuivies autour des formations nuageuses (pl. 4), situées dans la partie supérieure de la composition, tandis que la partie inférieure inspirait davantage l'étude du crêt des vagues. Cette distribution permettait d'ailleurs de rompre avec l'imprécision nébuleuse supérieure par des traits et contours graphiques inférieurs plus arrêtés. Dans la conception de l'œuvre, il était d'ailleurs intéressant de remarquer combien les relevés graphiques apportaient, par ce recours au trait, des orientations plus précises, alors que les études de tonalités, par le biais des esquisses travaillées avec le médium pictural, demeuraient par contraste plus atmosphériques.

Planche 5 : Chloé Persillet, Études et relevés préparatoires.

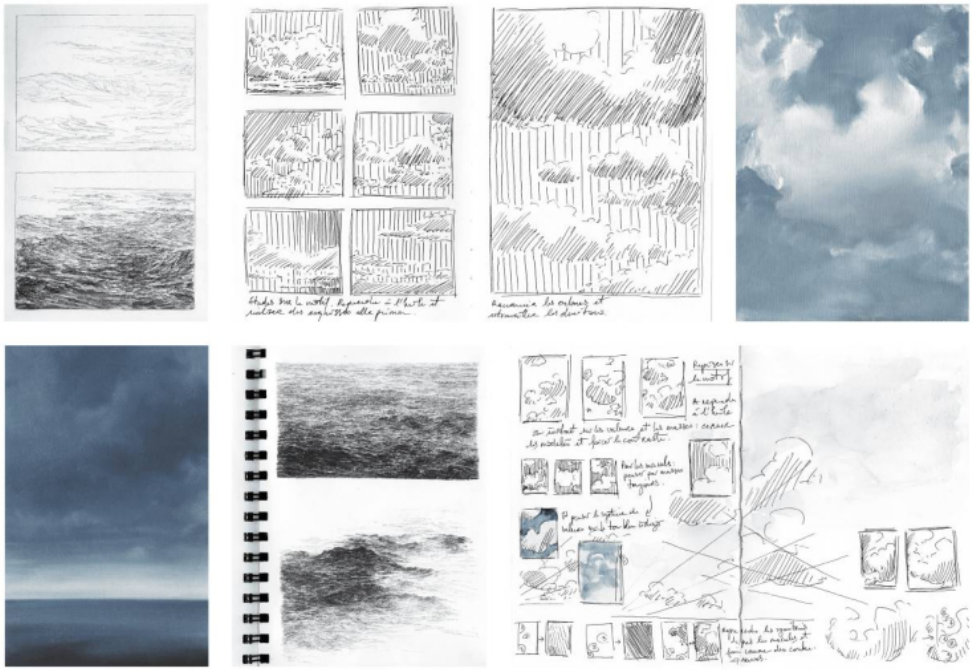


Planche 5

1	2	3
4	5	6

1. Études (graphite sur papier apprêté, carnet d'études, 21 x 14,8 cm).
2. Relevés graphiques (encre, carnet d'études, 10,6 x 14,8 cm).
3. Étude avec réserves (huile sur panneau de bois, 14,6 x 19,8 cm).
4. Étude (huile sur papier apprêté, carnet d'études, 21 x 14,8 cm).
5. Études (graphite sur papier apprêté, 21 x 14,8 cm).
6. Relevés graphiques et études de tonalités (graphite, encre noire, lavis ton bleu indigo, carnet d'études, 10,6 x 14,8 cm).

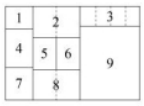
15 Aussitôt cette remarque à l'esprit, une confrontation de ces différents corpus préparatoires a été engagée, avec la volonté de préciser, outre le trait de leur facture, leur touche, développant alors une autre série de recherches préparatoires (pl. 5). Ainsi, études, esquisses et ébauches se multipliaient, ne retenant alors de ces deux écritures qu'une double facture : d'une part, l'aspect enveloppé de l'huile, de l'autre, l'aspect incisif de la plume. De la sorte, l'étude sur le motif a progressivement été réservée pour les seuls relevés graphiques, traduisant plus directement l'observation du réel, tandis que le modelé des formes enveloppées et atmosphériques du nuage autant que les déclinaisons chromatiques du rivage étaient consacrés au travail en atelier. Avec cette palette chromatique restreinte définie, une esthétique du paysage élémentaire se confirmait par le traitement monotonal[26] adopté, seulement travaillé par la déclinaison

progressive d'une même couleur, tantôt délavée par du blanc, tantôt rabattue par du noir.

Planche 6 : Chloé Persillet, Recompositions définitives en atelier.



Planche 6



1. Dessin préparatoire (graphite, carnet d'études, 7,4 x 10,6 cm).
2. — et esquisse (graphite et encre, huile sur papier apprêté, carnet d'études, 21 x 14,8 cm).
3. — (huiles sur panneau de bois, 14,6 x 19,8 cm chacune).
4. Esquisse (poudre d'aluminium et silice, huile sur papier apprêté, 21 x 14,8 cm).
5. — (huile sur papier apprêté, carnet d'études, 21 x 14,8 cm).
6. — (poudre d'aluminium et silice, huile sur papier apprêté, 16 x 12 cm).
7. — (feuilles d'argent, poudre d'aluminium et silice et huile sur papier apprêté, 15,4 x 11,6 cm).
8. — (aquarelle et encre sur papier, carnets d'études, 10,6 x 14,8 cm) et dessin préparatoire (graphite sur papier apprêté, carnet d'études, 21 x 14,8 cm).
9. Peinture à facture ouverte (huile, poudre et silice sur panneau de bois, 26,6 x 20,8 cm).

16 Finalement, tous ces éléments ont contribué à la formation d'un paysage dit à facture ouverte[27] (pl. 6), qui s'est vu modelé, *au fil de l'eau*, par ces différentes orientations stylistiques et esthétiques, jusqu'à concevoir et exécuter une proposition finale[28]. En définitive, passés les allers-retours entre la pratique *dans* et *hors* les murs, ce sont à terme ces recompositions définitives qui ont permis de parachever la construction d'un paysage composé à partir de l'élément liquide, cette poïétique du paysage élémentaire résultant sur une proposition finale à facture ouverte, qui est également la remise en jeu séquentielle du *travail du motif* au *travail sur le motif* comme de l'élément liquide sous ses différents états.

Éléments d'une symbolique contemporaine

17 Une fois ce tour d'horizon illustré achevé, viennent les tenants sémantiques et symboliques de la construction de ce paysage élémentaire et, plus encore, de cette esthétique, de ces choix plastiques et de ces partis pris dans le cadre de cette représentation.

18 En définitive, moins tributaire de l'éco-*poétique* que de l'éco-*poïétique*, distinction entendue en ce que le discours se situe vis-à-vis d'une œuvre en train de se faire, ces tenants sont en réalité doubles, simultanément porteurs d'ouvertures et de pistes critiques qu'ils ne sont révélateurs de notre propre engagement quant aux fictions contemporaines de l'eau que l'on dessine. Plus encore, l'on pourrait ajouter que, dès que l'eau devient la substance élémentaire d'un paysage – paysage qui, rappelons-le, est toujours vecteur de notre rapport au monde –, la dépeindre engage aussitôt un discours et une position sur notre propre vision du monde, sur notre époque et sur notre environnement. En effet, étant admis que nul point de vue n'est jamais neutre, emprunter celui du peintre, c'est finalement poser la question de ce que l'on souhaite représenter et offrir au regard de nos contemporains. Négativement, c'est en outre discuter tout autant de ce que l'on exclut de la figuration.

19 Dans notre cas, le choix a été fait d'engager, par une épure du paysage, l'esthétique d'un lieu finalement peu situé, ne relevant ni d'une temporalité spécifique ni d'une localisation topographique précise. Ne subsiste finalement qu'une substance élémentaire offerte au regard selon différents états, dans une continuité dynamique [29]. Quant au processus de création, qui engage, d'une part, l'épreuve physique du paysage, par l'observation du réel et le travail sur le motif, et, de l'autre, son épreuve sensible, par la confrontation des différents travaux préparatoires et le travail du motif, c'est en somme engager une attitude orphique qui, selon le mot de Pierre Hadot, moins investie par le désir prométhéen de soumettre la nature et de la dominer, entend au contraire développer une posture contemplative à son égard, empreinte de respect et d'émerveillement [30]. Dans ce cadre, la contemplation, antagoniste à tout utilitarisme, poursuit, sinon la connaissance pour elle-même, sinon le charme provoqué par

l'observation silencieuse de la nature, sinon encore parfois le ravissement de celle-ci sur notre âme, le désintéressement le plus sincère.

20 Toujours est-il que l'on pourrait opposer à ce parti pris et à cette esthétique que, en excluant délibérément la présence humaine de l'œuvre, que ce soit par l'exclusion de sa figuration ou par l'exclusion des traces de ses activités, l'on cristalliserait une vision dystopique qui laisserait entendre sa disparition, à l'image d'un monde anthropofuge [31]. De même quant à l'esthétique de la facture ouverte. En effet, par cet inachèvement volontaire de l'image, qui laisse partiellement apparaître la préparation du support, l'on pourrait encore évoquer symboliquement la précipitation d'un monde qui tend à se retirer, à s'effacer, toujours plus menacé par les dégradations environnementales qui l'affectent, d'autant plus cruciales pour l'élément liquide.

21 À ces limites potentielles, l'on peut répondre par la perspective d'une re-poétisation du monde, soit une forme de réenchantement, lequel hérite d'ailleurs des premiers romantiques historiques, ceux-là même qui ont tapissé notre imaginaire [32] et qui, plus de deux siècles avant nous, face au désenchantement du monde, conséquence directe des effets délétères de l'industrie, se tournaient vers la nature afin d'en célébrer les contours, d'en ranimer la présence et, anticipant nos actuelles problématiques environnementales, esquissaient un tout autre horizon [33].

22 Reste que deux autres aspects, semblables à des écueils, peuvent encore être conférés en regard de la symbolique contemporaine de cette esthétique du paysage élémentaire autant qu'à son épure. Le premier aspect est propre à l'esthétique de la catastrophe. Nombre d'artistes s'attachent en effet à la figurer, sinon à la figer, opérant ainsi une artialisation [34] des conséquences pourtant tragiques de nos problématiques environnementales et des répercussions observables des différentes crises écologiques. Cela se traduit notamment par la consécration d'une image anthropofuge, les conséquences de l'anthropocène conduisant inévitablement à l'éviction de l'homme et du vivant [35]. Le second aspect concerne quant à lui la pratique même de la peinture de paysage face à la prévalence de l'esthétique environnementale, dont tout un pan a largement reproché à l'approche iconiste de la première de perpétuer une vision égo-centrée, soit une

vision qui circonscrirait l'appréhension du monde selon une posture anthropocentrée, portant ainsi un regard sur l'environnement de fait excluant et limitant [36].

23 Dans une perspective de re-poétisation du monde, l'on peut répondre à ces deux aspects d'une même voix, qui sera également conclusive. Privilégier une poétique de l'eau, dans ce qu'elle peut avoir d'originel et dans ses formes poétiques les plus simples, c'est davantage en raviver l'onirogénéité [37] comme support et matrice d'un imaginaire sensible, celle-là même qui peut encore aujourd'hui susciter la contemplation du monde selon une attitude orphique et, ainsi, en rappeler à nous la beauté. Car, somme toute, en dépit des dégradations environnementales qui l'affectent, la mise à distance introduite en peinture entre le réel et le motif pris pour objet de représentation, de fait inévitable dans le cadre d'une représentation bidimensionnelle, apparaît aussitôt comme une mise à distance, finalement nécessaire en ce qu'elle permet d'envisager l'horizon et les fictions que l'on souhaite plus enviables, sinon envisageables. Ainsi, l'apparente fixité de l'image n'apparait plus *égo*-centrée, mais, comme l'écrit Michel Collot, *éco*-centrée [38], car si le paysage « nous montre qu'une partie du pays », reste « [qu']il a pour horizon le monde entier [39] ». De sorte que, par la figuration, autant que par le lien sensible entretenu avec le motif que l'on dépeint, c'est davantage s'engager à préserver *in visu* ce qui gagne encore à l'être *in situ*, pour rappeler à nous ces contours qui valent encore le détour.

> Le paysage n'est pas seulement un patrimoine naturel à défendre mais aussi un héritage culturel à faire fructifier. Inséparable du point de vue d'un sujet, individuel et/ou collectif, il nous révèle que notre milieu ne se réduit pas à un ensemble de facteurs physiques mais se charge des sensations, des émotions et des significations qu'il suscite en chacun de nous. C'est cette face sensible de la Terre que les arts et la littérature mettent en lumière. Les œuvres qu'elle inspire nous font retrouver nos racines et nous ouvrent à un horizon à explorer. Elles invitent l'écologie politique à mieux associer à la défense de l'environnement une écologie culturelle, une écologie du paysage qui soit aussi une écologie de l'esprit [40].

24 Somme toute, depuis la modeste position de peintre, qu'il ne faudrait négliger en ce, autant que le littéraire, le poète ou l'écrivain, elle

participe à la construction de nos fictions et de nos imaginaires contemporains, il en va d'une liberté, une liberté qui est par ailleurs fondamentale. Cette liberté, qui concerne notre attachement à une certaine permanence de la beauté, ne consiste alors en rien d'autre que de la choisir, de la porter et, en somme, de la préférer au détriment du reste, dusse-t-elle pour cela reposer sur ce simple motif de l'élément liquide, qui reste encore ô combien symboliquement attaché à une puissance originelle, évocatrice et créatrice.

NOTES

1 Considérer à ce propos les nombreux actes de colloques consacrés au sujet, parmi lesquels, ceux traitant de l'anthropocène : pour n'en citer que deux, l'on pourra consulter Marion Laval-Jeantet (dir.), *No man's land. L'homme a-t-il encore sa place ?*, Montreuil, Éds. CQFD, coll. « Art Mondialité Environnement », 2019 ou encore Danièle Méaux et Jonathan Tichit (dir.), *Arts contemporains et anthropocène*, Paris, Hermann, 2022. Autrement, pour une remise en perspective historique, consulter l'ouvrage de Michel Ribon, *Esthétique de la catastrophe. Essai sur l'art et la catastrophe*, Paris, Éd. Kimé, 1999 et, de manière plus critique, Annie Le Brun, *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire* [1991], Paris, Éds. du Sandre, 2011. Plus spécifiquement, voir encore la section « Peindre l'apocalypse » de Paul Ardenne, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Lormont et Bruxelles, Le Bord de l'eau et La Muette, 2018, p. 63 *sqq*. Enfin, pour une approche anthropologique ou philosophique de la catastrophe, considérer respectivement les travaux de Yoann Moreau et ceux de Jean-Pierre Dupuy.

2 Malgré son ancrage littéraire, notons que la notion s'est déjà diffusée dans le champ des arts plastiques depuis peu. L'on peut notamment songer à l'œuvre de Sophie Zénon : voir Sophie Aymes et Sophie Zénon, « Sophie Zénon, une œuvre écopoétique », *Interfaces*, nº 52, 2024 [en ligne (https://journals.openedition.org/interfaces/9746#quotation)] – consulté le 15/06/2025. Toujours sur le travail de l'artiste, l'on pourra également admirer son travail écopoétique sur les nuages, alors teinté de bleu : Sophie Zénon, *Le Ciel de ma mémoire – Oracles*, Arles, Arnaux Bizalion, 2018.

3 Voir à ce propos René Passeron, *L'Œuvre picturale et les fonctions de l'apparence* [1962], Paris, J. Vrin, 1996. Plus généralement, sans se limiter

au médium pictural, du même auteur, lire *La Poïétique comme science et comme philosophie de la création*, Paris, Éd. Poïésis, 1991. Dans ce cadre, l'étude réflexive repose donc sur l'instauration de l'œuvre, laquelle est considérée comme un ouvrage *en train de se faire* avec les différents partis pris préférés durant sa conduite, et non pas comme un ouvrage autonome et achevé.

4 Ce terme, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, est emprunté à Thomas Schlesser, dans son écrit *Faire rêver. De l'art des Lumières au cauchemar publicitaire*, Paris, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 2019. Selon l'auteur, l'onirogénéité est à distinguer de l'onirique en ce qu'il ne se rapporte non pas « aux rêves, aux rêveries, aux songes, aux visions [...] [mais] à ce qui produit ou tend à produire rêves, rêveries, songes et visions », Thomas Schlesser, *Faire rêver*, *op. cit.*, p. 8.

5 À ce propos, lire Marc Havel, *La Technique du tableau*, Paris, Dessain et Tolra, 1974, p. 158.

6 Voir *supra*, l'illustration insérée en début d'article, et, *infra*, les planches décrites dans la partie suivante.

7 Lire Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur* [2000], Paris, Seuil, coll. « Points », 2002. L'on consultera particulièrement la section « Le bleu romantique : de l'habit de Werther aux rythmes du "blues" », pp. 117-123.

8 Novalis, *Henri d'Ofterdingen* [1802], prés., trad. et notes par Laurent Férec, Paris, Imprimerie nationale, coll. « La Salamandre », 1996, p. 44 et la note n° 3 p. 282. De son « bleu azur », elle symbolise « l'absolu de l'amour et de la poésie, l'union de la terre où elle s'enracine et du ciel dont elle a la couleur. », *ibid.* Cette symbolique est d'autant plus soutenue dans la traduction de Yanette Delétang-Tardif, qui donne à la fleur la couleur « bleu éthéré » – voir Romantiques allemands. T1. Jean Paul - Novalis - Friedrich Schlegel - Ludwig Tieck - E.T.A. Hoffmann - Henrich Von Kleist - Frédéric de la Motte-Fouqué, éd. sous la dir. de Marime Alexandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 385.

9 Ludwig Tieck, « Le voyage dans le bleu », dans Armel Guerne (dir.), *Les Romantiques allemands*, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2004, pp. 164-214.

10 Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther* [1774], préfacé et annoté par Pierre Bertaux, traduit de l'allemand de Bernard Groethuysen, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

11 Johann Wolfgang von Goethe, *Le Traité des couleurs* [1810], avant-propos, introduction et notes de Rudolf Steiner [1883], première

traduction intégrale par Henriette Bideau, Paris, Triades, 1973. Le bleu comme le jaune constituent les deux pôles essentiels de sa théorie, le premier étant associé au dépouillement, à l'ombre, à la faiblesse, au froid, à l'éloignement et à l'attirance, tandis que, le second, à l'activité, à la lumière, à la force, à la chaleur, à la proximité et à la répulsion – *ibid.*, Sect° IV, § 696, p. 216 et Sect° VI, § 765-771, § 778-785 et § 818, respectivement pp. 237-238, pp. 239-240 et p. 245. Conférer également à ce propos Michel Pastoureau, *Bleu*, éd. cit., pp. 121-122.

12 Michel Pastoureau, *Bleu*, éd. cit. : voir la section « La couleur préférée », pp. 149-155.

13 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1969], Paris, Robert Lafont et Jupiter, 1982.

14 *Ibid.*, p. 129.

15 Conférer Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris, Éd. Bonneton, coll. « Images et symboles », 1992, pp. 79-80 et Annie Mollard-Desfour, *Le Bleu. Le dictionnaire des mots et expressions de couleur*, préf. de Michel Pastoureau, Paris, Éds. du CNRS, coll. « CNRS dictionnaires », 1998, pp. 56-60 et pp. 189-190.

16 Voir Michel Godron et Hubert Joly, *Dictionnaire du paysage*, Paris, Conseil international de la langue française, 2008, p. 138.

17 Sur ce point, nous nous permettrons de faire référence à un article antérieur, en cours de publication : Chloé Persillet, « Peindre le ciel : le motif du nuage comme figure de composition », dans Margaux Coquelle-Roëhm (dir.), « Le nuage en littérature et dans l'image fixe (fin XVIII^e - XXI^e s.) : suspension, condensation », Cahiers FoReLLIS.

18 Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, 11^e réimpression, Paris, José Corti, 1943, p. 199.

19 Pierre Henri de Valenciennes, *Élémen[t]s de perspective à l'usage des artistes*, suivis de *Réflexions et Conseils à un Élève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*, Paris, chez l'Auteur, Desenne et Duprat, 1799, p. 453.

20 Pour une approche technique, qui n'est pas ici l'objet du propos, nous renverrons le lecteur intéressé à notre travail de thèse, récemment soutenu : « Peindre pour réenchanter le monde. Poïétique et technocritique ».

21 Expression technique signifiant que le fond du support demeure pour partie apparent, le travail de peinture ne le recouvrant que partiellement, principalement pour conserver un jeu de lumière plus important – sur la planche en question, ce jeu de lumière est donné par le blanc du papier, laissé intact.

22 Terme technique qui est principalement associé aux techniques humides, telles l'aquarelle, et qui est relatif à une application de peinture allongée de son diluant, alors employée pour unifier ou rehausser un dessin.

23 Travailler *sur le motif* est propre à la pratique pleinairiste du paysage, synonyme de *peindre d'après nature*, simultanément *devant* et *dans* la nature, autrement dit, en extérieur.

24 Sur la planche n° 2, voir le groupe d'illustrations n° 3 et, *infra*, sur la planche n° 3, le groupe d'illustrations n° 1.

25 Sur la dimension arbitraire du travail de composition, recherchée pour stimuler l'imagination, l'on pourra songer de manière analogue à la technique d'Alexander Cozens, qui travaillait à partir de taches d'encre obtenues aléatoirement sur le papier, développée dans sa *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*, trad. de l'anglais par Patrice Oliete Losco, suivi de *L'Accident érigé en méthode* par Danielle Orhan, Paris, Allia, 2005.

26 Au sens chromatique du terme, autrement dit : composé d'un même et unique ton.

27 La facture ouverte est une technique de peinture qui consiste à composer l'œuvre selon une superposition de couches picturales, lesquelles ne se recouvrent pas intégralement. Une peinture à facture ouverte laisse notamment apparaître partiellement l'imprimeure et/ou le ton de fond de la préparation du support. Dans notre cas, la facture ouverte laisse apparaître les reflets irisés d'une poudre d'aluminium et de silice réfléchissante. La technique de la facture ouverte diffère de l'application de peinture avec réserves en ce qu'elle ne laisse pas apparaître le support vierge, mais bien la coloration d'un enduit appliqué lors de la préparation du support.

28 Sur la planche n° 6, voir l'illustration n° 9.

29 L'on notera que cette continuité dynamique est également redoublée par la sérialité même des corpus préparatoires, sans être donc l'exclusive du traitement de la proposition finale.

30 Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004. L'auteur consacre ses chapitres IV, V et VI à cette distinction, qui portent respectivement sur « Le dévoilement des secrets de la nature » (pp. 127-139), sur « L'attitude prométhéenne. Le dévoilement des secrets par la technique » (pp. 141-205) et sur « L'attitude orphique. Le dévoilement des secrets par le discours, la poésie et l'art » (pp. 207-301).

31 Littéralement *fuite de l'être humain*. Voir à ce propos Thomas Schlesser, *L'Univers sans l'homme. Les arts contre l'anthropocentrisme (1755-2016)*, Vanves, Hazan, 2016 et Thomas Schlesser (dir.), « L'Image sans l'homme », Dijon, Les Presses du Réel, *Carnets du Bal*, nº 9, 2021. Plus récemment, l'on consultera le catalogue de cette exposition : Thomas Schlesser (dir.), *L'Univers sans l'homme. Les arts en quête d'autres mondes* [13 mai - 17 septembre 2023], Paris, Beaux-arts éds. et Musée de Valence, art et archéologie, 2023.

32 Voir *supra*.

33 Voir *supra*. Sur cette question précise, lire les travaux de Michael Löwy et Robert Sayre, dont *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1992. Sur les aspects écologiques, lire leur dernier ouvrage : *Romantisme anti-capitaliste et nature*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2022.

34 Le terme, emprunté à Alain Roger, désigne le principe qui repose sur l'appréhension et l'appréciation du paysage par un processus de médiation nécessairement réalisé par un investissement artistique. L'artialisation peut être opérée *in situ* (jardins, installations, land art, etc.) ou bien *in visu* (peinture, dessin, photographie, etc.) : dans le premier cas, l'on modifie l'environnement, dans le second, l'on en modifie la perception. Le concept a été initié dans son ouvrage *Nus et paysages. Essais sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, coll. « Présence et pensée », 1978, avant d'être plus amplement développé dans un ouvrage consacré : *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1997.

35 Voir *supra*.

36 Lire par exemple Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2021. Plus largement, consulter le dossier thématique consacré : « L'esthétique environnementale », *Nouvelle revue d'esthétique*, nº 22, 2018. Cette perception excluante et limitante est par ailleurs remise en question par Michel Collot

dans l'avant-propos de son dernier ouvrage, *La Face sensible de la Terre. Paysage et écologie*, Paris, Éds. Le Pommier, 2024, pp. 7-16.

37 Voir *supra*. Toujours selon l'acception donnée par Thomas Schlesser, dans ce contexte, il s'agit donc de préférer des motifs poétiques et onirogènes à la représentation alarmante des désastres environnementaux de notre temps, lesquels présentent toujours le risque d'être artialisée et, avec eux, la gravité dépeinte, invisibilisée, en raison de l'esthétique qui lui est conférée.

38 Michel Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, José Corti, coll. « Essais », 2022, pp. 225-229.

39 Michel Collot, *La Face sensible de la Terre*, *op. cit.*, p. 8.

40 *Ibid.*, p. 16.

RÉSUMÉS

Français

À l'aune de notre propre pratique de la peinture, cette contribution se propose de réfléchir le motif de l'élément liquide à travers la formation picturale d'un paysage maritime. En présentant un panorama d'esquisses et d'études picturales personnelles, cet article sera l'occasion de sonder l'imaginaire de cette substance élémentaire en déplaçant le regard du côté du peintre, questionnant alors les partis pris et les choix plastiques opérés durant le processus de création, dans la mesure où ceux-ci sont toujours porteurs d'une symbolique. Selon la méthodologie poïétique, laquelle repose moins sur l'analyse descriptive de l'œuvre que sur l'étude réflexive de la dynamique qui la fait advenir, il s'agit de tisser une réflexion autour de l'élément liquide et sur les enjeux singuliers de sa représentation. En soutenant l'hypothèse selon laquelle un paysage modelé par le motif de l'eau, quelle que soit sa forme picturale, devient nécessairement un paysage élémentaire, la symbolique contemporaine que peut revêtir une telle représentation sera sondée et, avec elle, dans ses formes poétiques les plus simples, l'onirogénéité potentielle de l'eau comme matrice d'un imaginaire sensible, celle-là même qui peut aujourd'hui encore susciter la contemplation et rappeler à nous la beauté du monde, en dépit des dégradations environnementales qui l'affectent.

English

Based on our own painting practice, this contribution aims to reflect on the motif of the liquid element through the pictorial formation of a seascape. By presenting an overview of personal sketches and pictorial studies, this presentation will be an opportunity to explore the imagination of this elemental substance by shifting the gaze to the painter's perspective, ques-

tioning the biases and artistic choices made during the creative process, insofar as these always carry symbolic meaning. According to the poietic methodology, which is based less on the descriptive analysis of the work than on the reflexive study of the dynamics that bring it about, the aim is to weave a reflection around the liquid element and the singular challenges of its representation. By supporting the hypothesis that a landscape shaped by the motif of water, whatever its pictorial form, necessarily becomes an elemental landscape, the contemporary symbolism that such a representation can take on will be explored and, with it, in its simplest poetic forms, the potential dream-like nature of water as a matrix of a sensitive imagination, the very same that can still today inspire contemplation and remind us of the beauty of the world, despite the environmental degradation that affects it.

INDEX

Mots-clés
eau, poïétique, arts plastiques, peinture, recherche-création

Keywords
water, poetics, visual arts, painting, creative research

AUTEUR

Chloé Persillet
Chloé Persillet est docteure en Arts plastiques, membre associée du Laboratoire RIRRA 21 (EA 4209) et chargée de cours à l'Université de Montpellier Paul-Valéry. Sa thèse, intitulée *Peindre pour réenchanter le monde : poïétique et technocritique* (Label « Recherche-création », ED 58), interroge le potentiel critique de la peinture à travers son rapport au réel, en soulignant la portée symbolique et technique du réinvestissement artisanal du métier du peintre et de la figuration du paysage. Peintre elle-même, elle actualise des savoir-faire anciens (préparation des supports, fabrication des liants, broyage de pigments, superpositions de glacis, etc.), nourrissant une réflexion croisée entre pratique et théorie. Parmi ses publications, plusieurs articles dans des revues spécialisées (*À l'épreuve*, *Astasa*, *Proteus*, *Marges*) ainsi que des actes et chapitres d'ouvrage parus et à paraître (Éditions Hermann, Presses Universitaires de Rennes, ENS Éditions). Actuellement, elle s'initie à la gravure (eau-forte, aquatinte, manière noire, vernis mou) à la Maison de la Gravure Méditerranée – Centre de la gravure plurielle en Occitanie, tout en poursuivant ses recherches sur les enjeux de la matérialité de l'œuvre, les dynamiques du processus de création et l'histoire des techniques artistiques.

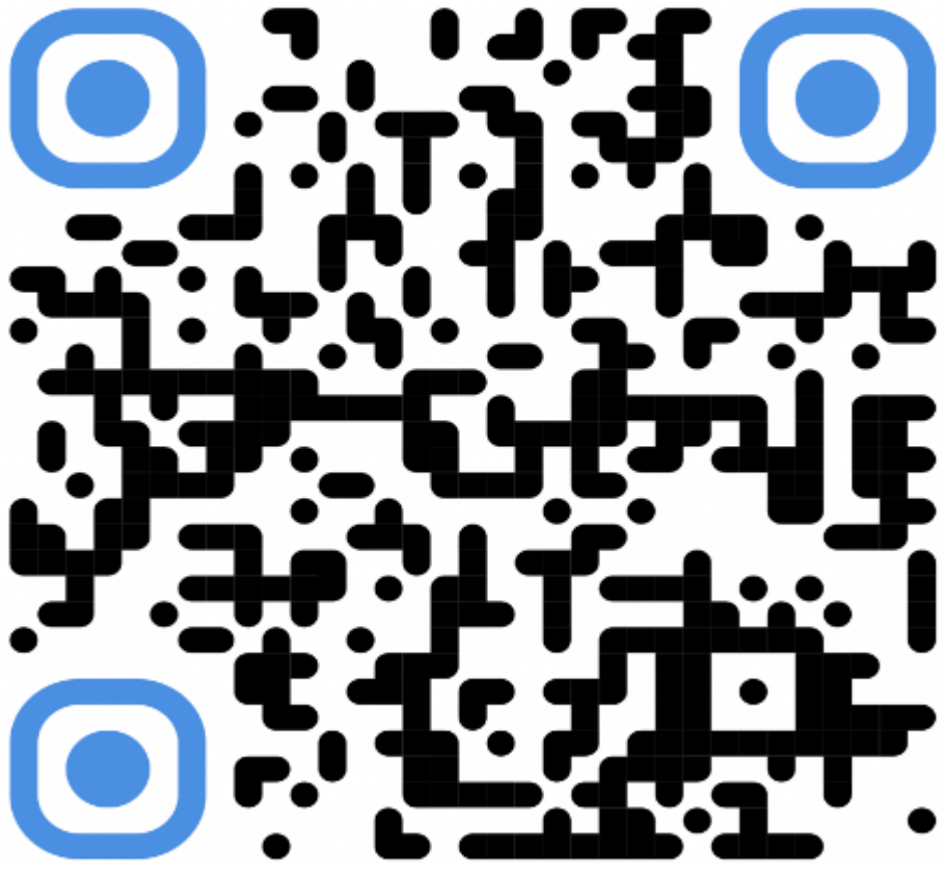
L'Écume éclairée : naviguer entre recherche et création

Ambre Charpagne

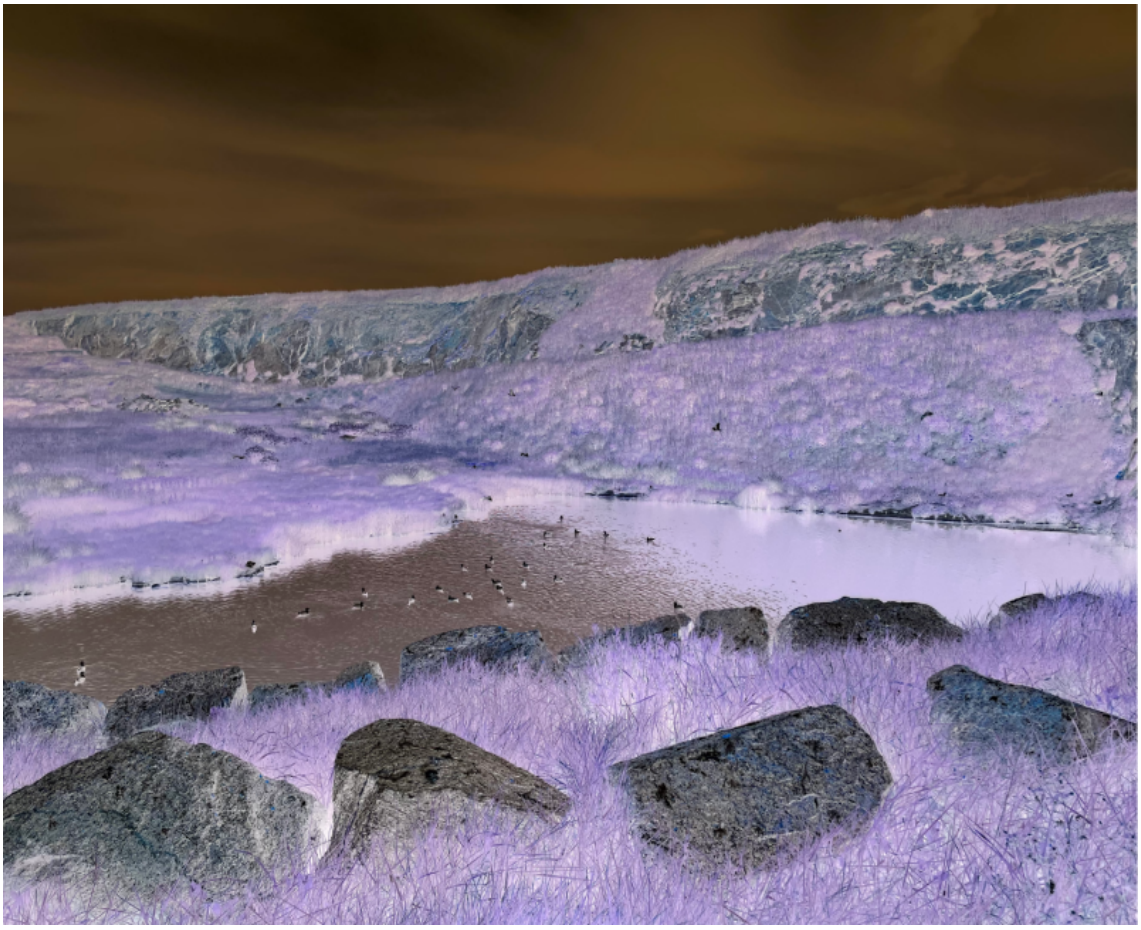
PLAN

Nœud 1 : 47°12'N 1°34W – La fiction comme méthode
Nœud 2 : 47°09′N, 2°01′W – Topologie poétique d'un monde disparu
Nœud 3 : 47°04′N, 3°13′W – Polyphonies liquides
Nœud 4 : 47°01′N, 3°56′W – Corps, fluides et mutations sensibles
Nœud 5 : 46°59′N, 4°33′W – Archéoacoustique la mémoire sonore des eaux
Nœud 6 : 46°55′N, 5°12′W – Fragments, vestiges, résurgences : penser avec les ruines
Nœud 7 : 45°85′N, 8°13′W – Atterrir sur une nouvelle terre-histoire

TEXTE



1 Extrait de « L'Écume éclairée » Partie 2 : « La montée des eaux »



Nœud 1 : 47°12'N 1°34W – La fiction comme méthode

> Nous sommes le 13 septembre 2523. Il y a 12 semaines, lors de notre exploration des abysses du nouvel Atlantique, nous avons fait la révélation d'une terre immergée, reposant à 15 mètres de profondeur, à 75 km au large des côtes de la cité portuaire de Nantes.
>
> – L'Écume éclairée

2 Une date future, précise, presque bureaucratique : 13 septembre 2523. Un protocole énonciatif s'installe, imitant le langage de l'expertise scientifique, neutre en apparence, normé, prétendument objectif, stabilisant le cadre d'observation. Mais très vite, quelque chose déraille. L'énonciation n'est pas neutre : elle est située, feinte, volontairement décalée. Elle installe un trouble. L'île décrite est autant

territoire qu'hallucination collective, autant hypothèse géologique que réminiscence fictionnelle. Une voix parle d'une « révélation » – terme mystique s'il en est – d'une terre immergée, à quinze mètres sous la surface, à soixante-quinze kilomètres de Nantes, comme on évoquerait une Atlantide réapparue dans les strates du réel. Dans cette entrée en matière, la fiction n'est pas une stratégie secondaire, elle est méthode. Elle crée le seuil, l'espace transitoire dans lequel la pensée peut se reconfigurer. Elle permet de déplacer les attentes, de contourner les formats attendus de la recherche ou de la performance. Dans *L'Écume éclairée*, fiction et connaissance ne s'opposent pas : elles s'entrelacent, s'épaulent, se contaminent. C'est à ce croisement que se situe l'idée d'une fiction spéculative comme outil épistémique. Donna Haraway nomme cela fabulation spéculative[1], une manière de raconter « pour faire émerger des mondes qui ne sont pas encore là » – une forme de narration qui fabrique des conditions de sens, qui établit des continuités entre les espèces, les récits et les disciplines. Fabuler, non pour mentir, mais pour créer des conditions de sens, des liens nouveaux, des assemblages inattendus entre espèces, disciplines, affects, formes de vie. Là où certaines formes instituées de savoir se referment dans des cadres, la fiction fracture, contamine, relance. Dans ce sens, la fiction ne relève pas d'une fuite vers l'imaginaire, mais d'un engagement : une prise de position dans le réel, à partir d'un détour narratif. Elle permet de penser à travers ce qui pourrait advenir, dans une visée spéculative mais ancrée. Comme l'écrit Isabelle Stengers, « la fiction ne fait pas diversion ; elle rend pensable l'impensé, elle force à reconfigurer les évidences[2] ». Ce glissement méthodologique ouvre un espace de jeu, mais aussi de rigueur. La voix d'Arlette No.omi, archéoacousticienne fictive, ne prétend pas à la véracité scientifique – elle revendique un savoir situé dans une temporalité parallèle. Elle fait du langage un milieu de propagation. L'autorité qu'elle adopte est performée, mais elle produit malgré tout des effets de réel : elle convoque la mémoire, les archives, les hypothèses géologiques, mais par le biais de l'écoute, de la sensation. *L'Écume éclairée*, s'inscrit dans une lignée d'expériences artistiques et théoriques qui font de l'imaginaire non pas un ornement, mais un dispositif de connaissance. Tracer une ligne méthodologique claire : penser autrement pour percevoir autrement. Donner voix à d'autres temporalités, d'autres manières d'habiter le réel. En assumant ce geste spéculatif, ce premier nœud pose les bases d'une

méthode : penser par déplacement, par résonance, par invention partagée. Il suggère que ce qui fait archive n'est pas seulement ce qui est dit, mais aussi la manière dont c'est dit. Et dans ce dire, la fiction agit comme catalyseur : elle active des imaginaires, rend audibles des voix enfouies, ouvre des hypothèses situées. Aujourd'hui, ces imaginaires se déploient dans un contexte saturé de fins : fin du climat stable, fin de la biodiversité, fin des récits communs. Les imaginaires contemporains, comme le montre Yves Citton, sont traversés par une forme d'euphorie morbide : le goût de la catastrophe, la jouissance trouble de l'effondrement à venir[3]. La dystopie, dans ce contexte, devient norme. Elle envahit les écrans, les bibliothèques, les discours politiques. Elle fige le présent en le prolongeant mécaniquement vers un futur apocalyptique. Elle convertit le deuil en spectacle. Elle empêche de penser autrement. *L'Écume éclairée* s'inscrit dans ce mouvement. En résistance à la logique d'enfermement propre à la dystopie, elle ne nie pas l'angoisse, l'éco-anxiété, le sentiment diffus d'un monde qui vacille – mais elle refuse de s'y enfermer. Elle propose un autre geste : non pas l'évitement, mais le retour aux lieux, l'ancrage topique, la spéculation située.

3 Là où l'utopie se projette dans un « non-lieu » (*u-topos*), la fiction proposée ici se tourne vers les lieux mêmes : ceux que l'on habite, que l'on écoute, que l'on soigne. Elle fabrique des récits capables de répondre à la solastalgie – cette douleur d'habiter un monde qui s'efface sous nos yeux[4]. Un geste poétique de fabrication. Une manière de retisser les liens symboliques entre les êtres, les territoires, les langages. Ce que la fiction rend possible, c'est une reconfiguration du réel : elle rend crédibles d'autres devenirs, elle ouvre des mondes. Comme le suggère David Lewis, chaque énoncé fictionnel correspond à un monde dans lequel il serait vrai. Dès lors, le réel n'est plus une clôture, mais un parmi d'autres possibles[5].

4 À partir de ce renversement, *L'Écume éclairée* ne demande pas « que va-t-il advenir ? » mais plutôt « quels mondes voulons-nous activer ? » Elle ne propose pas une réponse au désastre, mais une bifurcation, un pas de côté, une invitation à imaginer depuis ce qui reste. La fiction devient ici une technologie de l'espoir lucide, un outil d'attention, une force de projection dans un présent élargi.



Nœud 2 : 47°09′N, 2°01′W – Topologie poétique d'un monde disparu

> [...] cette étendue terrestre émergée se laissait découvrir à marée haute, formant ainsi une île qui, d'après les vestiges préliminaires, semble avoir été habitée au temps lacrymal, ce chapitre mystérieux de l'histoire humaine que nous cherchons à dévoiler.
>
> – L'Écume éclairée

5 L'île surgit comme une apparition. Ni totalement présente, ni tout à fait disparue, elle se révèle dans l'entre-deux d'un flux, au point précis où les eaux se retirent juste assez pour laisser affleurer une trace, un relief, une rumeur. Ce qui émerge est une figuration instable : une forme qui vacille entre matière et mémoire, une énigme géopoétique. Elle est à la fois un lieu et une manière de sentir. Un territoire, mais

aussi une image mentale. Un corps fragmenté de souvenirs, de strates, d'échos.

6 Dans *L'Écume éclairée*, l'île n'est jamais figure de décor. Elle est un agent actif de la fiction, un moteur de narration, un personnage silencieux dont la langue serait celle de son érosion, du sable déplacé, de la roche fracturée, des eaux qui montent. Elle opère comme un palimpseste narratif : un lieu traversé de couches temporelles qui ne s'empilent pas en ordre, mais s'enchevêtrent – géologiques, affectives, fictionnelles, symboliques. La cartographie que propose la performance ne vise pas l'exactitude, mais la résonance. Elle est sensible, mouvante, spéculative. Chaque élément topographique – relief, ruine, creux, forme acoustique – devient le support d'une mémoire partielle, à recomposer, à imaginer. Ici, cartographier l'île revient à convoquer des récits, à faire émerger ce qui ne se voit pas mais s'écoute, ce qui ne se mesure pas mais se ressent. La topologie devient poétique et à nouveau méthodologique. Ce geste s'inscrit dans une filiation critique : celle qui interroge la carte comme instrument de domination. Dans *Terra Forma*[6], Frédérique Aït-Touati, Alexandra Arènes et Axelle Grégoire nous rappellent que la carte n'est jamais neutre : elle est un dispositif qui cadre, sélectionne, hiérarchise. Elle fabrique le visible autant qu'elle invisibilise. Contre cette logique extractiviste de la carte vue d'en haut, elles proposent des formes d'inscription plus situées, plus terrestres, qui tiennent compte de la multiplicité des attachements et des formes de vie. Dans cette perspective, *L'Écume éclairée* s'aligne : la performance esquisse une autre cartographie du sensible, une cartographie d'interconnexions, de vibrations, de résonances. L'île agit ainsi comme une archive liquide, une mémoire immergée qui est poreuse, incomplète, hantée.

> que devient un territoire quand il cesse d'être habitable ?
> que devient une mémoire quand ses coordonnées se dissolvent ?

7 Dans cette dérive, *L'Écume éclairée* esquisse une géopoétique du post-anthropocène. Une cartographie de ce qui a été, de ce qui pourrait être, de ce qui insiste encore. L'île devient un espace spéculatif : une fiction ancrée, un lieu d'enquête, une zone où se croisent le réel, l'oublié et le possible. Elle met au défi les outils de la géographie clas-

sique : elle appelle à d'autres instruments –des hydrophones, des capteurs d'échos, des récits performés, des modélisations affectives. Les imaginaires insulaires ont souvent été mobilisés comme figures de l'isolement ou du refuge[7]. Ici, l'île est à la fois refuge et signal d'alarme, reste et prophétie. Elle condense les tensions entre effacement et persistance, disparition et trace. L'île rappelle que toute île est traversée par des dynamiques archipéliques, qu'elle n'est jamais close sur elle-même, mais ouverte vers des ailleurs, connectée à l'invisible, traversée de relations. Elle devient ce que l'on pourrait nommer un personnage-topographie : elle ressent, elle répond, elle résiste. Ce n'est plus l'humain qui délimite la carte : c'est le lieu lui-même qui impose sa logique, sa langue, son rythme. La « topologie » proposée par la performance n'est pas représentation, mais activation. On ne la parcourt pas en ligne droite : on y dérive, on s'y perd, on s'y attarde. C'est une géographie par hypothèses, par affects, par présences diffuses. Une cartographie poétique qui fait du paysage un champ de relations plutôt qu'un objet de maîtrise. On n'y cherche pas à voir, mais à ressentir. La fiction s'y inscrit comme modalité de connaissance, une manière de penser un monde disparu non dans la nostalgie, mais dans la transmission sensible. L'île n'est plus ce que l'on regarde, mais ce qui nous regarde en retour.



Nœud 3 : 47°04′N, 3°13′W – Polyphonies liquides

> Compagnons imaginaires, d'image et mer,
>
> La brise marine caresse ma peau, emporte avec elle le parfum salin, finissant sa course sur mes lèvres.
>
> Et dans les moments d'intimité, derrière mes paupières closes, naissent des visions oniriques, des créatures marines mêlées aux phosphènes.
>
> – L'Écume éclairée

8 *L'Écume éclairée* se compose comme une partition polyphonique, où les voix se superposent, se croisent, s'infiltrent – telle une nappe phréatique d'énonciations mêlées – pour former un récit choral,

transdisciplinaire et transidentitaire. Ce tissage vocal, mouvant et sans centre fixe, invite à penser la recherche comme un processus incarné, traversé de figures et de présences multiples : Arlette No.omi, Arsène, Céleste, mais aussi les entités aqueuses et géologiques – « les géants gelés », « les vagues », « la roche » – qui apparaissent dans des formes poétiques, spéculatives, parfois insaisissables. Le texte performe ici la dissolution des frontières entre sujet et objet, entre humain et non-humain, entre chercheur·euse et fiction, et nous entraîne dans un espace d'écoute élargi, où les voix se contaminent, s'échappent, se répondent sans hiérarchie.

9 La voix d'Arlette No.omi, archéoacousticienne, surgit d'abord avec la rigueur du langage scientifique, dans une posture d'autorité méthodologique. Mais cette voix se fissure bientôt : elle est décentrée, traversée par des tonalités intimes, oniriques, sensibles – celles d'Arsène et Céleste, mais aussi d'entités non-humaines. Ce feuilletage narratif entremêle des temporalités, fait dialoguer des régimes d'écriture dissonants et porte des affects partagés ; bien loin d'un simple enchaînement de discours. Chaque voix sédimente une strate, un souvenir, une vibration – comme si le texte tout entier devenait un corps géologique vivant, une archive sonore en mouvement. La voix ne se limite plus à désigner une identité : elle devient matière, vibration, résonance, en dialogue direct avec l'objet même de la recherche – les strates sonores de l'eau.

10 Dans cette configuration fluide, les identités se font mouvantes, poreuses, indéterminées. Une voix murmure des affirmations à la fois politique et poétique, qui rejoint la logique de l'eau : instable, perméable, toujours en transformation. Le sujet s'écoule, se diffracte, devient un espace de passage, d'infusion mutuelle entre mémoire, affect et fiction. Ce décentrement du « moi » invite à concevoir une altérité embarquée, absorbée dans la trame même de l'énonciation plutôt que projetée depuis un dehors. L'autre cesse d'être objet de discours pour devenir présence agissante au sein du langage.
En s'immergeant dans les mémoires de l'eau, *L'Écume éclairée* explore une forme d'empathie spéculative – une capacité à ressentir, à traduire, voire à incarner des expériences qui échappent à l'humain : des voix disparues, des temporalités non linéaires, des subjectivités non-humaines. Pour penser ces altérités, on pourrait envisager d'autres modes de perception, d'autres manières d'habiter et de signi-

fier le monde. C'est ici que la notion d'*Umwelt*, telle que développée par Jakob von Uexküll, prend tout son sens : chaque organisme, humain ou non, perçoit et façonne le monde selon ses propres seuils de sens et de perception. Il s'agit de reconnaître aux éléments naturels un monde propre, une logique sensible, un système de signes singulier, sans leur prêter des intentions humaines [8]. Cette empathie devient ainsi un outil épistémologique à part entière, générateur de connaissances sensibles, intuitives et non normées. Mais cette tentative de restituer une agentivité au vivant et non vivant n'est pas sans paradoxe. Comment rendre compte de l'intentionnalité des forces naturelles sans sombrer dans l'anthropomorphisme ? Comment faire parler la mer, la roche, le vent, sans leur prêter abusivement une voix humaine ? Cette tension traverse toute cette création. Inspirée par l'idée que les dérèglements climatiques peuvent être lus comme les formes d'expression d'un vivant en déséquilibre, la performance cherche à créer une horizontalité entre les témoignages – humains et non humains mis sur un pied d'égalité. Or, ce projet bute sur un problème fondamental : celui du langage. Peut-on vraiment sortir de l'anthropocentrisme sans réactiver un anthropocentrisme déguisé ? Timothy Morton nous met en garde : « Chasser l'anthropocentrisme – et donc l'anthropomorphisme – c'est encore faire preuve d'anthropocentrisme [9]. » Hicham-Stéphane Afeissa rejoint cette critique en soulignant que la pensée écologique contemporaine est elle-même prise dans un héritage humaniste qu'elle ne peut entièrement dissoudre [10].

11 Face à ce dilemme, *L'Écume éclairée* ne cherche pas à trancher, mais à habiter la contradiction. À travers la diffraction progressive de la voix scientifique, s'ouvrent d'autres voies de recherche : celles du corps, des rêves, des sensations, des réminiscences affectives. Une voix glisse : « Nous nous adonnons immensité » – esquissant une subjectivité décentrée, diluée dans un cosmos en mutation. Dans une perspective post-structuraliste, il ne s'agit plus d'un centre qui observe, mais d'un point mouvant, tissé au monde qu'il traverse. La recherche devient co-émergence : vibration partagée entre milieux, mémoires et émotions. La connaissance n'est plus conquête ni maîtrise, mais une écologie relationnelle, une circulation entre ce qui parle, ce qui écoute et ce qui échappe. Elle se tient à la lisière du dicible, là où se frottent ce qui peut être nommé et ce qui se dérobe encore.



Nœud 4 : 47°01′N, 3°56′W – Corps, fluides et mutations sensibles

> [...]Les corps s'épanouissent, une expérience fluide de soi qui se dévoile en mouvements tourbillonnants. [...] Nous transportons les récits des ères écoulées, des mouvements ancestraux. La pluie et les vagues tonitruantes résonnent, portant l'empreinte des jours anciens et des émotions révolues.
>
> – L'Écume éclairée

12 L'un des déplacements essentiels de la performance repose sur une reconfiguration des manières d'habiter et de percevoir le corps. Plutôt qu'une entité stable, située dans un espace extérieur au monde, le corps se donne ici comme un système poreux, en prise avec des flux matériels, affectifs et temporels qui le traversent sans cesse ; bien loin d'une entité fixe et séparée du monde. Cette perspective, qui s'appuie sur des approches post-dualistes et post-

humanistes, engage une épistémologie où la connaissance n'est pas surplombante ou désincarnée.

13 Dans ce cadre, l'Anthropocène n'est pas seulement une désignation géologique, mais un concept critique à partir duquel penser les formes contemporaines de l'expérience [11]. Il désigne moins un état qu'une crise de la modernité elle-même – une mise en échec de la séparation entre nature et culture, sujet et objet, humain et non-humain. La performance engage alors une pensée de la responsabilité qui refuse toute homogénéisation du sujet humain. L'humanité n'est pas un agent unifié. Les effets écologiques destructeurs sont le résultat d'organisations socio-techniques, économiques et politiques spécifiques, historiquement situées, souvent ancrées dans les héritages du colonialisme, du capitalisme fossile et du patriarcat. Comme l'a montré Malcolm Ferdinand dans son *écologie décoloniale*, la crise environnementale ne peut être séparée de ces héritages. Il parle d'une « double fracture » : d'un côté, l'exploitation et la hiérarchisation des vies humaines ; de l'autre, l'extraction et la destruction des milieux. Ces deux dimensions, souvent pensées isolément, forment en réalité une même histoire de dépossession. La métaphore du « navire négrier » qu'il mobilise rend visible cette continuité : une embarcation où se jouent à la fois l'asservissement des corps et l'arraisonnement du vivant, révélant l'imbrication des violences coloniales et écologiques [12].

14 C'est en ce sens que la performance mobilise l'idée d'un « temps lacrymal », en réponse au discours totalisant de l'Anthropocène. Cette expression propose un déplacement sans euphémiser la crise écologique. Elle propose de penser ce moment comme une zone de transformation sensible plutôt qu'une ère définitive ou hégémonique, une époque traversée par des douleurs différenciées, par des processus de deuil, de perte, mais aussi de réinvention des manières d'être. L'enjeu devient alors de faire de l'Anthropocène une brève transition, une destinée réversible.

15 Cette conception s'appuie sur les travaux de Glenn Albrecht, qui voit dans l'Anthropocène une nouvelle forme de colonisation : une homogénéisation des milieux, des temporalités, des cultures, sous l'effet des dynamiques extractives globalisées [13]. L'Anthropocène refoule les savoirs situés, les modes de relation non productivistes, les sensibi-

lités minoritaires. Il deviendrait dès lors crucial d'articuler la question écologique avec celle des inégalités structurelles et des effacements historiques. Le désastre écologique est inséparable de logiques de domination, de dépossession, et de hiérarchisation des vies.

16 Dans ce contexte, la performance mobilise une réflexion sur l'éthique de la sensibilité. Elle met en jeu ce que le chercheur et poète Romain Noël appelle une transpassion : une capacité d'être affecté·e par la souffrance de formes de vie non humaines, et d'entrer dans une zone de transformation subjective à partir de cette exposition[14]. Cette position éthique ne repose pas sur une identification, mais sur une reconnaissance de l'interdépendance radicale entre les vivants. Elle vise à produire des formes de présences ni héroïques, ni extractives – mais vulnérables, situées, relationnelles.

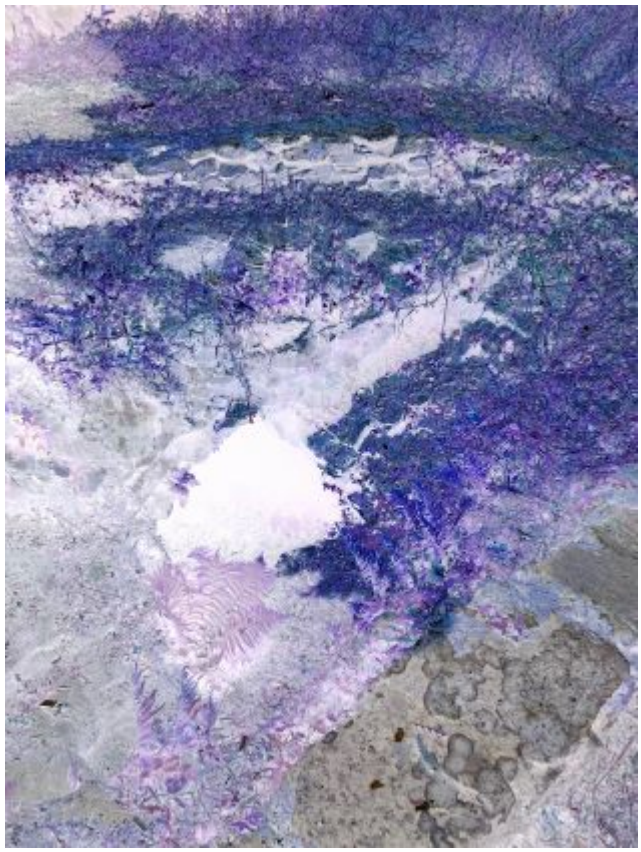
17 Cette transformation du sujet passe par une reconfiguration de la corporéité. En mobilisant les perspectives de l'hydroféminisme, notamment les travaux d'Astrida Neimanis, *L'Écume éclairée* interroge les catégories classiques du corps, de l'individu et de la limite. Pour Neimanis, penser le corps à partir de l'eau permet de sortir des modèles dualistes qui ont façonné la pensée occidentale moderne. L'eau devient une figure critique : elle permet de penser la continuité entre les corps et les milieux, la circulation des affects, la co-constitution du biologique et du social[15]. Le corps n'est plus une entité close, mais un nœud de relations dynamiques, une interface mouvante entre les sphères matérielles et symboliques.

18 Dans cette perspective, les fluides corporels – larmes, sueur, lait, sang, sécrétions sexuelles – sont à la fois des éléments biologiques mais aussi des médiateurs symboliques et politiques. Ils rendent visibles les processus par lesquels le corps s'inscrit dans des réseaux de signification, de pouvoir, de mémoire. Ils permettent d'interroger les normes corporelles, les dispositifs de contrôle, mais aussi les résistances sensibles. En tant que langages non discursifs, ils ouvrent une autre forme de narration : une écriture incarnée, affective, vulnérable.

19 Ce déplacement affecte également la manière de concevoir la recherche elle-même. Le corps du·de la chercheur·euse est impliqué. Il s'agit désormais de produire des savoirs à partir de l'implication, du contact et de l'affect. L'expérience devient co-présence, co-

affectation. Le savoir est situé, multiple, relationnel. Il s'écrit à même le vécu, au sein des interactions, des transformations, des contaminations.

20 Penser depuis les fluides, dans cette configuration, revient à engager une forme d'épistémologie immersive. Il convient d'accepter de se laisser transformer par les dynamiques du monde. Une pensée aquatique, en ce sens, n'est ni purement descriptive ni normative. Elle est transversale, traversante. Son objectif est d'ouvrir des lignes de résonance, de construire des manières de sentir et de penser ensemble dans un monde qui se défait et se recompose.



Nœud 5 : 46°59′N, 4°33′W – Archéoacoustique la mémoire sonore des eaux

> [...] je m'appelle Arlette No.omi, et je suis actuellement chercheuse en archéoacoustique au sein du groupe de recherche en reconnaissance

> marine « L'Écume éclairée ». Mon champ d'investigation consiste en l'étude des traces et échos sonores enclavés dans des échantillons hydrauliques, tels que ceux qui reposent devant vous.
>
> – L'Écume éclairée

21 L'archéoacoustique, dans son acception classique, désigne une discipline à l'intersection de l'archéologie, de l'acoustique physique et des sciences humaines. Elle explore les propriétés sonores des sites anciens, des objets ou des architectures afin de mieux comprendre comment les sociétés passées vivaient et faisaient usage du son, notamment dans des contextes rituels, sociaux ou symboliques [16]. Cette approche associe relevés techniques, analyses de fréquences, modélisations et expérimentations *in situ* pour restituer des environnements sonores disparus et interroger la dimension sonore du patrimoine. L'archéoacoustique qui se déploie dans *L'Écume éclairée* s'invente comme une pratique de pensée et de sensation, un mode d'engagement avec la mémoire vibratoire des milieux. L'écoute y devient une méthode d'enquête sur l'insistance du passé, sur les strates sonores résiduelles qui hantent le présent et échappent à la capture intégrale. En ce sens, la performance s'inscrit dans la filiation des *Sound Studies*, à l'image de ce que propose Brandon LaBelle, lorsqu'il décrit le son comme une force qui « trouble la stabilité des identités et des lieux [17] ».

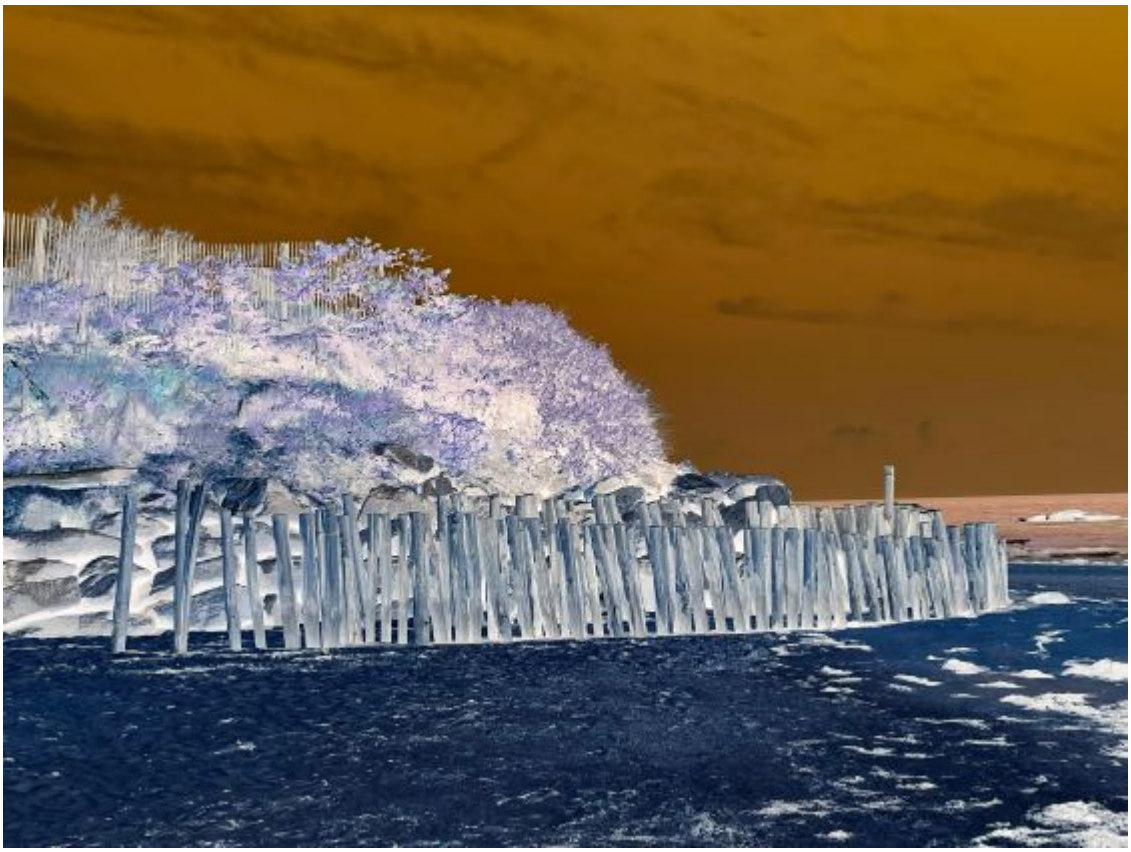
22 Le geste archéoacoustique incarné par Arlette No.omi engage une posture d'écoute vulnérable, attentive à ce qui persiste sans se dire pleinement. Là où la bioacoustique ou l'écologie sonore tendent parfois à objectiver les milieux à travers leurs signatures sonores, la performance déplace la visée : on ne recherche plus à prélever des « preuves » auditives, on se laisse affecter par des résonances, des silences, des interférences. L'archéoacoustique y devient une épistémologie sensible qui rejoint les propositions de Salomé Voegelin : l'écoute ne donne pas accès au réel comme à un objet stable, elle en révèle les zones troubles, les ambiguïtés, les frictions [18].

23 L'eau n'apparaît plus comme un simple véhicule d'ondes acoustiques, ni comme un décor de l'enquête sonore. Elle s'impose comme entité active, archive vivante, sujet d'une mémoire instable. Dans ses vibrations subsistent des traces d'histoires diffuses, des affects fossiles,

des présences altérées par le temps. Chaque goutte devient le lieu d'une condensation d'époques, un microcosme où se mêlent les cris éteints, les soupirs effacés, les échos de relations oubliées. On associe souvent la mémoire à une faculté de conservation : retenir le passé, préserver ce qui fut, garder intact ce qui a eu lieu. Mais la mémoire n'est jamais uniquement cela. Elle opère aussi par effacement, par recomposition, par surgissement imprévisible. Elle fabrique autant qu'elle retient. Elle se déploie comme une dynamique instable, où toute trace est traversée par l'oubli, altérée par de nouveaux contextes. Ici, la mémoire se comprend moins comme stockage que comme vibration : un retour spectral dans un présent mouvant, où ce qui persiste se métamorphose sans cesse. Cette mémoire liquide échappe à la linéarité d'une histoire sonore reconstituable : elle oblige à une écoute qui accepte le fragment, l'effacement partiel, une survivance. Le regard qui se construit dans cette archéoacoustique performative relève d'un rapport au passé qui ne vise ni la restitution ni la maîtrise. Il rejoint ce que Michel Chion appelle une « écoute réduite » : une écoute qui se déprend du souci de l'identification, pour s'ouvrir aux qualités sensibles du son, à son pouvoir d'affecter, de transformer l'écoutant[19]. L'acte d'écoute devient ainsi co-expérience, un mode d'être-avec le milieu plutôt qu'une position d'observateur·ice extérieur·e. C'est une posture où la recherche scientifique et la fiction spéculative se complètent mutuellement : l'écoute fabrique des liens entre passé, présent et futur, entre matière sonore et imaginaire.

24 Dans *L'Écume éclairée*, l'archéoacousticien·ne prête attention aux rémanences, à ce qui insiste de façon trouble, aux spectres sonores qui se donnent dans la résonance plus que dans la restitution. La pensée produite est fluide, aquatique : elle refuse les stabilités, elle accueille les indéterminations. L'écoute, dès lors, ne constitue pas un outil parmi d'autres ; elle engage un mode d'être au monde, une manière de se rendre poreux aux flux sonores. Cette pratique situe la science dans un horizon élargi : celui d'une épistémologie où les savoirs se laissent traverser par les milieux, où les distinctions entre objectivité et subjectivité se dissolvent dans une attention partagée. Le son, comme le propose LaBelle, n'est plus un objet à analyser, mais une force relationnelle, une manière de faire monde[20]. L'archéoacoustique incarne ce déplacement : elle invente une manière

d’écouter qui ne cherche pas à expliquer, mais à s’accorder, à se rendre disponible à ce qui nous entoure. C’est dans cette exposition de soi, dans cet abandon aux flux sonores, que s’esquisse une autre manière de penser, de survivre ensemble – avec le trouble, avec l’incertain, avec le sensible.



Nœud 6 : 46°55′N, 5°12′W – Fragments, vestiges, résurgences : penser avec les ruines

> « [...]Aucun corps, à l'exception des sépultures témoignant du passage de leurs ancêtres, n'a été retrouvé. Les traces laissées par les humains, leurs empreintes dans la vie quotidienne, semblent avoir été dévorées par le temps, englouties par les vagues de l'oubli. »
>
> – L’Écume éclairée

25 Dans le récit performé, les ruines ne sont pas des fins, mais des seuils : elles évoquent autant ce qui a disparu que ce qui insiste, s'attarde, cherche à revenir autrement. Ce sont des lieux de mémoire, où se superposent les traces, les absences et les résurgences, où le sensible se mêle au spéculatif.

26 La ruine y devient un médium de pensée. Non pas seulement ce qui reste, mais qui laisse ce qui appelle : un espace où les temporalités se plissent et se répondent, où la fiction joue un rôle crucial. En dehors des régimes d'archives classiques – fondés sur la preuve, la conservation, la fixité –, la fiction permet de raviver ce qui n'est plus visible, d'habiter autrement les écarts, les pertes, les disparitions. Comme l'écrit Diane Scott, « la ruine n'est pas un résidu, elle est une manière de regarder le présent [21] ». Elle nous force à penser à partir de ce qui s'effondre, se décompose, se brouille – et à interroger nos attachements à la continuité, à l'intégrité, à la réparation. Elle devient un prisme critique pour appréhender une époque marquée par l'instabilité et l'effritement.

27 Dans ce sens, la ruine résonne avec les logiques de l'Anthropocène, notre époque géologique où les formes de vie humaines et non humaines sont prises dans des récits de perte, de débordement, d'imprévisibilité. Ces récits eschatologiques modernes nous appellent à penser depuis les bords, depuis les mondes qui s'écroulent ou se déplacent. Penser avec les ruines, c'est alors accepter de ne pas tout reconstruire, mais de chercher ce qui reste vivant dans les décombres. Anna Tsing, dans, *Le Champignon de la fin du monde*, explore cette idée en suivant les pistes laissées par un champignon, le matsutake, qui pousse dans les sols dévastés par l'industrie : elle y voit un symbole d'une « vie dans les ruines », une manière de survivre dans les interstices de ce qui fut [22]. Les ruines que décrit Tsing ne sont pas forcément des lieux morts ; ces dernières sont habitées, bruissantes, profuses. *L'Écume éclairée* suit ces traces : écouter les ruines, non comme lieux d'extinction, mais comme champs de résonance, foyers d'histoires latentes. Cette attention aux traces absentes croise aussi les écritures diasporiques et aquatiques de Dionne Brand. Dans *A Map to the Door of No Return*, elle évoque les archives manquantes, les corps non retrouvés, les histoires dissoutes dans l'océan. L'eau y devient un lieu de mémoire liquide, indéchiffrable, mais habité [23]. Le projet performatif devient alors une tentative de

naviguer parmi les fantômes, les oublis, les sépultures anonymes : faire apparaître ce qui a été englouti.

28 *L'Écume éclairée* propose ainsi une poétique des ruines comme fabrique de récits. Le fragment n'est pas un manque, mais une matière active ; la perte devient espace de transmission ; l'archive se fait mouvante, sensible, vivante. Plutôt que de restaurer, il s'agit d'écouter – d'habiter ce qui tremble, ce qui fuit, ce qui persiste malgré tout.



Nœud 7 : 45°85′N, 8°13′W – Atterrir sur une nouvelle terre-histoire

> [...] Notre essence est guidée dans les ramifications, les voies liquides de l'existence, liant nos origines à chaque étendue, à chaque goutte qui a parcouru les chemins sinueux de notre terre immergée.

> – L'Écume éclairée

29 Atterrir, au sens de Bruno Latour, ne désigne ni un retour nostalgique vers un sol perdu, ni la conquête d'un territoire à dominer. Atterrir est un geste d'attention et de responsabilité [24] : il consiste à chercher un point d'ancrage situé, précaire, mais praticable, au sein d'un monde en recomposition. Cela ne revient pas à se fixer définitivement, mais à reconnaître un lieu – physique, imaginaire, méthodologique – d'où il devient possible de penser, de raconter, d'agir. Atterrir, dans *L'Écume éclairée*, c'est consentir à une forme d'incertitude fertile, à une configuration mouvante où science, art, poésie et récit se rencontrent, s'interpénètrent, sans se confondre.

30 L'île révélée par les sondes et les fictions n'est pas un refuge pour une pensée en quête de certitudes ; elle est un terrain d'attention, une zone de friction où s'expérimentent de nouvelles alliances. Elle est la matérialisation d'un désir : celui de redonner chair aux écologies du sensible, de rendre la fiction habitable, non comme échappatoire, mais comme mode d'être au monde. Cette île propose de nouvelles « terres-histoires » : des espaces où le vivant et le non-vivant se rencontrent et composent ; où les matières, les forces et les voix – humaines, animales, minérales – s'accordent dans un dialogue fragile. Ces terres-histoires sont des lieux où les mythes anciens et nouveaux coexistent, où les imaginaires inexplorés trouvent leur place dans une réalité tangible, sans la nier ni la sublimer. Elles ne sont ni refuges, ni utopies, mais des tentatives pour habiter l'incertain, pour composer avec ce qui résiste à la saisie intellectuelle et technique. Dans cet archipel fictionnel, le langage se transforme. Il devient moyen d'écoute, d'orientation, de relation ; il trace des cartographies mouvantes des sensations, des affects, des résonances. Il lie ce qui semblait disjoint, il fabrique des passages entre passé, présent et futur, entre archives et inventions, entre réalités et possibles. Par les détours de la poésie, des fragments, des ellipses, il explore les zones troubles de l'expérience sensible. L'île devient alors un lieu de rituel modeste : un espace de co-présence, d'écoute active, de soin porté aux interstices. Elle nous invite à ralentir, à suspendre l'avidité de capter pour laisser advenir les relations. Elle propose un autre rapport au savoir : un savoir qui ne repose pas sur l'accumulation de

données ou la maîtrise des objets, mais sur la qualité des liens que nous tissons avec ce qui nous entoure.

31 Ce sol fictionnel n'est pas une fuite hors du réel. Il est une reconfiguration : un seuil où s'articulent la donnée et le mythe, la science et le chant, l'archive et la trace. Il élargit le réel, il l'ouvre à d'autres modes d'habitation. Atterrir, ici, devient un geste de soin, une manière de composer avec la complexité du monde, une tentative pour inventer des sols fragiles mais fertiles de possibles dans l'instabilité. En ce sens, la fiction s'échappe du jeu d'imagination en devenant un prolongement sensible du réel, un outil critique et créateur. Elle rappelle que ce qui importe, ce n'est pas tant de maîtriser ou de comprendre parfaitement, mais de continuer à écouter, à relier, à habiter ensemble autrement. Elle propose de faire du récit un milieu commun, un espace d'expérimentation partagée, où l'attention au monde devient un acte politique, poétique, et éthique.



NOTES

1 Donna Haraway, *Vivre avec le trouble – Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, 2016, [trad. Vivien Garcia], Paris, Éditions Des Mondes À Faire, 2021, pp. 21-22.

2 Isabelle Stengers, *Une autre science est possible ! Manifeste pour un ralentissement des sciences*, Paris, Éditions La Découverte, 2013, p. 157.

3 Yves Citton, « La passion des catastrophes », *Acta Fabula Revue des parutions*, vol. 10, n° 3, Mars 2009, [En ligne] : https://www.fabula.org/acta/document4926.php, consulté le 22 mai 2025.

4 Glenn Albrecht, *Les Émotions de la Terre, des nouveaux mots pour un nouveau monde*, [trad. Corinne Smith], Paris, Éditions Les Liens Qui Libèrent, 2019, p. 76.

5 David Lewis, « Truth in Fiction », *American Philosophical Quarterly*, vol. 15, n° 1, 1978, pp. 36-46.

6 Frédérique Aït-Touati, Alexandre Arènes et Axelle Grégoire, *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*, Paris Éditions B42, 2023, 192 p.

7 Cette observation s'ancre dans des conversations recueillies lors de ma résidence à l'Île d'Yeu, où le terme de « refuge » est revenu à plusieurs reprises. Il faisait écho à des situations vécues pendant le confinement lié à la pandémie de Covid-19, lorsque certain·es habitant·es des grandes villes sont venu·es retrouver leurs maisons secondaires pour se « ressourcer » loin des centres urbains. Cette projection est toutefois en partie fantasmée par celles et ceux qui viennent sur l'île en « vacances » ou pour y passer leur retraite. Bien que les Islais natifs puissent ressentir un certain isolement protecteur, leur imaginaire est souvent inversé : c'est le continent qui peut apparaître comme l'espace du possible, du changement ou des opportunités. L'imaginaire insulaire s'appuie par ailleurs sur un héritage culturel profondément enraciné : de *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe à *L'Île au trésor* de Robert Louis Stevenson, les îles sont dépeintes comme des espaces de retrait, d'échappatoire à la civilisation, où l'on espère retrouver des sensations perdues. L'eau qui les entoure n'est pas qu'une frontière physique : elle est aussi source de tensions écologiques, politiques et géographiques, tout en définissant la singularité de l'île – une terre

entourée d'eau, découverte à marée haute, dont la connexion au continent est intermittente.

8 Concept de Jacob Von Uewküll, expliqué par Didier Samain dans « Le béhaviour sémiotique de Jakob von Uexküll », *OpenEdition Journals*, 2021, pp. 113-136 [En ligne] : https://journals.openedition.org/hel/1209, consulté le 24 mai 2025.

9 Timothy Morton, *La pensée écologique*, [trad. Cécile Wajsbrot], Paris, Éditions Zulma, 2021, pp. 129-130

10 Hicham-Stéphane Afeissa, *Manifeste pour une écologie de la différence*, Montreuil, Éditions Dehors, 2021, 144 p.

11 L'Anthropocène a été qualifié pour définir notre ère où les activités humaines exercent une influence majeure sur les processus naturels de notre planète. En l'an 2000, deux scientifiques, le géologue et biologiste américain Eugene Stoermer ainsi que le géochimiste néerlandais Paul Crutzen, ont utilisé pour la première fois le terme « Anthropocène » dans un article de recherche. Leur démarche reposait sur une analyse rigoureuse de données recueillies en Antarctique, portant sur l'évolution de la température et les émissions de gaz à effet de serre.

12 Malcolm Ferdinand, *Une Écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, chap. 10 « Le navire négrier : le débarquement hors-monde », Paris, Éditions Le Seuil, 2019, pp. 221-241.

13 Albrecht, *op. cit*, p. 28.

14 Romain Nöel, « BDSM Apocalypse », *Lundi Matin*, 2021, [En ligne] : https://lundi.am/BDSM-Apocalypse, consulté le 24 mai 2025.

15 Astrida Neimanis, « Hydroféminisme. Devenir un corps d'eau », *HAL*, 2021. Cet article rédigé par Emma Bigé et Ambre Petitcolas est composé d'extraits traduits de Astrida Neimanis, « Hydrofeminism : Or, On Becoming a Body of Water. » *in* Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni et Fanny Söderbäck (dir.), *Undutiful daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 96-115, [En ligne] : https://hal.science/hal-03527733/document, consulté le 24 mai 2025.

16 Virginie Nussbaum, « Les archéologues acoustiques », *Le Devoir*, juillet 2017, [En ligne] : https://www.ledevoir.com/societe/science/503562/les-archeologues-acoustiques, consulté le 17 juin 2025.

17 Brandon LaBelle, *Acoustic Territories*, *Sound Culture and Everyday Life*, 2e éd., New York, Bloomsburry Academic, 2010, dans la préface de la seconde édition, p. vii.

18 Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, Londres, Continuum, 2010, chap. 4 « Time and space », p. 124.

19 Michel Chion, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1983, pp. 18-21.

20 LaBelle, *op.cit*, pp. 177-181.

21 Diane Scott, entretien France Culture : « Mon enjeu, c'était de penser l'époque à partir de cet objet-là, la ruine, qui est particulièrement mutique », 2024 : autour de son ouvrage *Ruine. Invention d'un objet critique*, Paris, Éditions les Prairies Ordinaires, 2019, 165 p.

22 Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, [trad. Philippe Pignard], Paris, Éditions La Découverte, 2017, p. 38.

23 Dionne Brand, *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging*, Toronto, Éditions Vintage Canada, 2002, pp. 18-29.

24 La formule « atterrir » peut être mise en regard de la notion de *respons(h)abilité* développée par Donna Haraway, *op cit*., p. 65. Celle-ci procède de l'hybridation des termes anglais *response* et *ability* et désigne littéralement la capacité de répondre – et plus précisément de répondre de ses actions et de ses idées devant ceux et celles qui en subiront les conséquences. Haraway insiste sur l'importance d'« apprendre à bien vivre et bien mourir avec respons(h)abilité » dans un monde abîmé, marqué par la fragilité et le trouble. Cela implique de résister au fatalisme des grands récits et de penser en termes de conflits génératifs : composer avec les ruines de ce qui a été appelé « civilisation », sans fuir les conséquences de nos fabrications, mais en s'y engageant pleinement.

RÉSUMÉS

Français

Déployer une conférence-performée comme on tracerait une carte. Cette publication prend naissance dans les sédiments d'une performance intitulée *L'Écume éclairée*, fruit d'un travail de recherche mené sur l'Île d'Yeu en Vendée en 2023 en collaboration avec le programme interdisciplinaire ODySéÎles et la géologue Elsa Cariou. Cette performance spéculative en

archéoacoustique marine imagine un futur où des chercheur·euses sondent les profondeurs atlantiques pour faire ressurgir la mémoire de territoires engloutis. Ce texte s'envisage alors comme un prolongement vivant de la performance. Il ne s'agit pas tant de la « documenter » que d'en poursuivre l'élan, d'en activer les zones sensibles à travers l'écriture. Car si la performance en était le sol, cette publication en devient les courants à la fois multiples et mouvants. Choisir de composer une cartographie performée, une forme fragmentée et ramifiée, tissée de nœuds qui croisent extraits du texte, analyses théoriques, données imaginaires, récits sensoriels et éclats de recherche. Chaque nœud constitue une balise dans cette navigation entre création et réflexion. Ces nœuds ne sont ni fixes ni hiérarchisés ; ils suivent les logiques d'un monde submergé, où les connaissances ne s'empilent pas mais s'entrelacent. Ils permettent de circuler librement entre la conférence performée et les strates de sa fabrication : ses voix, ses paysages, ses intuitions. À travers cette forme, nous nous demanderons ce que peut être une archive qui ne fige pas – non plus un lieu clos de conservation, mais un espace poreux où circulent l'écume, les silences, les présences. Une archive capable de vibrer, d'accueillir l'éphémère, de faire résonner ce qui insiste, tremble ou se dérobe. Ici, l'archive n'est pas seulement un dépôt du passé : elle devient un milieu vivant, traversé par des voix, des gestes, des intentions, et par les questions qui l'ont fait naître. Cette cartographie se lit comme une traversée. Elle reconnaît dans la fiction un espace légitime de production de savoirs, notamment dans le contexte écologique que nous connaissons. D'où l'hypothèse centrale : et si la fiction, lorsqu'elle s'incarne dans une performance située, pouvait devenir un outil d'enquête, de mémoire et de relation ? Une manière d'interroger nos régimes de savoir, nos attachements, nos façons d'habiter le monde. Ce texte se déploie ainsi comme une réflexion poétique, politique et épistémologique sur les potentialités de la recherche-création : explorer comment les formes artistiques peuvent reconfigurer notre rapport aux archives, aux territoires et aux temporalités – et, ce faisant, esquisser de nouvelles manières de connaître et de vivre ensemble.

English

Deploying a performance-based conference as one would draw a map. This publication originates from a performance entitled *L'Écume éclairée* (The Illuminated Foam), the result of research conducted on the Île d'Yeu in Vendée in 2023 in collaboration with the interdisciplinary programme ODySéÎles and geologist Elsa Cariou. This speculative performance in marine archaeoacoustics imagines a future in which researchers probe the depths of the Atlantic to bring back the memory of submerged territories. This text is therefore intended as a living extension of the performance. It is not so much a question of "documenting" it as of continuing its momentum, activating its sensitive areas through writing. For if the performance was the ground, this publication becomes its multiple and shifting currents. Choosing to compose a performed cartography, a fragmented and ramified form, woven with nodes that intersect excerpts from the text, theoretical

analyses, imaginary data, sensory narratives and fragments of research. Each node is a marker in this navigation between creation and reflection. These nodes are neither fixed nor hierarchical; they follow the logic of a submerged world, where knowledge does not pile up but intertwines. They allow us to move freely between the performed lecture and the layers of its construction: its voices, its landscapes, its intuitions. Through this form, we will ask ourselves what an archive that does not freeze time might be – not a closed place of conservation, but a porous space where foam, silences and presences circulate. An archive capable of vibrating, of welcoming the ephemeral, of resonating with what insists, trembles or eludes us. Here, the archive is not just a repository of the past: it becomes a living environment, traversed by voices, gestures, intentions, and the questions that gave rise to it. This cartography reads like a journey. It recognises fiction as a legitimate space for the production of knowledge, particularly in the ecological context we are familiar with. Hence the central hypothesis: what if fiction, when embodied in a situated performance, could become a tool for investigation, memory and relationship? A way of questioning our regimes of knowledge, our attachments, our ways of inhabiting the world. This text thus unfolds as a poetic, political and epistemological reflection on the potentialities of research-creation: exploring how artistic forms can reconfigure our relationship to archives, territories and temporalities – and, in so doing, sketch out new ways of knowing and living together.

INDEX

Mots-clés
humanités environnementales, conférence performée, imaginaires, archéoacoustique, cartographie, fiction spéculative, écologie du sensible, hydroféminisme, terre-histoire

Keywords
environmental humanities, performed lecture, imaginaries, archaeoacoustics, cartography, speculative fiction, ecology of the sensible, hydrofeminism, earth-history

AUTEUR

Ambre Charpagne
Ambre CHARPAGNE est artiste plasticienne, diplômée des Beaux-Arts de Nantes et titulaire d'un double master en Médiation, Expertise et Valorisation culturelle ainsi qu'en Humanités environnementales à l'Université de Nantes. Son travail de recherche-création a émergé au cours de son master en Humanités environnementales, en collaboration avec différents laboratoires, dont le CRINI et OSUNA de Nantes, notamment dans le programme de recherche *ODySéîles* sur

l’île d’Yeu en Vendée. À la croisée de l’art et de la recherche, elle développe une pratique qui interroge les enjeux climatiques et les crises affectives qui en découlent, tout en explorant nos relations avec le vivant et le non-vivant. Convaincue du rôle de l’art dans la médiation scientifique, elle conçoit des dispositifs artistiques comme des espaces de dialogue et de transmission des savoirs, favorisant une approche sensible et immersive des enjeux écologiques contemporains.