



HAL
open science

Poétique / Poïétique de l'eau : réflexion et réflexivité dans les oeuvres contemporaines en regard de la crise environnementale

Camille Bulenger

► **To cite this version:**

Camille Bulenger. Poétique / Poïétique de l'eau : réflexion et réflexivité dans les oeuvres contemporaines en regard de la crise environnementale. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-04312518

HAL Id: dumas-04312518

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04312518>

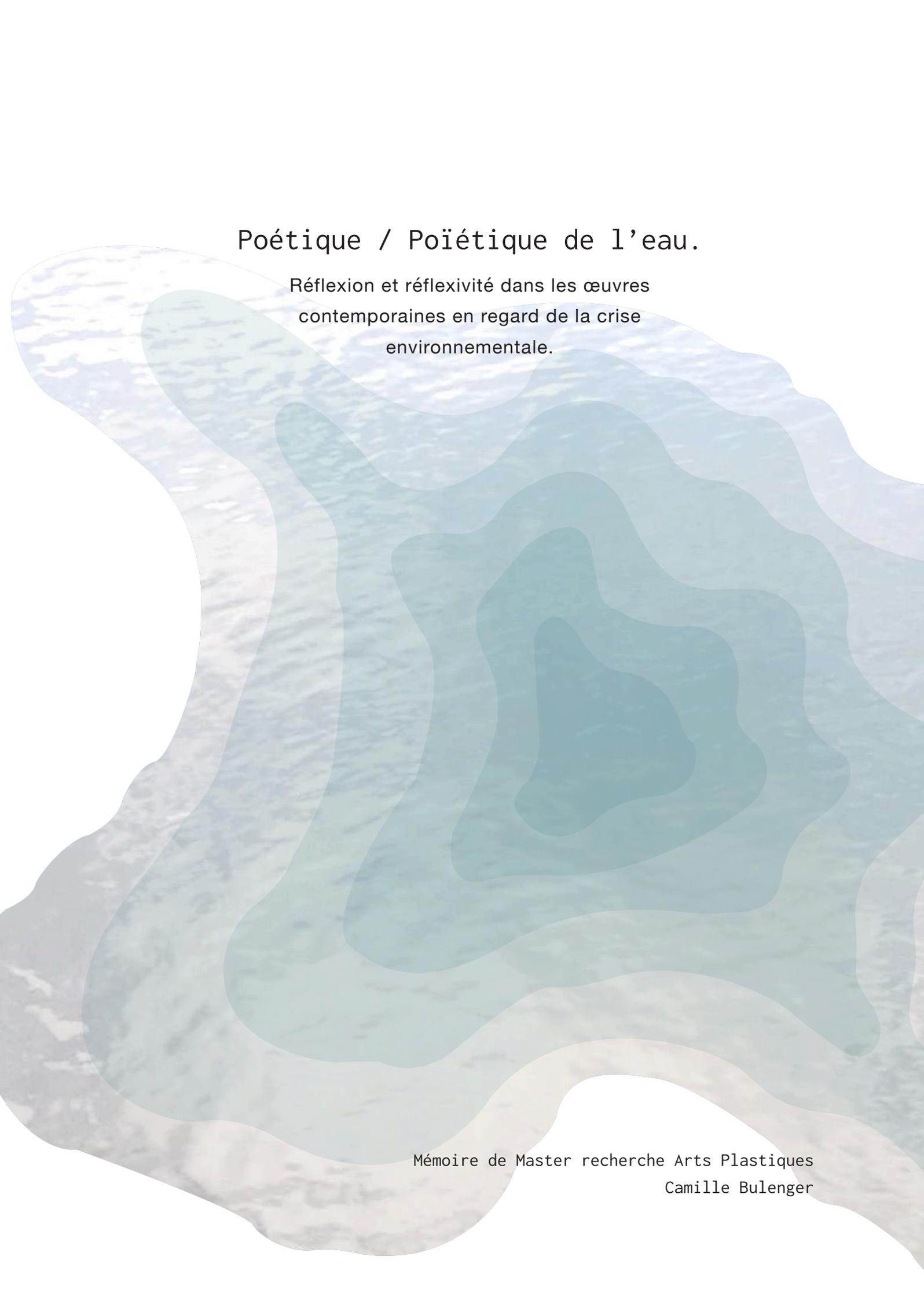
Submitted on 4 Dec 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

The background of the page is a photograph of water with a textured, rippling surface. Overlaid on this is a large, abstract, teal-colored shape that resembles a splash or a stylized wave, with a darker teal center and lighter, more transparent edges. The text is centered in the upper portion of the image.

Poétique / Poïétique de l'eau.

Réflexion et réflexivité dans les œuvres
contemporaines en regard de la crise
environnementale.

Mémoire de Master recherche Arts Plastiques
Camille Bulenger

Université de Picardie Jules Verne



Poétique / Poïétique de l'eau.
Réflexion et réflexivité dans les œuvres contemporaines en regard de
la crise environnementale .

par Camille Bulenger

Mémoire de Master recherche Arts Plastiques

sous la direction de Madame Élisabeth Piot
Maîtresse de conférences en arts et sciences de l'art - Spécialité arts
plastiques.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de mémoire, Madame Élisabeth Piot. Je la remercie pour tous les précieux conseils qu'elle a su me donner et toutes ses relectures avisées. Également pour le temps qu'elle m'a consacré sur ces deux années, et même avant, pour son soutien et ses encouragements constants autant pour le mémoire que pour mes différents projets.

J'adresse également mes sincères remerciements à tous les enseignants qui m'ont aidé, notamment Madame Lise Lerichomme, Monsieur Eric Valette ainsi que Monsieur Fabien Lerat. En effet, tous ont su se montrer disponibles à chaque difficulté que j'ai rencontrée et dès que je les ai sollicité. À la bibliothèque de L'UFR des arts, je remercie Madame Corinne Spite et Monsieur Julien Renaud qui ont su m'aider dans toutes mes recherches d'ouvrages et aussi pour leur gentillesse.

Merci à l'ensemble de l'équipe de l'UFR des arts qui m'ont permis de faire ces cinq années d'études dans les meilleures conditions possibles.

Je tiens également à remercier chaleureusement Madame Marie Lepetit ainsi que l'équipe du SAFRAN de soutenir et d'accueillir les différentes actions du Collectif Perséphone et notamment l'exposition « Plantae ».

Merci à mes parents, qui ont toujours été là pour moi et sans lesquels je n'aurais jamais poursuivi mes études.

Merci à Blandine pour tout son soutien, sa bienveillance et ses conseils précieux ainsi que pour son sérieux envers tous les projets sur lesquels nous avons travaillé ensemble.

Enfin, je remercie Gabriel pour son soutien inconditionnel, pour toutes ses relectures et corrections, également parce qu'il n'a jamais cessé de croire en moi.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	9
I / UNE POÉSIE DES EAUX.....	17
A / Une expérience onirique.....	22
a) Images réminiscentes.....	23
b) Le paysage de l'eau.....	30
c) Sentiment océanique.....	38
d) Expérience du sublime.....	43
e) La figure d'Ophélie : les eaux mourantes.....	56
B / L'immersion.....	72
a) « Né(e)s de l'écume et des rêves ».....	72
b) Une « esthétique de l'immersion ».....	85
c) Imaginaire scientifique.....	100

II / HABITER L'EAU.....	111
A / Réappropriation de l'espace naturel.....	114
a) L'écoféminisme.....	114
b) L'eau en regard de son potentiel habitable.....	126
c) L'hétérotopie et le miroir.....	136
B / Prise de conscience et action.....	154
a) Art et sensibilisation.....	155
b) Agir pour « limiter ».....	164
c) Actions menées au sein du Collectif Perséphone.....	170
CONCLUSION.....	184
BIBLIOGRAPHIE.....	188
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	194
INDEX DES NOMS PROPRES.....	198

INTRODUCTION.

Gaston Bachelard écrit dans L'eau et les rêves :

« Nous ne devons pas sous-estimer les leçons des matières originelles. Elles ont marqué la jeunesse de notre esprit. Elles sont nécessairement une réserve de jeunesse. Nous les retrouvons associées à nos souvenirs intimes. Et quand nous rêvons, quand nous nous perdons vraiment dans nos songes, nous nous soumettons à la vie végétative et régénératrice d'un élément. »¹

Dans son ouvrage, qui navigue entre différentes eaux, Bachelard s'empare à travers la poésie, de la puissance onirique se dégageant des eaux. En regard de sa réflexion, ce mémoire interroge les capacités réflexives de l'eau par rapport à la crise environnementale. Ainsi en questionnant l'intérêt des artistes contemporains envers l'eau, et en analysant leurs différents médiums, l'intérêt sera porté sur la capacité de l'eau à réfléchir l'urgence écologique planétaire.

Dans la première partie nommée « Une poésie des eaux », l'intérêt sera porté sur le

¹ Gaston Bachelard, *L'eau et rêves*, Paris, José Corti, 1942, p.168

potentiel onirique et réminiscent de l'eau. Nous appréhenderons leurs capacités à faire émerger des images dans notre esprit, il sera ici, important de saisir la façon dont les artistes travaillent avec une matière naturelle. Il s'agit également de questionner et de positionner le travail de ces artistes en regard des concepts d'imagination formelle et matérielle développés par Gaston Bachelard : elles sont convoquées par l'auteur en tant que forces imaginantes qui permettent ensemble de construire l'imagination humaine.

Par le prisme symbolique des « eaux claires » pensé par Bachelard, nous analyserons leur présence dans les oeuvres contemporaines puis nous tendrons progressivement vers celles des « eaux sombres » qui seraient capables d'offrir une réflexion et une rêverie plus intense à travers la substance, la matière.

Bachelard écrit : « [...] trouver derrière les images qui se montrent, les images qui se cachent, aller à la racine même de la force imaginante. »² Avec ces mots on comprend que les images qui se montrent, les formes qui se créent, sont de l'ordre de l'imagination formelle. Ensuite en s'intéressant aux images qui, quant à elles se cachent, nous pourrions analyser le concept d'imagination matérielle. Toutefois c'est par la première imagination, celle relative aux formes que nous pouvons appréhender la seconde, celle qui : « [...] prend ses forces dans l'action vigilante d'une cause substantielle [...] »³

Les « eaux claires », celles peu profondes, Bachelard les caractérise également d'« eaux printanières » ou d'« eaux courantes ». Ces eaux seraient fugaces et par leur éphémérité ne nous plongent pas dans une imagination des substances, à l'inverse on observe les formes et on s'amuse à les reconnaître. Elles n'éveilleraient pas en nous d'émotions particulières hormis l'amusement, selon lui :

« Comme elles sont fugitives, elles ne donnent qu'une impression fuyante. Un coup d'œil vers le ciel ensoleillé nous rend aux certitudes de la lumière ; une décision intime, une volonté soudaine nous rendent aux volontés de la terre, à la tâche positive de creuser et bâtir. »⁴

Cette tension entre la forme et la matière est particulièrement manifeste dans l'œuvre d'Ange Leccia, *La mer* (1991), dans la mesure où l'œuvre met en avant la capacité à imaginer les formes - par le mouvement des vagues - mais d'autant plus la matière,

² *Ibid*, p.8

³ *Ibid*.

⁴ *Ibid*, p.30

Ange Leccia

La mer, 1991, vidéo.

Beauvais, Musée de l'Oise (MUDO).



Figure 1

qui convoque un imaginaire relatif à la mer. Dans cette vidéo, l'artiste est venu filmer le mouvement de la marée sur le rivage corse (Fig.1). Cette vidéo est rythmée par la répétition du flux de l'eau, l'image est une vue aérienne, ainsi lorsqu'elle est projetée elle nous offre un nouvel angle de vue - qui serait vertical et non plus horizontal - des images que nous avons en mémoire de la mer. Le mouvement de l'eau vient créer des formes abstraites qui dans notre inconscient en appellent d'autres, cela pourrait être lié à l'imagination formelle, on tente de reconnaître des formes. Toutefois par ce mouvement d'apparition et disparition de la substance, l'œuvre fait également travailler notre imagination matérielle. En particulier par sa capacité à changer d'état. En effet, l'eau par le mouvement des vagues réagit et devient écume. Ces différents états contrastés avec la plage de sable noir, le comportement et les réactions de la matière se manifestent ainsi d'autant plus.

Cette œuvre, me semble être un bon exemple pour introduire les deux types d'imagination (formelle et matérielle) définies par Gaston Bachelard. En effet on s'attarde sur la substance, on la pense, les formes quant à elles, par leurs éphémérités, ne nous laissent pas les imaginer, même si toutefois nous nous en amusons.

L'imaginaire lié aux eaux nous accompagnera durant toute cette partie puisqu'il joue un rôle majeur concernant les images qui nous reviennent en mémoire. L'eau, comme expérience à part entière et solitaire, nous est donnée à voir par le biais du travail d'artistes se servant de ses capacités à faire réfléchir notre présence dans cette environnement naturel. Ainsi ce mémoire s'intéresse à l'ambivalence réflexion/réflexivité qu'induit un travail autour des eaux. À travers l'œuvre de Bill Viola *The Reflecting Pool* (1977-79), nous pourrions saisir cette ambivalence puisque son œuvre réfléchit à la fois un homme dans l'eau et également nous permet une pensée réflexive sur notre condition en tant qu'être dans l'environnement naturel.

En nous immergeant dans la nature à travers des œuvres telles que *Le moine au bord de la mer* (1808-10) de Caspar Friedrich, ou par les photographies d'Elina Brotherus, nous convoquerons le sentiment océanique, où la domination du ressenti et de l'affect nous permet une ouverture sur le Moi. Puis, le sublime, sera interprété dans son évolution contemporaine, où en regard des catastrophes écologiques actuelles, entre fascination et prise de conscience, nous réalisons que la destruction de la nature implique par extension notre propre destruction, ce qui de nouveau, nous pousse à repenser les rapports que nous entretenons avec notre monde. Le sublime ne se

retrouve plus seulement dans des expériences spectaculaires ou transcendantes mais partout ; c'est ce que nous verrons avec la notion de « sublime crépusculaire », que nous pourrions saisir par la figure d'Ophélie, où l'eau devient la matière de la mort emprunt d'un potentiel mystique. L'eau est à la fois la matière de la vie, en effet elle est considérée comme le substance mère, c'est à travers l'eau que toutes les formes de vie se sont créées, et également la matière de la mort, celle du désespoir qui absorbe notre peine. Avec la figure d'Ophélie, nous comprendrions que la mort par les eaux devient le début d'une traversée, comme celle d'un fleuve.

Enfin nous terminerons cette partie, autour de l'imaginaire lié à la mer, et de son évolution avec les avancées scientifiques. À travers différentes expositions nous pourrions remarquer que la mer, autrefois crainte, est aujourd'hui au cœur de la création artistique en lien avec l'environnement. L'analyse du travail de Nicolas Floc'h et notamment sa série *La couleur de l'eau*, me permettra d'ouvrir sur ma pratique plastique, induite par une immersion au sein des eaux et par le dévoilement de phénomènes naturels. Toute une partie de ma recherche plastique s'intéresse à ce qui est caché dans les profondeurs ainsi s'opère un jeu entre visible et invisible. Il sera également question de porter de l'intérêt à l'urgence environnementale qui se réfléchit dans les eaux et que nous développerons dans la deuxième partie de ce mémoire. Enfin, nous reviendrons sur ce que je nomme un « imaginaire scientifique », avec le travail d'Hicham Berrada qui sera étudié en regard de l'imagination formelle et matérielle.

Dans la seconde partie « Habiter l'eau », ce seront les actions et les œuvres en lien direct avec l'écologie qui prendront place. En effet, l'eau, étant une matière naturelle reflète par excellence la crise écologique puisqu'elle est particulièrement touchée. À travers les déchets plastiques se retrouvant dans les océans, la hausse du niveau des eaux, le réchauffement de l'eau, elle souffre de l'action humaine et traduit l'état environnemental de notre monde. Cependant, - malgré le fait que l'eau condense et manifeste avec force d'évidence les causes et les conséquences des problèmes environnementaux - sa nature tendant à dissimuler dans ses profondeurs ce qu'elle recèle fait qu'elle subit une invisibilité inhérente. Par exemple, les déchets plastiques que l'on retrouve dans les océans, ne représentent seulement que 1% de la totalité des déchets qui y sont déversés. Où sont passés les 99% restant ? Les scientifiques considèrent cela comme un mystère puisque ces déchets se cachent à la fois dans les fonds marins, sur le littoral, mais aussi dans la faune, en effet de nombreux animaux

les ingèrent. Ainsi, le fait de ne pas pouvoir observer directement ce plastique nous empêche de prendre conscience de leur gravité pourtant il représente une pollution massive de nos eaux.

Ici, j'emploie le terme « habiter » en regard de l'eau puisqu'il me semble qu'il est le plus approprié. « Habiter » qui vient de *habitare*, qui signifie *habiter* mais également *résider*. Ainsi, la définition première est « occuper habituellement un lieu » ; « se trouver dans » mais également « occuper quelqu'un » ; « être dans » et, ce qui me semble être le plus juste en regard de ce mémoire : « vivre dans un espace qui offre les conditions nécessaires de vie et de développement »⁵

En ce sens, « habiter l'eau » est donc une façon de définir les préoccupations qui mettent en avant l'eau comme élément naturel à se réapproprier, et ainsi vivre en harmonie avec, la protéger, puisque c'est par cela que nous aurions « les conditions nécessaires de vie et de développement ». Si nous ne préservons pas les eaux et par extension la nature de manière générale, les conséquences écologiques seront bien plus présentes qu'elles ne le sont déjà. En habitant un endroit on s'intéresse à sa protection, on le protège, ainsi en habitant l'eau, il est question également d'une protection, en étant dedans non forcément physiquement mais psychologiquement, l'intérêt lui est porté de manière directe. Il est en effet important d'alerter le public sur l'urgence de la situation et c'est ce que tentent de faire les artistes qui prennent place au sein de cette seconde partie. En partant de l'éthique du *care* et de ce besoin d'une reconnexion à la nature, divers artistes ont réalisé des actions de militantisme qui dénoncent les dommages infligés à l'environnement. Nous appréhenderons également des artistes qui mettent en lumière les phénomènes que renferme l'océan à l'instar de Nicolas Floc'h avec ses *Récifs artificiels* ou encore Tadashi Kawamata avec *Over Flow*. Enfin, en dernier point, je ferai intervenir des artistes qui mènent des projets ou des actions, non plus seulement de l'ordre de la réflexion ou de la prise de conscience, mais qui proposent des solutions concrètes à la crise environnementale planétaire. Ainsi des projets comme ceux de Jérémy Gobé avec *Corail Artefact*, ou Art Orienté objet avec le classement au du lac Clifton au Patrimoine mondial de l'humanité, prendront place dans cette partie. Ils me permettront une ouverture sur des actions en liens avec les plantes messicoles - qui sont en voie de raréfaction - que j'ai pu

réaliser au sein du Collectif Perséphone durant mes deux années de recherches et qui constituent une part importante de ma pratique plastique ainsi que de ma réflexion théorique.

⁵ CNRTL, Habiter, [en ligne].

URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/habiter> (dernière consultation le 26/05/2021)

I - UNE POÉSIE DES EAUX.

L'eau, subst. fém. :

1 - « Liquide incolore, inodore et sans saveur à l'état pur, formé par combinaison d'hydrogène et d'oxygène, de formule chimique H₂O; un des quatre éléments de la physique ancienne. »⁶

L'artiste Hiroshi Sugimoto, en réalisant sa série *Seascapes*, dans les années 1980, parcourt le monde pour photographier différentes vues de la mer (Fig.2). Sa démarche repose sur une question qui l'obsède : « Est-il possible à un homme d'aujourd'hui de voir le même paysage que les premiers hommes ? »⁷

Il ne s'intéresse pas seulement au paysage, mais à un paysage qui serait premier, un paysage que nous aurions en commun avec les premiers Hommes. Les transformations terrestres qui ont eu lieu ces derniers millions d'années, ont fait changer de manière considérable notre Terre, ainsi l'artiste est parvenu à la conclusion que le seul paysage commun au notre, que pouvaient observer les premiers êtres humains était celui de

⁶ CNRTL, Eau, [en ligne].

URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/eau> (dernière consultation le 26/05/2021)

⁷ Hiroshi Sugimoto, *Hiroshi Sugimoto : Seascapes*, Paris, Editions Xavier Barral, 2015, p.9

la mer. Ses photos tirées en noir et blanc nous montrent des paysages où ciel et mer se rejoignent pour créer ensemble une sorte de paysage monochromatique proche d'une œuvre de Mark Rothko ou de Barnett Newman. La série varie entre différents niveaux de gris, les photographies passent ainsi du noir intense au blanc presque immaculé et manifestent toutes les variations visuelles que nous apporte l'immensité des eaux. Ces images, puisqu'elles sont en noir et blanc, ne nous permettent pas de reconnaître l'endroit où elles ont pu être prises, allant même jusqu'à nous laisser interrogatifs sur le fait que ce soit vraiment des images de la mer. En effet, lorsque les teintes sont très contrastées il est difficile de les assimiler à un paysage marin. Ce point de vue, que nous imaginons partager avec les premiers hommes, rend le paysage de l'eau intemporel.

Comme nous le révèle l'artiste dans l'ouvrage Hiroshi Sugimoto : Seascapes (2015) :

« Selon le mythe babylonien de la création du monde, au commencement étaient les eaux rugissantes de l'océan. Cet élément où régnait le chaos, personnifié, par la déesse Tiamat, fut vaincu par Mardouk, fils du dieu Éa, qui fendit son corps en deux, créant ainsi d'une part la Terre, de l'autre le Ciel. »⁸

Différentes civilisations ont des mythes semblables. Dans la réalité, l'eau est bien au commencement de la création du monde et ainsi des êtres vivants. L'eau est donc dans les différentes religions et croyances, à l'origine de toutes formes de vie. Dans la *Genèse*, les eaux et le vent existent avant la lumière, elle est donc, l'une des premières substances. L'artiste en cherchant à nous montrer le caractère intemporel du paysage de l'eau, nous révèle aussi son caractère universel, en effet nous avons tous des images liées aux eaux qui reviennent dans notre esprit, ces images prennent racine au plus profond de notre être, c'est ce que nous observerons dans cette première partie. Comment ses images nous affectent-elles ? En étant une part importante de l'imaginaire lié à l'eau, ces images particulièrement naturelles nous ouvrent les portes d'une réflexion en lien avec notre environnement. Ainsi nous pouvons réfléchir à la place que nous occupons et également nous pouvons prendre conscience que l'eau est bien plus que sa définition chimique qui la qualifie de liquide incolore et inodore, elle est la substance première, celle qui fait naître en nous des pensées, des images

⁸ *Ibid.* p.4

Hiroshi Sugimoto

Série «Seascapes», 1980, tirages gélatino-argentiques.

- *Lake Superior, Cascade River*, 1995, Nég. 426

- *Night Seascapes*, 1991, Paris, Fondation Cartier.

- *North Atlantic Ocean, Cliffs oh Moher*, 1989, Nég. 316

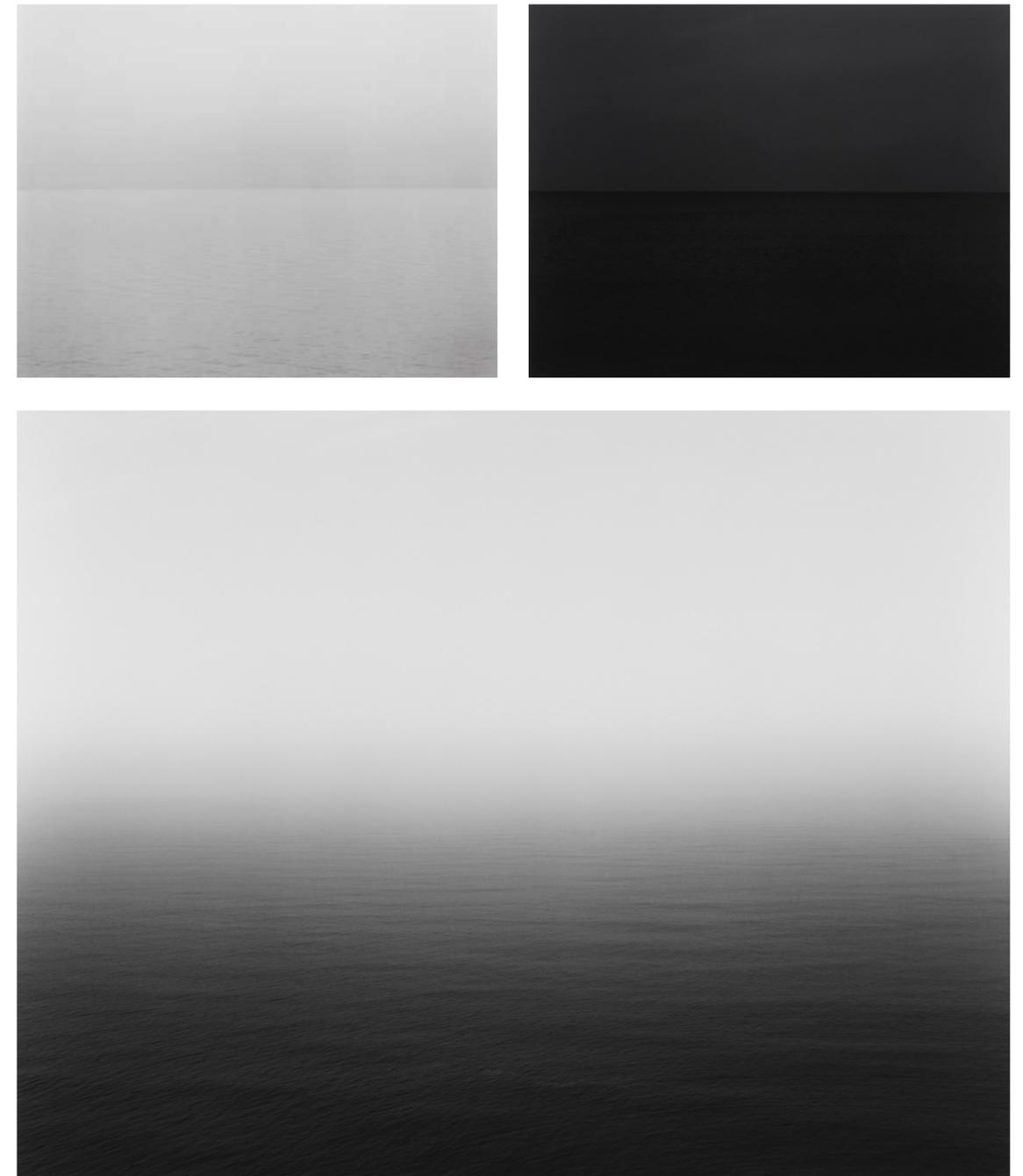


Figure 2

et des rêveries.

Une eau profonde comme la mer est considérée comme le lieu matriciel de la vie sur Terre. Lorsque les artistes s'emparent de la matière de l'eau, ils doivent également interagir avec tout ce à quoi elle renvoie, dans les images ou encore les souvenirs. Ainsi les artistes que nous verrons dans cette première partie, cherchent à utiliser son potentiel réfléchissant pour nous plonger dans une réflexion profonde capable, entre autre, d'ouvrir sur le Moi et d'éveiller nos consciences sur des thématiques - particulièrement contemporaines - comme l'environnement.

A) UNE EXPÉRIENCE ONIRIQUE.

« [...] l'art - une affaire de poésie, de ressenti esthétique, un répertoire de formes plastiques et d'élaborations sensibles. »⁹

C'est sur ces mots de Paul Ardenne que nous envisagerons le rapport à l'eau dans les œuvres d'art, en particulier les œuvres contemporaines.

L'auteur dans son ouvrage Un art écologique : création plasticienne et anthropocène, s'intéresse aux artistes qui travaillent avec la nature afin de nous montrer la réalité environnementale. Ce qui interroge ici est, comment l'art est enclin à nous faire prendre conscience de l'urgence climatique, et à travers les quelques mots de Paul Ardenne, nous pouvons comprendre que cela passe par ses aptitudes à nous faire ressentir des choses qui dépendent d'une certaine sensibilité. Ainsi par le biais du sensible une prise de conscience adviendrait.

Pour commencer il me semble important d'approfondir sur la capacité imaginante de l'eau, c'est-à-dire à produire des images, à son processus imaginant. Puis par la suite, comment ces images reviennent dans notre esprit. La contemplation de l'eau et de son paysage fait appel à nos souvenirs, à des images qui naissent au plus profond de notre être, de manière inconsciente et qui nous transportent dans une dimension onirique. Ces images troublées, relatives à nos rêves les plus profonds, nous suivront tout au long de ses recherches puisqu'elles représentent une part importante de ce que l'on pourrait nommer « une poésie des eaux ». Ensuite nous définirons le paysage de l'eau qui par ses reflets, double notre monde et notre propre image. À travers Narcisse nous tenterons de comprendre comment et pourquoi l'eau est l'œil de notre monde et comment peut-elle être un élément actif dans une prise de conscience écologique. Ensuite nous tenterons d'appréhender la notion de sentiment océanique, initiée par Romain Rolland, en regard de l'ouvrage d'Yves Vaillancourt Sur le sentiment océanique. Puis la dimension sublime qui émane de l'eau s'offrira à nous afin de conclure sur les eaux mortes.

⁹ Paul Ardenne, *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène*, Latresne, Le bord de l'eau, 2018, p.7

a) IMAGES RÉMINISCENTES.

Lorsque l'on évoque la mémoire de l'eau, il est légitime de se demander si l'eau, par ses propriétés, est capable de garder en mémoire des traces de mouvements ou d'objets. Robert Kandel dans son ouvrage Les eaux du ciel écrit :

« Au niveau moléculaire, cela paraît tout à fait chimérique. Mais cette mémoire existe bien dans les grandes masses d'eau de la Terre, où se trouvent inscrites les empreintes des environnements du passé. »¹⁰

La mémoire de l'eau serait donc constituée de toutes ces empreintes laissées par l'eau au fil des siècles, notamment dans les grottes ou renfermées dans les glaciers. Toutes ces traces sont des restes mnémoniques de l'eau sur l'histoire de notre monde.

Les eaux claires, celles qui font naître des images fugaces, selon Bachelard, n'auraient pas de mémoire, puisqu'elles se renouvellent rapidement. En effet, pour reprendre l'exemple de Michèle Pichon dans un écrit en regard de L'eau et les rêves de Gaston Bachelard, lorsque l'on regarde des nuages par exemple, nous les rêvons, les formes nous en rappellent d'autres, on s'amuse à les reconnaître et à les imaginer, cependant ces images ne prennent pas racine dans la matière même. « Il n'existe aucune relation, aucune convenance entre la matière nuageuse et les formes imaginées »¹¹. Ces images sont de l'ordre de l'imagination formelle, c'est-à-dire qu'elles trouvent leur essor dans une forme d'amusement, de pittoresque. Ainsi lorsque nous rêvons les images sous un nouvel angle, celui de la matière cette fois, en écartant les formes on peut rêver la matière elle-même, la substance, pour l'habiter et voyager. Cette imagination serait donc l'imagination matérielle, qui vient par la matière et les substances.

Bachelard écrit : « Ces images de la matière, on les rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes périssables, les vaines images, le devenir de surfaces »¹²

Ainsi les rapports que nous entretenons avec notre environnement dépend bien plus de la matière que des formes. L'œuvre de Joseph Kosuth, *One and three chairs* (1965),

¹⁰ Robert Kandel, *Les eaux du ciel*, 1998, hachette littératures, p.167

¹¹ Michèle Pichon, [en ligne]

URL : https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/L-Eau-et-les-reves_M.PICHON.pdf (dernière consultation le 26/05/2021) p. 2

¹² Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p.2

est un bon exemple pour appréhender cette imagination matérielle. L'œuvre est une installation qui est composée de trois éléments qui reprennent la figure de la chaise, en premier lieu une chaise (l'objet), puis l'image de cette chaise (photographie) et enfin sa définition (Fig.3). Ici, nous pouvons rêver la chaise, non pas pour elle-même mais à travers sa matière, le bois. En effet, le bois nous renvoie à l'arbre qui fait naître des images particulièrement naturelles. Lorsque nous pensons à un arbre il revient des images de notre enfance par exemple, mais nous pourrions aller plus loin, penser l'arbre permet de penser l'être humain. Par ses veinures, son évolution et aussi par sa mort, l'arbre, comme matière vivante, est relié à la condition humaine, ainsi, nous le verrons par la suite en regard du traitement des dépouilles, chez Saintine chaque être est assigné à un arbre, et c'est cet arbre qui suit la personne de sa naissance à sa mort. Le bois est une matière très présente dans l'histoire des hommes. Nous comprenons avec cette œuvre que rêver la matière nous permet une réflexion personnelle, plus intime que de rêver seulement la forme.

Dans *Expérience de matière* (2019), j'ai tenté également de convoquer un imaginaire des substances (Fig.1 portfolio). Ce projet est une installation où divers contenants de laboratoire laissent deviner une même expérience répétée. En mélangeant deux corps étrangers, du vinaigre et du bicarbonate, une sorte de fusion effervescente s'opère. Travailler la matière directement, ici, la mousse, permet une approche autour de l'imagination matérielle, où la matière mousseuse nous laisse la rêver. Il y a aussi dans cette installation une vidéo de l'expérience - prise en amont - ainsi que des enceintes qui diffusent le son de la mousse crépitante. Le projet se veut immersif, où, plongé dans cet univers matériel nous aurions l'occasion de penser cette matière rappelant par ailleurs l'écume de la mer présente dans l'œuvre d'Ange Leccia. Dans cette expérience, ce qui m'a particulièrement intéressé était le passage d'un état à un autre, d'une matière à une autre. À partir d'une poudre et d'un liquide se crée une nouvelle substance qui prend une forme mousseuse et qui s'agite constamment sous nos yeux. L'imagination matérielle, pour faire écho aux propos de Bachelard, se pare avant tout par les formes, la première appréhension que l'on a de la matière est bien dans la forme. Ici, les formes en se métamorphosant, laissent apparaître la matière que l'on peut imaginer et rêver. À travers cette expérience il y a également toute une esthétique de laboratoire qui induit une imagination autour de formes scientifiques, j'entends ici, des formes comme des cellules qui viennent à fusionner ensemble, dans une atmosphère éminemment lente et contemplative.

Joseph Kosuth

One and Three Chairs (Une et trois chaises), 1965, installation, bois et tirages photographiques.

Paris, Centre Pompidou, Musée National d'art moderne, n° d'inventaire : AM 1976-987.



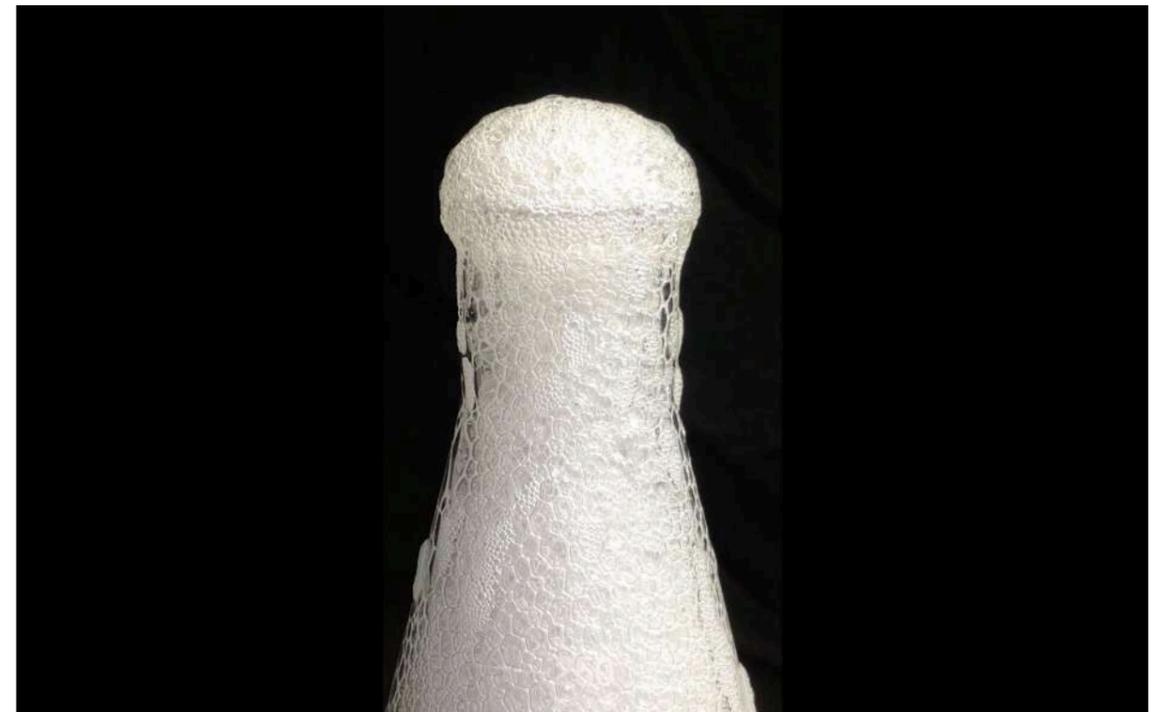
Figure 3



Figure 1 : Portfolio Camille Bulenger 2021/2019, p.40-43

Expérience de matière, 2019.

Installation 170 x 100 cm, bécher, erlenmeyer, tubes à essai, burette. Vidéo, réaction effervescente filmée pendant 13'16", environnement sonore.



En regard des eaux claires Bachelard écrit sur les eaux profondes, qui, quant à elles, prennent en lourdeur, s'appesantissent, aussi elles sont plus ensommeillées, ce qui fait émerger en nous quelque chose de relatif à : notre présence au monde. Auprès des eaux profondes on se sent vite submergé, leur poids, leur lourdeur nous emportent au fond, elles nous entraînent dans une dimension poétique profonde et non plus superficielle. Et les reflets, quant à eux « double le monde, double les choses »¹³, et tout cela nous permet de rentrer dans « une nouvelle expérience onirique »¹⁴.

Lorsque Bachelard évoque les eaux profondes il ne fait pas particulièrement référence aux mers ou aux océans, toutefois ces eaux s'inscrivent bien dans ces eaux lourdes où gisent les mythes et les fantasmes. Travailler avec l'eau c'est s'intéresser à des images troublées, des souvenirs flous mais aussi un imaginaire ancré dans le fantasme. Ainsi nous travaillons avec l'eau pour faire émerger des images et ces dernières font appel à notre mémoire. L'eau, en particulier les eaux profondes, selon l'auteur, nous plongent dans une réflexion plus intense. C'est en partant des eaux claires et de leurs jeux de reflets qui réfléchissent le monde autour de nous que nous pouvons nous plonger dans des eaux lourdes qui nous envoûtent. Bachelard parle même d'ensorcellement que provoque ces eaux sombres.

Pour en revenir à la mémoire de l'eau, les eaux profondes, celles relatives à notre propre émergence, les océans par exemple, garderaient en mémoire pendant dix à vingt ans, des phénomènes tels que les changements climatiques. On assigne même à certaines eaux la capacité de détenir tout le savoir du monde. Ainsi dans la mythologie nordique, Odin donne son œil pour pouvoir boire à la source de Mimirsburnn et ainsi détenir le plus grand des savoirs. En détenant tout le savoir, l'intelligence universelle et la sagesse cette eau renfermerait toutes les connaissances. Elle garderait en mémoire tout ce qui est advenu avant, ce qui est relatif au passé.

Cette matière, chargée de symboles prend place dans différentes mythologies mais également dans les histoires que nous entendons depuis que nous sommes enfants. Ici, j'emploie les termes d'« images réminiscentes », puisqu'ils me semblent pertinents lorsque l'on évoque des souvenirs liés aux eaux. Ces images seraient floues et mouvantes et donc, selon moi, réminiscentes. Ainsi les souvenirs qui reviennent de façon imprécises, les images que nous produisons sans nous en rendre compte, nous

habitent inconsciemment et c'est pour cela qu'elles reviennent dans notre esprit. La réminiscence convoque des souvenirs flous où dominant l'affect et les impressions ressenties, et l'eau fait travailler les deux.

Prenons pour exemple l'image du cygne qui revient à bien des égards dans l'imaginaire de l'eau. Le cygne est en littérature un symbole de la femme nue. Il représente la nudité acceptée. Bachelard nous dit que le cygne renvoie aussi l'image du masculin, il est une image hermaphrodite dans notre inconscient, c'est-à-dire qu'il renvoie le féminin par la contemplation mais le masculin dans l'action. Ainsi de manière inconsciente cette image du cygne en rappelle et en convoque d'autres, aussi dans l'imaginaire collectif le cygne renvoie à Lédà et donc à une forme de sexualisation à travers la métamorphose où le cygne se mue en homme.

L'œuvre de Brancusi *Lédà* (1926), reprend le mythe de Lédà et ses significations. L'œuvre est une sculpture taillée en marbre blanc puis reproduite en bronze poli, elle est composée de deux formes, la première qui est ovoïde, posée de manière horizontale, et la seconde qui est une pyramide asymétrique et qui supprime la première verticalement (Fig.4). Ainsi, pour l'artiste le cygne n'évoque pas seulement l'homme à travers le dieu qui se transforme en cygne mais bien la femme, et par extension la féminité mais surtout la fertilité. L'œuvre est composée d'un bronze poli mais également, dès 1932, d'un disque en maillechort (métal poli). La sculpture est posée sur ce disque qui agit comme un miroir et la réfléchit. Par la suite, Brancusi va concevoir un socle équipé d'un moteur, ainsi l'œuvre va tourner. Les photogrammes de *Lédà*, nous montrent que l'œuvre - grâce aux reflets - recrée son image constamment.

Ces images nous transportent dans un imaginaire lié aux eaux, Bachelard précise que l'image du cygne est associée à l'eau, en effet c'est à travers son imagination matérielle que l'on associe des images au cygne. Ainsi, comme dans le mythe de narcissus que nous développerons dans la sous-partie qui suit, le cygne revêt une dimension cosmique, il prend les traits d'un symbole, celui de la lumière sur les eaux principalement.

C'est en parcourant les mots de Bachelard dans *L'eau et les rêves*, que cette phrase perdue dans le sinueux chemin d'une méditation des eaux a résonné :

¹³ *Ibid.*, p.61

¹⁴ *Ibid.*

« Une goutte d'eau puissante suffit pour créer un monde et pour dissoudre la nuit. »¹⁵
Ici, l'eau et sa puissance imaginante nous emporte dans une rêverie sans fin. Ce qui intéresse Bachelard n'est pas les eaux qui nous distraient, ce n'est pas juste le superficiel qui nous séduit par jeu de formes, mais les eaux qui font émerger quelque chose de notre propre émergence.

En effet, l'eau par sa fluidité, ou encore ses aspects vaporeux, gazeux, par sa capacité unique à changer d'état, nous plonge dans une atmosphère mouvante, une sorte de flou. Ainsi cette imagination matérielle naît d'un élément fondamental. Et par ailleurs, tout univers onirique se trouve dans un élément fondamental, nos rêves viennent avant les émotions esthétiques.

Comme il le dit lui-même :

« On rêve avant de contempler. Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique. On ne regarde avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve. »¹⁶

b) LE PAYSAGE DE L'EAU.

L'eau par ces reflets double le monde, et ses capacités réflexives, non seulement nous emportent dans une réflexion profonde, mais également nous permettent de penser les rapports que l'on entretient avec notre environnement. En doublant tout ce qui nous entoure et notre propre image, comme le dit Bachelard :

« [...] l'eau, par ses reflets, double le monde, double les choses. Elle double aussi le rêveur, non pas simplement comme une vaine image, mais en l'engageant dans une nouvelle expérience onirique »¹⁷

L'eau ne projette pas seulement notre image comme un miroir, elle projette tout un contexte. Si l'on se penche au dessus d'un lac, l'eau réfléchira notre image et ce reflet semblera mouvant, comme emporté par un courant et par les profondeurs, toutefois

¹⁵ *Ibid.*, p.17

¹⁶ *Ibid.*, p.6

¹⁷ *Ibid.*, p.17

Constantin Brancusi

Léda, 1926, bronze poli (fonte au sable), maillechort, 53 x 79 x 24 cm.

Paris, Centre Pompidou, Musée National d'art moderne, n°inventaire : AM 4002-85, AM 4002-85 (1).



Figure 4

notre image restera à la surface mais notre esprit, lui, sera emporté. Les jeux de reflets relèvent d'une expérience onirique simple mais qui nous laisse dans un état de conscience modifié. Mais où notre esprit sera-t-il emporté ? D'un côté il rentrera dans une expérience onirique, relative aux rêves donc, et de l'autre il se questionnera sur la place qu'il occupe dans l'environnement. En effet, si ce qui nous entoure est projeté dans l'eau, une certaine réalité environnementale aussi. Le paysage, est une vue d'ensemble qu'offre la nature, nous en faisons l'expérience bien souvent, sans forcément nous y attarder. Pourtant l'être humain cherche constamment à « renouer » ce lien avec son environnement, puisqu'il nous offre une rêverie naturelle. Comme l'explique Paul Ardenne dans Un Art écologique : « Créer dans la nature et avec elle grandit la conscience que l'humain forme de lui-même. En ce sens, le désir d'une dissolution productive, d'un mélange de soi avec l'élément naturel. »¹⁸

Notre conscience s'éveille donc grâce à notre désir de nous lier avec les éléments naturels. Mais aussi il ajoute :

« Faire plus que voir et plus qu'entendre la nature. [...] Prendre un bain de nature. Cette formule revêt tout son sens au vu de ces expériences toujours fortement « incarnantes » : nous voulons plus que connaître la nature, nous voulons aussi la vivre, l'épouser. »¹⁹

Le paysage sur lequel nous allons nous attarder est celui de l'eau. En effet le paysage de l'eau s'offre à nous comme une expérience à part entière, il nous laisse songeur et pensif. Le paysage de l'eau, par ses reflets, capture l'image du monde. C'est une vision du monde qui nous est propre, une vision solitaire, comme l'explique Bachelard en regard des écrits d'Edgar Allan Poe. Poe écrit : « L'intérêt avec lequel ... j'ai contemplé le ciel de maint lac limpide a été un intérêt grandement accru par la pensée... que je contemplais seul. »²⁰ Ce à quoi Bachelard enchaîne : « Pure vision, vision solitaire voilà le double don des eaux réfléchissantes »²¹

C'est par les reflets, et un certain « miroir des eaux », que nous vivons une expérience onirique solitaire. L'auteur nous explique que le : « [...] miroir des eaux : l'eau sert à neutraliser notre image, à rendre un peu d'innocence et de naturel à l'orgueil de notre

¹⁸ Paul Ardenne, *Op. cit.*, p.34

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Tiré de l'ouvrage de Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, p.62 ; Edgar Allan Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. Baudelaire, p.278

²¹ Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p.62

intime contemplation. »²²

Le miroir n'est pas mouvant, il renvoie une image claire, précise et stable toutefois le miroir des eaux, lui, renvoie une image disparate, instable presque envoûtante. À travers un miroir classique, nous contemplons notre reflet, nous nous contentons de regarder mais lorsque nous admirons notre reflet dans l'eau tout de suite nous voyons à travers nous-même, à travers notre propre image. L'eau permet un chemin ouvert des images quant le miroir lui reste fermé.

Le meilleur exemple qui s'offre à nous est également celui employé par Bachelard : Narcisse. Pour rappel, Narcisse en admirant son reflet dans l'eau finit par y tomber, il plonge vers sa propre image. Ainsi l'eau en réfléchissant la beauté de Narcisse, la rend continue et illimitée. Il dit : « Devant les eaux, Narcisse a la révélation de son identité et de sa dualité, la révélation des ses doubles puissances viriles et féminines, la révélation surtout de sa réalité et de son idéalité. »²³ Ainsi Narcisse prend conscience de son être mais aussi se révèle un « *narcissisme idéalisant* »²⁴. L'eau provoque des reflets instables, vagues, tendant vers l'idéalisation. Cette idéalisation n'est pas péjorative, elle a un rôle positif, la sublimation n'est plus contre quelque chose mais elle devient : « [...] une sublimation pour un idéal. Alors Narcisse ne dit plus : « Je m'aime tel que je suis », il dit : « Je suis tel que je m'aime. » Je suis avec effervescence parce que je m'aime avec ferveur. »²⁵

Par le biais du sensible, les poètes vont s'emparer de cette figure :

Le moindre soupir
Que j'exhalerais
Me viendrait ravir
Ce que j'adorais
Sur l'eau bleue et blonde
Et cieux et forêts
Et rose de l'onde

Paul Valéry, Narcisse.

²² *Ibid.*, p.32

²³ *Ibid.*, p.33

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p.34

Narcisse, en méditant sur son reflet fait naître une sorte de « catoptromancie naturelle »²⁶ cette divination par le miroir est ici projetée dans les eaux.

En effet on ne rêve pas profondément avec des objets comme le miroir nous dit l'auteur, on rêve avec des matières. Par matière on entendra les matières naturelles, dans le mythe de Narcisse : « Nous saisissons ici un des éléments du *rêve naturel*, le besoin qu'à le rêve de s'inscrire profondément dans la nature. »²⁷

Dans le narcissisme idéalisant, l'eau sert donc de miroir ouvert sur « le Moi ». Dans ce qui vient par la suite le narcissisme cosmique, lié à une sorte de pancalisme²⁸, il n'y a plus seulement le reflet de Narcisse mais de tout ce qui l'entoure. Ainsi, avec les éléments naturels Narcisse n'est plus le seul à se contempler. Le ciel, la forêt, les fleurs, se reflètent dans l'eau et prennent conscience de leur beauté, la nature se contemple elle-même. Et c'est donc la nature qui en ce contemplant renvoie au cosmos, à l'univers tout entier se contemplant lui-même. Bachelard écrit : « Le monde veut se voir »²⁹

Le paysage de l'eau, serait donc l'image d'un monde qui tente de se voir à travers l'œil de l'eau. En convoquant le narcissisme cosmique, on comprend que l'eau est l'œil qui permet de voir et de rêver.

L'œuvre *The Reflecting Pool* (1977-1979), de Bill Viola est à mon sens, un exemple pertinent pour cette thématique sur le paysage de l'eau. Ici, nous ne sommes pas devant un lac ou un fleuve, mais devant un bassin rempli d'eau qui se trouve au milieu d'une forêt. Son œuvre est une vidéo de 7min, où l'on aperçoit un homme sortant de la forêt et arrivant devant ce bassin. Pendant les 20 premières secondes on observe juste le bassin où l'eau ondoie et reflète le paysage qui l'entoure (Fig.5). Ensuite l'homme arrive et se tient debout devant l'eau pendant presque 1min sans bouger. Puis il saute et la scène se met en arrêt sur ce saut pendant plusieurs minutes, toutefois même si le personnage ne bouge plus, l'eau quant à elle, continue de réfléchir ce qui se trouve autour, elle continue ses mouvements sans fin. Ainsi, le personnage disparaît peu

²⁶ *Ibid.*, p.34

²⁷ *Ibid.*, p.32

²⁸ CNRTL, Pancalisme, [en ligne]

« **pancalisme**, subst. masc. Théorie, qui consiste (...) à concevoir le beau comme la norme catégorique d'où dépendent toutes les autres, et le réel comme l'ensemble de ce qui est organisé sous la forme esthétique »

Disponible à l'URL suivant : ([https://www.cnrtl.fr/definition/pancalisme#:~:text=pancalisme%20%2C%20subst.,la%20forme%20esth%C3%A9tique%60%60%20\(Lal.\)](https://www.cnrtl.fr/definition/pancalisme#:~:text=pancalisme%20%2C%20subst.,la%20forme%20esth%C3%A9tique%60%60%20(Lal.))) (dernière consultation le 05/04/2021)

²⁹ Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p.39

à peu ce qui en laisse d'autres apparaître, cependant nous ne les voyons que dans le reflet de l'eau. L'eau nous montre des images, elle nous dévoile quelque chose qu'elle seule a su capter. On voit ces personnages se déplacer à travers l'œil de l'eau, les corps semblent distordus, les mouvements de l'eau s'amplifient, puis survient un basculement où l'eau s'assombrit au point de devenir noire. Dans cette noirceur, une lueur, celle d'un corps vient « réanimer » l'eau. Le corps se retrouve au centre du bassin et se déplace jusqu'à sortir du champ. L'eau reprend son état originel, elle reprend ses couleurs et l'homme, dont nous n'avons pas vu la chute, sort de l'eau, nu, comme une renaissance avant de repartir dans la forêt. Bill Viola explique que : « Le paysage est le lien entre notre moi extérieur et notre moi intérieur. »³⁰

Ici, le personnage semble se révéler grâce au paysage extérieur, faisant écho au mythe de Narcisse, l'homme vit une expérience à travers l'eau qui le fait ré-émerger dans ce monde. Lorsque Narcisse s'éprend de son reflet, il prend conscience de son être, et ici le personnage fait de même, à travers une sorte de chute il prend conscience de son individualité au travers le monde naturel. Aussi, par son immersion dans l'eau il se purifie, en effet Bachelard dit de l'eau : « Elle éveille l'homme à la vie énergique »³¹

³⁰ *Bill Viola*, *Reasons for knocking at an empty house*, p.253

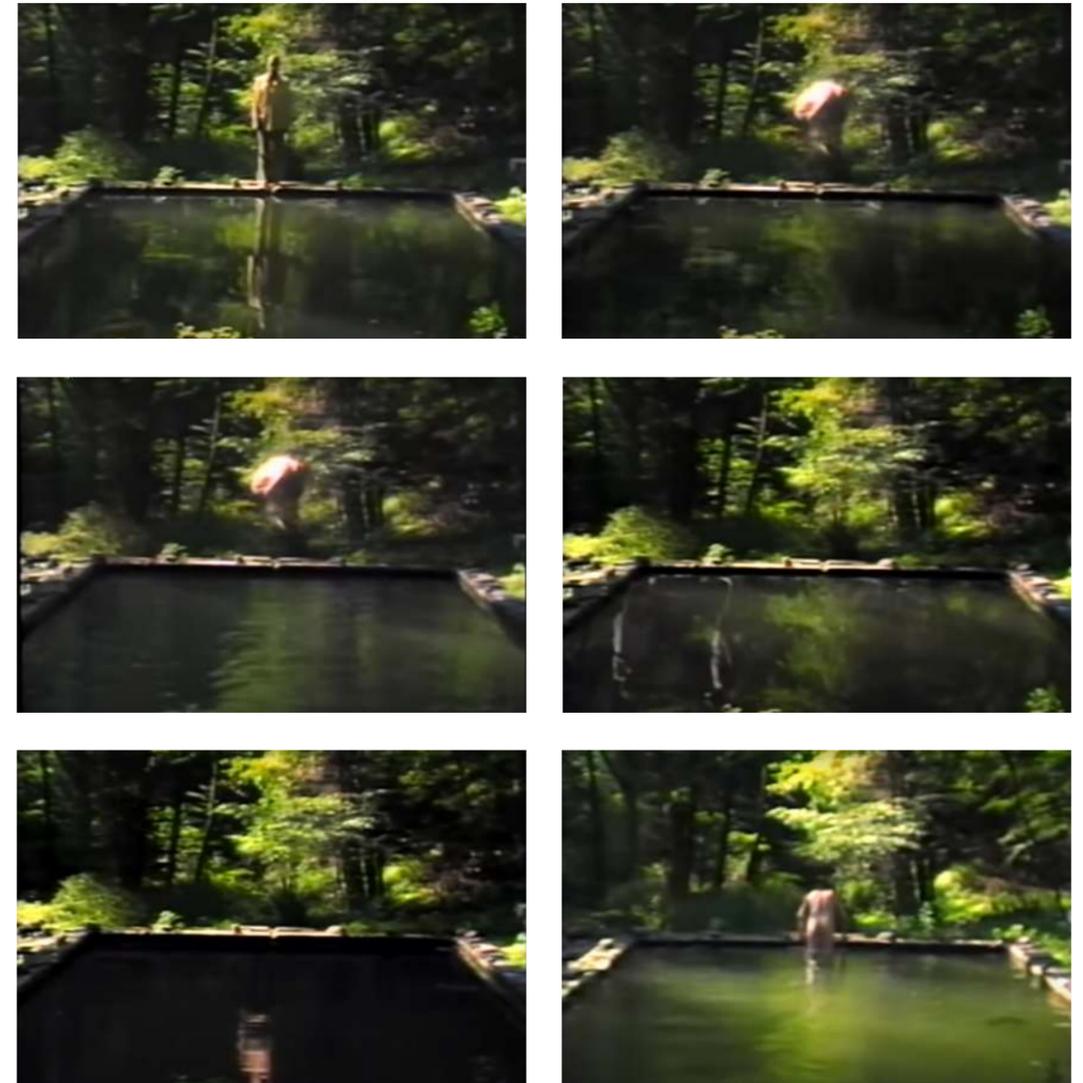
³¹ Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p.168

Bill Viola

The Reflecting Pool (Le bassin miroir), 1977-1979, bande vidéo en couleur, son mono, 7minutes. Performeur : Bill Viola.



Figure 5



c) SENTIMENT OCÉANIQUE.

L'évocation des reflets du paysage de l'eau nous invite à nous concentrer sur cette impression fulgurante qui, entre autre, est provoquée par la mer, le « sentiment océanique ». Ce sentiment ou cette « sensation océanique », est initié par Romain Rolland dès 1927, puis il en dialogue avec Freud lors de leur correspondance dans les années 1930, ce qui va nous offrir un échange autour de cette notion. Ces mots traduisent une impression fulgurante face à l'océan notamment, mais il peut aussi survenir à l'écoute de certaines musiques, nous l'évoquerons par la suite. Il s'agit encore une fois d'un état de conscience modifié qui survient de diverses façons, devant un paysage par exemple, par une impression instantanée de ne faire qu'un avec la nature. Ce sentiment n'apparaît pas à chaque fois que l'on voit un paysage mais lorsqu'il s'imprime à nous, il tente de nous faire ressentir une sorte d'unité avec l'univers. Freud discute de la « pertinence de cette notion »³² dans son ouvrage Malaise dans la civilisation, et la définit comme : « [...] un état où « la délimitation d'une frontière entre le Moi et le monde devient incertaine »³³

Il pointe que l'image de la mer, en étant constamment agitée, et rugissante, représente mieux que toute autre matière : « une sensation d'éternité »³⁴

Yves Vaillancourt reprend certain échange entre Freud et Rolland dans son ouvrage Sur le sentiment océanique. L'auteur dans son chapitre « La régression et l'élargissement » commence par le lien entre le développement de l'ouïe et la voix maternelle. Il évoque les recherches faites par un médecin et psychothérapeute français Alfred de Tomatis sur l'attitude des fœtus *in utero*, en particulier lorsque l'ouïe se développe. En effet, le fœtus manifeste dès lors de l'intérêt pour la voix de sa mère puisqu'il cherche une position qui lui permettrait de mieux l'entendre. Ainsi, Tomatis et son équipe tentent de vaincre la dépression chez les adultes, en leur faisant écouter une voix proche de celle de leur mère, dans des bains d'isolations sensorielles qui reprennent la forme d'ovoïde. La voix leur dit des mots tels que : « Je t'attendais » ou encore « Nous t'avons toujours aimé ». Ils tentent par cela de déclencher un processus de reconstruction du

³² Jacques Munier, « Episode : Le sentiment océanique », émission *Le journal des idées*, diffusée le 27 novembre 2020 sur France Culture. Site internet France Culture, (dernière consultation le 06/05/2021) URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-des-idees/le-sentiment-océanique> [en ligne]

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

Moi chez les individus concernés. L'auteur souligne le rôle de la voix puisqu'elle a la capacité à faire éprouver une expérience bouleversante, toutefois il ne la rapproche pas encore du sentiment océanique. À travers le philosophe Sloterdijk, qui analyse le travail de Tomatis, Yves Vaillancourt explique que les recherches autour de cette voix maternelle seraient le premier exemple que rencontre l'être humain en terme d'habitation. En effet, Sloterdijk se concentre dans son analyse sur les différentes sphères que l'être humain habite que ce soit physiquement ou métaphoriquement. Ainsi l'auteur relève : « [...] une parenté symbolique entre le « vieil océan », berceau de la vie, et les eaux mères. »³⁵

Il y a selon moi une résonance qui peut-être faite avec Gaston Bachelard lorsqu'il évoque l'eau comme une substance mère, en regard des études de Mme Bonaparte. Il s'intéresse aux eaux dites « maternelles » et « féminines », ainsi il reprend les mots de l'auteure quant au fait que la nature est : « une mère immensément élargie, éternelle et projetée dans l'infini »³⁶. La nature est une sorte de projection de la mère défend-il. La mer chante explique-t-il, un chant profond, qui attire les hommes et qui reprend les traits d'une voix maternelle. Et Mme Bonaparte poursuit en disant :

« Ce n'est pas parce que la montagne est verte ou la mer bleue que nous l'aimons, même si nous donnons ces raisons à notre attrait, c'est parce que quelque chose de nous, de nos souvenirs inconscients, en la mer bleue ou la montagne verte, trouve à se réincarner. Et ce quelque chose de nous, de nos souvenirs inconscients, est toujours et partout issu de nos amours d'enfance, de ces amours qui n'allaient d'abord qu'à la créature, en premier lieu à la créature abri, à la créature-nourriture que fut la mère ou la nourrice... »³⁷

Ainsi Bachelard nous dit que c'est cet amour filial qui est le premier actif du processus imaginant. Et bien sûre d'autres amours viendront se greffer à ce premier, à ces « premières forces aimantes »³⁸

Un rapprochement est donc à faire entre l'étude du Dr Tomatis et les écrits de Madame Bonaparte entre les eaux mères et la première substance à laquelle nous sommes

³⁵ Yves Vaillancourt, *Sur le sentiment océanique*, Presses de l'Université Laval, Canada, 2018, p.12

³⁶ Tiré de l'ouvrage de Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, p.133 ; provient de Mme Bonaparte dans *Le cycle de la mère paysage*, p.363

³⁷ *Ibid*, Mme Bonaparte, p. 371

³⁸ Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p.133

confrontés, le liquide amniotique. Il est la première habitation de tout être, tout comme l'eau est le lieu matriciel de la vie sur terre. Bachelard rappelle bien que la mer prend les traits d'une voix maternelle et c'est pourquoi la voix prend une place particulièrement importante dans ce « sentiment océanique », justement par ses capacités à provoquer en nous une expérience troublante et profonde.

Yves Vaillancourt exploite l'analyse de Freud, en expliquant que : « Le sentiment océanique, en tant que régression à cet état originel d'indifférenciation entre le Moi et la mère, c'est-à-dire à ce stade entre le Moi et le monde, équivaut pour Freud à une réinstauration de ce « narcissisme illimité » infantile. »³⁹

Ce narcissisme il le qualifie, chez Freud, comme « une sorte de fantasme de toute-puissance provoqué par la symbiose avec la mère »⁴⁰

Toutefois Yves Vaillancourt ne veut pas réduire ce sentiment à une sorte de régression infantile, selon lui il s'agit de toute autre chose que de narcissisme, même si il peut prendre ses traits. En effet, en cherchant le fondement psychologique du sentiment océanique il évoque le terme d'*engramme*, qui serait une trace primordiale dans la pensée, qui peut faire référence, aux premières impressions comme chez pour les fœtus évoquer précédemment.

L'auteur poursuit en prenant l'exemple du Comte - Sponville qui relate une expérience océanique, en se promenant avec des amis - dans un champ en Normandie - à la nuit tombée. Le paysage qui l'entourait, les arbres, le ciel, les maisons, lui apparurent sous une « lumière nouvelle »⁴¹. Il éprouva le sentiment de faire corps avec le monde, ainsi une sensation d'éternité s'imprime à lui. Cette expérience mystique n'est cependant pas en lien avec une quelconque religion, en effet l'ouvrage dans lequel le Comte-Sponville relate son histoire, *L'esprit de l'athéisme*, évoque, comme le souligne Yves Vaillancourt, un « sentiment d'appartenance universelle »⁴², une expérience qui est à différencier d'une expérience religieuse. Ce sentiment serait : « [l]e désir de se trouver comblé par cette immersion dans la totalité du monde. »⁴³

Par la suite Vaillancourt évoque l'expérience que Nicolas Bouvier a vécu dans les Balkans, et qu'il rapproche du sentiment océanique, toutefois sans que ce dernier

³⁹ Yves Vaillancourt, *Op. cit.*, p.13

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p.15

⁴² André Comte-Sponville, *L'esprit de l'athéisme. Introduction à une spiritualité sans dieu*, Albin Michel, Paris 2006

⁴³ Yves Vaillancourt, *Op. cit.*, p.15

n'utilise le terme. Cette histoire me semble particulièrement intéressante puisqu'elle relève d'une expérience profonde, qui tend vers une ouverture du Moi. Dans l'ouvrage de Bouvier *L'usage du monde*, il retranscrit son voyage à bord d'une Fiat 126, avec son ami Thierry Vernet qui durera plus de deux ans. Yves Vaillancourt écrit au sujet de la traversée du Khyber Pass de Bouvier :

« L'enfilade de la passe est un infini, devant lequel Bouvier se retrouve ébahi. C'est comme une ouverture de son être sur le monde, l'expérience de l'Ouvert, que nous pouvons qualifier d'extase. »⁴⁴

L'auteur pointe que vers la fin de son ouvrage Bouvier écrit à propos de cette expérience :

« [...] le bénéfice est réel parce que nous avons droit à ces élargissements et une fois ces frontières franchies nous ne redeviendrons jamais plus tout à fait les misérables pédants que nous étions. »⁴⁵

Cette sensation est très rare, elle est donnée à éprouver à un endroit et un moment précis. Bouvier la caractérise en utilisant une image de l'eau, ce qui est très intéressant ici :

« Ce jour-là, j'ai bien cru tenir quelque chose et que ma vie s'en trouverait changée. Mais rien de cette nature n'est définitivement acquis. Comme une eau, le monde vous traverse et pour un temps vous prête ses couleurs. Puis se retire, et vous replace devant ce vide qu'on porte en soi, devant cette espèce d'insuffisance centrale de l'âme qu'il faut bien apprendre à côtoyer, à combattre, et qui, paradoxalement, est peut-être notre moteur le plus sûr. »⁴⁶

Le sentiment océanique serait très proche d'un sentiment de plénitude. Il se trouve également dans la musique, ce à quoi Freud se dit fermé. Il dit à Romain Rolland lors de leur échange qu'il est fermé à la mystique autant qu'à la musique. Pourtant la musique prend une place très importante dans cette quête d'une immersion du Moi avec le monde. Dès Platon on se rend compte qu'il y a une sorte de « primat de

⁴⁴ *Ibid.*, p.24

⁴⁵ Nicolas Bouvier, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 2004, p.387

⁴⁶ *Ibid.*

l'œil »⁴⁷, c'est ce que nous explique Vaillancourt, ainsi par l'œil, les différentes réalités seraient soumises au regard et à la contemplation. Pourtant, l'ouïe est bien le premier sens à se différencier dans la vie intra-utérine précise-t-il. Dans son chapitre « La vague des larmes musicales » l'auteur nous rappelle que la musique est capable de nous faire ressentir des émotions qui nous submergent. Il raconte avoir fait l'expérience du sentiment océanique par la musique, c'est sur cette question que j'aimerais revenir puisque cette expérience me semble être un exemple qui peut résonner chez chacun d'entre nous. À l'écoute, pour la première fois des œuvres de Brahms et de Bach, l'auteur raconte avoir été submergé par ses émotions, se rappelant d'une fille qu'il avait laissée pour suivre ses études. En pensant à cette fille il évoque le mot dont sa mémoire se souvient qui est « sollicitude »⁴⁸, en effet il pense à elle et à sa solitude puis il est envahi de larmes. Il écrit : « Comme si, à partir de mon sentiment minuscule à moi, j'avais atteint un océan d'amour illimité. Et mes larmes étaient véritablement consolatrices, car tout cela était une réserve de l'Être, une dimension du monde et de la vie. »⁴⁹

Son expérience est amplifiée par une sensation de soulèvement de son corps, qu'il sentait « léger, souple, ascensionnel »⁵⁰

Sur ce sentiment éprouver à l'égard de la musique, l'auteur ne ressent toutefois pas le sentiment de l'éternité ou l'immortalité comme dans les exemples précédents, toutefois il s'est senti « [...] élevé et engloutit à la fois dans une totalité non indifférente où la sollicitude, l'amour et l'absolution tiennent leur part. »⁵¹

Le sentiment provoqué par la musique est quelque peu différent de celui provoqué par un paysage notamment, même si les deux tendent vers une expérience mystique qui fait travailler quelque chose au plus profond de notre être. Le sentiment océanique selon Edgar Morin, se situerait entre différent : « « états poétiques » qui sont l'amour, la poésie, l'inspiration, l'extase et l'état mystique »⁵²

Enfin le sentiment océanique ne peut-être totalement expliqué puisqu'il joue sur des processus de notre inconscient, il est une affaire de ressenti. Il me semble particulièrement intéressant puisqu'il permet de nous rendre compte que toutes les questions relatives aux eaux, leurs capacités réflexives, mais également leurs

capacités à éveiller nos consciences, à faire travailler quelque chose en nous, relèvent d'une sensation éprouvée.

Lorsque l'on parle de l'envoûtement que provoque les eaux, cela peut-être rapproché du sentiment océanique, on est submergé par ce paysage où l'eau a une place importante. Ce sentiment intervient comme une manifestation du sublime, les deux sont par ailleurs étroitement liés.

d) EXPÉRIENCE DU SUBLIME.

Dans le tableau de Caspar David Friedrich, *Le moine au bord de la mer*, (1808-1810) ce sentiment du sublime généré par la mer est présent. Cette peinture présente un moine de dos contemplant l'immensité du paysage de l'eau (Fig.6). Ainsi, le personnage tourné vers la mer, est en somme, certainement envahi de ce sentiment océanique, cette impression fulgurante provoquée ici, par la nature. Ce moine est sur une jetée dont les contours se distinguent de l'eau par leur couleur claire. S'offre alors aux yeux de se promeneur, un horizon où la mer est profonde et sombre. Ces teintes sombres, presque inquiétantes s'inscrivent dans une forme de chaos, de sublime. Pseudo-Longin oppose à la perfection du dieu Grec qui se veut achevé et limité, le « Sublime » qui représenterait l'infini non représentable. Il serait par ailleurs quelque chose d'inachevé, d'infini, d'illimité et d'imprononçable. Tout comme le paysage que l'on observe sur cette toile, l'eau et le ciel semblent séparés par une ligne, la surface, qui évoque donc l'infini. Ce tableau s'inscrit à une époque où l'on rêve d'un retour à la nature. L'eau très présente dans l'œuvre, se donne à voir comme une expérience intense, ce personnage ne fait pas qu'observer ce paysage ; il le vit et s'inscrit dedans, toutes ses pensées et ses souvenirs inconscients peuvent alors surgir et bouleverser le rapport qu'il entretient avec la nature.

Il en va de même pour l'œuvre *Le voyageur contemplant une mer de nuages* (1848), encore une fois Friedrich nous montre un personnage qui se retrouve devant l'immensité d'un paysage. Le voyageur vit une expérience solitaire face à la nature et aux éléments naturels, il apparaît seul, perdu dans ce paysage (Fig.7).

⁴⁷ Yves Vaillancourt, *Op. cit.*, p.33

⁴⁸ *Ibid.*, p.36

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p.37

⁵¹ *Ibid.*, p.42

⁵² *Ibid.*, p.51

Caspar David Friedrich

Le Moine au bord de la mer, 1808-1810, 110 cm x 172 cm.
Berlin, Musées d'État de Berlin, n° d'inventaire : NG 9/85.



Figure 6

Caspar David Friedrich

Le Voyageur contemplant une mer de nuages, 1818, 95 cm x 75 cm.
Hambourg, Kunsthalle de Hambourg, n° d'inventaire : 5161, 1847.

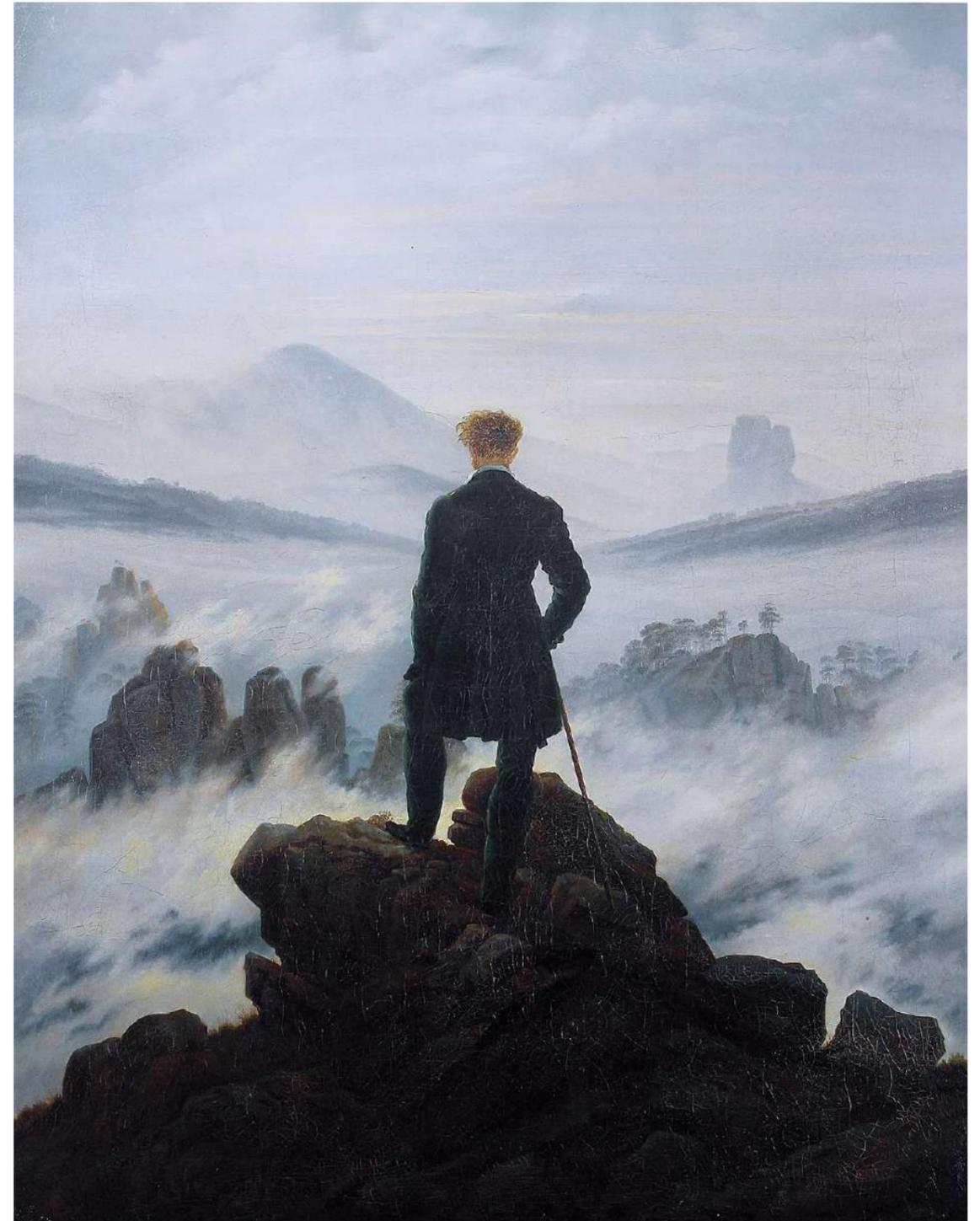


Figure 7

Elina Brotherus est une artiste contemporaine qui réalise des photographies qui peuvent à certains égards faire échos aux œuvres de Friedrich, comme *Measuring the Water Level in the Sea (Full Moon)*, 2019. Cette œuvre est une photographie où l'artiste est de dos à l'objectif, face à la mer. Elle est physiquement dans la mer jusqu'aux genoux et sa posture nous laisse deviner que son regard se porte au loin, sur l'horizon ou la lune (Fig.8). Les teintes de la photographie sont sombres, l'éclairage se fait par la pleine lune qui se reflète dans l'eau, jusqu'à l'artiste, comme un chemin tracé pour elle.

Elina Brotherus se met en scène à travers des photographies où elle est immergée dans le paysage, sans que l'on ne voit son visage. En effet même si son intérêt se tourne vers les portraits, elle explique qu'un visage est si puissant qu'il domine tout ce qui se trouve autour. Dans certaines de ces photographies on peut observer que son visage est caché, à travers cela elle tente de permettre aux autres éléments de prendre leur place et ainsi, de définir la personne se trouvant sur la photo. L'œuvre de Brotherus illustre parfaitement ce que nous évoquons sur le paysage qui permet une ouverture sur le Moi. Également, l'artiste par sa posture qui semble impassible, paraît envoûtée par l'eau et le ciel qui la surplombe, comme si le paysage était en train de communiquer avec elle, comme si l'océan était en train de lui murmurer quelque chose.

Dans sa série «Sebaldiana. Memento Mori» (2019), une de ses photographies *Tombeau imaginaire 26*, reprend les traits de l'œuvre *Le voyageur contemplant une mer de nuages*. Que ce soit dans sa posture, le genou en avant ou dans l'immense paysage se tenant devant elle, cette photographie emprunte une dimension spectaculaire proche du sublime (Fig.9). Cette œuvre est tirée de sa série qui fait référence à l'auteur W. G. Sebald, en particulier sur son recueil de fragments de texte inachevés sur la Corse. Elina Brotherus arpente les endroits mentionnés par Sebald, comme une sorte de pèlerinage. Ainsi, elle se retrouve dans des cimetières où elle ramasse des «mauvaises herbes» et constitue un herbier qui fait partie de sa série. De ces herbes, elle fait des cyanotypes avec du papier aquarelle qui appartenait à sa mère avant son décès. L'artiste qualifie cette série d'hommage à son écrivain préféré, à sa mère Ulla Brita Brotherus et à l'île Corse. Tout cette série est assez puissante tant sur le plan visuel que dans la réflexion que mène l'artiste dans ce voyage où elle est la plupart du temps seule face aux éléments naturels. Plusieurs photographies de cette série nous montrent l'artiste entrant dans de l'eau, ou son image se reflétant dans l'eau. Cet

élément, qui se retrouve partout dans l'environnement prend des traits quelque peu mystique, l'eau semble, à travers ses photos, faire partie d'un autre univers. Dans *Tombeau imaginaire 18*, l'artiste pose, son regard sur l'objectif, on observe une flaque qui renvoie son image. On ne distingue pas son visage, l'eau semble avoir effacé le portrait de l'artiste comme si elle était rentrée en communion avec les éléments naturels, avec le paysage.

Olivier Schefer explique dans le chapitre « Sublime et cosmos. Du romantisme à l'art contemporain »⁵³ :

« L'intériorité de l'âme se retrouve dans l'extériorité des règnes naturels, et ceux-ci sont les composants d'un Univers fait de correspondances. Dans ce contexte le sublime n'est plus le sentiment moral et métaphysique d'un sujet solitaire en présence d'une nature déchaînée, car ce qu'est la nature je le suis et inversement. »⁵⁴

On comprendra dans ces mots que l'homme est un tout avec la nature, il fait partie intégrante d'elle, tout comme le narcissisme cosmique est lui aussi un tout entre l'être et de son environnement.

L'écrivain Edmund Burke dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du Beau* (1757), théorise sur le sublime, qui devient un concept fondé sur l'émotion ressentie devant les forces de la nature. Burke donne une importance déterminante à la sensation, le sublime se trouve alors dans les chocs violents qu'il imprime au sens. Ainsi le sublime est à rapprocher du sentiment océanique qui survient de manière fulgurante. C'est à partir des écrits de Burke que toute une génération d'artistes tentent une recherche sur de nouvelles conceptions de la beauté, basées sur le ressenti devant les forces naturelles, dont le peintre Joseph Mallord William Turner.

Dans l'œuvre de Turner, le sublime naît bien souvent du chaos provoqué par une tempête spectaculaire (Fig.10). Turner s'inscrit tout comme l'œuvre de Friedrich, dans la volonté d'élever les peintures de paysage, considérées à l'époque comme mineures, à un rang supérieur, au statut d'œuvre d'art. S'intéresser à la nature, à

⁵³ Olivier Schefer, « Sublime et cosmos. Du romantisme à l'art contemporain », pp. 26-31, in Hélène Guénin (dir.), *Sublime : Les tremblements du monde*, [Metz, Centre Pompidou-Metz, Galerie 1 «Sublime. les tremblements du monde» 11 février - 5 septembre 2016 ; Galerie 2 «Tadashi Kawamata. Under the Water-Metz» 11 février - 15 août 2016], Metz, Centre Pompidou, 2016, p.26

⁵⁴ *Ibid.*

Elina Brotherus

Measuring the Water Level in the Sea (Full Moon), 2019, photographie, 80 x 115 cm, tirée de la série « Meaningless work », 2016 -.



Figure 8

Elina Brotherus

Tombeau imaginaire 26 (version 3), 2019, photographie, 120 x 106 cm, tirée de la série « Sebdiana. Memento mori », 2019. Bastia (Corse), Centre Méditerranéen de la Photographie.



Figure 9

une observation empirique, aux phénomènes naturels, permet de s'émanciper des doctrines religieuses qui prévalent à l'époque. C'est également avec l'avènement de la science moderne et avec elle le progrès, que les artistes évoluent. Tout cela amène à une meilleure connaissance de la peinture. Turner, en :

« [...] passant constamment d'un sujet à l'autre, s'attache à montrer que chaque paysage offre à la fois une « réflexion », un reflet du monde, et une réflexion sur le monde. »⁵⁵

Il passe ainsi d'un ruisseau à d'une tempête de neige. Ces deux paysages particulièrement différents offrent une « réflexion », notamment par l'eau, et une « réflexion ». Cela reprend ce que nous évoquions en regard de l'ambivalence réflexion/réflexivité. Turner utilise la couleur pour ses qualités expressives, son traitement de la lumière sur des paysages tels que la mer ou la neige, confère au tableau une dimension transcendante. Et de cette transcendance émane le sublime.

« La notion du sublime s'exprime chez Turner dans des paysages dramatiques décrivant des tempêtes spectaculaires, des marines tumultueuses et de grandioses espaces naturels. »⁵⁶

En 2016, au Centre Pompidou-Metz a eu lieu une exposition intitulée « Sublime. Les tremblements du monde ». Cette exposition présentait des œuvres qui découlaient de cette pensée du Sublime du XVIIIe siècle. Elle interrogeait cette notion dans son évolution contemporaine en regard des catastrophes écologiques actuelles. Ainsi l'exposition offre une réflexion sur : « [...] les interrogations esthétiques [qui] croisent les positions morales et les débats écologiques actuels. »⁵⁷

L'exposition remet en lumière l'ouvrage précédemment évoqué d'Edmund Burke, en effet, dans sa conception du sublime, ce dernier trouve sa source, son essence dans la toute-puissance de la nature. Les catastrophes naturelles, ce déchaînement de Gaïa, effraie et provoque ce sentiment à la fois extrêmement puissant et teinté de terreur.

Le paysage romantique, comme nous avons pu le voir exprime parfaitement le sublime, puisqu'il est représenté par des catastrophes mais également il : « [...] s'intéresse aux

états-limites du paysage (sa disparition et sa naissance) [...]. »⁵⁸

Cette fascination pour les catastrophes est en lien avec notre condition d'être mortel. En effet nous prenons conscience devant ces tragédies que la destruction de la nature implique également notre propre destruction. En prenant conscience de cela, nous ne sommes plus seulement spectateur mais devenons acteur de notre propre destruction. Les catastrophes environnementales, proviennent du réchauffement planétaire et par extension de l'action humaine.

La dégradation de notre écosystème est donc en lien avec nos actions, et notre arrivée dans l'ère anthropocène nous fait prendre conscience de l'urgence de la situation. Le paysage, la nature est le seul élément qui peut donc refléter l'urgence de notre monde puisqu'il est le premier concerné.

C'est aussi dans la représentation de la disparition de l'homme, que ce moment sublime apparaît, comme dans la petitesse du moine devant la mer de Friedrich. En effet c'est un abandon de soi qui s'opère dans l'expérience de contemplation face aux éléments.

Prenons pour exemple l'œuvre de Walter De Maria, *Lightning Field*, (1977) qui a également des qualités transcendantes. Dans un déchaînement météorologique, un déchaînement de la nature, l'œuvre emprunte le chemin du sublime. Ce qui est visible, comme un éclair, et souvent fugace, cela surgit comme une révélation au cœur même d'un chaos.

L'œuvre est composée de quatre cents mâts d'acier situés au Nouveau Mexique, dans une région régulièrement frappée par des orages (Fig.11). Les éclairs viennent alors foudroyer les paratonnerres, c'est un véritable dialogue entre le ciel et la Terre. Dans un chaos, le champ se transforme en théâtre absolu, la foudre transcende tout sur son passage. Il y a une sorte de déchirement du monde, la nature se déchaîne et offre un spectacle unique, animé néanmoins par l'installation de l'artiste. Pour reprendre la citation de Pseudo-Longin employée avec justesse par Olivier Schefer :

« [...] quand le sublime vient à éclater où il faut, c'est comme la foudre : il disperse tout sur son passage et tout d'abord montre les formes de l'orateur concentrées tous ensemble. »⁵⁹

⁵⁸ *Ibid.*, p.17, citation provenant d' Yvon Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience de sublime*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays/Paysage », 2007, p.143

⁵⁹ Olivier Schefer, « Sublime et cosmos. Du romantisme à l'art contemporain », pp. 26-31, in Hélène Guénin (dir.), *Sublime : Les tremblements du monde, Op. cit.*, p.31. Citation provenant de : Pseudo-Longin, *Du sublime*, I, 4, cité par Philippe Lacoue-Labarthe, « La vérité sublime », *Du sublime*, Paris, Belin, 1988, p.143

⁵⁵ Frédéric Ogée, *Turner : les paysages absolus*, Paris, Hazan, 2012, p.11

⁵⁶ Musée National des Beaux-Arts du Québec, [en ligne]

URL : <https://www.mnbaq.org/exposition/turner-et-le-sublime-1283> (dernière consultation le 22/04/2021)

⁵⁷ Hélène Guénin (dir.), *Sublime : les tremblements du monde, Op. cit.*, p.15

La foudre matérialise le sublime, elle irradie tout sur son passage. Aussi l'enjeu se situe dans ce plaisir paradoxal initié par Edmund Burke, qu'est « l'horreur délicate »⁶⁰, où se conjoint la frayeur d'une mort imminente et le soulagement d'en être à distance.

Le site est particulièrement bien ordonné, il montre l'horizontalité incroyable de la Terre tout en fragilisant brutalement le ciel et sa verticalité. L'éclair crée une véritable fissure dans le cosmos d'où la lumière fuit pour se disperser autour. Ce travail joue avec les lois de la physique, les paratonnerres permettent un écoulement du fluide électrique contenu dans le nuage orageux, il est généralement utilisé pour empêcher la foudre de tomber n'importe où. Il l'attire en quelque sorte afin que cette dernière n'engendre pas de dégâts sur les habitations. L'œuvre de Walter De Maria est *in situ* et fonctionne grâce aux phénomènes climatiques de cet endroit précis. L'artiste brave les éléments pour les faire se plier à sa volonté. Un champ de lumière. L'œuvre fascine le spectateur malgré la terreur de ce déchaînement. Comme le souligne François Dagognet lorsqu'il parle de Land Art : « [...] le land-art, le body-art, le mec-art, et tant d'autres écoles, - en dépit de réels antagonismes, - récusent tous l'art traditionnel et entrent dans l'univers [...]. »⁶¹

Cette idée que le Land art, et donc l'œuvre de Walter De Maria, rentre dans l'univers est très forte, le spectateur lui aussi rentre dans l'œuvre, elle n'a plus de limites ni de frontières. Face au danger nous sommes cependant en pleine expérience de contemplation et nous nous abandonnons à cette nature.

Toutefois les catastrophes ne se trouvent pas toujours dans des déluges ou des déchaînements, la notion même de catastrophe est en évolution depuis les soixante dernières années : « [...] une conception de la catastrophe invisible et insidieuse, [est] sans doute plus prégnante encore, car ce qui est imperceptible et impalpable décuple l'appréhension. »⁶²

C'est ce qui nous amène aux œuvres de Barbara et Michael Leisgen, que nous appréhenderons sous la figure d'Ophélie par la suite, elles sont : « [...] des figures essentielles de cette réinvention de la tradition romantique mêlée d'une conscience

⁶⁰ Edmund Burke, *La recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757

⁶¹ François Dagognet, *Rematérialiser, Matières et matérialismes*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1985, p.63

⁶² Hélène Guénin (dir.), *Sublime : les tremblements du monde, Op. cit.*, p.20

aiguë de la transformation irréversible de notre univers. »⁶³

⁶³ *Ibid.*, p. 181

Joseph Mallord William Turner

Tempête de neige en mer, 1842, 91,40 x 121,90 cm.
Londres, Tate National Gallery, n° d'inventaire : N00530, NG530.

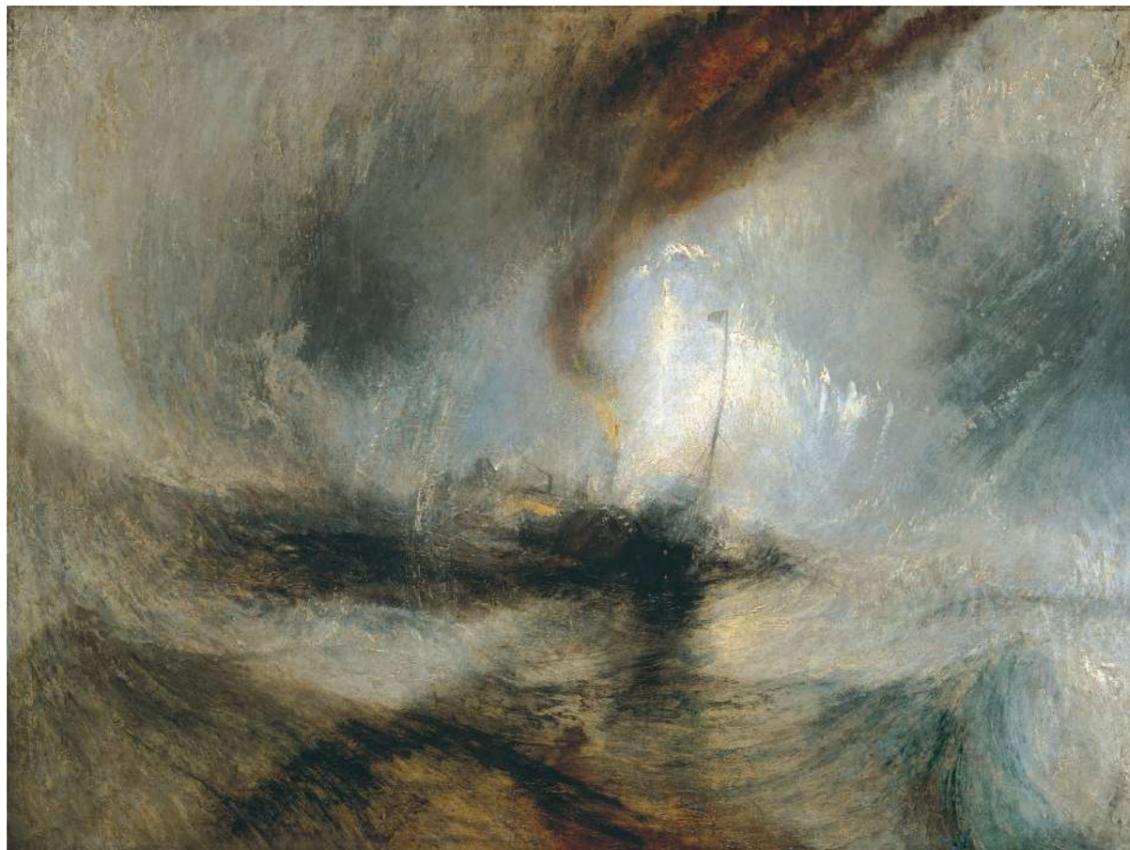


Figure 10

Walter De Maria

Lightning Field, 1977, installation *in situ*, Nouveau-Mexique, 400 mâts d'acier sur 1 mile x 1 km.
New York, Courtesy Dia Art Foundation.



Figure 11

e) LA FIGURE D'OPHÉLIE, LES EAUX MOURANTES.

Hélène Guénin, commissaire de l'exposition, écrit que certaines œuvres, invoquent un « sublime crépusculaire »⁶⁴, comme l'œuvre *Pink Depression - L'Eau mourante* (1982) de Barbara et Michael Leisgen, qui reprend la figure d'Ophélie, dans une version contemporaine où elle est : « [...] immergée dans des « eaux mourantes » et polluées [...] »⁶⁵

L'œuvre est une série de 9 photographies couleurs où l'on aperçoit une personne flottant sur l'eau (Fig.12). Bachelard écrit sur le *complexe d'Ophélie* et nous devons nous y attarder. Il évoque le « tragique appel des eaux ».⁶⁶

Ophélie est un personnage d'une tragédie de Shakespeare, elle incarne un femme éprise d'Hamlet, ce dernier en tuant le père d'Ophélie, l'a fait sombrer dans la folie et le désespoir, ce qui va conduire à sa mort, elle finit par s'abandonner à la noyade.

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
On entend dans les bois lointains des hallalis.

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir;
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.

Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile :
- Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

Ophélie, Arthur Rimbaud, 1870.

Bachelard explique que : « Qui joue avec le feu se brûle, veut se brûler, veut brûler les autres. Qui joue avec l'eau perfide se noie, veut se noyer. »⁶⁷

Ainsi l'expérience que l'on peut effectuer auprès des eaux mortes est une expérience solitaire, il n'y a que nous et la nature. Rimbaud rapproche la figure d'Ophélie à un fantôme qui flotte très lentement. Cette lenteur ouvre sur le rêve, ainsi les « noyés flottant continuent à rêver... »⁶⁸, tout cela rend la mort par les eaux très poétique et douce, la mort par les eaux serait une sorte de passage vers un après, en effet on dit que l'on navigue sur le fleuve des morts.

La figure d'Ophélie est à plusieurs reprises représentée dans les œuvres, comme le tableau *Ophélie* de John Everett Millais datant des années 1850, également au cinéma dans la scène d'ouverture de *Melancholia* (2011) de Lars Von Trier, où l'on peut remarquer l'un des personnages principaux, flotter sur l'eau dans sa robe de mariée. Également dans une série photographique de Thierry Girard « Arcadia revisitée » de 2011 l'évocation de cette figure apparaît. Thierry Girard emprunte également la figure d'Ophélie à travers la photographie (Fig.13), où une femme se retrouve flottante dans une petite vasque d'eau, notamment dans la *Scène VIII*. La femme vêtue de rouge tranche avec le paysage dans lequel elle s'inscrit qui est d'un vert très vif. Elle se trouve entourée de rochers qui viennent délimiter l'eau où elle flotte, le vert omniprésent laisse une impression d'étrangeté assez puissante. Son visage est éclairé par la lumière du soleil, en effet les rayons de lumière semblent s'attarder sur cette femme et ainsi renforce une sorte de dimension mystique. Cette Ophélie contemporaine se trouve - à l'inverse de l'œuvre des Leisgen - sur le dos, ainsi elle semble en communion avec son environnement.

Dans l'œuvre des Leisgen *Pink Depression - L'Eau mourante*, une femme flottante sur des eaux mourantes, reprend la figure d'Ophélie dans une forme de sublime crépusculaire, qui se trouverait dans tout. Ainsi la catastrophe se trouverait partout, non plus seulement dans le spectaculaire et l'immensité mais dans les éléments, dans l'air que nous respirons mais aussi dans l'eau qui nous entoure. Ici, les deux artistes ont des propos fondamentalement ancrés dans l'écologie, suite au constat que les lacs allemands et les nappes phréatiques sont en proie à d'importantes pollutions, ils viennent le révéler à travers des photographies poétiques convoquant la

⁶⁴ Hélène Guénin (dir.), *Sublime : les tremblements du monde*, Op.cit., p.20

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Op. cit., p.96

⁶⁷ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Op. cit., p.97

⁶⁸ *Ibid.* p.98

Barbara et Michael Leisgen

Pink Depression - L'Eau mourante, 1982, 9 épreuves chromogènes cibachromes montées sur papier kraft, encadrés, 219 x 315 cm ; chaque élément : 73 x 105 cm. Paris, Centre Pompidou, Musée National d'art moderne, n° d'inventaire : AM 1983-86 (1-9).



Épreuve 2



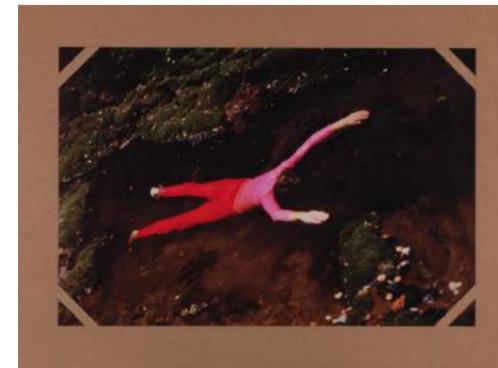
Épreuve 3



Épreuve 4



Épreuve 5



Épreuve 6



Épreuve 7



Épreuve 8



Épreuve 9



Épreuve 1
Figure 12

Thierry Girard

Arcadia revisitée - scène VIII, 2011.
Paris, Bibliothèque National de France (BNF).



Figure 13

Nicolás García Uriburu

Coloration du Grand Canal, Venise, 1968.



Figure 14

figure d'Ophélie. Barbara Leisgen se met en scène, plongeant dans cette eau polluée située près d'une usine chimique, elle prend la posture d'une personne noyée. Ainsi la mise en scène de cette noyade est un cri, celui du désespoir face à une nature qui se meurt dû à l'activité humaine.

L'œuvre d'art permet donc de révéler l'urgence environnementale de manière sensible et comme le dit Serge Lasvignes (président du Centre Pompidou), dans un texte introductif du catalogue d'exposition Sublime. Les tremblements de monde : « L'influence durable qu'ont eue certaines œuvres sur notre perception de l'environnement prouve pourtant le potentiel révélateur de l'art. »⁶⁹

Ce potentiel serait une sorte de révélation sensible, qui pourrait être une première étape d'une prise de conscience élargie ?

C'est ce que tentent de faire les Leisgen à travers cette œuvre, comme Nicolás García Urriburu, avec ses colorations de l'eau (Fig.14). C'est dès 1968 qu'il va intervenir dans le paysage, à la biennale de Venise où il est invité. Il décide de déverser directement dans l'eau du grand canal une coloration verte fluorescente, non toxique. Il va reproduire ce geste jusqu'en 1970, dans différentes eaux. Cette coloration montre explicitement une sorte d'intoxication de l'eau.

À travers les eaux, -où Ophélie se noie- elles prennent en lourdeur, elles s'assombrissent, elles reflètent la mort et portent son fardeau. Bachelard, par la substance des eaux mortes, en vient à la notion d'une unité inconsciente qui résiderait dans un souvenir, celui de la mort de la mère notamment. Ainsi toutes les images des femmes aimées, emportées par les eaux, renvoient à l'image de la mère mourante. Il compare la mort par les eaux à une mort féminine. L'eau reçoit la mort dans son intimité ainsi commence une rêverie de la mort. Les mots de l'auteur prennent tout leur sens, la rêverie débute par une eau claire pour tendre vers une eau qui s'assombrit et meurt. Les images de l'eau mènent au chemin vers le fleuve des morts. L'eau est la matière de la tristesse, l'eau est : « [...] la teinture des larmes [...] l'eau-mère du chagrin, la matière de la mélancolie. »⁷⁰

En effet, elle est chargée de la douleur qui nous est assignée, la douleur des hommes.

Elle est également chargée de regrets et de souvenirs, nos chagrins meurent en elle. Dans la métapoétique d'Edgar Allan Poe, l'eau est particulièrement sombre, l'eau devient les larmes. Bachelard évoque des lacs nourris de larmes cosmiques. L'eau devient un liquide organique à bien des égards, elle est le lait maternel, qui nous permet de vivre et ainsi permet de faire vivre tout être vivant. Mais elle est également le sang, le sang de la Terre, chez Poe, on en revient au drame et à la douleur, pour lui elle est la matière de l'inconscient. Elle est l'élément qui se souvient des morts.

L'eau comme nous venons de l'évoquer est, dans l'imaginaire proche de la mort. À travers différentes cultures les dépouilles des morts, sont traitées vis-à-vis des quatre éléments. Ainsi chez les Celtes, les morts pouvaient être brûlés, enterrés, livrés à l'air, ainsi le corps était exposé aux oiseaux de proie qui s'en délectaient, ou encore étaient abandonnés aux flots. Tous ces moyens mis en œuvre pour se débarrasser des dépouilles sont rapprochés d'un culte primordial selon Saintine, celui des arbres. On brûle grâce aux bûches bois de l'arbre natif et ce bois sert aussi à confectionner le cercueil emporté par les eaux ou enseveli dans la terre. C'est également à cet arbre que les morts étaient accrochés pour être donnés aux oiseaux. Bachelard dit en regard de Saintine que :

« Dès sa naissance l'homme était voué au végétal, il avait son arbre personnel. Il fallait que la mort eût la même protection que la vie. Ainsi replacé au cœur du végétal, rendu au sein végétal de l'arbre, le cadavre était livré au feu ; ou bien à la terre ; ou bien il attendait dans la feuillée, à la cime des forêts, la dissolution dans l'air, dissolution aidée par les oiseaux de la Nuit, par les mille fantômes du Vent. Ou bien enfin, plus intimement, toujours allongé dans son cercueil naturel, dans son double végétal, dans son dévorant et vivant sarcophage, dans l'Arbre - entre deux noeuds - il était donné à l'eau, il était abandonné aux flots. »⁷¹

L'eau est la substance de la vie mais également celle de la mort. Et tout comme l'eau est une substance maternelle, l'arbre l'est aussi. Les deux constituent des puissances maternelles, c'est bien pour cela que les morts leur sont redonnés, comme le dit C. G. Jung : « [...] le mort est remis à la mère pour être ré-enfanté »⁷². Il reprend cette image où les eaux sombres, celles de la mort se transforment en eaux de la vie et ainsi la mer

⁶⁹ Hélène Guénin, *Sublime : les tremblements du monde*, Op. cit., p.8

⁷⁰ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Op. cit., p.78

⁷¹ *Ibid.*, pp.86 - 87

⁷² *Ibid.* p.87

en dévorant le soleil, le « ré-enfante », il est donc remis à l'arbre, en son sein, ou aux eaux, en leurs profondeurs.

Cette mort par les eaux conduit à un voyage. Et ce voyage sur le fleuve des morts est repris par Bachelard en regard de ce qu'il nomme le *complexe de Caron*. En effet, Caron est le passeur des morts, il mène les âmes des morts aux enfers, au royaume des morts. Pour cela il les emmène sur sa barque pour traverser l'Achéron. Et cette barque ne serait pas la dernière barque, la mort ne serait pas le dernier voyage mais le premier. Ainsi tout être ayant survécu à la noyade est considéré comme miraculeux, puisqu'il a traversé la mort.

Prenons pour exemple l'œuvre de Bill Viola, où l'eau est omniprésente. Dans son enfance l'artiste a failli se noyer dans un lac et de cette expérience il explique :

« Je suis resté fasciné par le monde magnifique que j'avais découvert en me noyant... [...] L'eau est un élément si étonnant. Elle représente tout ce à quoi on peut penser. Elle donne la vie et la reprend. C'est aussi le reflet, la réfraction. »⁷³

Bill Viola explique que ces croyances se rapproche de celles de l'antiquité Grecs, où il faut traverser le Styx pour que Charon nous emmène au monde des morts où se trouver le dieu Hadès. Cette image très forte d'une traversée qui se fait par les eaux pour rejoindre le monde d'après est également utilisée par Bachelard que nous venons d'évoquer. Sur ce fleuve des morts, il faut donner au passeur une pièce pour qu'il efface notre mémoire. Il y a cette idée qu'il faut laisser quelque chose derrière soi pour pouvoir repartir de nouveau. C'est par ailleurs l'un des thèmes de son œuvre *Going Forth By Day* (2002). Cette œuvre est composée de cinq projections au sein d'une même salle (Fig.15). Les projections sont des vidéos de 35min montrant cinq actions de manière simultanées, ainsi, cela offre au spectateur le choix de se tourner vers une séquence, il est libre de suivre son propre chemin. Comme le dit Kira Perov dans une conversation avec Bill Viola et Jérôme Neutres, en regard de l'œuvre :

« Je voudrais moi-même faire cette expérience ; ce serait une façon très intéressante d'aborder l'exposition et de voir quelles images frappent au moment où l'on entre dans une

salle. Contrairement à un tableau ou une photographie que l'on regarde, une oeuvre vidéo est composée de milliers de plans ; on ne la voit jamais deux fois de la même façon. »⁷⁴

Leur conversation se poursuit et on comprend que en produisant des installations immersives Bill Viola ne fait pas seulement que créer son espace d'exposition mais il dit : « Je crée le monde »⁷⁵. À travers des installations il redéfinit l'espace dans lequel il se trouve. *Going Forth By Day*, se veut particulièrement immersive, en même temps se déroule cinq séquences nommées : Fire Birth ; The Path ; The Deluge ; The Voyage ; First Light.

Les séquences où nous pouvons nous attarder, parce qu'elles prennent racine dans une certaine imagination liée aux eaux sont The Deluge, The Voyage et First Light. La première, The Deluge, montre un bâtiment en pierre devant lequel des passants circulent (Fig.28). Les personnes sont prises de panique lorsque des vagues d'eau déferlent des fenêtres et des portes du bâtiment. Dans The Voyage (Fig.16), qui fait directement lien avec le fleuve des morts que nous évoquions juste avant, un vieil homme entouré de son fils et de sa belle-fille, meurt dans sa maison qui se trouve sur une colline surplombant la mer. Après sa mort les deux personnages partent, emportant toutes les affaires sur un bateau, qui s'éloigne et les transporte au loin. Dans First Light (Fig.17), des secouristes tentent de sauver des personnes prises dans une inondation subite. Une femme attend au loin son fils emporté, ainsi un plan d'un homme sortant de l'eau, comme une sorte de fantôme, apparaît. Son corps monte vers le haut comme le début d'une traversée vers un ailleurs, comme une résurrection. L'eau prend donc une place très importante dans l'œuvre de Bill Viola, il la convoque à travers un imaginaire teinté de mystique où des corps s'élèvent vers un passage dans une autre vie. Bill Viola dans cette œuvre reprend beaucoup la figure de la traversée par l'eau mais également dans les autres scènes que nous n'avons pas évoquée.

Dans le *complexe de Caron*, il faut retenir que la mort y est acceptée, dans la figure d'Ophélie ou le *complexe d'Ophélie* pour reprendre les mots de Bachelard, cette mort n'est plus seulement acceptée, elle est désirée. L'eau, à la fois la substance matérielle et substance naturelle, appelle si fort la conscience humaine, qu'elle l'entraîne vers le suicide, comme pour Ophélie, que sa mort soit accidentelle ou volontaire, elle a

⁷³ Jérôme Neutres (dir.), *Bill Viola*, [Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 5 mars - 21 juillet 2014], Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014, p.25

⁷⁴ *Ibid.*, pp.31-32

⁷⁵ *Ibid.*, p.32

été appelée par les eaux puisque c'est la substance la plus à même de comprendre et d'absorber son désespoir. Ainsi l'eau, au delà de refléter quelque chose en nous, embrasse notre âme et absorbe notre peine. *Pink depression*, vu précédemment avec les Leisgen, traduit une urgence écologique et l'eau, ici présentée et meurtrie par la pollution, l'artiste se saisit de cet environnement en se jetant corps et âme en son sein.

Bill Viola

Going Forth By Day (Sortir au jour), 2002, installation audio/vidéo. Cycle d'images projetées en cinq parties. Installation sur cinq canaux vidéo HD en couleur, son stéréo. 35 minutes chaque partie. Dimensions de la pièce : H.6,10m x L.8,15m x l.2,40m. Berlin, Deutsche Guggenheim.



Figure 15

The Voyage

Figure 16



First Light

Figure 17





Bill Viola
Going Forth By Day, 2002, vidéo, séquence : The Deluge.
Figure 18

B) L'IMMERSION.

L'eau est l'élément indispensable à toute forme de vie. « Elle était la matière première du gouffre originel »⁷⁶ comme le dit Jackie Pigeaud. Il n'est donc en rien étonnant que les artistes cherchent à travailler avec cette matière, néanmoins ce qui est intéressant c'est comment ils tentent de la représenter. Ici nous nous intéresserons à la mer et à l'imaginaire teinté de mythes et de fantasmes qui lui est assigné. En nous intéressant à l'exposition « Né(e)s de l'écume et des rêves », de 2018, nous analyserons des artistes qui travaillent activement avec l'eau et ses représentations. En effet, cette exposition interroge les représentations et le travail avec l'eau sous un angle historique, depuis l'époque où nous pensions la mer comme un univers terrifiant jusqu'aux avancées des océanographes. Puis l'exposition nous amènera à des artistes plus contemporains que nous allons découvrir. Cet intérêt porté par les artistes envers la mer est également présent dans d'autres expositions antérieures comme « La mer : terreur et fascination », de 2004.

Face à l'intérêt des artistes pour ce que recèle la mer, nous verrons comment Nicolas Floc'h tente, tout comme certains de mes travaux, de dévoiler les phénomènes que renferment l'Océan. Ainsi nous arriverons à ce qui tend vers un imaginaire scientifique, où Hicham Berrada fait travailler l'imagination matérielle et formelle.

a) LA MER.

Des monstres qui se cachent dans les profondeurs des océans aux sirènes qui tentent d'envoûter les marins, la mer est nourrie de tous les fantasmes des Hommes. On assigne à certaines parties de l'océan la capacité de faire disparaître tout ce qui s'y trouve. Toutes ces chimères seraient peut-être des images de la mer elle-même, qui veut nous envoûter pour nous amener à ses confins ? Tout cela permet de nourrir toutes nos pensées et nos rêves relatifs à la mer, à l'exploration. Avec les avancées des océanographes, la mer n'est plus seulement synonyme d'angoisse et d'épouvante mais elle devient un espace de création à part entière dont les artistes

⁷⁶ OpenEdition Books, Jackie Pigeaud (dir.), *L'eau et la poésie de la création*, [en ligne] Disponible à l'URL suivant : <https://books.openedition.org/pur/32604?lang=fr> (dernière consultation le 23/03/2021).

tentent de capter une certaine poésie. En effet les artistes contemporains, loin des représentations classiques de l'eau, cherchent à travailler avec sa présence ou avec les symboles auxquels elle renvoie.

Avant les découvertes scientifiques en lien avec l'océan, nous ne pouvions que rêver l'eau, elle été envisagée comme un habitat pour une autre partie de la Terre. Elle était l'image encore une fois de l'angoisse - en voyant les navires secoués et submergés par les tempêtes - la mer nous effraie tout autant qu'elle nous fascine. Bachelard écrit au sujet de la mer, qu'elle manque au premier devoir de tout élément, c'est-à-dire « servir *directement* les hommes »⁷⁷, puisque nous ne pouvons pas la boire. Selon lui, la première expérience de la mer est relative aux voyages racontés, aux récits. « La mer donne des contes avant de donner des rêves »⁷⁸ puis il ajoute : « Elle fabule le lointain »⁷⁹, et ce lointain, que nous n'éprouvons que par ces histoires, permet une ouverture sur le fantastique. Toutefois selon lui, l'inconscient maritime ne permet pas une dimension onirique comme les autres eaux, puisqu'elles dépendent de la parole. Nous allons ici, nous intéresser aux images qui lui sont assignées, à son imaginaire plus qu'à sa portée onirique.

Avec les progrès scientifiques sur la mer et les océans, l'eau est vue sous un nouvel angle. Les artistes ne tentent plus de la personnifier comme un monstre, mais ils tentent de la révéler afin de montrer ce qu'elle peut dire sur notre monde. La poésie des eaux est ainsi vue comme une manière sensible de manifester la présence de l'eau au sein de notre monde. En effet l'eau par ses capacités, reflète l'état actuel de notre monde.

En 2018, il s'est tenu une exposition au Musée d'Art Moderne André Malraux au Havre, nommée « Né(e)s de l'écume et des rêves, les artistes et la mer du XIXe siècle à nos jours ». Elle s'intéressait au rapport entre l'océanographie et le rôle qu'elle a suscité dans l'imagination des artistes. Avant les découvertes scientifiques relatives à l'étude des océans, Denis-Michel Boël parle « d'œuvres de sciences-fictions »⁸⁰ puisqu'effectivement à l'époque (avant 1850) les fonds marins nous sont inconnus.

⁷⁷ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *Op. cit.*, p.174

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Tewfik Hakem, « Épisode : Annette Haudiquet : « À partir de 1850, l'océanographie suscite l'imagination des artistes », émission *Le réveil culturel*, diffusée le 19/06/2018 sur France Culture. Site internet de France Culture, (dernière consultation le 23/03/2021), disponible à l'URL suivant : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-reveil-culturel/annette-haudiquet-a-partir-de-1850-loceanographie-suscite-limagination-des-artistes>

Ainsi la mer et les océans, ont longtemps suscité la peur, l'effroi et une certaine forme de danger. Les marins et les explorateurs s'en vont en mer pour découvrir de nouveaux territoires, mais tous leurs périple sont entremêlés d'histoires de monstres effrayants prenant racines dans les profondeurs des eaux. Naissent alors des images de tempêtes en pleine mer où tous se retrouvent chahutés par les flots et nous nous devons d'évoquer, de nouveau, cette « terreur délicate »⁸¹ que l'on observe depuis le rivage. L'eau et ses rugissements renvoient, puisqu'ils sont étroitement liés, au sublime, à ce sentiment complexe de contemplation d'un danger lointain. Toutes ces histoires ont créé un certain imaginaire lié à la mer. Déjà, lors de l'exposition « La mer : terreur et fascination » à la Bibliothèque nationale de France, en 2004, cette distinction entre les histoires et les mythes relatifs à la mer et les avancées scientifiques étaient mises en avant. Par exemple, l'abbé Hariulf explique que la mer est, à l'époque des Vikings : « [...] l'antichambre de l'enfer, sinon l'enfer lui-même. »⁸²

Dans l'iconographie chrétienne médiévale, la mer est le symbole du changement, d'un monde qui serait instable, on observe dans la Bible, que la mer symbolise également la colère de Dieu, ses tempêtes sont vues comme : « [...] les premiers signes annonciateurs de l'Apocalypse »⁸³. Ainsi les catastrophes naturelles étaient à cette époque perçues comme une punition des individus. L'illustration de Gustave Doré *The Rime of the Accident Mariner* (1876), revêt tout le caractère impressionnant des tempêtes en pleine mer qui frappe les navires (FIG.19). Son œuvre emprunte des traits à la fois sublimes et terrifiants. La tempête provoquée par les eaux est un thème particulièrement récurrent dans les œuvres, en effet comme nous l'avons vu avec Turner, cette figure effraie et subjuguée, elle caractérise encore une fois cette « terreur délicate ».

L'exposition de 2018 au MUMA nous rappelle que lorsque Darwin publie *La théorie de l'évolution*, en 1859, cette même année, le premier câble téléphonique sous-marin entre l'Europe et l'Amérique voit le jour ainsi le premier laboratoire de physiologie marine est créé. Ces avancées vont permettre aux artistes d'expérimenter quelques décennies plus tard, la photographie sous-marine. Avant cela, c'est donc bien la

⁸¹ Edmund Burke quand à son traité d'esthétique : *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757.

⁸² Alain Corbin, Hélène Richard (dir.), *La mer : terreur et fascination*, [Paris, Bibliothèque nationale de France, site François-Mitterrand, 13 octobre 2004 - 16 janvier 2005 ; Quartz de Brest, 3 mai - 13 juillet 2005], Paris, Bibliothèque nationale de France Seuil DL, 2004, p.76

⁸³ *Ibid.*

Gustave Doré

Illustration pour le poème de Samuel Taylor Coleridge : *The Rime of the Accident Mariner* (1798), 1876.

Londres, Doré Gallery, Hamilton Adams & Co.

Paris, Bibliothèque Nationale de France, Réserve des livres rares, Résac Yk 45.



Figure 19

peinture, avec des œuvres comme celles d'Hokusai ou Turner ainsi que la littérature qui évoquent tout ce qui concerne les océans, notamment avec *La mer* (1861) de Jules Michelet, *Vingt mille lieues sous les mers* (1869) de Jules Verne ou encore *Les Travailleurs de la mer* (1866) de Victor Hugo.

Jules Michelet dit dans son ouvrage :

« L'eau, pour tout être terrestre, est l'élément non respirable, l'élément de l'asphyxie. Barrière fatale, éternelle, qui sépare irrémédiablement les deux mondes. Ne nous étonnons pas si l'énorme masse d'eau qu'on appelle la mer, inconnue et ténébreuse dans sa profonde épaisseur, apparut toujours redoutable à l'imagination humaine. »⁸⁴

L'auteur, à travers son essai tente de comprendre pourquoi la mer effraie autant. Dans les romans de Jules Verne la mer ou des scènes maritimes sont également presque toujours présentes. La mer fascine, l'auteur la peuple toujours de faune et de flore diverses et fantastiques. Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, les personnages explorent la mer à bord du sous-marin, le *Nautilus* et y découvrent des créatures incroyables, que Jules Verne documente avec justesse, en se réappropriant tout l'aspect scientifique connu jusqu'alors. Vêtu de son scaphandre le capitaine Nemo, découvre même des vestiges du passé, la cité de l'Atlantide que les océans auraient gardé en leur sein. Toutefois cette capacité de l'océan à garder des traces du passé, prend, par la suite, une teinte dramatique puisqu'il recèle également des monstres inconnus ancrés dans les profondeurs. Toutes ces histoires nous démontrent bien le caractère fantasmagorique dont sont dotés les océans.

Avec les avancés scientifiques, les représentations vont évoluer et les artistes vont s'intéresser aux dessous des eaux, à ce que l'eau révèle concrètement. Une des premières femmes photographes, Anna Atkins, a réalisé des cyanotypes d'algues présentes en Grande Bretagne, vers 1845 (FIG.20). Son intérêt c'est donc porté sur l'univers marin et notamment à ce qui est réellement présent à l'intérieur de ces eaux, non plus ce que l'on imagine. La photographie sous-marine va permettre cet impact éducatif sur ce que l'eau cache. Ainsi on ne l'imagine plus seulement en regard de légendes mais pour ce qu'elle renferme. Les photographies du biologistes français

84 Denis-Michel Boël, Marc Donnadiou, Élise Dubreuil (et al.), *Né(e)s de l'écume et des rêves : les artistes et la mer*, [Le Havre, MuMa, Musée d'art Moderne André Malraux, 5 mai - 9septembre 2018], Le Havre : MuMa Olssel-sur-Seine, Octopus éditions, 2018, p.63 ; citation tirée de Jules Michelet, *La Mer*, 1861, p.3

Louis Boutan, font parties des premières à dévoiler les fonds marins (FIG.21) également et elles vont : « [...]établir les fondements de la photographie sous-marine, à partir de 1893, au laboratoire maritime fondé à Banyuls-sur-Mer, en 1882, par Henri de Lacaze-Duthiers. »⁸⁵

C'est donc, sous un angle documentaire que vont naître des œuvres, comme celles de Jean Painlevé. C'est à travers la photographie et le film, qu'il va réaliser ses premières œuvres, en s'inscrivant dans le contexte surréaliste. Animé par l'univers marin depuis son enfance, son travail emprunte selon lui, une esthétique d'observation scientifique, dans la continuité des précurseurs comme Étienne-Jules Marey avec ses chronophotographies. Ainsi le chapitre sur Jean Painlevé dans le catalogue d'exposition « Né(e)s de l'écume et des rêves », souligne les propos de Walter Benjamin⁸⁶ quant au fait que la peinture du XIXe siècle laisse place à « l'image scientifique, à la photographie documentaire des sciences naturelles comme principe de création »⁸⁷. Jean Painlevé fréquente les surréalistes en affirmant toutefois son indépendance, il fournit par exemple, à Man Ray les séquences filmées sous l'eau pour *L'Étoile de mer*. Ses photographies sont exposées aux côtés de celles d'Henri-Cartier Bresson notamment. Les vues au microscope d'animaux marins, ses « microphotographies », interpellent puisqu'elles sont tirées sur des formats monumentaux. Il en va de même pour ses films, ils sont projetés en très grand, pourtant le sujet est quant à lui très petit. Cette opposition entre le microscopique et le macroscopique : « bouleverse le rapport au réel »⁸⁸. Son travail de photographie microscopique a bien souvent été rapproché de compositions abstraites, étranges, comme une « abstraction biomorphique »⁸⁹ par « l'interpénétration de l'humain et de l'animal »⁹⁰. En effet les formes obtenues par ces sciences vivantes créent des structures proches de l'abstraction.

Avec *La Pieuvre*, l'artiste filme un animal marin dans un aquarium (FIG.23), par la suite il veut filmer directement dans la mer, pour cela il va réaliser des caméras étanches (FIG.22). Dans *L'hippocampe*, qu'il tourne en 1931, il va travailler avec un caisson

85 Denis-Michel Boël, Marc Donnadiou, Élise Dubreuil (et al.), *Né(e)s de l'écume et des rêves : les artistes et la mer*, Op. cit., p.133

86 Idée développée dans l'ouvrage de Walter Benjamin, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1936.

87 Denis-Michel Boël, Marc Donnadiou, Élise Dubreuil (et al.), *Né(e)s de l'écume et des rêves : les artistes et la mer*, Op. cit., p.141

88 *Ibid.*, p.143

89 *Ibid.*, p.144

90 *Ibid.*

Anna Atkins

Photographs of British Algae, Polysiphonia Fucoides, vers 1845, cyanotype sur papier, 38 x 28 cm.
Paris, Muséum national d'histoire naturelle, Bibliothèque centrale du MNHN (Ms Cry 247 fol 105).



Figure 20

Louis Boutan

Photographie sous-marine, 1898, épreuve gélatino-argentique, 17,3 x 22 cm.
Paris, Archives Jean Pailevé, n°d'inventaire : 110-003 03234.

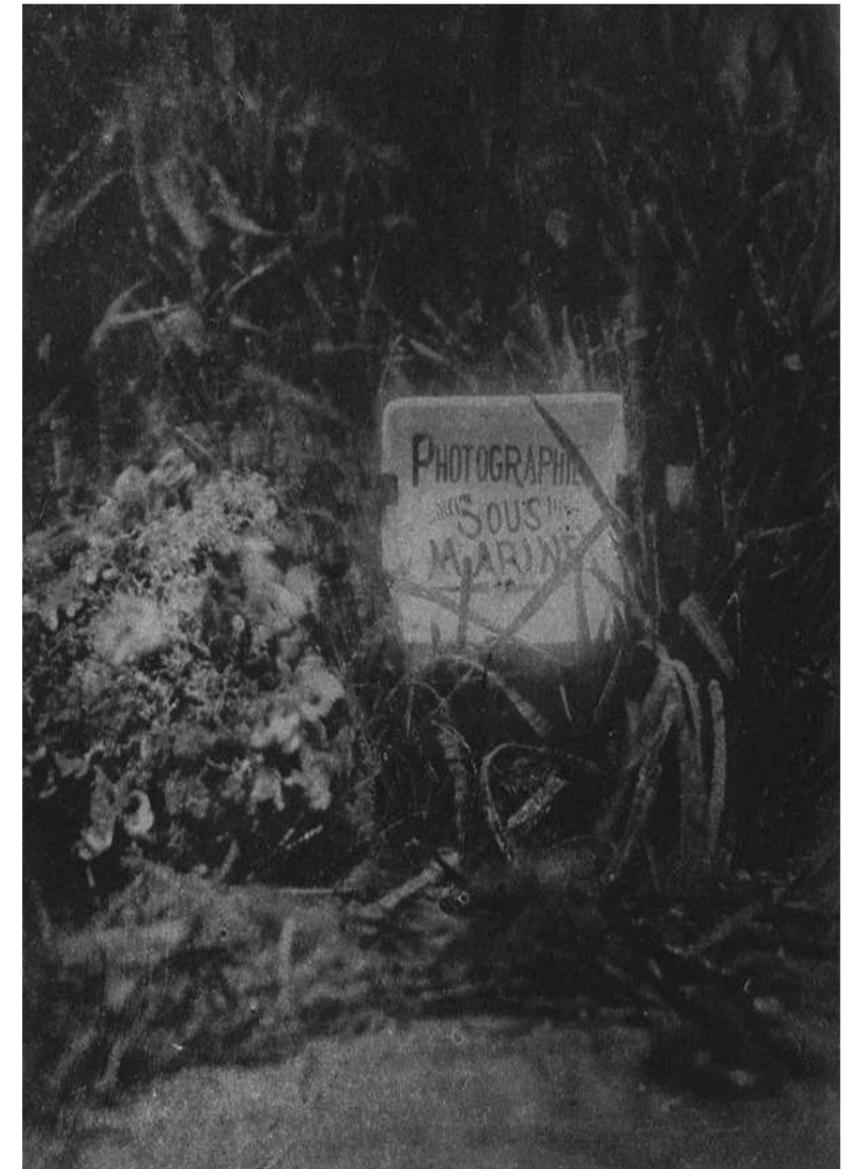


Figure 21

Jean Painlevé

Jean Painlevé à Arcachon avec un masque Fernez et une caméra Debrie «Sept» dans un caisson étanche, vers 1930, photographie 17,9 x 12,9 cm.
Paris, Archives Jean Painlevé.

La pieuvre, 1928, Film 35mm numérisés en HD.
Paris, Archives Jean Painlevé, n° d'inventaire : 050.



Figure 22



Figure 23

Jean Painlevé

L'hippocampe, 1934, film 35 mm numérisé en HD. Photogrammes du film.
Paris, Archives Jean Painlevé, n° d'inventaire : 0261.



Figure 24

étanche où se trouve une caméra 35millimètres. Ainsi il vient créer la première « caméra insubmersible »⁹¹ (FIG.24). Par la suite il utilisera un scaphandre autonome ainsi que d'autres matériaux révolutionnaires pour l'époque. *L'hippocampe* sera un véritable succès à sa sortie en 1935, l'animal fascine, et aussi petit soit-il : « occupe l'écran avec une vitalité et une proximité physique presque tangible »⁹². Jean Painlevé arrive à révéler tout un monde, sous l'eau, invisible mais qui toutefois nous entoure.

Il est important de noter que le dévoilement du monde sous-marin est passé par le dispositif de l'aquarium, c'est ce que nous explique Quentin Montagne dans l'article « Le pittoresque en submersion ». Le paysage subaquatique était auparavant mis en scène dans ces contenants en verre, il reposait sur l'équilibre entre la présence d'animaux comme de végétaux aquatiques. Comme le dit l'auteur : « De paradigme, l'aquarium prend irrésistiblement le statut de modèle officiel du monde subaquatique. Il est sans précédent ni concurrent pour figurer un univers jusqu'alors inconnu, ignoré et, à quelques exceptions près, inimaginé. »⁹³

Ainsi il précise bien que l'aquarium est un monde artificiel, puisqu'effectivement il ne copie pas l'univers naturel sous l'eau, il s'agit bien d'une création humaine. Lors de la création des aquariums, un autre type d'imaginaire lié à la vie subaquatique se développe et perdure. Quentin Montagne est un artiste qui s'intéresse particulièrement à l'aquarium et à l'imaginaire de la mer. Dans son œuvre *Le désastre de Malévitch*, il convoque différents éléments qui usent de l'imaginaire du monde marin (Fig.25), comme des ruines. Comme une reconstitution d'un univers, les objets s'amoncellent et nous laissent fantasmer ce monde figé. L'aquarium est un objet qui entre en relation avec le domaine scientifique, effectivement il faut contrôler un certain nombre de paramètres pour assurer la survie des éléments organiques se situant à l'intérieur, mais cela reste un objet qui tente de copier la nature. Dans sa première série «Dioramas», Hiroshi Sugimoto prend des photographies de maquettes qui mettent en scène la nature (FIG.26). Il explique que son intérêt pour les dioramas vient de leur capacité à représenter à la fois des formes mortes et vivantes. Cela ressemble à une nature mais peu naturelle, un artifice, un «trompe l'œil». L'artiste dans cette série photographie

91 *Ibid.*, p.145

92 *Ibid.*

93 Quentin Montagne, « Le Pittoresque en submersion », [Plastik] : Art et écologie : des croisements fertiles ? #09 [en ligne], mis en ligne le 14 septembre 2020.

URL : <https://plastik.univ-paris1.fr/le-pittoresque-en-submersion/> (dernière consultation le 17/05/2021)

des musées d'histoire naturelle à travers les États-Unis, ce travail il l'a commencé en 1976 et l'a poursuit jusqu'en 2012. Lorsqu'il commence sa série il explique :

« En 1976, j'ai remarqué l'étrangeté de la perception visuelle propre au diorama. J'ai été frappé par le peu de fiabilité de la sensation d'existence réelle. Presque tous les éléments constitutifs du monde sont présents dans le diorama, sorte de maquette de la nature, le seul qui manque est le phénomène de la vie même. »⁹⁴

On peut observer dans sa série des photos d'aquariums, elles font écho aux propos de Quentin Montagne au sujet des aquariums qui ont constitué une des premières représentations de l'univers aquatique.

Également, lors de l'exposition au MuMa, sont présentés les artistes Hicham Berrada et Nicolas Floc'h sur lesquels nous allons nous attarder par la suite. Ces deux artistes révèlent quelque chose se trouvant au fond de l'eau. Lorsque l'un crée des mondes évoquant la morphogenèse des fonds marins, comme des mutations qui viennent créer de la vie à partir de matière inanimée, l'autre s'attarde à capturer ce qui se trouve dans les profondeurs de l'océan et ainsi exposer ce qui est invisible, intangible. Leurs deux pratiques artistiques sont intimement liées aux sciences tant dans leurs représentations que dans ce qu'elles dévoilent.

94 Hiroshi Sugimoto, *Hiroshi Sugimoto : Dioramas*, Paris, Éditions Xavier Barral DL, 2014 p.3

Quentin Montagne

Le désastre de Malévitch, 2016, (cinquième état), Bois, ciment, sable, aquarium, poissons (*Corydoras Paleatus*, *Ancistrus Temincki*, *Poecilia wingei*, *Xiphophorus maculatus*, *Chromobotia macracanthus*, *Hemigrammus bleheri*, *Hemigrammus erythrozonus* et *Paracheirodon innesi*), plantes (*Hygrophila corymbosa*, *Microsorium Windelov*, *Microsorium Pteropus*, *Cryptocoryne wendtii*, *Cladophora aegagropila*, *Sagittaria Eatonii*, *Anubias Barteri Nana*, *Anubias Barteri* et *Pistia Stratiotes*), crustacés (*Planorbella duryi*), 156 x 80 x 35 cm.



Figure 25

Hiroshi Sugimoto

Série «Dioramas», 1976-2012, tirages gélatino-argentiques.
- *Manatee*, 1994, Nég. 136
- *Carboniferous period*, 1992, Nég. 118



Figure 26

b) UNE « ESTHÉTIQUE DE L'IMMERSION »⁹⁵.

L'artiste Nicolas Floc'h lorsqu'il réalise ses *Water-colors* (la couleur de l'eau, 2015 -), un projet initié avec la Station Marine de Wimereux, révèle les différentes couleurs des eaux (Fig.27,28). Comme l'artiste l'explique, les variations de couleurs des eaux sont dues en grande partie aux phytoplanctons.

Ainsi il nous dit :

« La couleur de l'eau n'est pas ici une limite dans la représentation du paysage sous-marins, elle en constitue la complexité, la richesse et la spécificité. La turbidité serait donc au paysage sous-marin ce qu'est l'horizon au paysage terrestre, son point de fuite, vers le monochrome. La dimension picturale immersive du milieu marin, son apparente abstraction, en fait un espace complexe d'exploration, à différentes échelles, de la couleur, de la lumière et du vivant qui la compose... »⁹⁶

Ce projet s'étend sur plusieurs disciplines, celle des arts d'où le titre « *Water-colors* », que l'on peut littéralement traduire par « aquarelles », il parle lui même de monochrome (Fig.38;39) :

« Un champs de fleur tel que les impressionnistes ont pu le représenter, devient sous l'eau un monochrome vert, bleu ou jaune. Cette vision nous renvoie ainsi à l'histoire de la peinture, de l'art et notamment à celle allant du monochrome aux installations immersives, d'Yves Klein jusqu'à James Turrell ou Ann Veronica Janssens. »⁹⁷

Ainsi que dans le champ scientifique, puisqu'il nous révèle que la couleur de l'eau est liée à la production primaire des océans. Hubert Loisel, spécialiste de l'analyse de la couleur de l'océan, explique que : « La couleur de l'eau est depuis toujours utilisée par les oiseaux et les mammifères marins pour détecter les eaux productives dans

lesquelles il y a du phytoplanctons et sont donc, potentiellement, poissonneuses. »⁹⁸
L'auteur nous éclaire quant à l'intérêt scientifique d'une recherche autour de la couleur de l'océan, et il s'avère que la couleur nous révèle la composition de ce qui est présent sous l'eau. En effet les organismes vivants sous l'eau interagissent avec la lumière, comme le phytoplancton, à l'origine de la photosynthèse. Loisel nous explique que :

« D'un point de vue scientifique, la couleur de l'eau de l'océan représente le spectre de la lumière visible rétrodiffusé par la couche de surface océanique. La signature spectrale de cette lumière qui ressort de l'océan fournit de précieuses informations sur la composition biologique et minérales des eaux de surfaces. »⁹⁹

Pour illustrer son propos il prend l'exemple des cellules phytoplanctoniques qui absorbent la lumière bleue et rouge mais très peu la verte, ainsi si l'eau est verte, c'est qu'elle est chargée en phytoplancton. Toutes ces informations sont donc, très importantes quant aux différentes qualités des eaux. Comme l'explique Floc'h, c'est en comprenant mieux ce territoire, qu'il est possible de mieux le penser et donc de mieux le considérer en tant qu'acteur de notre monde. En effet, la couleur de l'océan nous dévoile d'une certaine façon le vivant présent dans l'océan. Floc'h réalise différentes prises de vues de l'eau, pour nous montrer ses variations, elles-mêmes relatives à la profondeurs des eaux et à leur positionnement vis-à-vis de la côte. Toutefois c'est également paradoxal, l'artiste cherche à nous montrer la couleur de l'eau mais en la captant à travers la photographie. Cela induit que ce n'est pas la véritable couleur, c'est une représentation de cette couleur, la plus proche possible de la réalité mais le support joue sur la teinte qu'il nous est donnée à voir. En jouant le visible et l'invisible, l'artiste par ses photos nous dit quelque chose sur ce qui se déroule, tout en ne dévoilant rien d'autre qu'un monochrome. L'œuvre de Floc'h relève d'une « esthétique de l'immersion »¹⁰⁰ comme l'emploie Jean-Marc Huitorel dans l'ouvrage *Nicolas Floch : Glaz*. L'auteur explique que le matériau avec lequel travaille Floc'h ne peut être réduit aux médiums classiques, même si toutefois il convoque des catégories de l'art tel que le monochrome. Il écrit :

95 Terme employé par Jean-Marc Huitorel in Nicolas Floc'h, *Nicolas Floch : Glaz*, Amsterdam, Roma Publication, 2018, p. 7

96 Nicolas Floc'h, [en ligne]
URL : <https://www.nicolasfloch.net/album/la-couleur-de-l-eau-2015-2019.html?p=1> (dernière consultation le 08/04/2021)

97 Galerie Maubert, *Nicolas Floch*, dossier de présentation, p.52
Disponible à l'URL suivant : <https://www.galeriemaubert.com/nicolas-floch> [en ligne] (dernière consultation le 05/06/2021)

98 Denis-Michel Boël, Marc Donnadiou, Élise Dubreuil (et al.), *Né(e)s de l'écume et des rêves : les artistes et la mer*, Op. cit., p.241

99 Ibid.

100 Nicolas Floc'h, *Nicolas Floch : Glaz*, Op. cit., p.7

Nicolas Floc'h

Water-colors (La couleur de l'eau), 2015 - 2019.

- Vue de l'exposition « Paysages productifs » au Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur, 2020.
- *Colonne d'eau*, -30 mètres, Pacifique, Shimoda, Japon, 2019
- *Colonne d'eau*, -8 mètres, Mer de Seto, Aji, Japon, 2019

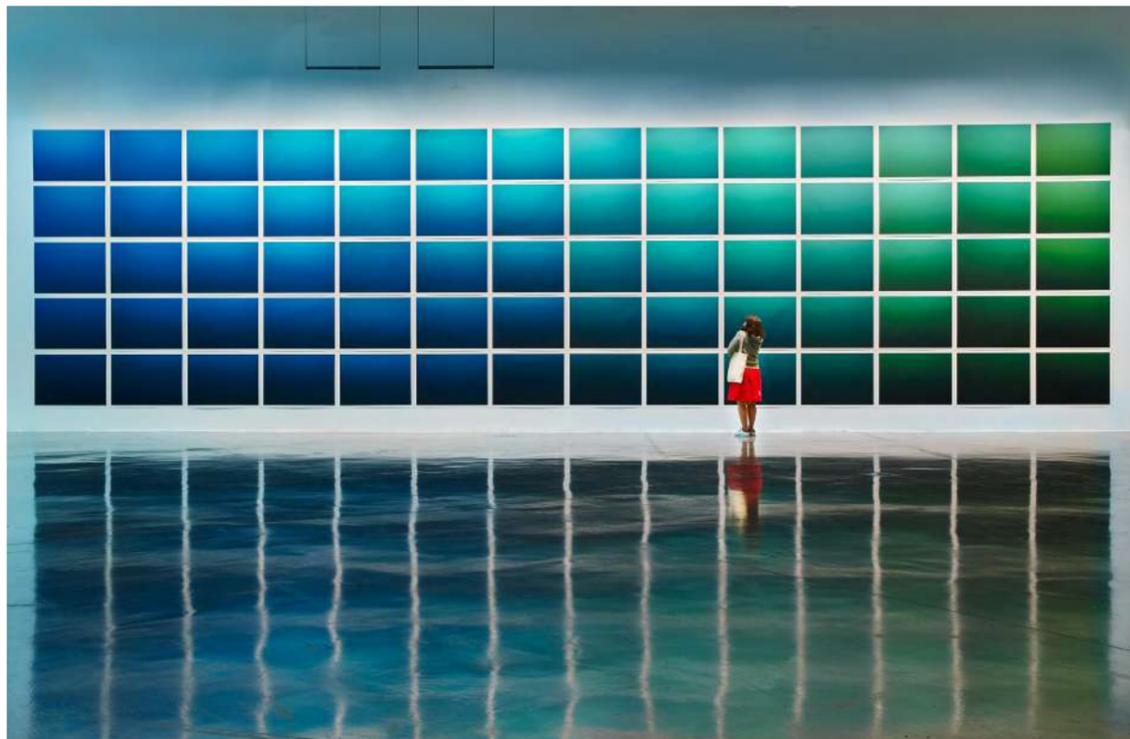


Figure 27



Figure 28



« La matière de ce travail, c'est une expérience du réel, une expérience concrète, au milieu des entités naturelles (la mer, les fonds marins, les champs et les jardins...) et culturelles (la scène du spectacle vivant, celle des chorégraphes en particulier, le musée, le centre d'art), en compagnies des marins et scientifiques, des danseurs et des performeurs, des partenaires du monde de l'art. »¹⁰¹

Cette esthétique de l'immersion est flagrante dans l'œuvre de Floc'h, puisque c'est en s'immergeant dans la mer qu'il parvient à la comprendre pour nous montrer son état. Il nous montre une image qui telle qu'on la voit ne nous dit pas grand chose, pourtant c'est bien dans cet invisible que ce révèle des réflexions et des préoccupations scientifiques. Les photos participent activement à une imagination matérielle, on rêve la substance pourtant on ne la distingue que par sa couleur. Ici, l'intérêt est porté à l'eau, comme matière qui tend à nous dévoiler un constat.

Cette esthétique de l'immersion me semble particulièrement importante à travers mon projet *Mouvement corallien* (2021), en effet, j'ai tenté de rendre visible un phénomène naturel qui traduit une urgence environnementale (Fig.2 portfolio). *Mouvement corallien* s'intéresse au phénomène appelé « blanchissement corallien » ou « blanchissement des coraux ». La couche supérieure des coraux est composée de deux organismes vivants : les premiers organismes, les polypes vivent en symbiose avec des algues microscopiques et les seconds, les zooxanthelles, viennent coloniser les polypes en leur fournissant des nutriments et en leur conférant leurs couleurs.

Aussi, lorsque les zooxanthelles sont expulsés suite à un changement de l'état de l'eau, les coraux se décolorent. Et dans la plupart des cas, ce blanchissement illustre leur mort. En effet, le seul moyen pour qu'ils reprennent vie, est que l'eau ayant subi un changement retrouve son état d'origine pour que les zooxanthelles reviennent coloniser les polypes. L'eau change d'état principalement à cause de la pollution et du réchauffement climatique qui fait monter la température aquatique et qui joue sur l'acidité. Ces changements ont un impact considérable sur l'environnement, les organismes et la matière vivante.

Mon projet est constitué de céramiques qui empruntent des formes coralliennes, elles sont disposées au sol, éclairées par une vidéoprojection reprenant les reflets mouvants de l'eau. Les formes sur la vidéo se déplacent comme des vagues et cherchent à

évoquer l'ondoiement spécifique aux eaux.

Ce phénomène indiscernable, puisqu'il a lieu au fond de l'océan, nous révèle pourtant une urgence sur l'état actuel des eaux. Dans ce projet les formes, fluides et floues traduisent un monde en perpétuelle transformation et renvoie à la notion de morphogénèse. Cet univers sous l'eau, mouvant, sombre, tend vers la fantasmagorie, pourtant les phénomènes dont ils relèvent sont bien réels et traduisent une urgence environnementale.

C'est à travers les formes imprécises de la matière de l'eau que j'essaie d'ouvrir sur une imagination qui serait à la fois formelle, par les coraux, et matérielle par la substance ondoyante. C'est par l'imaginaire lié à l'eau qu'il est plus facile de la penser comme actrice de notre monde, et ainsi en la pensant, nous prenons conscience de l'importance capitale qu'elle occupe dans notre environnement.

L'eau sans être présente, est toutefois manifestée par la vidéo de reflet. Son absence cherche à rendre sa présence encore plus forte. Dans l'œuvre de Tadashi Kawamata *Under the water* (2011), sa présence est aussi convoquée. Son installation est composée d'éléments de mobilier en bois usagé suspendus en hauteur (Fig.29). Par les lames de bois, l'artiste inscrit la présence de l'eau, où plutôt d'une catastrophe provoquée par les eaux. Hélène Guénin écrit sur l'œuvre de Kawamata que : « Cette puissante lame de bois disparate, dense, suspendue au-dessus des têtes, crée un moment de sidération, saisissant le visiteur par sa dimension physique et menaçante. »¹⁰²

Cette œuvre fait suite au tsunami provoqué par un séisme qui touche le Japon en mars 2011. C'est à la fois : « une réminiscence des catastrophes qui ont durement touché le Japon en mars 2011 et un hommage aux disparus. »¹⁰³

Les images de ces vagues meurtrières, pouvant aller jusqu'à quinze mètres de haut, ont été diffusées dans tous les médias à travers le monde. Ces vagues ont également emporté tout sur leurs passages, comme les débris d'habitations. Cette installation est conçue pour faire éprouver aux spectateurs « cette marée de décombres »¹⁰⁴. Il faut noter la pesanteur présente ici, les objets semblent lourds, comme le seraient les eaux. Être en dessous, offre une immersion, hors du temps, qui fait appel aux images que nous avons en mémoire de la catastrophe. L'artiste opère un renversement en basculant les éléments en bois, symbolisant le tsunami, au dessus de nous. Il crée

102 Hélène Guénin (dir.), *Sublime : les tremblements du monde*, Op. cit., p.128

103 *Ibid.*, p.128

104 *Ibid.*

101 *Ibid.*, p.11



Figure 2 : Portfolio Camille Bulenger 2021/2019, p.22-25

Camille Bulenger
Mouvement Corallien, céramiques et vidéoprojection, 2021



Tadashi Kawamata

Under the Water, 2011, éléments de mobilier en bois, *in situ*.
Metz, Centre Pompidou-Metz.



une sorte de reflet par le mobilier, et par les formes qu'il donne à ce dernier, qui ne sont autres que des formes renvoyant aux vagues.

Dans l'ombre subaquatique, est un projet qui veut rendre manifeste la présence de la végétation aquatique et subaquatique (Fig.3 portfolio). L'installation se compose d'une plante, *l'utricularia vulgaris*, qui se trouve dans un contenant rempli d'eau. Une vidéo est projetée derrière la plante, qui n'est autre, que l'ombre de cette dernière. Cette plante, très répandue dans notre environnement, colonise tout un milieu, imperceptiblement sous la surface de l'eau. La faire migrer hors des profondeurs est un renversement entre le dessous et le dessus afin de révéler notre ignorance d'un environnement qui ne nous est pas visible d'emblée. En effet, elle prend place dans des eaux sombres, dissimulée à nos yeux, l'installation veut dévoiler les corps invisibles camouflés par les profondeurs.

Obscure et cachée, la plante prend à travers les ombres, des formes fantastiques. Ces images prennent racines au cœur des connexions de notre imaginaire, face à une nature qui nous apparaît trouble. Créées par jeux de lumières, nous fantasmons ces formes face à une nature qui nous échappe, tant par son utilité en regard de son milieu, que de son impact sur le nôtre. La mise en scène de l'image de cette plante, dissimulée par des eaux profondes, renvoi à notre façon de la fantasmer. Le fantasma semble prendre la place de la connaissance dans cette nature invisible qui nous échappe et de ce fait, nous fait minimiser son impact.

Dans l'ombre Subaquatique, veut offrir la possibilité d'appréhender une plante, certes répandue mais qui nous est toutefois méconnue, à travers l'eau et son potentiel fantastique.

Ainsi on pourrait même parler du potentiel mystique des eaux profondes, pas en regard d'une croyance, mais dans leur particularité à joindre le visible et l'invisible. L'eau, offre cette capacité à mysticiser¹⁰⁵ ce que l'on croit apercevoir, c'est à dire à les métamorphoser, pour faire naître des récits, des légendes ou des fantasmes.

105 «Mysticiser» verbe transitif, 1. «Donner un caractère mystique à».



Figure 3 : Portfolio Camille Bulenger 2021/2019, p.28-29



Camille Bulenger
Dans l'ombre subaquatique, plante et vidéoprojection, 2020.

c) IMAGINAIRE SCIENTIFIQUE.

La science, outre l'aspect documentaire qui nous permet de mieux comprendre notre environnement, comme nous avons pu le constater dans l'œuvre de Floc'h *Watercolors*, nous permet également une approche physique sur la matière pour la transformer. Avec les avancées scientifiques il est possible de générer des nouvelles matières, des matières émergentes comme le théorise Dominique Peysson dans son ouvrage *L'image-matière : matériaux émergents & métamorphoses imaginaires*. Ces matières naîtraient d'une élaboration scientifique poussée, en effet à partir d'éléments naturels ou non le travail scientifique vient à les optimiser. Et c'est donc en la transformant, qu'un nouvel imaginaire se crée, que l'on pourrait nommer ici un « *imaginaire scientifique* ».

Comme le dit l'auteure :

« Les travaux d'artistes sur les matériaux émergents ne permettront pas donc nécessairement de comprendre ni de rationaliser, mais de générer dans notre esprit de nouveaux points de bourgeonnement, des entrées à tous les étages, des passerelles et des panoramas. »¹⁰⁶

Cet imaginaire prendrait racine dans l'analogie matière/forme, ici l'auteure fait référence à Bachelard et aux deux types d'imagination qu'il distingue: l'imagination formelle (qui naît des formes) et l'imagination matérielle (qui naît de la matière, des substances). Ces deux imaginaires, en coopérant peuvent créer l'imagination humaine. Bachelard prend cet exemple : « [...] l'image est une plante qui a besoin de terre et de ciel, de substance et de forme. »¹⁰⁷

Peysson dit, en regard des mots de Bachelard, que les matières-formes compliquent les choses puisqu'elles permettent des « zones d'interfaçage et de mélange où les deux imaginaires se rapprochent et coopèrent »¹⁰⁸

Prenons pour exemple l'œuvre d'Hicham Berrada, en travaillant avec une substance qui serait l'eau, qui est très singulière, il va faire émerger un imaginaire qui est non

seulement lié aux eaux, à la matière donc mais aussi aux formes qui émergent dans l'eau (Fig.30,31). L'œuvre *Présage* d'Hicham Berrada se situe bien à la lisière entre art et science. Elle donne à voir des paysages dans des aquariums de tailles diverses, activés chimiquement par l'artiste. Il plonge des produits chimiques, tel que du fer ou de l'étain, dans une substance aqueuse. Le précipité rentre alors en métamorphose afin de créer des formes qui s'animent sous nos yeux. L'artiste crée des écosystèmes rappelant les fonds marins. Par des manipulations chimiques, Hicham Berrada crée une matière qui puise des métaux, produits acides et autres molécules pour se développer et évoluer dans une solution aqueuse. Le travail de l'artiste nous renvoie à la notion de morphogenèse par le développement des formes et des structures convoquées dans l'œuvre.

Présage s'édifie en plusieurs temps, tout d'abord l'artiste performe, une caméra filme l'aquarium qui reçoit les agents chimiques. Ainsi la vidéo nous montre les phases de la morphogenèse, on peut observer l'œuvre se faire et transmuier en quelques minutes. Elle englobe un ensemble de phénomènes activés par l'artiste, les réactions chimiques mènent à la création de paysage. Un paysage qui prend place au fond de l'eau. Les formes créées vont se développer et acquérir une vie propre, elles vont devenir autonomes. L'artiste explique réunir les conditions nécessaires pour faire émerger ces formes, qui pourraient exister si les conditions étaient réunies. Pour lui c'est « une démarche purement picturale dans laquelle il essaie d'avancer. En remplaçant la connaissance qu'un peintre pourrait avoir de la peinture sur toile, par la connaissance du monde physique et chimique »¹⁰⁹ Ainsi il peut : « agir dans ce bocal, comme un peintre pourrait le faire [sur une toile], uniquement par des vecteurs qui vont être le chaud, le froid, la viscosité, l'acidité. »¹¹⁰

Hicham Berrada explique que le paysage est un ensemble de différentes vues et de différentes temporalités. Ainsi il tente de faire coexister dans ses bocaux différentes réactions, qui arrivent à exister dans le même cadre, la même température, malgré qu'elles soit différentes. Ces réactions, tout comme un paysage extérieur, ont chacune des temporalités qui leurs sont propres pourtant elles nous sont donné à voir comme un ensemble.

Ces paysages font encore une fois, travailler notre imaginaire. L'artiste met en tension des images formelles et matérielles. Notre esprit s'amuse de ces formes qui se créent

106 Dominique Peysson, *L'image-matière : matériaux émergents & métamorphoses imaginaires*, Paris, Éditions Dis Voir, 2016, p.104

107 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Op. cit., p.9

108 Dominique Peysson, *L'image-matière : matériaux émergents & métamorphoses imaginaires*, Op. cit., p.47

109 Arte, *Hicham Berrada : l'atelier A*, [en ligne]

URL : <https://www.arte.tv/fr/videos/057123-051-A/hicham-berrada/>

110 *Ibid.*

Hicham Berrada

Présage, 2007- , paysage chimique conservé dans une cuve en verre, lumière, Vidéo HD issue de performance, bécher, produits chimiques, caméra et projection en direct.

-Vue de l'exposition « Présage » au Louvre-Lens, 2019.
- *Présage*, détails.



Figure 30

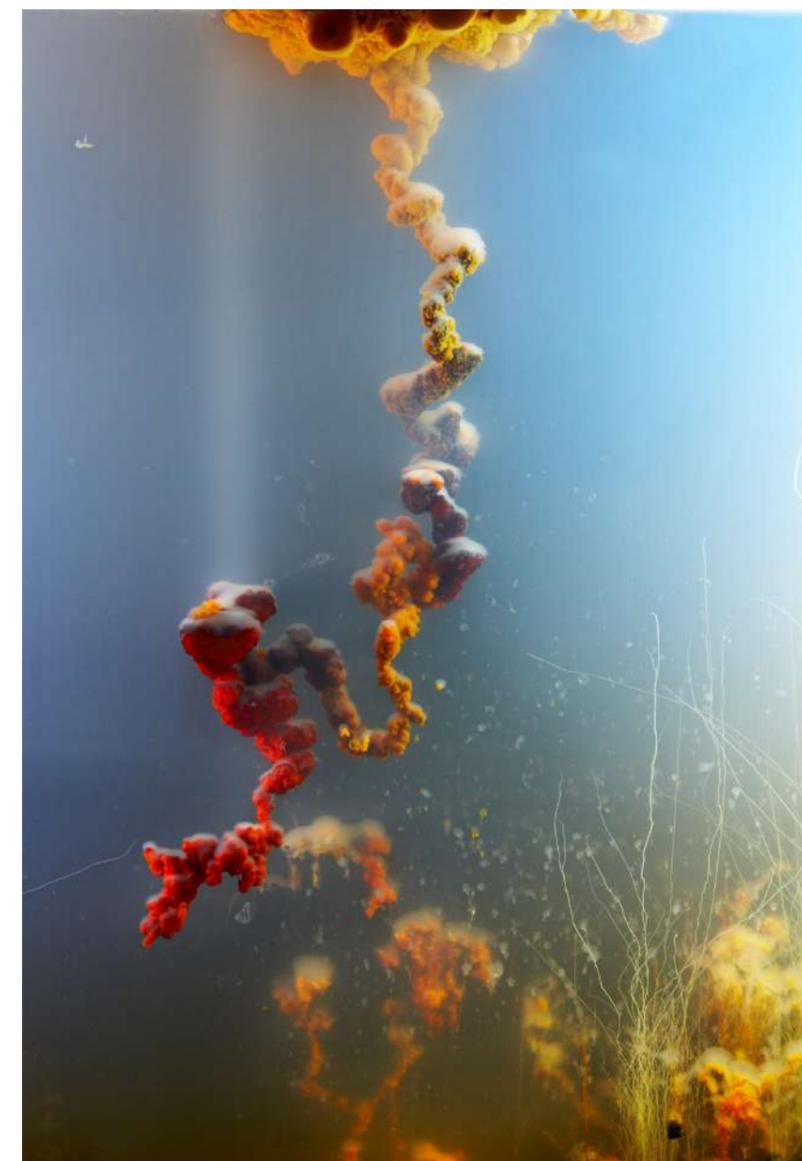


Figure 31

sous nos yeux, elles sont liées à des souvenirs, à des images préexistantes comme des images de fonds marins. Ainsi, en regard de ces images formelles nous avons des substances, qui quant à elles font naître des images qui prennent racines dans la matière même. C'est ce qui est nommé matériel, à travers la matière nous pensons et imaginons, et ces images, plus que les premières nous font réfléchir à notre présence au monde comme une prise de conscience personnelle.

Toutes ces images nous présentent des environnements presque utopiques, comme une version d'un monde anthropofuge où, les hommes n'existeraient pas. L'artiste nous montre une nature en mouvement constant. *Présage* figent la nature qu'il crée dans une atmosphère singulière et en même temps inquiétante.

Les eaux sombres auxquels nous renvoie l'œuvre de Berrada, entre en résonance avec une forme d'infinité qui fait appel à la mémoire. *Présage* en jouant sur la notion de temps fait écho à ce que nous avons précédemment évoqué une « mémoire de l'eau », le chercheur Jacques Benveniste a développé une hypothèse, selon laquelle l'eau lorsqu'elle rentre en contact avec certaines substances, aurait le pouvoir de garder l'empreinte de leurs propriétés, alors même que les substances ne s'y trouveraient plus, une hypothèse controversée, puisque comme le dit Robert Kandel¹¹¹, au niveau moléculaire ce n'est qu'un rêve.

Eric de Chassesey parle du travail d'Hicham Berrada comme d'une quête, celle de l'importation dans l'art de « l'imaginaire et des méthodes des sciences »¹¹². À travers ces transformations et métamorphoses créées synthétiquement, l'artiste ne cherche pas à représenter le temps puisqu'il le crée sous nos yeux. Le temps fait subir à chaque élément physique de notre monde une constante transformation, une mutation qui fait évoluer les formes et les images que nous en avons.

Les créations d'Hicham Berrada en écho aux propos de Gaston Bachelard, sur les forces imaginantes, laissent notre pensée se perdre dans les fantasmes d'un cosmos à la fois ordonné et désordonné, mené par ces formes vivantes s'imposant ainsi comme des forces de la nature. *Présage*, en outre, dialogue avec le sublime également. L'œuvre, par ses qualités désordonnées s'inscrit dans cette lignée du

111 Citation de Robert Kandel p.21 : « Au niveau moléculaire, cela paraît tout à fait chimérique. Mais cette mémoire existe bien dans les grandes masses d'eau de la Terre, où se trouvent inscrites les empreintes des environnements du passé. »

112 *Hicham Berrada*, [Maubuisson, Abbaye de Maubuisson, 8 octobre 2017 - 24 juin 2018], Paris, Lienart, 2018, p.10

sublime, d'un chaos, comme une tempête ou un orage qui foudroierait tout sur son passage. Par ailleurs, l'artiste travaille autour de l'entropie, qui serait un tout dans l'univers et qui tend vers le désordre, c'est la deuxième loi de la thermodynamique. C'est également la dissipation de l'énergie et le vivant serait donc la seule chose qui lutte contre l'entropie, puisqu'il a des propriétés telles, qu'il peut se réorganiser constamment. Pour beaucoup, le vivant « se caractérise par sa capacité à différer l'entropie dans le temps, c'est-à-dire retenir l'énergie »¹¹³. Le travail d'Hicham Berrada, en cherchant à faire travailler en nous quelque chose de l'ordre de l'imagination, en renvoyant à des paysages oniriques, peut faire l'objet d'une prise de conscience élargie sur la place que nous, en tant qu'humain, entretenons avec notre monde et notre environnement naturel.

Dans *Augures Mathématiques*, l'artiste dit : « Ces formes complexes et hybrides représentent des «mondes possibles», des écosystèmes entiers qui - dans les bonnes conditions atmosphériques - pourraient un jour voir le jour. »¹¹⁴

Ses œuvres prennent des formes proches d'écosystèmes, où les différentes composantes et substances interagiraient entre elles comme un ensemble, comme des êtres vivants.

L'artiste, dans cette œuvre, travaille à partir de formes et de structures créées par des équations qui renvoient aux éléments du monde naturel. Ces formes vont être imprimées en 3D (Fig. 33) ou bien, elles vont faire partie d'une installation vidéo (Fig.32,34). Ces « mondes possibles », résonnent avec un imaginaire de l'habitat, foisonnant de vie et où nous pourrions prendre place dans l'eau. Le fond des océans pourraient abriter les êtres humains comme il abrite déjà une grande partie des animaux de notre planète. Pourtant de prime abord nous ne pourrions y vivre sans branchies, essentielles à la respiration sous l'eau, cependant l'idée de prospérer sous la surface de l'océan ne nous laisse pas indifférents.

Penser à un monde sous-marin nous renvoie à la cité de l'Atlantide, engloutie par

113 « Critique de la raison impure », *Esprit*, 2017/3 (Mars-Avril), p. 118-129.

URL : <https://www-cairn-info.merlin.u-picardie.fr/revue-esprit-2017-3-page-118.htm> (dernière consultation le 18/02/20)

114 Hicham Berrada, *Les Augures Mathématiques*, [en ligne]

URL : <https://www.hichamberrada.com/portfolio/les-augures-mathematiques/>

citation originale : «These intricate, hybrid forms represent 'possible worlds', entire ecosystems that – given the right atmospheric circumstances – might one day come into being.»

les flots. Que seraient donc devenus ces habitants ? L'histoire vient de Platon, la cité de l'Atlantide était une île idéale, les Atlantes étaient un peuple vertueux et bon, gouvernés avec sagesse et la nature pourvoyait à tous leurs besoins, une sorte d'utopie en somme. Toutefois, après plusieurs générations, leur orgueil les a poussés à envahir les continents autour, comme représailles, les dieux ont provoqué un cataclysme qui a englouti toute leur île. Cette cité utopique a basculé de la surface au dessus à celle du dessous, alors ont commencé les autres récits où le peuple serait toujours dans les profondeurs à attendre une certaine résurgence. Plongé dans l'océan à travers des œuvres, être immergé dans des eaux profondes, ensommeillées, comme dirait Bachelard, nous pousse à rêver ce mythe, à l'imaginer. Cette histoire, n'a cessé d'animer les explorateurs qui se mettaient en quête de la cité perdue, mais aussi les écrivains, comme Jules Verne que nous avons par ailleurs déjà évoqué, cette histoire fascine autant qu'elle terrifie. Une île où l'eau serait non plus en dessous mais bien tout autour de nous, un monde où nous pourrions vivre dans l'eau, une immersion au cœur du lieu matriciel.

C'est ce à quoi va s'intéresser la deuxième partie. L'eau comme habitat. Comment les artistes se réapproprient la nature, en particulier l'eau, pour imaginer de nouveaux mondes. Nous reviendrons sur le rapport entre les hommes et la nature à travers les pensées écoféministes et en regard du travail d'immersion à la nature d'Ana Mendieta. Puis par les *Récifs artificiels* de Nicolas Floc'h ou encore les architectures utopiques de Jacques Rougerie. Nous reviendrons aussi sur le concept d'hétérotopie initié par Michel Foucault à la fin du XX^{ème} siècle, où entre l'utopie et l'hétérotopie se trouve le miroir, ce lieu mixte qui nous renvoie l'image du monde. Puis nous concluons sur des exemples d'œuvres qui sensibilisent et mènent des actions concrètes en liens avec l'urgence environnementale.

Hicham Berrada

Augures Mathématiques, 2019, Installation vidéo 360° avec 4 vidéoprojecteurs synchronisés dans une architecture circulaire. Vidéo couleur 7 min 39s. Impression 3D, dimensions variables.

- Vue de l'installation d'Hicham Berrada à la Hayward Gallery, 2019.

- Impression 3D, 50 x 50 x 50 cm, Photo Archives Kamel Mennour.

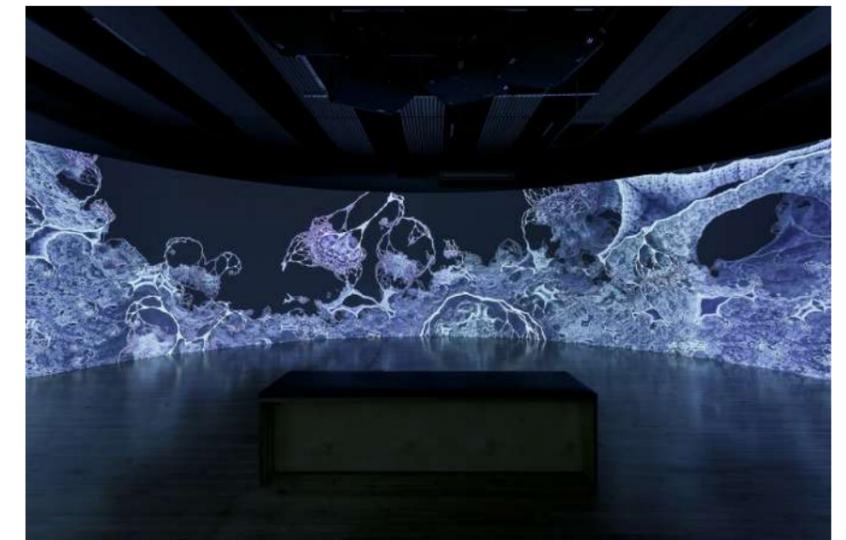
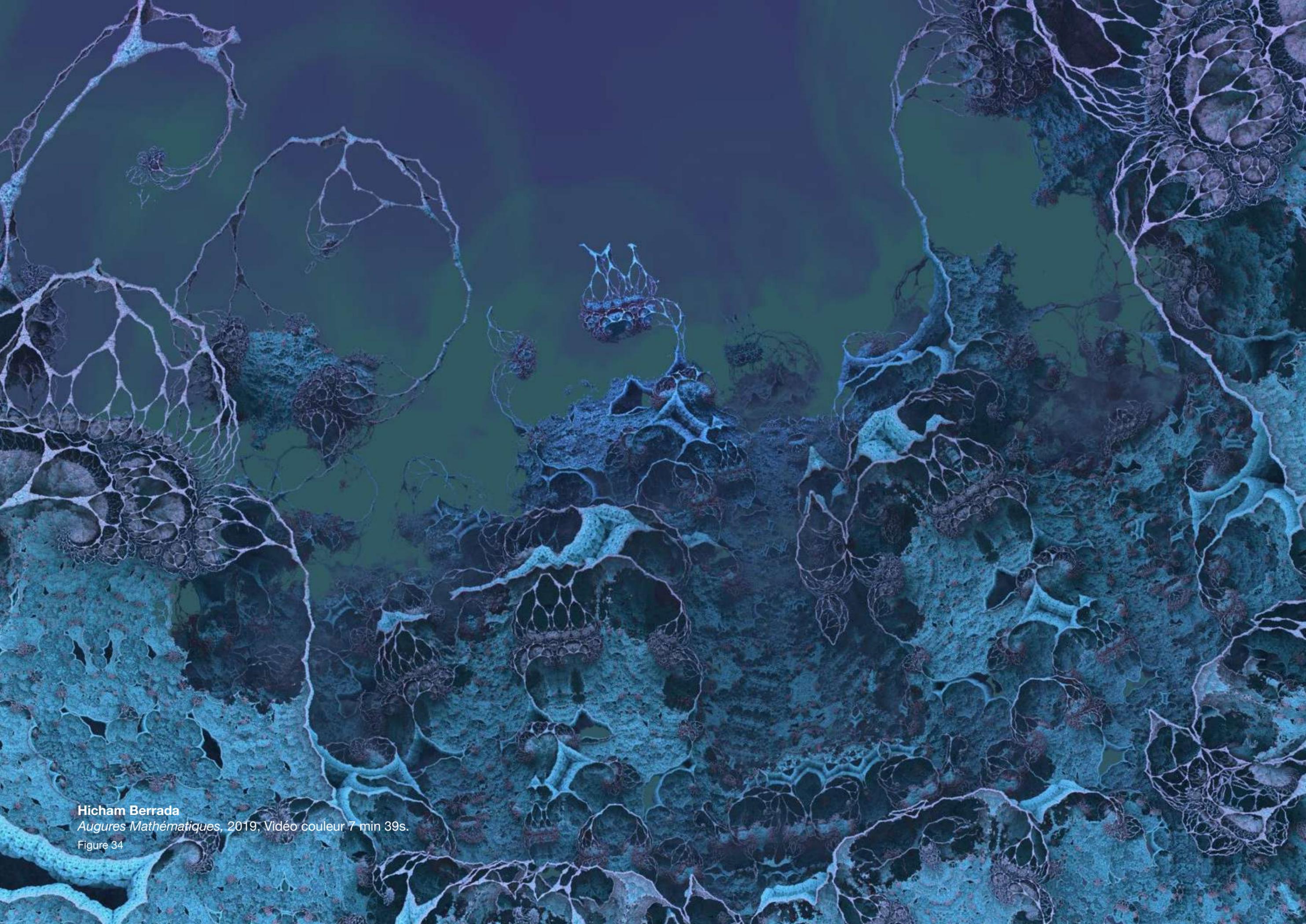


Figure 32



Figure 33



Hicham Berrada
Augures Mathématiques, 2019, Vidéo couleur 7 min 39s.
Figure 34

II - HABITER L'EAU.

L'urgence environnementale n'est plus à prouver, tout comme notre entrée dans l'ère anthropocène qui nous rappelle que les activités humaines ont une réelle incidence sur l'état actuel de notre monde. Ainsi pour « limiter » et tenter de réparer les dégâts que subit notre planète, il est temps d'une prise de conscience individuelle et collective. Des actions sont menées pour préserver, dans une certaine mesure, notre écosystème. Comme l'écrit Sandra Laugier en regard de l'éthique du *care* et de l'environnement :

« La notion d'attention, au sens actif, propre au *care*, de 'prendre soin de', s'occuper... peut s'appliquer à des attitudes et aux pratiques de prise en compte de l'environnement très diverses : comportements individuels ou collectifs 'respectueux' de l'environnement (tri des déchets, calcul et limitation de son empreinte carbone, consommation d'énergie, d'eau, de matériaux, de biens de consommation...). »¹¹⁵

Comment l'art peut-il avoir un impact concret sur des problématiques

¹¹⁵ Sandra Laugier (*et al.*), « Genre et inégalités environnementales : nouvelles menaces, nouvelles analyses, nouveaux féminismes. Introduction » in *Cahiers du Genre*, 2015, n°59, p.10

environnementales? Comme nous l'avons évoqué, cela passe dans un premier temps par une prise de conscience, et l'art par ses qualités sensibles a évidemment toute sa place. Les artistes se nourrissent des constats faits par les scientifiques afin d'appuyer leurs idées et leurs intentions, nous remarquerons que l'imaginaire lié à l'eau est ici entremêlé d'un imaginaire scientifique.

L'art en étant capable de créer des images et en abordant les problèmes environnementaux, par le biais du sensible, semble être capable de toucher un public plus large. Comme l'écrit Agnes Denes au sujet de l'art :

« À une époque où une communication mondiale significative et une restructuration intelligente de notre environnement sont impératives, l'art peut jouer un rôle important. Il peut offrir une résolution de problèmes habile et bénigne et communiquer des expressions de valeurs humaines à travers ses métaphores. »¹¹⁶

Cela passe donc par les métaphores, explique Agnes Denes, mais également il permet de créer de nouveaux moyens de communication. Certains artistes, nous le verrons par la suite trouvent des solutions, en travaillant avec la science, pour agir de façon bénéfique directement dans l'environnement.

Nous pourrions observer qu'un besoin de réappropriation de l'espace naturel est effectif, et ce depuis plusieurs décennies déjà. Le mouvement écoféministe réunit différents champs et semble particulièrement pertinent à analyser dans la mesure où il veut déjà construire dans les années 1980 :

« [...] une écologie pragmatique se déployant dès la sphère domestique, fondée sur le respect de l'environnement, la défense de la permaculture, le refus de l'exploitation à outrance, la réciprocité et l'horizontalité des échanges versus la domination, l'attention et le soin, la lutte contre les inégalités écologiques et sociales. L'invention d'autres formes de relations en somme, à l'autre et à l'environnement. »¹¹⁷

116 Agnes Denes, [en ligne]

URL : <http://www.agnesdenesstudio.com/works15.html> (dernière consultation le 19/05/2021)
citation originale : « In a time when meaningful global communication and intelligent restructuring of our environment is imperative, art can assume an important role. It can offer skillful and benign problem solving and communicate expressions of human values through its metaphors. »

117 Hélène Guénin (dir.), *Sublime : les tremblements du monde*, Op. cit., p.22

Ce militantisme, qui souhaite une « relation renouvelée à la nature »¹¹⁸ toujours très actif se retrouve aussi dans le champ artistique. En effet à travers l'œuvre de Barbara et Michael Leisgen *Pink Depression - Eau mourante*, qui se veut en lien direct avec l'écologie, les artistes contemporains tentent de travailler avec la nature pour permettre une prise de conscience sur l'état environnemental.

Cette prise de conscience - qui sera analysée dans cette partie - est ici amenée par le biais de l'art à travers son potentiel sensible. Ainsi comme de nouvelles visions les œuvres présentent dans cette partie participent à une prise de conscience, mais certaines ont aussi un réel impact sur l'environnement. L'art ne montre ou ne dénonce plus seulement, il se pare également d'une énergie salvatrice et comme le souligne Hélène Guénin dans *Sublime. Les tremblements du monde* :

« À la manière de paysagistes, architectes ou anthropologues, les artistes assimilent un héritage mêlant mélancolie romantique, résignation industrielle, remédiation esthétique et débats écologiques contemporains. À travers des séries de gestes et d'attitudes qui composent autant d'alternatives poétiques, fictionnelles, politiques au fonctionnement de la société moderne, ils apportent de fragiles et symboliques réponses au désastre et pointent la nécessité de cultiver l'imagination, de favoriser les processus de régénération... En somme, d'inventer d'autres voies. »¹¹⁹

118 *Ibid.*, p.23

119 *Ibid.*

A) RÉAPPROPRIATION DE L'ESPACE NATUREL.

Dans cette partie l'intérêt sera porté à l'éthique du *care* et au soin apporté à la nature. Par le biais de l'écoféminisme nous pourrions appréhender le *care* et le travail d'Ana Mendieta qui soigne son corps grâce au contact avec la nature. Ensuite l'eau, la mer, sera envisagée par son potentiel habitable. Nous pourrions ainsi appréhender un autre travail de l'artiste Nicolas Flo'ch ou encore les architectures utopiques de Jacques Rougerie. Enfin à travers le concept d'hétérotopie initié par Michel Foucault dans les années 1980 lors d'une conférence, nous nous concentrerons sur le «miroir» qu'il définit comme un lieu mixte entre l'utopie et l'hétérotopie. Un lieu sans lieu, qui permet également de réfléchir notre monde.

a) L'ÉCOFÉMINISME.

L'écoféminisme fait le lien entre l'exploitation et l'oppression que subit la nature et les ressources naturelles ainsi que celles subies par les femmes. Aussi, il permet une critique du capitalisme et du patriarcat, deux sujets au cœur de notre société contemporaine. C'est dans les années 1980 que le terme d'« écoféminisme » émerge. À l'origine, deux mille femmes se sont réunies au Pentagone où elles liront leur déclaration d'unité écrite collectivement pour cette occasion, en voici un extrait :

« Nous nous rassemblons au Pentagone, ce 17 novembre car nous avons peur pour nos vies. Peur pour la vie de cette planète, notre terre, et pour la vie de nos enfants qui sont notre avenir humain [...] Nous sommes entre les mains d'hommes que le pouvoir et la richesse ont séparés non seulement de la réalité quotidienne mais aussi de l'imagination. Nous avons bien raison d'avoir peur. »¹²⁰

Les écoféministes prônent entre autres le respect de l'environnement tout comme celui de la femme, l'idée n'est plus de contrôler la nature, mais d'en prendre soin, ce qui donne naissance à ce que l'on qualifiera par : éthique du *care*. Le *care*, signifie *prendre soin*, cette théorie ou philosophie est développée par Carol Gilligan dans une étude publiée en 1982. Son étude montre par une enquête psychologique que :

« [...] les critères de décision morale ne sont pas les mêmes chez les hommes et chez les femmes. Là où les premiers privilégient une logique de calcul et la référence aux droits, les femmes préfèrent la valeur de la relation, s'orientant d'après ce qui peut conforter les relations interpersonnelles, développer les interactions sociales. »¹²¹

C'est à partir de cela que Carol Gilligan établit « le nouveau paradigme moral du *care* comme « capacité à prendre soin d'autrui » »¹²², cette étude a été reprise à bien des égards dans une optique contemporaine, aujourd'hui ce qui questionne est : comment prendre soin de notre société et du monde où nous vivons ? C'est ce que souligne Agata Zielinski dans son article « L'éthique du *care* ». Elle convoque la définition du *care* du philosophe américain Joan Tronto que j'aimerais également reprendre ici :

« Activité caractéristique de l'espèce humaine, qui recouvre tout ce que nous faisons dans le but de maintenir, de perpétuer et de réparer notre monde, afin que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nos personnes et notre environnement, tout ce que nous cherchons à relier en un réseau complexe en soutien à la vie »¹²³

Dans ces mots de Joan Tronto, on comprend bien que l'éthique du *care*, consiste en un échange d'une part entre nous et d'autre part avec notre monde. Paul Ardenne nous dit dans l'ouvrage *Un art écologique* que en nous *naturisant*, par cela on comprendra en se tournant vers la nature nous prendrions conscience de son Être. En somme, de ne plus nous distinguer de la nature, mais de *fusionner* avec elle. Dans cette dimension immersive au sein de l'espace naturel, nous pouvons appréhender le travail d'Ana Mendieta où l'artiste opère une fusion de son corps avec la nature. C'est donc par le prisme de cette fusion que son travail sera envisagé ici, également parce que son œuvre est en lien direct avec l'éthique du *care* - au travers la dimension du soin qui s'effectue par son propre corps - que nous évoquions précédemment.

Considérée comme une artiste pionnière de l'écoféminisme, le travail d'Ana Mendieta

121 Zielinski Agata, « L'éthique du *care*. Une nouvelle façon de prendre soin », *Études*, 2010/12 (Tome 413), p. 631-641.

URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-12-page-631.htm> (dernière consultation le 04/05/2021)

122 *Ibid.*

123 *Ibid.* ; provient de Joan Tronto, *Un Monde vulnérable. Pour une politique du *care**, Éditions La Découverte, 2009, p. 13 et 143.

120 *Reclaim : Recueil de textes écoféministes*, Paris, éditions Cambourakis, 2016, p.14

se manifeste dans les années 1970 au détour de performances, de photographies ou encore de films ou de vidéos. L'élément qui revient sans cesse dans son travail est la mise en scène de son corps dans l'espace. On remarque dans ses différentes œuvres que son corps semble s'incruster ou disparaître dans l'espace naturel. Ana Mendieta utilise par ailleurs, des éléments naturels dans ses performances.

Elle explique que par l'art, elle tente de rétablir les liens qui l'unisse à l'univers, comme un retour à la nature et par extension « un retour à la source maternelle »¹²⁴.

Elle tente de se « reconnecter à la nature »¹²⁵, en s'intéressant à l'essence même des choses, pour réunir les acteurs féminins et environnementaux pour ainsi les inciter à se battre ensemble pour l'égalité, c'est que l'on nommera par « l'essentialisme »¹²⁶.

Dans *Creek*, un film de 1974, l'artiste se trouve au cœur d'un cours d'eau (Fig.35). Le corps nu, la tête légèrement relevée, l'eau glisse sur elle comme si elle faisait partie intégrante de ce milieu. Elle semble en parfaite harmonie avec cette puissance naturelle, elle fait corps avec l'eau. La position de son visage fait dos à la caméra comme si elle communiquait avec la nature elle-même, avec l'eau, doucement comme un murmure.

Nous pouvons noter que toute une dimension relevant du rituel émane de ses différentes œuvres. Elle fusionne son corps dans l'espace naturel comme un protocole et utilise des matières qui sont empruntées de symboles, comme les éléments : la terre, le feu, l'eau, mais également la végétation...

Il est écrit par rapports aux matériaux que l'artiste utilise qu'ils :

« [...] se réfèrent à la fertilité, au mythe de la Création, à la purification, et plus généralement aux forces de vie et de mort. Les croyances primitives que l'artiste réactive sont autant de moyens de parvenir à une profonde connaissance de soi ainsi qu'à un stade supérieur de conscience du monde »¹²⁷

Les mots nous démontrent bien que le travail de l'artiste par le biais de sa propre corporalité au sein de la nature, permet de prendre conscience du monde en général. En soignant son corps par la nature, elle assimile mieux la nature elle-même.

124 *Ibid.*

125 Chelsea Ambrose, *A means to equality? A look at the Ecofeminist art of Jackie Brookner and Ana Mendiata*, Lewis & Clark College, Mai 2012, p.20

126 *Ibid.*

127 Hélène Guénin (dir.), *Sublime : les tremblements du monde*, Op. cit., p.176

Ana Mendieta

Creek, 1974, film Super 8.

New-York, Succession de la collection d'Ana Mendieta, LLC., Courtesy Galerie Lelong & Co.



Figure 35

Vandana Shiva écrit dans « Étreindre les arbres » :

« Les rivières et les montagnes ont une double nature. Une rivière n'est qu'une forme de l'eau, mais elle a un corps distinct. Les montagnes semblent une masse immobile, mais ce n'est pas leur véritable forme. Nous ne pouvons pas savoir, lorsque nous regardons une coquille sans vie, qu'elle contient un être vivant. De même, dans les rivières et les montagnes en apparence inanimées réside une conscience cachée. Les rivières et les montagnes prennent les formes qu'elles souhaitent.»¹²⁸

Ces mots provenant du Kalika Purana - un traité religieux hindou - nous révèlent une conscience cachée qui résiderait dans la rivière, cela résonne avec *Creek* d'Ana Mendieta. Dans l'œuvre nous évoquons une communication qu'elle aurait avec l'eau et peut-être avec la conscience cachée de cette dernière.

Toute cette sensibilité et cette délicatesse qui émane de l'œuvre de Mendieta nous offrent, en un instant, un moment de connexion avec la nature, on tente de l'entendre et de l'écouter.

Dans une autre mesure nous allons analyser des œuvres qui cette fois sont plus dans une sorte de confrontation entre des dégâts infligés à la nature et le spectateur. À l'instar de l'œuvre des Leisgen *Pink Depression - Eau mourante* - étudiée plus haut en regard de la figure d'Ophélie - qui dénonce la pollution dans les eaux germaniques, Janice Mirikitani, poétesse et militante écoféministe, tente également d'alarmer sur l'urgence environnementale. Son poème *Love Canal* fait référence au scandale écologique du Love Canal qui a frappé la banlieue de Niagara Falls dans l'état de New-York. À l'origine un projet utopiste, conduit par William T. Love à la fin du 19^{ème} siècle, qui veut construire une sorte de cité idéale, cependant l'entrepreneur fait faillite après avoir creusé un canal d'un kilomètre de long. Quelques décennies plus tard une entreprise, la Hooker Chemical Compagny va se réapproprier le lieu pour en faire une décharge et y enfouir ses déchets toxiques. Par la suite, une école ainsi que des habitations vont être construites dessus et des déchets toxiques comme du benzène ou des morceaux de phosphore, vont avoir des effets profondément néfastes sur la

santé des personnes présentes sur place (cancers, enfants morts nés, anomalies congénitales,...) ainsi que sur l'environnement du Love Canal, comme la végétation qui se meurt.

128 Vandana Shiva, « Étreindre les arbres », in *Reclaim : Recueil de textes écoféministes*, Op. cit., pp. 183 - 210, citation p.185 ; provient du : Kalika Purana, 22-11-13, Bombay, Venkateshwara Press, 1927. (traité religieux hindou qui fait référence au principe féminin qui anime le pouvoir divin. source : *Reclaim*)

Janice Mirikitani
Love Canal, 1987

Et tu oublieras
même cela

la terre
grise, ses nausées
bouillonnant
à travers les lèvres craquelées
du sol desséché.
Maria
est allongée sur son lit
entourée de pleureuses,
de prétendants, de prêtres, de fils.
Pleine d'amour,
de ses yeux coulent
des larmes de chagrin,
ses mains pâles et grises
squelettiques
égrènent les perles,
l'espoir décharné des femmes
qui meurent de faim.
Maria,
mère, amante,
leur offrant un abri bienveillant,
promettant des lendemains,
pour toujours.

Et tu oublieras
même cela.

Ils blessent
le cœur,
brûlent, percent,
cognent le sein
de Love Canal.
Ses lèvres, ses poumons se gonflent,
se soulèvent, crachent
Maria rêve
au milieu de sa douleur
sa peau est en feu,
ses cellules hurlent
ses aisselles luisent

des charbons ardents
de sa radiothérapie.
Il a apporté un rayon de soleil
comme des tournesols
tombés du ciel
faisant battre son cœur
au rythme d'un jeune poulain.
Et dans les ruisseaux
entourant Love Canal,
ils plongeraient, à petites gorgées,
profondément dans la peau l'un de l'autre.
Son corps
un canal pour l'amour
scintille de douleur
suppure comme de l'eau
qui dévale à la surface de sa chair.

Et tu oublieras
même cela

La Hooker Chemical Compagny
déverse son poison
jette ses ordures
dans les veines de la terre
à Love Canal.
Les mères boivent
à ses puits,
les enfants dorment
dans l'air parfumé
des déchets enfouis,
les pères stériles
fredonnant des berceuses aux enfants qui ne sont pas nés.
Maria se réveille
sur son oreiller toxique
trempé par les fluides
de son corps pollué,
sa chair enflammée,
bouillonnant de douleur,
comme si la colère
recrachait sa fièvre

Les prêtres et les prétendants
Prient ils n'ont pas peur du mal
pas peur du mal
peur mal
mal...

sur son corps
autrefois canal de l'amour.

Cette œuvre s'inscrit de manière directe dans la pensée écoféministe. Ici, l'auteure fait le lien entre les dégâts que subit la nature, le Love canal, ainsi que les habitants. Elle s'engage dans un militantisme environnemental par le biais du sensible, par la poésie. Elle utilise par ailleurs des mots particulièrement forts qui relèvent d'un champ lexical du tragique, de la souffrance, de la maladie comme : « pleureuse » ; « squelettique » ; « douleur » ; « feu » ; « hurle » ; « ardent » ; « poison » ; « toxique » ; « enflammée » ; « colère » ; « mal ».

Dans ce poème, l'auteure évoque « Maria », très certainement une habitante proche du Love Canal est malade à cause de la toxicité du lieu, elle écrit que cette femme est allongée sur son lit, elle est squelettique et a fait une radiothérapie. C'est par ailleurs une mère, une amante, c'est une figure dans l'imaginaire commun qui prend soin de l'autre, elle écrit : « Maria, mère, amante, leur offrant un abri bienveillant », c'est une figure à laquelle on s'attache puisqu'elle nous renvoie à notre propre mère, à notre premier amour. On sent également tout le malheur qu'elle éprouve : « sa peau en feu, ses cellules hurlent, ses aisselles luisent », Janice Mirikitani n'hésite pas, après avoir évoqué la souffrance de cette femme à inscrire le nom de la compagnie responsable de ce désastre environnemental qui : « déverse son poison, jette ses ordures dans les veines de la terre ». Elle fait le lien entre la douleur que subit Maria et ce que subit la terre, le Love Canal, qui renvoie à la figure de la nature-mère de l'eau comme substance mère. Le poème se termine sur le mal fait à ces doubles corps, celui de Maria mais aussi de la terre, « autrefois canal de l'amour », autrefois des corps dont on a pris soin mais qui sont devenus gravement pollués. La forme même du poème est sinueuse, comme le serait une rivière ce qui a un impact sur notre lecture, cela nous plonge au cœur de ses eaux contaminées.

Tout comme Janice Mirikitani, qui dénonce la pollution que subit le Love Canal, l'artiste Sarah Trouche nous livre des performances comme *Aral Revival* (2013), où elle dénonce l'assèchement de la mer d'Aral au Kazakhstan. Elle écrit à ce sujet :

« En 1918 l'assèchement de la mer d'Aral est planifiée par les autorités bolchéviques afin d'engager un programme intensif de culture du coton au Kazakhstan et en Ouzbékistan. Les fleuves Amou Daria et Syr-Daria qui alimentent la mer sont détournés et provoquent en moins d'un siècle un assèchement de près de 80% de la mer provoquant la disparition des 28 espèces

endémique de la mer d'Aral. »¹²⁹

Dans cette performance, l'artiste dont le corps est peint en bleu, agite sur une épave de bateau deux drapeaux reprenant les couleurs du drapeau Kazakh, le bleu et le jaune : « [l/s] sont détournés pour l'occasion en drapeaux de communication de la marine internationale utilisés pour communiquer par sémaphore »¹³⁰. Autour d'elle, ne se trouve que du sable, des bateaux échoués et le vent des steppes (Fig.36). Elle effectue un geste symbolique, se tenant debout comme une résistance, pour mettre en avant la situation critique que vivent les habitants puisque l'assèchement de la mer a rendu impossible la pêche notamment. Le manifeste de 1969 d'Agnes Denes semble se placer en résonance avec certains enjeux du travail de Trouche. Il est question dans ce manifeste d'inscrire l' « [...] engagement envers une nouvelle forme d'art dont les idéaux servent les autres. »¹³¹

Dans ce manifeste, il est écrit : « visualiser l'invisible »¹³², ou encore « communiquer l'incommunicable »¹³³, ces propos font échos à la performance de Trouche à travers son corps et son énergie spectaculaire l'artiste communique, elle trouve une nouvelle forme de dialogue puisque les mots ne suffisent plus à alarmer sur la situation. Cela fait écho à ce que nous avons déjà évoqué, comment l'art a-t-il un impact ? Ici, Sarah Trouche nous livre un exemple parfait, elle crée un nouveau moyen de communiquer par sa performance. Ses gestes se rapprochent d'un rituel également, elle dépasse ses limites contre les forces naturelles, notamment le vent, son impact sur la situation critique de la mer d'Aral est symbolique.

L'eau, est ici absente, cependant elle est relative à la mémoire, elle s'inscrit dans une temporalité différente de la nôtre, bien plus étendue. Elle fut présente et la terre a gardé des traces physiques de sa présence. Agnes Denes écrit : « vivre une fraction de seconde et entrer dans des années lumières - mesurer le temps dans ses distances extrêmes - en-deçà et au-delà du temps d'une vie »¹³⁴, l'eau est la matière ici qui a vécue, elle est restée malgré son absence.

129 Sarah Trouche, *Aral Revival*, [en ligne]
URL : <https://www.sarahtrouche.com/aral-revival> (dernière consultation le 07/05/2021)

130 *Ibid.*

131 Agnes Denes, [en ligne], *Op. cit.*
citation originale : « [...] announced my commitment to a new art form whose ideals served others, not the self. »

132 Manifeste d'Agnes Denes, 1969

133 *Ibid.*

134 *Ibid.*

Sarah Trouche

Aral Revival, 2013, photographie (diptyque) de la performance, 95,5cm x 95,5 cm.
Mer d'Aral, Kazakstan.



Figure 36

Manifeste
(1969)

travailler un paradoxe

définir l'insaisissable

visualiser l'invisible

communiquer l'incommunicable

ne pas accepter les limites que la société a acceptées

envisager de nouvelles façons de voir

vivre une fraction de seconde et entrer dans des années lumières

- mesurer le temps dans ses distances extrêmes -
en-deçà et au-delà du temps d'une vie

utiliser l'intellect et l'instinct pour réaliser l'intuition

s'efforcer de dépasser les limites humaines en cherchant les mystères,

en sondant le silence de l'univers,

un univers fourmillant de vie et de créativité cachée

atteindre la pleine conscience et la pleine connaissance de soi

sonder pour localiser le centre des choses

- le véritable noyau du sens intrinsèque, mais non encore compris -
l'exposer afin qu'il soit analysé

être obsessionnel(le) de façon créative

questionner, raisonner, analyser, disséquer et réexaminer

comprendre que chaque chose a un sens autre,

que l'ordre est né du chaos,

mais que l'ordre, quand il accède à une certaine totalité
doit être anéanti par un nouveau désordre

de nouvelles investigations, de nouveaux développements

trouver de nouveaux concepts, reconnaître de nouveaux modèles

comprendre la finitude de l'existence humaine et en même temps s'efforcer

de créer de la beauté

et des raisonnements qui interrogent

reconnaître et interpréter les liens existant entre les éléments créateurs

entre les gens

entre les gens et dieu, entre les gens et la nature,

les liens lient la nature avec elle-même,

la pensée avec elle-même, l'art avec lui-même

voir la réalité tout en étant capable de rêver

vouloir connaître l'importance ou l'insignifiance de l'existence

persister dans une éternelle recherche

AGNES DENES

b) L'EAU EN REGARD DE SON POTENTIEL HABITABLE.

On peut remarquer que cette préoccupation autour de la question d'« habiter la nature » s'exprime chez les artistes avec des directions différentes. Chez Ana Mendieta, ce rapport à la nature est pensé par le biais d'une connexion personnelle, intime, du corps et de l'environnement. C'est de l'ordre du soin, en effet il est question dans son travail de soigner son propre corps par le contact avec la nature. Le travail de Nicolas Floc'h pense cette dynamique avec la nature en des termes différents. Il cherche à rendre visible des éléments invisibles ou invisibilisés, pour faire prendre conscience de la crise écologique. Cela permet soigner la nature elle-même.

Nicolas Floc'h avec ses *Structures productives*, cherche à établir une typologie des récifs artificiels existant dans le monde à travers des « sculptures documentaires »¹³⁵. Son projet, initié en 2010 est composé de photographies de récifs artificiels et de sculptures qui nous montrent des structures « avant immersion et colonisation par le milieu. »¹³⁶

Avec ses *Récifs artificiels*, il nous révèle à travers la photographie ce qui est présent au fond de l'eau depuis des décennies (Fig.37). Ces zones sont normalement inaccessibles à la plongée, seules les scientifiques, fabricants de récifs artificiels et pêcheurs peuvent y accéder avec des permis spécifiques.

Il photographie des récifs, des habitats sous la mer, comme une documentation. La démarche de Nicolas Floc'h s'est développée sur l'idée que : « Une fois immergés, les récifs artificiels se transforment lentement et deviennent des architectures vivantes. »¹³⁷ L'artiste met en lumière ces architectures donc, par le biais de la photographie. En effet, les tirages qu'il effectue nous montre ces mondes immergés, comme figés dans le temps à 20 - 30 mètres de profondeur.

Son travail comme le souligne Camille Paulhan : « [...] s'est élaboré autour des modes de production à travers des structures autonomes générant leurs propres formes [...] ». »¹³⁸

135 Nicolas Floc'h, *Nicolas Floc'h : Glaz, Op. cit.*, p.76

136 *Ibid.*

137 Nicolas Floc'h, [en ligne].

URL : <http://www.nicolasfloch.net/album/sp-ra-2011-2017.html> (dernière consultation le 20/02/20)

138 Interview de Nicolas Floc'h réalisée par Camille Paulhan, suite à l'exposition « Glaz » au Frac Bretagne présentée en automne 2017, [en ligne].

URL : <http://www.zerodeux.fr/interviews/nicolas-floch/> (dernière consultation le 20/02/20)

En regard de ses photographies, il créait des structures dites « productives », rappelant celles qu'il trouve dans l'océan à l'échelle 1/10^e (Fig.38). Les recherches de l'artiste le poussent à envisager des structures qui auraient la fonction d'habitat protecteur. Il s'inspire des récifs artificiels, qui sont implantés dans les océans, et qui permettent de fixer la faune et la flore très fragiles et en danger. Le but de ces récifs est de régénérer le biotope afin de protéger l'environnement marin qui est essentiel à notre monde.

Il explique par ailleurs :

« La notion d'anthropocène nous place face à des échelles temporelles et spatiales qui nous obligent à interroger notre rapport au monde. C'est bien pour cela que travailler sur l'océan me semble essentiel, puisqu'il s'agit d'un espace interconnecté et mouvant, dans lequel l'eau est en permanente interaction avec l'air et avec la terre. Il me semble important aujourd'hui de réussir à construire des projets qui ne sont pas forcément anthropocentrés. Mes recherches sur les récifs artificiels essaient justement de penser des structures qui prennent en compte les écosystèmes dont l'homme est dépendant, puisqu'elles sont pensées pour le nourrir, mais qui ne sont pas centrées sur lui quant à leur fonctionnement. »¹³⁹

Selon Floc'h, le travail avec les scientifiques permet un travail sur l'échelle, et donc ouvre sur de nouvelles dimensions, invisibles à l'œil nu. C'est en comprenant mieux le monde extérieur, ici le territoire marin, que les artistes pourront mieux penser et imaginer le monde.

Cet univers que crée l'artiste nous plonge réellement dans un monde fantomatique. Face à des images où rien de l'humanité n'a subsisté, il ne resterait que les structures et architectures d'un monde perdu. Cette vision d'un monde anthropofuge nous ramène au travail d'Hicham Berrada avec sa série *Présage*. Nicolas Floc'h nous révèle ce qui est présent au fond de l'eau et Hicham Berrada quant à lui, crée des mondes activés chimiquement qui jouent sur l'imaginaire en nous rappelant ce qui est présent dans les fonds marins à travers les substances. Berrada crée une réalité et Floc'h nous montre la réalité.

Les œuvres de Jacques Rougerie tendent également à penser des habitats, mais cette fois non plus pour sauver la faune et la flore, mais bien pour que nous puissions habiter dans l'eau. Dès 1973, Jacques Rougerie pense des architectures sous-marines

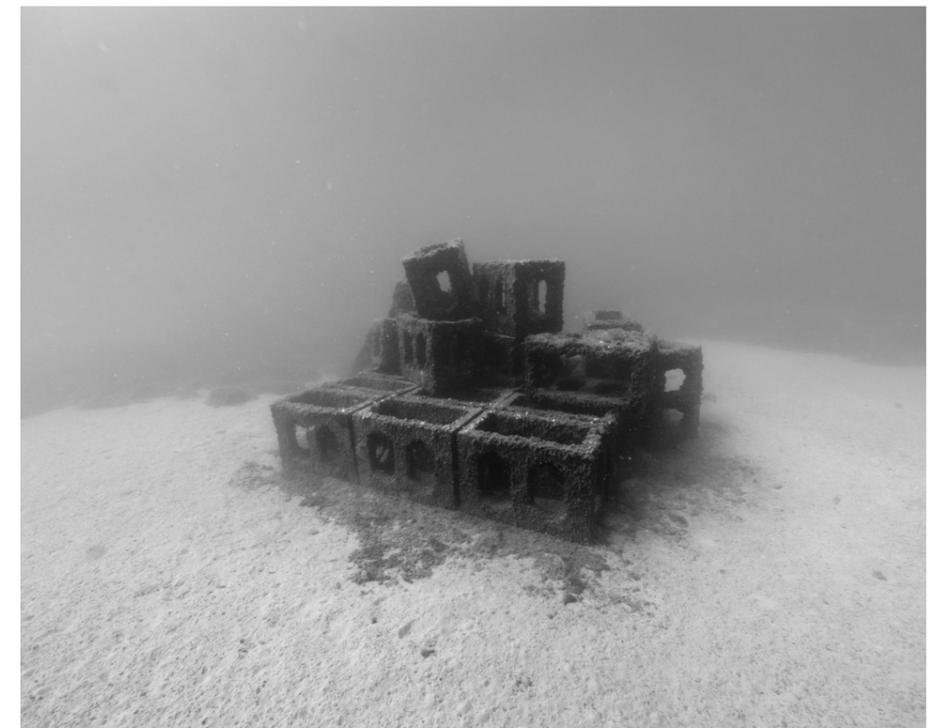
139 *Ibid.*

Nicolas Floc'h

Structures productives, récif artificiel, 2010 - 2017, photographies, série en cours.
Récifs artificiels japonais et européens.



Figure 37



Nicolas Floc'h

Structure productive, 2010 -, sculptures.

Vues de l'exposition « Glaz » au FRAC Bretagne (Rennes), 2017, galerie nord.



Figure 38



tel que le *Village sous-marin*. Ce lieu est imaginé comme une base où pourrait vivre jusqu'à 250 habitants, situé à 40 mètres de profondeur (Fig.39,40). Le projet de départ est que ce village soit utilisé pour les entraînements des astronautes de la NASA. Hélène Guénin explique que les habitats imaginés par Richard Buckminster Fuller naissent des réflexions autour des problématiques environnementales ce qui rappelle les habitats Jacques Rougerie puisqu'il veut vivre en harmonie avec la nature. Elle écrit :

« Héritages d'une idéologie de la conquête de nouveaux territoires, ces fantasmes de colonisation de l'air ou du fond des mers et d'île climatique encapsulée, traduisent également l'illusion prolongée d'une humanité maîtrisant son environnement et capable d'assurer son autosuffisance. »¹⁴⁰

C'est donc en relation avec un besoin de conquête de nouveaux espaces ainsi qu'à ce fantasme de pouvoir vivre sous l'eau - traduit notamment par des mythes tels que la cité engloutie de l'Atlantide - que les artistes et architectes pensent de nouvelles habitations. Depuis des dizaines d'années déjà, il imagine des civilisations tels que les « Meriens », des Terriens habitant la mer. Toutefois, son propos n'est pas de s'emparer de l'eau et de reproduire le même schéma d'habitation des hommes sur la Terre puisqu'il pense ses architectures comme des lieux où les hommes utiliseront les ressources nécessaires pour pouvoir vivre en harmonie avec l'eau. Ainsi, il propose des cités flottantes, des observatoires scientifiques, des universités marines...

Certains de ses projets sont en cours de construction et d'autre débiteront d'ici un demi-siècle selon lui. Il a par ailleurs créé sa propre fondation, qui s'intéresse aux talents émergents notamment aux architectes qui pensent les habitats de demain à travers diverses problématiques comme la montée du niveau des océans par exemple. Tous ces « habitats » ne semblent être qu'utopiques mais ils rendent manifeste la tension d'une reconnexion à la nature et aux éléments naturels, que l'on peut déjà retrouver dans des ouvrages de Jules Verne comme Vingt Mille Lieues sous les mers.

Comme le dit Hélène Guenin :

« Ces projets imaginés comme autant de possibilités de survie et réponses, critiques ou concrètes,

140 Hélène Guénin (dir.), *Sublime : les tremblements du monde*, Op. cit., p.20

à des crises politiques ou environnementales reviennent tous sur le modèle de l'univers clos - monde en miniature, permettant de se préserver des conditions climatiques et des mouvements de la nature. Leur imaginaire débridé, situé à mi-chemin entre la science-fiction, la recherche fondamentale sur l'habitat futur ou une réponse pour les populations victimes de désastres (Gernot Nalbach), propose autant d'utopies confinées, de mondes dans le monde, d'aveux d'impuissance à vivre à l'échelle d'un écosystème global. »¹⁴¹

L'aveu d'impuissance fait référence à notre position face à la crise environnementale. Nous ne semblons pas capables de vivre dans notre écosystème, c'est pourquoi des artistes comme Jacques Rougerie tentent de générer de possibles « utopies confinées ». Pourtant certains artistes cherchent à proposer des solutions concrètes en tentant d'ouvrir de nouvelles voies pour vivre en harmonie avec l'environnement naturel, par le biais de la sauvegarde, de la protection et de la sensibilisation de la nature. Ces artistes cherchent à redéfinir la place, les contours du *care* dans l'art.

141 *Ibid.*, p.20

Jacques Rougerie

Village sous-marin, 1973, plastique, bois et métal, h. : 140 cm, diam. : 177cm.
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, don de l'artiste, 2010, n° d'inventaire : AM
2010-2-861.



Figure 39

Jacques Rougerie

Tetiaroa, Polynésie française, Chambres sous-marines dans l'atoll de Tetiora.



Figure 40

C) L'HÉTÉROTOPIE ET LE MIROIR.

Dans l'œuvre *Possibilité d'une île* (2014), Dominique Peysson crée un habitat - une île - qui repousse les lois de la physique (Fig.41). Le sable est une matière hautement absorbante, ses forces capillaires qui attire l'eau et l'artiste va ici, agir directement sur la matière au niveau moléculaire pour la transformer. Elle va intervenir de façon à rendre le sable hydrophobe, ainsi il va repousser l'eau. La goutte, reste là, au dessus du sable, immobile. L'œuvre est une installation qui a la singularité de changer l'état premier du sable qui est hydrophile. L'artiste parle d'une œuvre-fiction qui travaille sur le retournement de réalité, un inversement des images grâce aux gouttes d'eau. Et c'est à partir de là que l'on peut imaginer la « possibilité d'une île ». Ici, elle produit une nouvelle matière, ce sable permet alors une ouverture un imaginaire, sur un autre monde où il repousserait l'eau.

Ces mondes que crée l'artiste sont proches d'une hétérotopie. Ils sont à la fois réels et laissent libres cours à un imaginaire, quant à lui irréel.

Ce concept d'*hétérotopie* initié par Michel Foucault lors de sa conférence Des espaces autres, Hétérotopies¹⁴², repose sur le fait qu'une utopie n'a pas de lieu réel à la différence d'une hétérotopie. Une utopie est fondamentalement irréelle, mais les hétérotopies sont des emplacements réels, localisables où des sortes d'utopies peuvent être réalisées, Foucault parle de : « [...] lieux qui sont hors de tous les lieux [...] »¹⁴³

Il y aurait donc, selon lui, d'un côté les utopies et de l'autre les hétérotopies et entre les deux, « [...] il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir »¹⁴⁴. Le miroir est : « [...] une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface [...] »¹⁴⁵. Toutefois, c'est aussi une hétérotopie : « Dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. »¹⁴⁶

142 Michel Foucault, *Des espaces autres, Hétérotopies*, Dits et écrits, 1984.

143 *Ibid.*

144 *Ibid.*

145 *Ibid.*

146 *Ibid.*

Les hétérotopies sont en quelque sorte des « lieux autres », elles prennent diverses formes et se retrouvent partout. Michel Foucault effectue une hétérotopologie de ces lieux, le premier principe repose sur le fait que toutes les cultures au monde constituent des hétérotopies. Elles seraient des « hétérotopies de crise »¹⁴⁷ :

« [...] il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc. »¹⁴⁸.

Ces lieux selon lui disparaissent, il prend pour exemple le service militaire, qui serait pour les garçons, l'endroit des premières manifestations de la sexualité virile qui a lieu ailleurs que dans la famille. Foucault note que certaines hétérotopies évoluent comme le cimetière, il passe de la cour même de la ville ou village, à sur le côté l'église, puis à l'extérieur des villes. Puis il y a celles qui peuvent associer plusieurs espaces en un seul lieu comme le jardin ou encore celles qui ont un système d'ouverture et de fermeture à l'instar des prisons ou des casernes (ce cas s'applique aussi à tout ce qui concerne les rites religieux). Ensuite, il existe les hétérotopies qui sont liées à un « découpage du temps »¹⁴⁹ Foucault les nomme « hétérochronies », c'est lorsque les hommes sont dans une rupture avec leur temps. Ainsi, les musées ou encore les bibliothèques en sont de bons exemples puisque des objets de différentes époques viennent les remplir ce qui rend ces lieux hors du temps.

Enfin, en sixième principe, Foucault s'intéresse aux fonctionnalités des hétérotopies. Soit elles créent un espace d'illusion soit un espace de compensation, qui lui serait parfait, méticuleux. Foucault conclue sur le bateau :

« [...] le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus

147 *Ibid.*

148 *Ibid.*

149 *Ibid.*

Dominique Peysson

Possibilité d'une île, 2014, installation, sable, gouttes d'eau.



grand instrument de développement économique (ce n'est pas de cela que je parle aujourd'hui), mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. »¹⁵⁰

Cette idée résonne avec l'œuvre de Sarah Trouche *Aral Revival* puisqu'elle réalise sa performance sur une épave. Le bateau, lieu sans lieu, serait l'hétérotopie parfaite. Par ailleurs, l'artiste s'inscrit sur un morceau de bateau posé sur le sol, en effet la mer a disparu, cela rend l'idée de ce « morceau flottant d'espace » encore plus fort puisqu'il ne vogue plus. Il est comme un témoin de ce qui a été et s'inscrit à un endroit précis où il y a eu la mer. Lorsque Foucault évoque le bateau comme « grande réserve d'imagination » c'est aussi parce que le bateau, en lui-même convoque tout un imaginaire relatif à l'exploration, à la découverte. Lorsque Floc'h réalise sa résidence à bord du Tara Expédition, dont émergera sa série *Watercolors*, il se trouve dans un environnement qui favorise la création liée aux eaux et l'imagination marine.

Comme nous avons pu le voir, les hétérotopies prennent des formes diverses. Nous évoquons dans la première partie le « miroir des eaux », ici, il semble pertinent de s'intéresser au miroir puisqu'il constitue un lieu mixte entre l'utopie et l'hétérotopie. À travers les œuvres de Smithson nous réfléchissons au miroir comme élément permettant une prise de conscience puisqu'il réfléchit tout comme l'eau l'environnement. Le miroir est un lieu à la fois réel et irréel, en nous regardant dans la glace, ce qui est réel, on aperçoit tout l'espace qui nous entoure, ce qui est irréel puisque pour le voir nous devons passer par un point que Michel Foucault nomme « virtuel » c'est-à-dire le « miroir ». Smithson a une production qui se constitue autour des miroirs, et plus particulièrement autour de leur déplacement, comme l'écrit Colette Garaud, en regard des œuvres de l'artiste : « [elles] reflètent le monde, en même temps qu'elles se reflètent elle-même. »¹⁵¹

À l'extérieur, Smithson effectuera ses Déplacements de miroir dans les années 1968-69. Dans *Artforum* (1969) une série photographique accompagnera un long texte qui retrace son chemin entre fiction et réalité «*Incidents of Mirror Travel in the Yucatán*» (*Péripéties d'un voyage de miroir dans le Yucatán*). La série de photographie nommée *Déplacements de miroir au Yucatan* (*Yucatan mirror displacements, 1-9*) est composée de neuf photos en couleur (Fig.42). Les photographies montrent les miroirs à différents

150 *Ibid.*

151 Colette Garaud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994, p.174

endroits, comme incorporés dans la nature. Certaines sont dans la forêt, d'autres sur la plage ou la terre. Ainsi, l'univers qui entoure ces miroirs se réfléchit également dedans comme une infinité. En tout, il fera neuf étapes sur sa traversée. Dans *Mirror shore, Sannibel Island (Rivage de miroir)*, de 1969, Smithson dispose 11 miroirs dans le sable humide devant la mer (Fig.43). Comme nous l'explique Colette Garaud à propos des miroirs dans cette œuvre : « [...] ils masquent la limite du rivage et se reflètent sur la mer, tout en la reflétant. »¹⁵²

S'effectue un dialogue entre les miroirs posés sur le sable et la mer se réfléchissant à l'infini. Paul Ardenne écrira au sujet de ses déplacements de miroirs :

« Suscitant des reflets de lumières, son installation inscrit dans le paysage des formes complémentaires et inattendues. Elle apparaît comme une ponctuation dans le visible, le paysage même, omniprésent, envahissant un paysage dont elle fait un autre paysage. »¹⁵³

En travaillant de manière presque imperceptible dans le paysage - son geste se limitant à poser des miroirs au sol ou à des arbres - il arrive à le transformer, à créer de nouvelles perspectives visuelles. Il semble également créer un autre paysage dans celui déjà existant, cela résonne avec le concept de miroir comme une expérience mixte dont parlé Michel Foucault lors de sa conférence. Mais ici, nous ne regardons pas notre reflet, cet orgueil est laissé de côté pour s'intéresser à un autre corps, celui de la nature. En observant la nature dans le miroir, on observe quelque chose qui à la fois existe et en même temps non, pour le voir, il faut passer par ce point virtuel du «miroir».

Dans *Spiral Jetty* (1970) l'idée d'un lieu sans lieu est également présente (Fig.44). L'installation de Smithson se trouve au Grand Lac salé, l'artiste vient créer une jetée en forme de spirale, l'œuvre apparaît et disparaît selon la montée de l'eau. Sa concentration en sel par endroit lui donne sa couleur rougeâtre. *Spiral Jetty* est visible jusqu'à ce que l'eau la recouvre.

152 *Ibid.*, p.175

153 Paul Ardenne, *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène*, Op. cit. p.20

Robert Smithson

Déplacements de miroir au Yucatan (Yucatan mirror displacements 1-9), 1969, Neuf impressions en couleur à partir de transparences couleur (format 126), 61 x 61 cm chacune.



Figure 42

Robert Smithson

Mirror shore, Sannibel Island (Rivage de miroir), 1969, 11 miroirs dans le sable humide, dimensions inconnues.



Figure 43

Robert Smithson
Spiral Jetty, 1970.
Utah, Great Salt Lake.



Figure 44

Cet intérêt pour le reflet présent dans les déplacements de miroirs de Smithson est également manifeste dans une œuvre d'Agnes Denes *Poetry Walk : Reflections - Pools of Thought* (2000). Elle travaille avec des poèmes - de différents écrivains ou philosophes - qu'elle vient inscrire sur du granit sculpté et poli (Fig.45). La brillance de la pierre fait réfléchir des branches arbres ou encore les personnes. Ainsi, ses poèmes-sculptures sont disposés sur le sol, comme des : « [...] flaques d'eau en mouvement avec les mots flottant sur le dessus. »¹⁵⁴

Cette œuvre de Denes met en tension divers éléments que nous avons évoqués. En premier lieu, elle réfléchit le monde qui nous environne et permet - comme l'eau le ferait - une réflexion sur notre place dans cet environnement naturel. Cela est presque tangible, en se regardant dans ce granit qui fonctionne de la même manière qu'une flaque d'eau, on s'inscrit dans le paysage. L'installation joue donc sur cette ambivalence réflexion/réflexivité. Le miroir des eaux convoqué en première partie permet également ce type d'expérience, ce qui est intéressant ici, c'est comment l'artiste renvoie en quelque sorte à cette capacité bien particulière de l'eau, malgré l'absence de cette dernière. Cela passe par la couleur légèrement bleutée du support et aussi par son aptitude réfléchissante.

Dans *Paysage de l'eau*, j'ai également tenté de convoquer des images qui matérialisent cette réflexion autour du caractère réfléchissant de l'eau. Cette installation est composée d'un dessin de 240 cm de long sur 150 cm de haut ainsi que d'une vidéo projetée dessus (Fig.4 portfolio). Le dessin est la reproduction d'une photographie que j'ai prise lors d'une promenade sur un terri. Cet environnement m'a particulièrement interpellé, la végétation poussant sur ces montagnes de schistes, était tellement présente qu'à certains moments, on ne distinguait plus l'horizon. Ainsi, j'ai photographié le paysage composé principalement d'arbres et de branches qui se reflétait dans une flaque d'eau. Cet espace, qui agissait comme un miroir, produisait une image nouvelle. Par-dessus ce dessin réalisé à la mine de plomb, j'ai choisi de projeter une vidéo d'une eau qui effectue des mouvements particulièrement répétitifs. La capacité de l'eau - lorsqu'elle est intégrée à un milieu - a projeter notre propre image en même temps que le contexte qui l'environne semble offrir l'émergence d'images non pas

fermées, mais ouvertes à l'imagination. À travers cette installation, l'imagination qui émerge des formes - formelle - côtoie l'imagination relative à la substance - matérielle - ainsi les deux s'entremêlent.

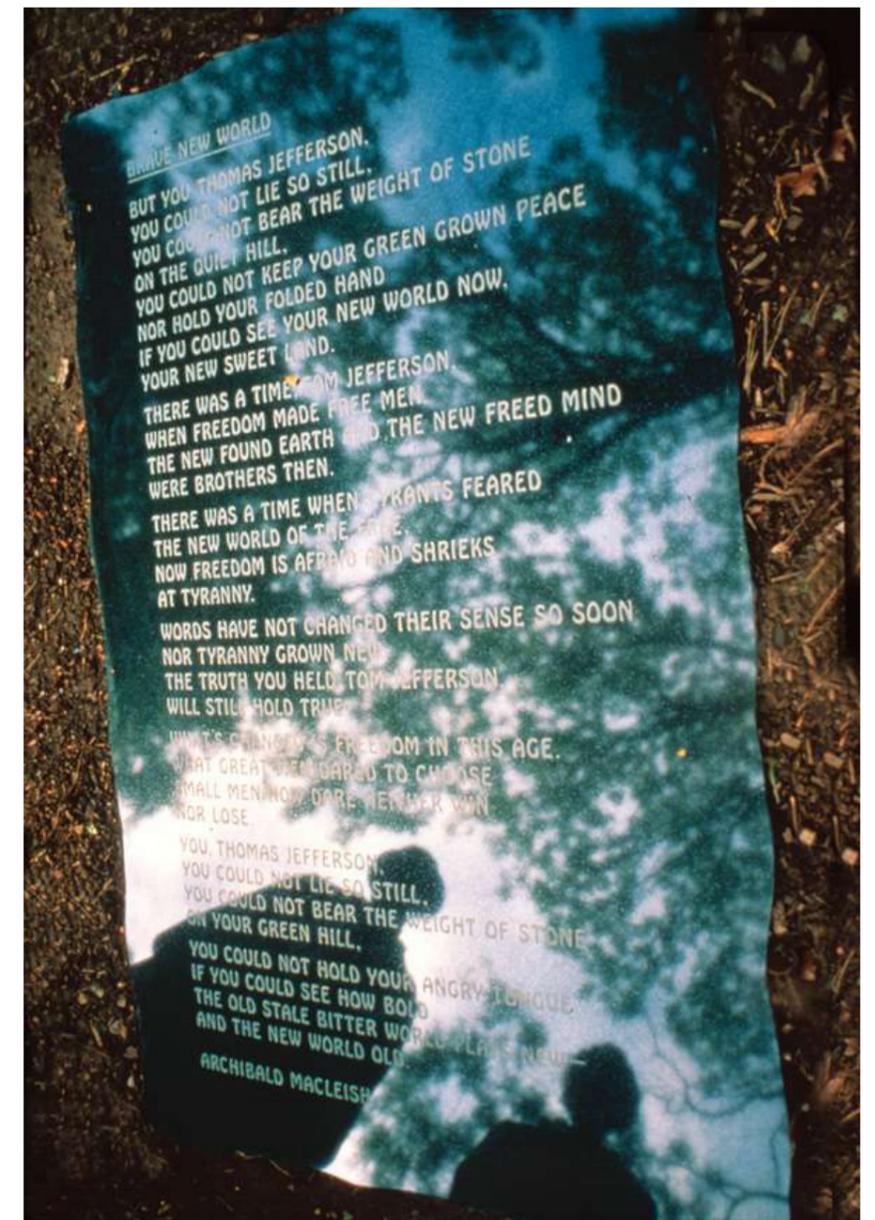
154 Agnes Denes, [en ligne], *Op. cit.*
citation originale : « [...] pools of moving water with the words floating on top. »

Agnes Denes

Poetry Walk : Reflections - Pools of Thought, 2000, 20 granits gravés de l'écriture de 35 poètes et philosophes, installation permanente.
Charlottesville, Musée d'art de l'Université de Virginie.



Figure 45



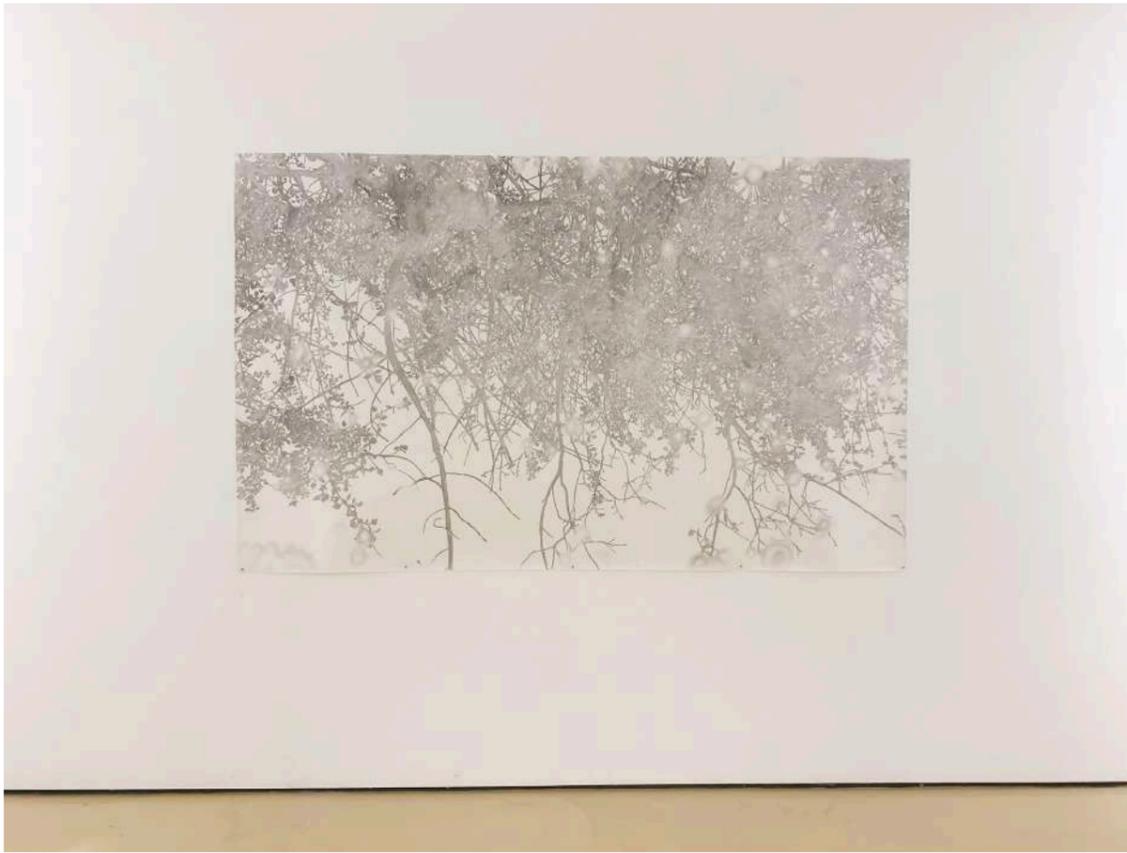


Figure 4 : Portfolio Camille Bulenger 2021/2019, p.10-11



Camille Bulenger
Paysage de l'eau, dessin et vidéoprojection, 2021, environ 240 x 150 cm.



Camille Bulenger
Paysage de l'eau, photographie, 2021.

B- PRISE DE CONSCIENCE ET ACTION.

Pour conclure, nous analyserons des œuvres contemporaines qui tentent à travers le prisme de l'art, de sauver des écosystèmes, en particulier celui de l'eau qui est au centre de toutes ces recherches. Les projets présents dans cette partie, comme d'autres qui ont déjà été évoqué, tendent vers un engagement écologique pour une sauvegarde de nos écosystèmes à travers diverses actions. Paul Ardenne dans Un art écologique écrit une question particulièrement pertinente pour cette partie :

« [...] comment vivre dans un monde malade sans y simplement survivre et, de ce monde malade, que faire pour qu'il recouvre la santé ? »¹⁵⁵

Les œuvres contemporaines qui vont prendre place au sein de cette partie, deviennent des outils de sensibilisations, en effet comme nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, l'art par le biais du sensible et de la métaphore créé de nouveaux moyens de communication avec les publics, autre que les discours scientifiques. Les œuvres qui seront analysées, résonnent avec l'actualité en particulier environnementale et tentent de répondre à la question posée par Paul Ardenne. Ainsi, elles soulèvent des problématiques diverses comme la montée des eaux, le réchauffement climatique, les déchets plastiques... Elles semblent permettre une interrogation chez le spectateur afin qu'il puisse prendre conscience de l'urgence que nous vivons.

Certaines des œuvres présentes sont au croisement entre art et science. En effet les œuvres dialoguent avec les rapports environnementaux effectués par les scientifiques, ainsi comme évoquer par Nicolas Floc'h lors d'une interview, c'est en comprenant mieux le monde dans lequel on vit, qu'on pourra mieux le penser et l'imaginer.

En partant du projet *Corail Artefact* de Jérémy Gobé, qui tente de sauver les récifs coralliens, de l'action d'Art Orienté objet pour le classement du lac Clifton au patrimoine mondial de l'humanité - qui a leur échelle engendrent également un impact sur notre écosystème - nous terminerons ce mémoire sur des actions autour du geste de planter, en écho aux actions que j'ai pu mener au sein du Collectif Perséphone pour la réimplantation des fleurs messicoles qui sont indispensables à notre écosystème.

155 Paul Ardenne, *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène*, Op. cit., p.12

a) ART ET SENSIBILISATION.

Nous avons évoqué dans une partie précédente l'œuvre de Tadashi Kawamata, *Under the Water*, ici notre réflexion sera portée à son œuvre *Over Flow* (2019) qui comme la précédente opère une sorte de renversement spatial, tout en nous faisant prendre conscience de l'impact environnemental considérable du plastique dans nos océans (Fig.46). Cette œuvre est présentée comme un amas de plastique se tenant au-dessus de nous dans un filet. Elle a des dimensions monumentales et évoque la forme des vagues. Elle représente ce que l'on nomme le 7e continent, qui serait un continent de déchets plastique. En effet, une étude de l'organisation Ocean Cleanup publiée dans la revue « Scientific Reports » (2018), a démontré que ce 7e continent occupe 1,6 millions de km² dans l'océan Pacifique. Par son installation Kawamata tente d'attirer l'attention justement sur cette prolifération des déchets plastiques au sein de nos océans. Cet amas de plastiques se déplace et a des conséquences désastreuses sur l'environnement marin. La faune et la flore aquatique se meurent en partie à cause de ces déchets. Les déchets présents dans l'exposition sont ceux récupérés par une association sur le littoral portugais. Ici, l'œuvre particulièrement immersive nous offre une réflexion sur l'urgence écologique de nos océans, en nous immergeant dedans. On se retrouve en dessous comme plongé dans l'eau et dans ce 7^e continent.

Les déchets plastiques présents dans l'océan ne cessent de croître et deviennent une préoccupation particulièrement importante dans la crise environnementale, et dans une autre mesure ces préoccupations traduisent notre besoin de réappropriation ou de «réhabilitation» de notre monde. Dans un article d'Annick Bureau nommé « Réhabiter le monde, l'imaginaire de la résilience », l'auteure nous interroge sur « Comment «réhabiter» la Terre ? »¹⁵⁶. Selon Annick Bureau, tenter une harmonie avec la nature semble impossible, toutefois une amélioration est quant à elle possible et cela passe par un imaginaire qu'elle nomme de la «résilience», une sorte de tissu cicatriciel.

L'artiste Pinar Yoldas dans *Ecosystem of Excess* (2014) nous fait prendre conscience de l'urgence environnementale par le biais de créations qui se laissent voir comme des expériences scientifiques (Fig.47). Dans cette œuvre, Pinar Yoldas s'intéresse aux formes de vie qui émergeraient dans cette substance matricielle remplie de débris

156 Annick Bureau, « Réhabiter le monde, l'imaginaire de la résilience », in Art Press, n°468, juillet-août 2019, p.45

Tadashi Kawamata

Over Flow, installation, 2019.

Vue de l'exposition « Over Flow » au Musée d'Art, Architecture et Technologie de Lisbonne, 2019.



Figure 46

Pinar Yoldas

Ecosystem of Excess, installation, 2014.

- *Ballon Turtle*.

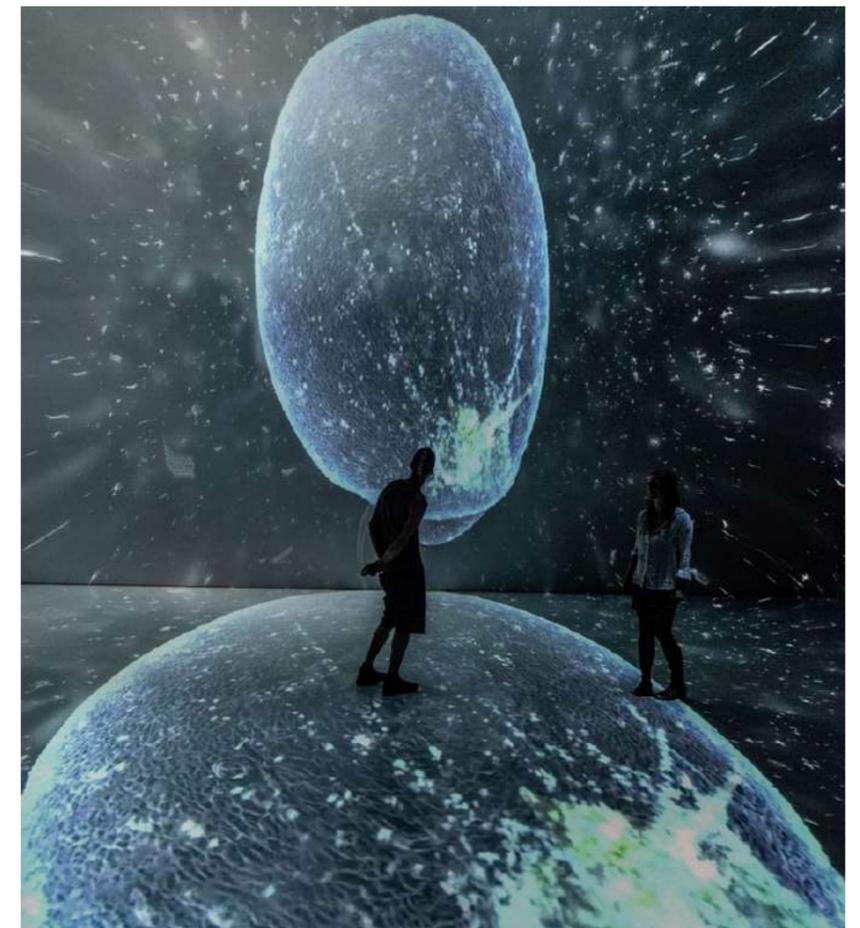
- Vue de l'exposition à la Ernst Schering Fondation Project Space à Berlin.



Figure 47

Victoria Vesna

Noise Aquarium, installation vidéo, impressions AR, Deep Space 8K 2018.
Linz (Autriche), Ars Electronica festival, 2018.



plastiques.

Son installation rappelle étrangement l'esthétique des cabinets de curiosité où divers animaux sont plongés dans du formol, cette impression d'un «vivant figé dans la mort»¹⁵⁷. Elle propose dans des bocaux des sortes de créatures comme la *Plastic Ballon Turtle* où une tortue aurait assimilé du plastique pour se créer une carapace gonflable lui permettant de se reposer durant ses traversées jusqu'aux «côtes rendues plus lointaines par la montée des océans»¹⁵⁸.

Aussi des morceaux de plumes reprennent des couleurs emblématiques de déchets telle que le rose associé aux bouchons des bouteilles Evian ou le rouge Coca Cola par exemple, les animaux seraient imprégnés de ces couleurs puisque ces déchets font partis de leur nourriture. L'œuvre propose la vision d'une évolution spéculative «dystopique»¹⁵⁹ des animaux aquatiques. Ainsi, Annick Bureau nous explique : « Les organes sont ceux de créatures marines qui auraient évolué de façon à détecter et à métaboliser les plastiques.»¹⁶⁰

Tout comme l'œuvre de Kawamata, celle de Yoldas met en lumière ce phénomène particulièrement inquiétant lié aux déchets plastiques. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà rapidement évoqué en introduction, seulement 1% de tous nos débris plastiques déversés dans l'Océan sont retrouvés, ceux qui représente donc une quantité infime, le reste de ces déchets se retrouvent sur le littoral, dans les profondeurs inexplorées ou encore, ils sont ingérés par les animaux. L'œuvre de Yoldas appuie ce constat, les animaux que l'artiste nous dévoile sont constituées de microplastique. Ces deux artistes - par leurs œuvres qui surprennent et dévoilent des constats alarmants - permettent une prise de conscience sur l'urgence de la situation.

Dans *Noise Aquarium* (2018), Victoria Vesna crée avec des scientifiques une installation immersive et interactive. Ainsi, lorsque les spectateurs se manifestent, des bruits de pollution sonore humaine envahissent la pièce (moteurs de bateaux ou encore sonars). Ces bruits perturbent des micro-organismes sous marin - des planctons qui nous fournissent de l'oxygène - dont une projection agrandie et en 3D est visible sur le mur (Fig.48). Ces images sont créées à partir de l'imagerie scientifique.

157 *Ibid.*

158 *Ibid.*

159 *Ibid.*

160 *Ibid.*

Lorsque le spectateur arrive à se positionner correctement sur la plateforme, la pollution sonore laisse place à des chants de baleine. Cette opposition extrême entre ces deux êtres vivants constitue un renversement intéressant et étrange, cela fascine et met en avant différentes connexions entre des éléments naturels et vivants. L'œuvre veut sensibiliser à la pollution sous-marine puisqu'elle menace la biodiversité des océans qui constituent, selon l'artiste, nos ressources les plus précieuses et les plus vitales. « L'installation montre l'effet de la pollution sonore sur les planctons. Un stand et une ligne jaune semblable au passage de la frontière sont utilisés comme métaphore - représentant une ligne que l'humanité ne devrait pas franchir pour indiquer le sanctuaire dans lequel le plancton devrait être laissé seul. »¹⁶¹

Dans ce travail, l'intérêt est porté à des problèmes qui sont inaudibles et invisibles pour nous, mais qui pourtant ont un réel impact sur la faune sous-marine. C'est en regard de cela que l'œuvre prend des dimensions spectaculaires, en essayant de mettre sur la même échelle visuelle les deux opposés de la chaîne alimentaire, *Noise Aquarium* veut alerter sur des phénomènes «invisibles».

L' Océan recèle des phénomènes qui traduisent l'urgence environnementale, comme nous l'auront remarquer avec les différentes teintes de couleur de l'eau, le blanchissement des coraux, le 7^e continent de plastiques, la pollution sonore, la montée des eaux, ...

Il est particulièrement important d'essayer de préserver ce qu'il reste à l'intérieur, à défaut de pouvoir revenir à un état passé, antérieur. C'est, en somme, ce que nous montre Nicolas Floc'h avec ses *Structures productives*, l'artiste représente à une échelle 1/10^e diverses structures qui existent et qui veulent non pas «réparer» mais plutôt «limiter» les dégâts que subit l'environnement aquatique. En effet, elles servent d'habitats pour divers coquillages, poissons, algues, tous viennent coloniser ces structures. Ce qui permet aux animaux de trouver de nouveaux milieux, puisqu'une grande partie des leurs ne sont plus viables ou ont disparu à cause de l'action humaine. Dans la partie qui suit, nous remarquerons que d'autres artistes pensent des actions concrètes pour limiter ces dégâts et offrir des perspectives d'avenir pour la faune et la flore sous-marine.

161 Victoria Vesna, [en ligne]

URL : <https://paseoproject.org/portfolio/victoria-vesna/> (dernière consultation le 30/05/21)

Jérémy Gobé

Squelette de corail, peinture écologique et dentelle, dimensions variables, 2018-2019.



Figure 49

Jérémy Gobé

Corail Artefact, 2017 -

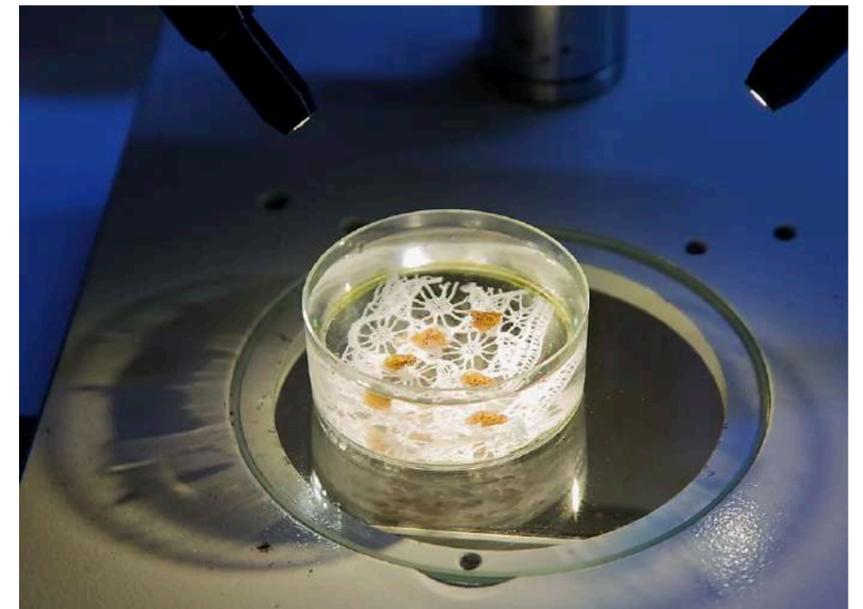


Figure 50

b) AGIR POUR «LIMITER».

En 2017, l'artiste Jérémy Gobé initie un projet qui se nomme *Corail Artefact*, et qui veut sauver les coraux (Fig.49,50). Ce projet, il me semble est un exemple particulièrement pertinent. Les récifs coralliens se meurent progressivement et durablement à cause du réchauffement climatique, mais également les pollutions plastiques, leurs cycles naturels sont déréglés. Actuellement, des structures sont déjà construites pour agir comme des tuteurs afin que les coraux puissent créer de nouvelles colonies. Toutefois, ces supports sont fabriqués à partir de matériaux extrêmement polluants qui à long terme s'avèrent nocifs pour le corail. Depuis une dizaine d'années, l'artiste cherche à insuffler de la vie à ce qui n'en a plus, comme des squelettes de coraux qu'il poursuit avec d'autres matériaux.

Son projet entre art et science veut créer une nouvelle matière capable de préserver cet environnement. L'artiste, avec la chercheuse Isabelle Domart-Coulon et son équipe, tentent de remédier aux problèmes des coraux en utilisant de la dentelle puisque Gobé s'est rendu compte qu'il y a une ressemblance étonnante entre un certain type de point de dentelle (point d'esprit) et avec les squelettes coralliens.

Comme ils le précisent :

« Les premiers essais indiquent que la dentelle en coton, à base de fibres végétales biodégradables, est un substrat potentiel pour la fixation du corail et le recrutement de ses larves. Ces résultats nous conduisent à approfondir les études pour développer cette technique, y intégrer des nouvelles technologies et proposer d'autres fibres bio-sourcées à identifier localement pour des tests en conditions récifales. »¹⁶²

Par la suite, la dentelle se dissoudra dans l'eau pour laisser un milieu sain. En parallèle l'artiste et son équipe crée un béton écologique pour les récifs également. En somme de tels projets pourraient avoir un réel impact sur le futur de l'environnement. Le récif corallien permet de réduire les dégâts provoqués sur les côtes par des phénomènes tels que les tempêtes, les tsunamis, les vagues ou les cyclones grâce à leur capacité à absorber l'énergie. Également, il abrite un quart de la biodiversité marine et surtout,

tout comme les forêts, il est capable d'absorbé le CO2.

En regard de cet aspect du projet, il y a le rôle de sensibilisation auprès des publics qui est particulièrement intéressant. L'œuvre ne dénonce plus, elle cherche des solutions concrètes, et cela passe aussi par une médiation auprès des plus jeunes et du grand public de manière générale autour du projet.

Le collectif Art Orienté Objet a imaginé une action artistique qui serait le classement du lac Clifton (sur la côte ouest de l'Australie) au Patrimoine mondial de l'humanité (Fig.51). Leur projet artistique *Plutôt que tout...* interroge la «responsabilité individuelle dans un monde global.»¹⁶³ Ce projet a permis le jumelage entre la ville de Montreuil (France) et de Mandurah (Australie). La pratique d'Art Orienté Objet est transdisciplinaire et s'articule autour du vivant, il y a une forte présence animale dans leurs œuvres. Ici, le lac Clifton est intéressant parce qu'il accueille un phénomène rare : les *thrombolites* - qui sont des organismes qui s'apparentent aux premières formes de vie sur terre - il est aussi encore plus exceptionnel parce qu'on peut admirer ces organismes en activité. Auparavant ces thrombolites étaient partout autour du globe et ils ont créé toute forme de vie. En effet, dans la mythologie aborigène, nous expliquent les artistes dans ce talk-show¹⁶⁴ : ce sont nos « ancêtres »¹⁶⁵, ils sont les « œufs du serpents créateur »¹⁶⁶. Dans cette mythologie leur disparition indiquerait le début d'une apocalypse. Ainsi lorsqu'ils se sont intéressés à ce lac, ils ont réfléchi à l'anthropocentrisme et à la nécessité de laisser vivre ou non des existences autres que la nôtre, ils ont donc défendu le point de vue de « l'autre »¹⁶⁷, ce qui rappelle à plusieurs égards le travail de Floc'h qui emprunte la réflexion de l'éthique du *care*, qui passerait par prendre soin du corps de l'autre, celui de la terre. C'est par l'action de lancer une pétition pour faire classé ce Lac au patrimoine mondial de l'humanité, qu'il constitue une partie de leur projet. *Plutôt que tout...* est une exposition, dont la scénographie est pensée comme un plateau télévisé, où diverses personnalités politiques, scientifiques ou culturelles viennent débattre sur des questions que soulève l'action des artistes (Fig.52). On retrouve dans leur démarche des traits semblables au travail de Gobé puisque à travers cette mise en scène, les artistes nous sensibilisent à l'écologie, en reprenant des

163 Maison POP, Art Orienté objet, [en ligne]

<https://www.maisonpop.fr/art-orienté-objet-plutôt-que-tout> (dernière consultation le 19/05/2021)

164 Vidéo disponible à l'URL suivant : <https://vimeo.com/31605268>

165 Propos rapportés de la vidéo du talk-show : <https://vimeo.com/31605268>

166 *Ibid.*

167 *Ibid.*

162 Jérémy Gobé, *Corail Artefact*, [en ligne].

URL: <https://www.corailartefact.com/nos-actions> (dernière consultation le 29/05/21)

Art Orienté Objet

Plutôt que tout..., 2011

- Photographie du Lac Clifton et ses thrombolites.

- Photographie du plateau de télévision qui est également le lieu d'exposition de leur projet à la Maison Populaire de Montreuil, 2011.



Figure 51



Figure 52

formes de communication particulièrement contemporaines comme le talk-show. Les éléments présents dans le décor de l'exposition prennent la place d'œuvres, comme le mobilier, les sièges sont des morceaux d'un arbre tombé lors d'une tempête, les lampes illustrent des catastrophes qui ont eu lieu, puis il y a aussi des photographies d'un lac pollué en Ukraine... Tous ces éléments évoquent également notre particularité à accepter que toutes ces catastrophes soient une part intégrante de notre paysage, de notre environnement. Art Orienté Objet explique lors de cette interview qu'ils sont partie d'une phrase du philosophe Jacques Ellul qui est : « Penser globalement, agir localement » pour l'inverser : « Penser localement, agir globalement ». Cette action est donc à la fois artistique, mais aussi politique et écologique, pour cela, ils veulent agir à distance par le biais de la pétition pour éviter des déplacements et ainsi limiter leur empreinte carbone. Par ailleurs, une vidéo est diffusée pendant l'interview, elle fait suite à leur voyage en Arctique et retrace leur parcours (2010). À la fin de cette vidéo il est précisé le taux de carbone émit pour ce projet et également que toutes structures diffusant cette œuvre doit en compensation planter 290 arbres. Leur démarche était d'utiliser tous les moyens modernes de déplacements, ils expliquent : « nous avons agit en grand prédateur », pour trouver en l'espace d'une semaine une empreinte d'ours polaire qui serait symbolique. En bas de la vidéo défile non pas le temps, mais un compteur de CO2. À travers cette action, ils cherchent à montrer toute la violence symbolique de leur geste.

c) ACTIONS MENÉES AU SEIN DU COLLECTIF PERSÉPHONE.

Au sein du collectif Perséphone, un duo artistique crée avec Blandine Olivier, nous avons pu mener des actions à la fois artistiques et écologiques. Notre démarche a émergé autour du geste de planter qui passe également par le *care*.

Notre premier projet se nomme « *Plantae* » et veut réintroduire les plantes messicoles qui se trouvent être en voies de raréfaction. Les plantes « messicoles » sont diverses fleurs des champs, appelées aussi « habitantes des moissons » comme le coquelicot (*papavers rhoeas*), le bleuet (*centaurea cynaus*), la nielle des blés (*agrostemma githago*), le miroir de vénus (*specularia speculum*), l'anémis fétide (*anthemis cotula*), saponaire des vaches (*vaccaria hispanica*), ...

Ces plantes sont adaptées aux rythmes et aux perturbations induites par les cultures, ce sont des « adventices » ce qui signifie qu'elles poussent dans des cultures sans y avoir été semées. Elles poussent généralement dans des cultures de céréales mais aussi dans des cultures de colza, de pois ou de févérole. Les plantes messicoles, sont comme nous l'indique un rapport du Ministère de l'Écologie, du Développement durable et de l'Énergie :

« [...] des plantes pionnières et de milieux instables tels que des pelouses sèches sableuses ou caillouteuses au sein d'une végétation clairsemée. Le travail du sol pratiqué dans la culture leur a donné de nouveaux habitats de substitution, leur permettant d'élargir progressivement leur aire de répartition et de s'installer durablement dans nos champs. Témoignages vivants du développement de l'agriculture dans nos contrées et de sa contribution à la biodiversité, elles constituent un patrimoine naturel unique, aujourd'hui menacé.»¹⁶⁸

Leurs utilités sont multiples, en effet il s'avère que les plantes messicoles sont des ressources alimentaires pour divers insectes ainsi qu'un abris, on parle ainsi « d'agro-écosystème ». Ainsi, en permettant à ces insectes de se nourrir et de s'abriter, elles participent à la pollinisation des espèces cultivées, en particulier parce que les messicoles ont une floraison étendue dans le temps. Ces plantes, en vivant en

168 Ministère de l'Écologie, du Développement durable et de l'Énergie, *Plan National d'actions : Plantes messicoles 2012-2017*, p.5
Disponible à l'URL suivant : <http://www.cbnbrest.fr/files/Brochure_messicoles_fev_2015_page_a_page_bd.pdf>

association avec la faune et la flore permettent une bonne santé des sols et par extension des cultures présentes. Également elles sont utilisées pour leurs propriétés pharmaceutiques. De plus, les messicoles ont une symbolique particulière, en effet leur présence fait écho à une nature saine et vivante.

Cependant ces plantes se raréfient à cause des pesticides déversés sur les cultures, également elles peuvent être assimilées à des mauvaises herbes et donc être arrachées.

La disparition des messicoles est importante, en effet, toujours selon le rapport :
« 7 espèces ont disparu de France et 25 autres ont disparu de plus de la moitié des départements où elles étaient connues avant 1970.»¹⁶⁹

Intéressées par le « geste de planter » initié - dans la sphère artistique - par Joseph Beuys lors de sa performance *7000 chênes* à la Documenta 7 de Cassel, en 1982, nous avons choisi de l'utiliser également. Beuys plante plusieurs milliers de chênes en vue d'une reconquête des espaces (villes et cités) par la forêt. Il cherche à établir un lien entre l'art et la nature. Ce geste il ne l'effectue pas seul, il est aidé par des volontaires, de nouveau l'art est un moyen de communication et de sensibilisation autour de thématique environnementale. L'état écologique de l'Allemagne étant particulièrement désastreux en raison de la pollution émise par industries, les forêts s'appauvrissent, ainsi l'artiste tente par son action réparatrice et symbolique d'y remédier.

Ce geste se retrouve également dans le travail de Kathryn Miller mais sous une autre forme. L'artiste crée des *Seed Bombing* en 1991, c'est-à-dire des bombes de graines pour repeupler des zones désertiques. Sa performance consiste à concevoir des bombes de graines mouillées qu'elle lance à la main ou par caisse dans le paysage. Elle s'intéresse aux espèces végétales qui se raréfient et disparaissent. Elle lance ainsi des bombes de graines dans des endroits où il y a peu de végétation. De plus, elle choisit ses graines en fonction de la zone choisie, elle s'adapte aux conditions géographiques, météorologiques... Elle autorise des publics à prendre ses bombes et même les incite à faire comme elle. L'idée est de sensibiliser la population à son environnement tout comme dans *7000 chênes* de Beuys, et également d'inventer de nouveaux moyens, de nouvelles actions qui veulent sauver ou sauvegarder l'environnement.

169 *Ibid.*, p.7

Joseph Beuys
7000 chênes, 1982, action.
Cassel, Documenta 7, 1982.



Figure 53

Kathryn Miller
Seed Bombing, 1991, photographie extraite d'une vidéo.
Terrain vague à Los Angeles, 1992



Figure 54

Agnes Denes

Wheatfield (Champ de blé), 1982.

Battery Park, à l'extrémité Est de Manhattan.



Notre projet *Plantae* est une action artistique reprenant donc ce geste de planter. En effet, nous sommes venues semer des graines de plantes messicoles, récupérées au Conservatoire Nationale de Botanique de Bailleul, sur des espaces protégés que nous qualifions de «zone de refuge» à travers six villes des Hauts-de-France. Ces zones ne sont pas près de champs, elles sont généralement dans les villes même afin que le publics puissent observer ces plantes et comprendre l'importance de leur protection. Les semences que nous utilisons sont porteuses de la marque «Vraies Messicoles» c'est-à-dire qu'elles sont non modifiées génétiquement. Les semences modifiées entraînent des risques de pollution génétique ou l'introduction d'espèces qui n'ont jamais été présentes dans certaines régions.

Réimplanter ces fleurs sur de petits espaces dépeint un geste très symbolique, à l'instar de l'œuvre d'Agnes Denes *Wheatfield (Champ de blé)*. Cette œuvre est réalisée en 1982 à Battery Park, à l'extrémité de Manhattan. C'est sur une surface de 8000m² non occupée que l'artiste intervient en faisant déverser plusieurs tonnes de terre et de composte pour y planter du blé. Par cette action Denes sensibilise tout un public urbain à leur environnement, également dans ce projet les problématiques alimentaires sont évoquées puisqu'elle sera associée à une campagne qui lutte contre la faim dans le monde. Paul Ardenne, explique en regard de l'œuvre de Denes que :

« L'acte, sans doute, est symbolique plus qu'« efficient ». Il n'en reste pas moins exemplaire de la triple affectation caractéristique de l'œuvre d'art de qualification éthique : 1, le sensible ou le caractère attractif (image incongrue et agréablement sidérante que celle du blé mûr ondoyant au pied des grattes-ciels de Manhattan contre la faim dans le monde), 2, l'engagement politico-social (militer contre la faim dans le monde), 3, la communication (l'œuvre est accessible à tous, son caractère spectaculaire en fait un temps la coqueluche des médias). »¹⁷⁰

Cette triple affectation qu'évoque Paul Ardenne est particulièrement importante, le premier, le sensible, nous l'évoquons à bien des égards dans différentes œuvres puisque l'art dépend d'une certaine forme de sensibilité. Le second, l'engagement politico-social se retrouve également dans divers travaux comme celui d'Art Orienté Objet par exemple, à travers leur projet *Plutôt que tout...* Le troisième, la communication, me semble pertinent également dans notre projet *Plantae*. Par une sensibilisation du public aux plantes messicoles nous espérons qu'une prise de conscience soit

effective. *Plantae* ne se résume pas à semer des graines, le geste est chargée de symboles. Lorsque nous avons effectué l'action, nos gestes - répétitifs - se rapprochaient d'un rituel que nous entretenions avec la nature (Fig.5 portfolio).

Tout au long de notre action nous avons documenté les étapes de notre projet et à l'issue de ce parcours nous avons monté une exposition au SAFRAN à Amiens. Cette exposition à la fois documentaire et artistique a pris place dans la «Carré noir» mais aussi à l'extérieur où nous avons semé également des graines messicoles. Notre projet se développe donc sur plusieurs points comme nous pouvons le constater. À travers le prisme de l'art, par le geste de planter et un certain rituel qui en découle, notre intérêt se porte sur la médiation en regard d'un sujet important au vu des conséquences environnementales. Bien sûr, réimplanter ces fleurs à une échelle réduite ne suffit pas à leur sauvegarde, cela passe aussi par une réduction des herbicides, pesticides, et par des phases de jachères qui doivent être respectés, toutefois notre projet constitue une première étape dans une prise de conscience écologique. Vilèm Flusser dans Les gestes, consacre une partie au « Geste de planter», il écrit :

« Les Anciens le savaient, mais nous l'avons oublié : le geste de planter est la première phase du geste d'attendre. On plante et on attend. Le verbe latin *colere* et son substantif *cultura* ne signifient pas seulement « récolter » et « récolte », mais surtout « attendre » et « soin ». »¹⁷¹

De ces mots, nous retiendrons que Flusser rapproche le geste de planter à l'attente et au soin. Le soin particulièrement caractéristique de l'éthique du *care* est ici, une part intégrante de notre projet. En effet, « planter » demande une certaine préparation qui commence par préparer la terre, ensuite on plante ou sème puis on attend.

170 Paul Ardenne, *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène*, Op. cit., p.182

171 Vilèm Flusser, *Les gestes*, Paris, Al Dante, 2014, p.187



Figure 5 : Portfolio Camille Bulenger 2021/2019, p.12-19

Collectif Perséphone

Plantae, action artistique, 2021, Breteuil, Montdidier, Dunkerque.



Collectif Perséphone

Plantae, action artistique, 2021, Creil, Loos-en-Gohelle.



Collectif Perséphone
Plantae, action artistique, 2021, Soissons.



Collectif Perséphone
Plantae, action artistique, 2021.
Amiens, Vues de l'exposition dans le «Carré noir» au safran.

CONCLUSION

« L'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents. »¹⁷²

L'eau - plus que tout autre élément - a des capacités communicantes particulièrement manifestes. Ces capacités nous invitent à revenir rétrospectivement sur les problématiques qui nous ont accompagnées tout au long de ce mémoire notamment sur cette question : comment les artistes utilisent les capacités réfléchissantes et les puissances associées aux eaux, pour réaliser des projets ou des actions qui veulent alerter sur la situation écologique actuelle et également prendre soin de la nature ? Dans *L'eau et les rêves*, Bachelard nous fait traverser les eaux claires, pour atteindre les eaux profondes. L'étude de ces différentes eaux en regard de l'imagination formelle et matérielle nous offre une appréhension de la puissance symbolique de ces forces naturelles et également de la puissance onirique qu'elles dégagent. À travers différents «complexes» il fonde sa pensée et fait des liens avec des poèmes qui évoquent aussi

172 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Op. Cit., p.209

ces doubles puissances.

Cette étude s'est d'abord intéressée aux eaux claires et en particulier à leur fugacité. En effet, elles permettent la naissance d'images éphémères qui ne nous plongent pas dans une réflexion intense. Les eaux sombres, quant à elles, ont révélé leur potentiel à faire émerger des images relatives à notre propre émergence, à travers la réflexion et la réflexivité. Les reflets de l'eau ont dévoilé un narcissisme cosmique, où derrière les images qui se montrent comme celles de notre propre reflet par exemple, se trouvent les images qui se cachent comme celles du monde se contemplant lui-même. Souvenons-nous, Bachelard écrit que : [...] l'eau sert à neutraliser notre image, à rendre un peu d'innocence et de naturel à l'orgueil de notre intime contemplation. »¹⁷³ L'eau est de nouveau l'œil de notre monde, elle projette la nature et le monde s'y réfléchit. Cette tension entre l'individu et la nature s'est exprimée à travers le sentiment océanique, où les frontières entre le Moi et le monde ne sont plus. Nous nous sommes interrogés sur une mémoire qui serait assignée aux eaux, elle se situerait dans les empreintes et les traces que nous laissons. L'eau comme substance est communément envisagée comme la matière de la vie, elle garde en elle les empreintes de la vie, toutefois à travers la figure d'Ophélie notre intérêt s'est tourné sur l'eau comme substance de la mort. Elle a la capacité d'absorber notre peine, la mort par les eaux est ainsi devenue une mort acceptée et le début d'une traversée.

Il s'agit, dans ce mémoire de comprendre comment les artistes contemporains utilisent dans un premier temps, les capacités et l'imaginaire liés à l'eau pour nous faire prendre conscience de notre position dans le monde naturel, puis pour nous faire réfléchir à la place que nous y occupons. L'imaginaire relatif à la mer était autrefois source d'angoisse, cependant avec les avancées scientifiques, il a su évoluer, c'est ce que nous ont dévoilé les cyanotypes d'Anna Atkins ou encore les différentes œuvres de Jean Painlevé. Le travail de l'artiste Nicolas Floc'h nous a également montré que l'eau renferme des phénomènes qui sont éminemment importants, comme les variations de sa couleur. L'artiste met en tension le visible et l'invisible qui nous rappelle la condition inhérente de l'eau à dissimuler dans ses profondeurs ce qu'elle recèle. Les représentations de ce qui se cache dans l'eau, sont passées par le dispositif de l'aquarium qui est utilisé dans les œuvres d'Hicham Berrada, où l'artiste crée de la vie

173 *Ibid.*, p.32

à partir de matière inanimée. Il convoque ainsi une imagination relative à la mer qui est à la fois formelle et matérielle pour réaliser ces «mondes possibles» qui font écho aux habitats utopiques de Jacques Rougerie. Cette question d'«habiter l'eau» est revenue à plusieurs égards. Iglïka Christova écrit :

«Cette notion [l'errance] appelle l'être humain à habiter poétiquement sur Terre. Elle invite à vivre, penser, créer et errer au côté des puissances sensorielles de la nature. À force d'errer au cœur du monde vivant, nous percevons la nature comme une expérience d'ordre sensoriel et esthétique qui nous relie aux phénomènes naturels par le corps, l'esprit et la capacité imaginative.»¹⁷⁴

Cette idée d'« habiter poétiquement » est très intéressante puisque les artistes passent par le biais du sensible et de la poétique pour penser et créer de nouvelles relations avec les éléments naturels afin d'être en « harmonie » dans ce monde.

Agnès Foiret dans son article « Art et écologie : des croisements fertiles ? » écrit :

« Comme les sciences et les techniques, la démarche artistique est dotée d'un moteur empirique et, en ce sens, elle est un puissant dispositif d'investigation métabolisé dans une production sensible. »¹⁷⁵

Ce « sensible » a su montrer de diverses façons que les œuvres contemporaines, en convoquant la matière de l'eau, tentent de nous faire prendre conscience de l'état du monde dans lequel nous vivons. L'intérêt de ce mémoire est porté aux artistes qui produisent des connexions sensibles voulant attirer l'attention du public sur la crise écologique planétaire. Dans ce contexte environnemental particulièrement préoccupant, où nous devons repenser les rapports que nous entretenons avec le monde, les artistes mènent des projets qui s'appuient sur des constats face aux problématiques écologiques. Nous avons pu constater que l'eau manifeste avec force les problématiques environnementales et que le sensible permet de nouvelles communications auprès des publics, à l'instar de projets comme le poème *Love Canal* de Janice Mirikitani, l'action de Sarah Trouche *Aral Revival* ou encore l'exposition

Plutôt que tout... d'Art Orienté objet qui se développe sous plusieurs angles.

Ma pratique artistique tente de se situer dans la lignée de ces recherches. À travers des actions ou des œuvres, j'essaie à mon échelle d'interroger les rapports que l'on entretient avec l'environnement, de trouver de nouveaux moyens de communication à travers la matière de l'eau et en regard de l'imagination formelle et matérielle.

L'océan, comme les forêts, est généralement caractérisé comme un des « poumons de la Terre ». En effet, les océans émettent la moitié de l'oxygène contenue dans l'atmosphère. L'eau est le lieu matriciel, elle est indispensable à notre écosystème global et c'est pourquoi les artistes s'intéressent aux phénomènes qu'elle renferme, puisque comprendre cet environnement nous permettra de mieux l'imaginer et de mieux le protéger. Par le prisme de l'art, cet écrit invite à une cohabitation respectueuse et à penser de nouvelles communications avec notre monde pour limiter les conséquences des actions humaines. L'eau semble être la matière qui réfléchit le mieux l'urgence écologique, sa conscience cachée communique avec nous, elle nous murmure sa détresse. Pour conclure, je citerais de nouveau Gaston Bachelard, qui écrit au sujet de la parole des eaux :

« Comment des voix écoutées [ruisseau, rivière, cascade] avec une sympathie si fondamentale ne seraient-elles pas des voix prophétiques ? »¹⁷⁶

174 Iglïka Christova, « L'errance dans la créativité scientifique », [Plastik] : Art et écologie : des croisements fertiles ? #09 [en ligne], mis en ligne le 14 septembre 2020. URL : <https://plastik.univ-paris1.fr/errance-dans-la-creativite-scientifique/> (dernière consultation le 04/06/2021)

175 Agnès Foiret, « Art et écologie : des croisements fertiles? », [Plastik] : Art et écologie : des croisements fertiles ? #09 [en ligne], mis en ligne le 14 septembre 2020. URL : <https://plastik.univ-paris1.fr/quest-ce-que-lart-apporte-a-lecologie/> (dernière consultation le 02/06/2021)

176 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Op. cit., p.217

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES :

- ARDENNE Paul, *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène*, Latresne, Le bord de l'eau, 2018.
- ARDENNE Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2004.
- BACHELARD Gaston, *L'eau et rêves*, Paris, José Corti, 1942.
- BENJAMIN Walter, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1936.
- BONAPARTE Marie, *Le cycle de la mère paysage*.
- BOUVIER Nicolas, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 2004.
- BURKE Edmund, *La recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757.
- COMPTE-SPONVILLE André, *L'esprit de l'athéisme. Introduction à une spiritualité sans dieu*, Albin Michel, Paris 2006.

DAGOGNET François, *Rematéraliser : Matières et matérialismes*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1985.

FLOC'H Nicolas, *Nicolas Floc'h : Glaz*, Amsterdam, Roma Publication, 2018.

FLUSSER Vilèm, *Les gestes*, Paris, Al Dante, 2014.

GARAUD Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994.

HACHE Émilie (dir.), *Reclaim : Recueil de textes écoféministes*, Paris, éditions Cambourakis, 2016.

KANDEL Robert, *Les eaux du ciel*, 1998, hachette littératures.

LE SCANFF Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience de sublime*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays/Paysage », 2007

OGÉE Frédéric, *Turner : les paysages absolus*, Paris, Hazan, 2012.

PEYSSON Dominique, *L'image-matière : matériaux émergents & métamorphoses imaginaires*, Paris, Éditions Dis Voir, 2016

PSEUDO-LONGIN, *Du sublime*, I, 4, cité par Philippe Lacoue-Labarthe, « La vérité sublime », *Du sublime*, Paris, Belin, 1988.

SUGIMOTO Hiroshi, *Hiroshi Sugimoto : Dioramas*, Paris, Éditions Xavier Barral DL, 2014

SUGIMOTO Hiroshi, *Hiroshi Sugimoto : Seascapes*, Paris, Editions Xavier Barral, 2015.

TRONTO Joan, *Un Monde vulnérable. Pour une politique du care*, Éditions La Découverte, 2009.

VAILLANCOURT Yves, *Sur le sentiment océanique*, Presses de l'Université Laval, Canada , 2018.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS :

Hicham Berrada, [Maubuisson, Abbaye de Maubuisson, 8 octobre 2017 - 24 juin 2018], Paris, Lienart, 2018.

BOËL Denis-Michel, DONNADIEU Marc, DUBREUIL Élise (et al.), *Né(e)s de l'écume et des rêves : les artistes et la mer*, [Le Havre, MuMa, Musée d'art Moderne André Malraux, 5 mai - 9septembre 2018], Le Havre : MuMa Olssel-sur-Seine, Octopus éditions, 2018, p.63 ; citation tirée de Jules Michelet, *La Mer*, 1861.

CORBIN Alain, RICHARD Hélène (dir.), *La mer : terreur et fascination*, [Paris, Bibliothèque nationale de France, site François-Mitterrand, 13 octobre 2004 - 16 janvier 2005 ; Quartz de Brest, 3 mai - 13 juillet 2005], Paris, Bibliothèque nationale de France Seuil DL, 2004.

GUÉNIN Hélène (dir.), *Sublime : Les tremblements du monde*, [Metz, Centre Pompidou-Metz, Galerie 1 «Sublime. les tremblements du monde» 11 février - 5 septembre 2016 ; Galerie 2 «Tadashi Kawamata. Under the Water-Metz» 11 février - 15 août 2016], Metz, Centre Pompidou, 2016.

NEUTRES Jérôme (dir.), *Bill Viola*, [Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 5 mars - 21 juillet 2014], Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014.

ARTICLES EN LIGNE :

« Critique de la raison impure », *Esprit*, 2017/3 (Mars-Avril), p. 118-129.
URL : <https://www-cairn-info.merlin.u-picardie.fr/revue-esprit-2017-3-page-118.htm> (dernière consultation le 18/02/20)

CHRISTOVA Iglia, « L'errance dans la créativité scientifique », [Plastik] : Art et écologie : des croisements fertiles ? #09 [en ligne], mis en ligne le 14 septembre 2020.
URL : <https://plastik.univ-paris1.fr/lerrance-dans-la-creativite-scientifique/> (dernière consultation le 04/06/2021)

FOIRET Agnès, « Art et écologie : des croisements fertiles? », [Plastik] : Art et écologie : des croisements fertiles ? #09 [en ligne], mis en ligne le 14 septembre 2020.
URL : <https://plastik.univ-paris1.fr/quest-ce-que-lart-apporte-a-lecologie/> (dernière consultation le 02/06/2021)

LAUGIER Sandra (et al.), « Genre et inégalités environnementales : nouvelles menaces, nouvelles analyses, nouveaux féminismes. Introduction » in *Cahiers du Genre*, 2015 [en ligne]
URL : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2015-2-page-5.htm> (dernière consultation le 11/05/2021)

MONTAGNE Quentin, « Le Pittoresque en submersion », [Plastik] : Art et écologie : des croisements fertiles ? #09 [en ligne]
URL : <https://plastik.univ-paris1.fr/le-pittoresque-en-submersion/> (dernière consultation le 17/05/2021)

PIGEAUD Jackie (dir.), *L'eau et la poésie de la création*, [en ligne]
URL : <https://books.openedition.org/pur/32604?lang=fr> (dernière consultation le 23/03/2021).

ZIELINSKI Agata, « L'éthique du care. Une nouvelle façon de prendre soin », *Études*, 2010/12 (Tome 413), p. 631-641
URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-12-page-631.htm> (dernière consultation le 04/05/2021)

ÉMISSIONS, RADIO :

HAKEM Tewfik, « Épisode : Annette Haudiquet : « À partir de 1850, l'océanographie suscite l'imagination des artistes », émission *Le réveil culturel*, diffusée le 19/06/2018 sur France Culture. Site internet de France Culture, consulté le 23 mars 2021.
URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-reveil-culturel/annette-haudiquet-a-partir-de-1850-loceanographie-suscite-limagination-des-artistes> [en ligne]

MUNIER Jacques, « Episode : Le sentiment océanique », émission *Le journal des idées*, diffusée le 27 novembre 2020 sur France Culture. Site internet France Culture, consulté le 6 mai 2021.
URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-des-idees/le-sentiment-oceanique> [en ligne]

RAMADE Frédéric (dir.), Imbert Claudia (réal.), Arte : l'atelier A, *Hicham Berrada*,
URL : <https://www.arte.tv/fr/videos/057123-051-A/hicham-berrada/> [en ligne]

WEBOGRAPHIE :

Agnes Denes, [en ligne]
URL : <http://www.agnesdenesstudio.com/works15.html> (dernière consultation le 19/05/2021)

Hicham Berrada, Les Augures Mathématiques, [en ligne]
URL : <https://www.hichamberrada.com/portfolio/les-augures-mathematiques/> (dernière consultation le 29/05/21)

Jérémy Gobé, Corail Artefact, [en ligne].
URL : <https://www.corailartefact.com/nos-actions> (dernière consultation le 29/05/21)

Musée National des Beaux-Arts du Québec, [en ligne]
URL : <https://www.mnbaq.org/exposition/turner-et-le-sublime-1283> (dernière consultation le 22/04/2021)

Nicolas Floc'h, [en ligne]
URL : <https://www.nicolasfloch.net/album/la-couleur-de-l-eau-2015-2019.html?p=1> (dernière consultation le 08/04/2021)

Sarah Trouche, Aral Revival, [en ligne]
URL : <https://www.sarahtrouche.com/aral-revival> (dernière consultation le 07/05/2021)

AUTRES :

Chelsea Ambrose, A means to equality? A look at the Ecofeminist art of Jackie Brookner and Ana Mendiata, Lewis & Clark College, Mai 2012

Galerie Maubert, *Nicolas Floc'h*, dossier de présentation, p.52

URL : <https://www.galeriemaubert.com/nicolas-floch> [en ligne] (dernière consultation le 05/06/2021)

Interview de Nicolas Floc'h réalisée par Camille Paulhan, suite à l'exposition « Glaz » au Frac Bretagne présentée en automne 2017, [en ligne].

URL : <http://www.zerodeux.fr/interviews/nicolas-floch/> (dernière consultation le 20/02/20)

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1 - Ange Leccia

La mer, 1991, vidéo. Beauvais, Musée de l'Oise (MUDO)
p.11

2 - Hiroshi Sugimoto

Série «Seascapes», 1980, tirages gélatino-argentiques.
- *Lake Superior, Cascade River*, 1995, Nég. 426
- *Night Seascapes*, 1991, Paris, Fondation Cartier
- *North Atlantic Ocean, Cliffs oh Moher*, 1989, Nég. 316
p.19

3 - Joseph Kosuth

One and Three Chairs (Une et trois chaises), 1965, installation, bois et tirages photographiques. Paris, Centre Pompidou, Musée National d'art moderne, n° d'inventaire : AM 1976-987
p.25

4 - Constantin Brancusi

Léda, 1926, bronze poli (fonte au sable), maillechort, 53 x 79 x 24 cm. Paris, Centre Pompidou, Musée National d'art moderne, n° inventaire : AM 4002-85, AM 4002-85 (1)
p.31

5 - Bill Viola

The Reflecting Pool (Le bassin miroir), 1977-1979, bande vidéo en couleur, son mono, 7minutes. Performeur : Bill Viola
p.36-37

6 - Caspar David Friedrich

Le Moine au bord de la mer, 1808-1810, 110 cm x 172 cm. Berlin, Musées d'État de Berlin, n° d'inventaire : NG 9/85
p.44

7 - Caspar David Friedrich

Le Voyageur contemplant une mer de nuages, 1818, 95 cm x 75 cm. Hambourg, Kunsthalle de Hambourg, n° d'inventaire : 5161, 1847.
p.45

8 - Elina Brotherus

Measuring the Water Level in the Sea (Full Moon), 2019, photographie, 80 x 115 cm. Tirée de la série « Meaningless work », 2016 -.
p.48

9 - Elina Brotherus

Tombeau imaginaire 26 (version 3), 2019, photographie, 120 x 106 cm. Tirée de la série « Sebaldiana. Memento mori », 2019. Bastia (Corse), Centre Méditerranéen de la Photographie.
p.49

10 - Joseph Mallord William Turner

Tempête de neige en mer, 1842, 91,40 x 121,90 cm. Londres, Tate National Gallery, n° d'inventaire : N00530, NG530.
p.54

11 - Walter De Maria

Lightning Field, 1977, installation *in situ*, Nouveau Mexique, 400 mâts d'acier sur 1mile x 1km. New York, Courtesy Dia Art Foundation.
p.55

12 - Barbara et Michael Leisgen

Pink Depression - L'Eau mourante, 1982, 9 épreuves cibachromes montées sur papier kraft, encadrés, 219 x 315 cm ; chaque élément : 73 x 105 cm.
Paris, Centre Pompidou, Musée National d'art moderne, n° d'inventaire : AM 1983-86 (1-9).
p.58-59

13 - Thierry Girard

Arcadia revisitée - scène VIII, 2011. Paris, Bibliothèque National de France (BNF).
p.60

14 - Nicolás García Urriburu

Coloration du Grand Canal, Venise, 1968.
p.61

15, 16, 17, 18 - Bill Viola

Going Forth By Day (Sortir au jour), 2002, installation audio/vidéo. Cycle d'images projetées en cinq parties. Installation sur cinq canaux vidéo HD en couleur, son stéréo. 35 minutes chaque partie. Dimensions de la pièce : H.6,10m x L.8,15m x l.2,40m. Berlin, Deutsche Guggenheim.
p.68-71

19 - Gustave Doré

Illustration pour le poème de Samuel Taylor Coleridge : *The Rime of the Accident Mariner (1798)*, 1876.
Londres, Doré Gallery, Hamilton Adams & Co. Paris, Bibliothèque National de France, Réserve des livres rares, Résac Yk 45.
p.75

20 - Anna Atkins

Photographs of British Algae, Polysiphonia Fucoïdes, vers 1845, cyanotype sur papier, 38 x 28 cm. Paris, Muséum national d'histoire naturelle, Bibliothèque centrale du MNHN (Ms Cry 247 fol 105).
p.78

21 - Louis Boutan

Photographie sous-marine, 1898, épreuve gélatino-argentique, 17,3 x 22 cm. Paris, Archives Jean Pailevé, n° d'inventaire : 110-003 03234.
p.79

22 - Jean Painlevé à Arcachon avec

un masque Fernez et une caméra Debie «Sept» dans un caisson étanche, vers 1930, photographie 17,9 x 12,9 cm. Paris, Archives Jean Painlevé.
p.80

23 - Jean Painlevé

La pieuvre, 1928, Film 35mm numérisés en HD. Paris, Archives Jean Painlevé, n° d'inventaire : 050.
p.80

24 - Jean Painlevé

L'hippocampe, 1934, film 35 mm numérisé en HD. Photogrammes du film. Paris, Archives Jean Painlevé, n° d'inventaire : 0261.
p.81

25 - Quentin Montagne

Le désastre de Malévitch, 2016, (cinquième état), Bois, ciment, sable, aquarium, poissons (*Corydoras Paleatus, Ancistrus Temincki, Poecilia wingei, Xiphophorus maculatus, Chromobotia macracanthus, Hemigrammus bleheri, Hemigrammus erythrozonus et Paracheirodon innesi*), plantes (*Hygrophila corymbosa, Microsorium Windelov, Microsorium Pteropus, Cryptocoryne wendtii, Cladophora aegagropila, Sagittaria Eatonii, Anubias Barteri Nana, Anubias Barteri et Pistia Stratiotes*), crustacés (*Planorbella duryi*), 156 x 80 x 35 cm.
p.84

26 - Hiroshi Sugimoto

Série «Dioramas», 1976-2012, tirages gélatino-argentiques
- *Manatee*, 1994, Nég. 136
- *Carboniferous period*, 1992, Nég. 118
p.85

27 - Nicolas Floc'h

Water-colors (La couleur de l'eau), 2015 - 2019.
Vue de l'exposition « Paysages productifs » au Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur, 2020.
p.88

28 - Nicolas Floc'h

Water-colors (La couleur de l'eau), 2015- 2019.
- *Colonne d'eau*, -30 mètres
- Pacifique, Shimoda, Japon, 2019
- *Colonne d'eau*, -8 mètres, Mer de Seto, Aji, Japon, 2019
p.89

29 - Tadashi Kawamata

Under the Water, 2011, éléments de mobilier en bois, *in situ*. Metz, Centre Pompidou-Metz.
p.95

30 - Hicham Berrada

Présage, 2007- , paysage chimique conservé dans une cuve en verre, lumière, Vidéo HD issue de performance, bécher, produits chimiques, caméra et projection en direct. Vue de l'exposition « Présage » au Louvre-Lens, 2019.
p.102

31 - Hicham Berrada

Présage, 2007-, paysage chimique conservé dans une cuve en verre, lumière, Vidéo HD issue de performance, bécher, produits chimiques, caméra et projection en direct. *Présage* détails.
p.103

32 - Hicham Berrada

Augures Mathématiques, 2019, Installation vidéo 360° avec 4 vidéoprojecteurs synchronisés dans une architecture circulaire. Vidéo couleur 7 min 39s. Vue de l'installation d'Hicham Berrada à la Hayward Gallery, 2019.
p.107

33 - Hicham Berrada

Augures Mathématiques, 2019, Installation vidéo 360° avec 4 vidéoprojecteurs synchronisés dans une architecture circulaire. Vidéo couleur 7 min 39s.
Impression 3D, 50 x 50 x50 cm, Photo Archives Kamel Mennour.
p.107

34 - Hicham Berrada

Augures Mathématiques, 2019, Vidéo couleur 7 min 39s.
p.108-109

35 - Ana Mendieta

Creek, 1974, film Super 8. New-York, Succession de la collection d'Ana Mendieta, LLC., Courtesy Galerie Lelong & Co.
p.117

36 - Sarah Trouche

Aral Revival, 2013, photographie (diptyque) de la performance, 95,5cm x 95,5 cm. Mer d'Aral, Kazakstan.
p.124

37 - Nicolas Floc'h

Structures productives, récif artificiel, 2010 - 2017, photographies, série en cours. Récifs artificiels japonais et européens.
p.128 - 129

38 - Nicolas Floc'h

Structure productive, 2010 -, sculptures. Vues de l'exposition « Glaz » au FRAC Bretagne (Rennes), 2017, galerie nord.
p.130-131

39 - Jacques Rougerie

Village sous-marin, 1973, plastique, bois et métal, h. : 140 cm, diam. : 177cm. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, don de l'artiste, 2010, n° d'inventaire : AM 2010-2-861.
p.134

40 - Jacques Rougerie

Tetiaroa, Polynésie française, Chambres sous-marines dans l'atoll de Tetiora.
p.135

41 - Dominique Peysson

Possibilité d'une île, 2014, installation, sable, gouttes d'eau.
p.139

42 - Robert Smithson

Déplacements de miroir au Yucatan (Yucatan mirror displacements 1-9), 1969, Neuf impressions en couleur à partir de transparences couleur (format 126), 61 x 61 cm chacune.
p.142

43 - Robert Smithson

Mirror shore, Sannibel Island (Rivage de miroir), 1969, 11 miroirs dans le suble humide, dimensions inconnues.
p.143

44 - Robert Smithson

Spiral Jetty, 1970. Utah, Great Salt Lake.
p.145

45 - Agnes Denes

Poetry Walk : Reflections - Pools of Thought, 2000, 20 granits gravés de l'écriture de 35 poètes et philosophes, installation permanente Charlottesville, Musée d'art de l'Université de Virginie.
p.148-149

46 - Tadashi Kawamata

Over Flow, installation, 2019. Vue de l'exposition « Over Flow » au Musée d'Art, Architecture et Technologie de Lisbonne, 2019.
p.156

47 - Pinar Yoldas

Ecosystem of Excess, installation, 2014
- *Ballon Turtle*
- Vue de l'exposition à la Ernst Schering Fondation Project Space à Berlin.
p.157

48 - Victoria Vesna

Noise Aquarium, installation vidéo, impressions AR, Deep Space 8K 2018. Linz (Autriche), Ars Electronica festival, 2018.
p.159

49 - Jérémy Gobé

Squelette de corail, peinture écologique et dentelle, dimensions variables, 2018-2019.
p.162

50 - Jérémy Gobé

Corail Artefact, 2017 -
p.163

51 - Art Orienté objet

Plutôt que tout..., 2011, Photographie du Lac Clifton et ses thrombolites.
p.166

52 - Art Orienté objet

Art Orienté objet, *Plutôt que tout...*, 2011, Photographie du plateau de télévision qui est également le lieu d'exposition de leur projet à la Maison Populaire de Montreuil, 2011.
p.167

53 - Joseph Beuys

7000 chènes, 1982, action. Cassel, Documenta7, 1982.
p.172

54 - Kathryn Miller

Seed Bombing, 1991, photographie extraite d'une vidéo. Terrain vague à Los Angeles, 1982.
p.173

55 - Agnes Denes

Wheatfield (Champ de blé), 1982. Battery Park, à l'extrémité Est de Manhattan.
p.175

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Atkins Anna : 76
Ardenne Paul : 22, 32, 115, 141, 154, 176
Art Orienté objet : 14, 154, 165, 168, 176

B

Bachelard Gaston : 9-11, 23-24, 28-30, 32-33, 35, 39, 57, 62-65, 73, 100, 104
Benjamin Walter : 77
Benveniste Jacques : 104
Berrada Hicham : 13-14, 72, 83, 86-87, 90, 100, 106, 127
Beuys Joseph : 171
Boël Denis - Michel : 73
Bonaparte Marie
Boutan Louis : 77
Bouvier Nicolas : 40-41
Brancusi Constantin : 29
Bresson Henri-Cartier : 77
Brotherus Elina : 12, 46
Bureaud Annick : 155, 160
Burke Edmund : 47, 50, 52

C

Christova Iglia : 186
Comte-Sponville : 40

D

Dagognet François : 52
Darwin Charles : 74
Denes Agnes : 112, 123, 146, 176
De Chassesey Eric : 104
De Maria Walter : 51
De Tomatis Alferd : 38-39
Domart-Coulon Isabelle : 164
Doré Gustave : 74

E

Ellul Jacques : 168

F

Floc'h Nicolas : 13-14, 72, 83, 86-87, 90, 100, 106, 114, 126-127, 140, 154, 161, 165
Flusser Vilèm : 177
Foiret Agnès : 186
Foucault Michel : 106, 114, 136-137, 141
Freud Sigmund : 38, 40-41
Friedrich Caspar : 12, 43, 51
Fuller Buckminster Richard : 132

G

Garaud Colette : 140
Gilligan Carol : 114-115
Girard Thierry : 57
Gobé Jérémy : 14, 154, 164-165
Guénin Hélène : 56, 91, 113, 132

H

Hokusai : 76
Hugo Victor : 76
Huitorel Jean-Marc : 87

J

Jung Carl Gustave : 63

K

Kandel Robert : 23, 104
Kawamata Tadashi : 14, 91, 155, 160
Kosuth Joseph : 23

L

Laugier Sandra : 111
Lavisgnes Serge : 62
Leccia Ange : 10, 24
Leisgen Barbara et Michael : 52, 56-57, 66, 113, 118
Loisel Hubert : 86-87
Longin - Pseudo : 43, 51
Love Willam T. : 118

M

Man Ray : 77
Marey Etienne-Jules : 77
Mendieta Ana : 106, 114-118, 126
Michelet Jules : 76
Millais John-Everett : 57
Miller Kathryn : 171
Mirikitani Janice : 118, 122
Montagne Quentin : 82-83
Morin Edgard : 42

N

Neutres Jérôme : 64
Newman Barnett : 18

O

Olivier Blandine : 170

P

Painlevé Jean : 77
Paulhan Camille : 126
Perov Kira : 64
Perséphone Collectif : 15, 154, 170
Peysson Dominique : 100, 136
Pigeaud Jackie : 72
Pinchon Michèle : 23
Platon : 106
Poe Edgar Allan : 32, 63

R

Rimbaud Arthur : 56
Rolland Romain : 22, 38, 41
Rothko Marc : 18
Rougerie Jacques : 106, 114, 127, 132-133

S

Saintine : 24, 63
Schefer Olivier : 47, 51
Sebald Winfried Georg : 46
Shiva Vandana : 118
Sloterdijk : 39
Smithson Robert : 140-141
Sugimoto Hiroshi : 17, 82

T

Tronto Joan : 115

Trouche Sarah : 122, 123, 140

Turner Joseph Mallord William : 47, 50, 76

U

Uriburu Nicolás García : 62

V

Vaillancourt Yves : 22, 38-42

Valéry Paul : 33

Verne Jules : 76, 106, 132

Vesna Victoria : 160

Viola Bill : 12, 34-35, 64-65

Von Trier Lars : 57

Y

Yoldas Pinar : 155, 160

Z

Zielinski Agata : 115