

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

Athina Masoura

✉ <https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=1612>

DOI : 10.56078/motifs.1612

Référence électronique

Athina Masoura, « Fictions de l'eau : écopoétique de la fluidité et expériences sensibles », *Motifs* [En ligne], 10 | 2025, mis en ligne le 24 décembre 2025, consulté le 05 janvier 2026. URL : <https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=1612>

Droits d'auteur

Licence Creative Commons – Attribution 4.0 International – CC BY 4.0

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'éclairage³ ».

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 propre⁴. 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 non⁵ », 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 fuite⁶. » 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-même⁷ ». 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.

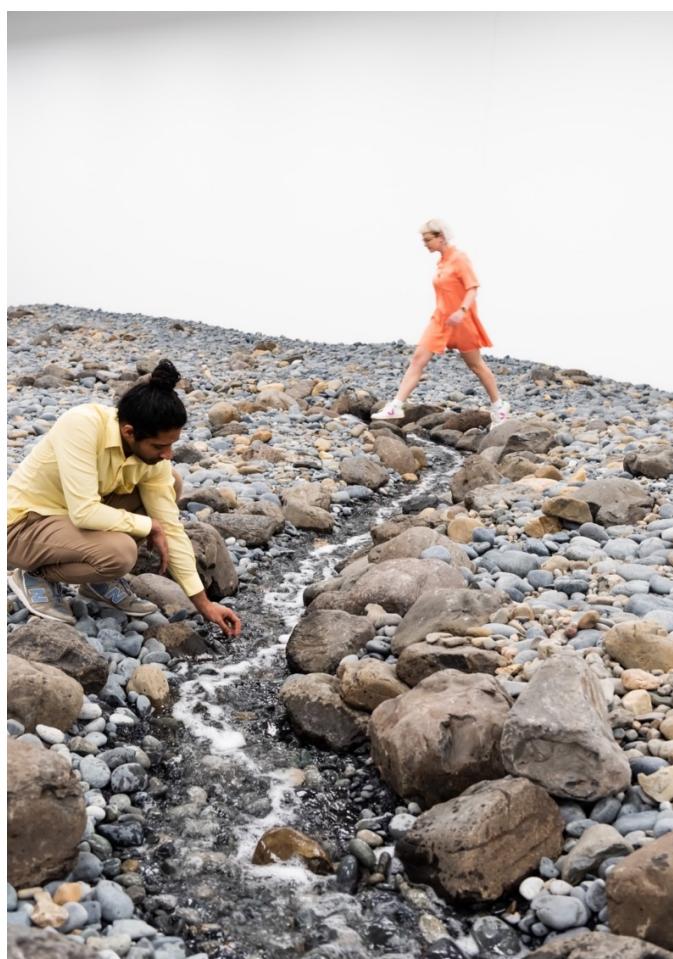
Riverbed : Corps, espace, matière. Vers une perception située

- 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 répondons⁸.
- 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 ville⁹. » 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] monde¹⁰ ».
- 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 rejoue 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 connues¹¹ ». 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 imprévisible¹² ». 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 stables¹³.



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 modulation¹⁴. 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-actif¹⁶ », 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 poète¹⁷ », 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 penser¹⁸. 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 affects¹⁹.

- 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 romantise²⁰.
- 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 focal²¹ ».
- 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*, 2^e 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], <http://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 Skåland, « 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*, 18^e 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-SEPIIA. 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.