

La Mer comme Sémiosphère

Nathalie Roelens

Université du Luxembourg

Résumé

De la psychanalyse “hydrique” de Bachelard (1942) à l’anthropologie de “l’écume” de Sloterdijk (2003), la pensée contemporaine semble avoir fait de la mer une métaphore de la connaissance. La géocritique et la géopoétique ne font pas exception à cette épistémè maritime. Dans *Le Monde plausible* (2011) ou *La Cage des méridiens* (2016), Westphal sillonne les océans, horizons et autres caps qui ont façonné notre imaginaire du connu et de l’inconnu, du réel et du possible. Dans *La Mer des Lumières* (2016), Kenneth White sonde l’océan Indien au gré d’un itinéraire mental. L’actuel “crise des migrants” redessine les contours de ce “petit cap du continent asiatique” qu’est l’Europe (Valéry, 1919) et dote la mer d’une nouvelle connotation de *Pontos* agonistique et métamorphique (des vivants qui se confrontent au vivant) et guère de *Thalassa* irénique et féconde. La Méditerranée n’est plus un creuset de civilisations mais “un lieu de conflits” (Mezzadra) ; de “lisse”, elle redevient “striée”.

C’est en véritable sémiosphère, au plus proche de la biosphère dont elle dérive, que la mer se configure à l’aune de ses investissements littéraires ou plastiques : des grands mythes d’amours et de rapt transmaritimes – Léandre, Europe, Iseut –, jusqu’à la littérature exilique (Gaudé, Ben Jelloun, Elalamy), dont les traits narratifs majeurs (le tumulte modal : vouloir, ne pas pouvoir, devoir) et le blocage aspectuel (l’inchoativité béante) sont déjà contenus en germe dans “Le long voyage” de Leonardo Sciascia, 1973). Aussi la mer, de par l’imaginaire dynamique qu’elle engendre et son éternelle fluence, résiste-t-elle en somme à tout effort de conceptualisation : “Quoi de plus complexe qu’une vague, ce phénomène que Vitruve a eu tant de mal à faire entrer dans la pensée” (White).

Introduction: une sémiosphère maritime

Notre planète Terre devrait s'appeler Mer. (Erik Orsenna, *L'avenir de la mer*)

Force est de constater que la pensée contemporaine a fait de la mer une métaphore de la connaissance, depuis la “morale naturelle” de l'eau (Bachelard 1993: 22), “l'espace lisse” (Deleuze & Guattari 1980), “l'archipel” (Cacciari 1997), le “naufage” (Blumenberg 1994), la “modernité liquide” (Bauman 2000), “l'écume” (Sloterdijk 2013), engendrant une épistémè maritime. La géopoétique (White) et la géocritique (Westphal) ne sont pas en reste. Dans *La Cage des méridiens* (2016), Westphal sillonne les océans, horizons et autres caps qui ont façonné notre imaginaire du connu et de l'inconnu, du réel et du possible. Or, dès qu'on s'approche du bord de mer, en prise avec ce que Freud appelle le “sentiment océanique” (Freud 1929), l'on comprend que l'enjeu est ailleurs, aux confins, dans le pli entre terre et mer, dans cet agencement terraqué que constitue la côte. Tout comme la biosphère est nécessaire à l'existence des différentes espèces terrestres, la sémiosphère, concept forgé par Youri Lotman, précède l'existence des différentes cultures, des différents langages et systèmes de valeur qui la peuplent. Le centre de cette sphère, de nature homogène, implique une adhésion majeure aux valeurs culturelles officielles et jouerait dès lors le rôle d'un “mécanisme normalisateur” (Lotman 1999: 73). Par son homogénéité en revanche, la périphérie serait plus hétérogène, dissidente, novatrice: “Le système des textes périphériques reconstruit une image du monde dans laquelle le hasard et le désordre prédominent” (*ibidem*). Quoique Lotman évite tout binarisme en avouant qu'il s'agit plutôt de tension, d'influence réciproque, il n'en demeure pas moins que le littoral s'inscrit bel et bien dans cette périphérie instable. C'est là où terre et mer s'abouchent que le sens s'émancipe du convenu et devient prégnant. C'est là où le *cap* s'avance dans l'eau qu'il est confronté à l'inanticipable. Dans *L'autre cap*, Jacques Derrida établit en effet une corrélation entre le *cap* et l'inanticipable (*in-ante-capere*): “l'inanticipable, le non-maîtrisable, le non-identifiable, bref, comme ce dont on n'a pas encore la mémoire” (Derrida 1991: 23). L'expérience (π, *peira* en grec, “essai”) n'est-elle pas étymologiquement apparentée au *pirate* (π, *peirates*)? C'est à la marge de

la sémiosphère que surgit l'imprévisible, que le nouveau fait irruption ou, pour croiser en quelque sorte Lotman et Derrida:

ne pas fermer d'avance une frontière à l'à-venir de *l'événement*, à ce qui *vient*, à ce qui vient peut-être et peut-être vient d'une autre rive. Selon la logique capitale que nous voyons se confirmer ici, ce qui menace l'identité européenne ne menacerait pas essentiellement l'Europe mais, en Esprit, l'universalité dont elle répond, dont elle est la réserve, le capital ou la capitale. (Derrida 1991: 68-69)

Seul celui qui s'intéresse à "l'autre rive" aura relevé le pari d'un territoire critique. Cependant, chaque étape de notre développement se verra démentie par l'actualité qui vient infléchir les interprétations admises, les faire bouger, les déplacer.

1. Le bord de mer comme espace mythique

Dès l'origine, il y a décentrement, pli, excentricité. Dans la *Genèse*, Dieu ne crée pas *la mer et le ciel* ou *la mer et la terre* mais leur *séparation*. Après avoir séparé les eaux d'au-dessus des eaux d'au-dessous en terre et en ciel, le deuxième jour le Créateur opère une nouvelle disjonction: "*Que les eaux qui sont au-dessous du ciel s'amassent en un seul lieu, et que la terre ferme apparaisse!* Il en fut ainsi. Dieu appela la terre ferme *terre*, et il appela la masse des eaux *mer*. Dieu vit que cela était bon" (*Genèse 1, 6-10*). Le mot "mer" en hébreu est d'ailleurs hautement polysémique: "yam" יָם) désigne tant la mer Méditerranée, la mer Rouge, la mer Morte, la mer de Galilée que la mer en général, le fleuve puissant (le Nil), ou encore le grand bassin dans la cour du temple. Une des acceptions est également "rugir", ce qui explique sans doute sa violence dans l'Ancien Testament. Après le Déluge universel, Jonas et la baleine et la traversée de la mer Rouge, la mer devient bienveillante dans les Évangiles, avec la marche sur l'eau (réactualisée par la mythologie de Barthes "Paris n'a pas été inondé"), la pêche miraculeuse ou le lavage des pieds.

Dans l'épisode de "La pêche miraculeuse", non seulement les poissons participent du miracle, mais le *pêcheur* est converti en *pêcheur*:

Simon Pierre tomba aux genoux de Jésus et dit: “Seigneur, éloigne-toi de moi, parce que je suis un homme pécheur”.

En effet, lui et tous ceux qui étaient avec lui étaient remplis de frayeur à cause de la pêche qu'ils avaient faite. Il en allait de même pour Jacques et Jean, les fils de Zébédée, les associés de Simon. Jésus dit à Simon: “N'aie pas peur, désormais tu seras pêcheur d'hommes.”

Alors ils ramenèrent les barques à terre, laissèrent tout et le suivirent. (Luc 5.8-11)

Dans l'iconographie, en l'occurrence chez Duccio, c'est l'occasion de représenter pour la première fois le Christ non plus de face comme un *pan-tocrator* autoritaire, mais de profil, humanisé, faisant descendre l'ICH-THUS, le poisson salvateur, de son piédestal divin.



Duccio di Buoninsegna, *La pêche miraculeuse*, 1311, peinture sur bois, 36,5 x 47,5 cm, Sienne, Musée de l'Œuvre de la Cathédrale

Cette puissance vivifiante et lénifiante de la mer a toutefois acquis de nouvelles connotations depuis le dérèglement climatique, avec ses inondations, la sécheresse, l'érosion de zones submersibles, la disparition de la Barrière de corail, *l'aqua alta* à Venise, bref, le “stress hydrique” de maints pays. Le bord de mer appelle la “concernation”: une géocritique critique, éthique, écologique. La côte bretonne par exemple, récusant toute géométrie euclidienne, de par son périmètre escarpé, “fractal” (Mandelbrot 1967), a la particularité d'offrir moins de prise à l'eau (les nombreuses anfractuosités brisent la vague en vaguelettes) mais à la fois, risque de s'effriter davantage car l'eau, en s'insinuant dans les petites anses, rend la côte plus friable. Des pans entiers de falaise se détachent chaque année. De même, la Grande-Bretagne est littéralement grignotée par la mer.

2. La vague comme zone de turbulence entre terre et mer

Le savant Bartleboom (nom qui rappelle d'autres originaux en littérature), dans *Océan Mer* de Stefano Baricco, examine l'endroit exact où la vague avec sa "frange ourlée d'un perlage délicat" (Baricco 1998: 41) déferle sur le sable avant son retrait. Ayant le projet de rédiger une *Encyclopédie des limites observables dans la nature*, il isole par le regard un cadre où vient s'inscrire le profil de la vague qu'il attendait afin de traquer l'endroit où la mer finit. Mais il doit se rendre à l'évidence qu'il est impossible d'arrêter ce flux, "cette continuelle alternance de création et de destruction", en raison de "l'incertitude mouvante de ce va-et-vient qui berçait et bafouait tout regard scientifique" (*idem*: 42). Le récit se déroule dans une pension "posée sur la corniche ultime du monde, à un pas de la fin de la mer" (*idem*: 48), espace neutre, sorte de purgatoire marin pour damnés en mal de guérison dont le sort est suspendu et où le chronotope de l'attente l'emporte sur l'intrigue. Kenneth White, dans *L'esprit nomade* cultive, pour sa part, la métaphore d'un "livre-rivage": "Que le flot de chaque jour laisse un dépôt sur mes pages, comme il laisse du sable et des coquillages sur le rivage. Autant de terre ferme de plus. Ceci pourrait être le calendrier des marées de l'âme" (White 1987: 148). Ailleurs White résume la polysémie intrinsèque de la vague en renvoyant à l'architecte latin Vitruve qui avait rédigé un petit traité sur le brise-lames: "Quoi de plus complexe qu'une vague, ce phénomène que Vitruve a eu tant de mal à faire entrer dans la pensée?" (White 1994: 355). Dans le roman de Baricco, on dirait que ce phénomène métastable du flux et du reflux affecte le vécu et les espaces: "La situation indéterminée de la pension est le miroir de la condition indéfinie de chacun des personnages" (Milanesi 1998: 10). Une autre âme naufragée a échoué dans cet entre-deux, le peintre Plasson qui peint la mer avec de l'eau de mer...

En tant que principe vital, la vague a toujours frappé les artistes et les penseurs par son énergie et son éternelle fluence. Paul Valéry rédige "L'homme et la coquille" (Valéry 1958c) pour interroger cette force spiralée, cette *natura naturans* qui façonne des hélices que l'artisan le plus chevronné est incapable de concevoir. La polarité entre ordre et désordre, culture et nature, immobilité du cadrage et dissipation énergétique est sans doute la mieux incarnée par l'estampe appartenant aux Okiyo-e "images d'un monde

éphémère et flottant” de Katsushika Hokusai, *La grande Vague de Kanagawa* de 1831 (26 x 38 cm, estampe sur papier, Metropolitan Museum of Art), vague scélérate dont l’écume évoquait à Edmond de Goncourt “des gouttelettes ayant la forme de griffes d’animaux” (Goncourt 2014: 37) en phase avec le style fantastique du peintre. Une spirale parfaite menace des barges vulnérables qui transportent du poisson des îles vers la baie d’Edo. Or, l’immense vague rejailit dans toute une iconographie actuelle légitimant d’autres approches: (1) une lecture politique chez Per Aage Brandt et Peter Sloterdijk, (2) une lecture écologique d’une humanité menacée par des tsunamis et, enfin, (3) une lecture géopolitique du “déferlement” de migrants en Europe.

(1) On le voit, le littoral est assujéti aux caprices de la mer qui s’accélère (houle, tempête) ou qui ralentit (ressac, eau stagnante); qui est récurrente (marée, vague) ou intempestive (tsunami). Per Aage Brandt, dans une étude récente, relève la “désymbolisation du monde”, à savoir la crise du symbolique, de l’imaginaire et du réel (pour reprendre les catégories de Lacan), un décalage entre territoires, urbanités et souverainetés qui se solde par une perte de la fonction sémiotique. À en croire Brandt, le monde en principe infini et entropique (conditions planétaires) de la croissance économique, discursive, communicationnelle, est soumise aux contraintes de finitude naturelle (néguentropie). Seule “l’œuvre est un exercice de finitude dans un océan sémiotique infini” (Brandt 2017: 280). L’art contient dès lors en germe un impératif éthique: enrayer les prétentions infinitistes, les rappeler à l’ordre des conditions limitées et finies de leur réalisation: “Si l’on ne prend pas en considération cette asymétrie, disons entre l’infini et le fini, entre l’économie des signes et l’écologie des choses, on risque le pire” (Brandt 2017: 274). Dans *Ecumes*, Sloterdijk, en attribuant à la dissipation de l’écume des vertus démocratiques contre l’immunité divine macro-sphérique, invoque une “biosophie” (Sloterdijk 2013: 19) qui devrait réfléchir sur la fin de notre sphère anthropique protégée par un système immunitaire. Constatant que l’écume déploie une latence, dévoile l’implicite, comme une “révolution” (au sens de celles de Vésale qui montraient au grand jour les viscères et les muscles des corps dans ses anatomies), il en vient à établir une “équation entre l’écume et le rêve” (*idem*: 29).

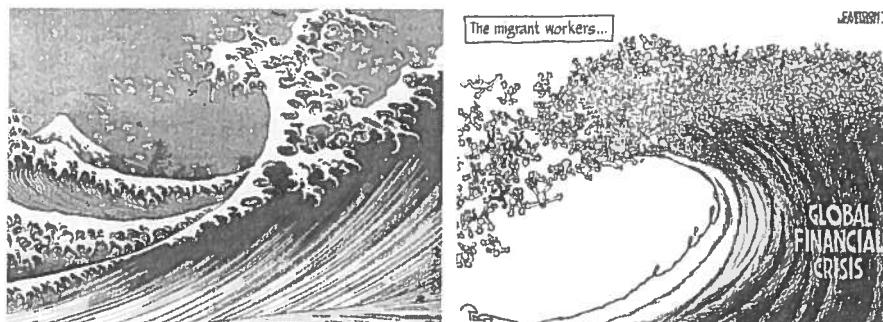
(2) La *Vague*, ou plus précisément *nami ura* (*Sous la vague*) de Hokusai résonne aussi dans *tsu-nami*, le front de vagues (assez fréquent sur cette

Ceinture de feu du Pacifique), ou dans *hanami*, le front de fleurs ou mire-fleurs, fête des cerisiers (emblème de l'éphémère) dont la date en 2011 tombait ironiquement le 11 mars. Il n'est pas étonnant dans ces conditions que les Japonais après Fukushima se soient intéressés aux travaux de contrôle et de freinage de l'eau, entre autres ceux de Léonard de Vinci qui dans ses dernières années avait entrepris une série intitulée *Le Déluge* représentant l'eau sous toutes ses formes, des remous de petits courants à des tourbillons de boue emportant hommes et animaux domestiques, afin de trouver des méthodes permettant le cas échéant d'éviter les inondations de Florence par le Fleuve Arno (de nos jours il s'agit plutôt de mettre en place de nouveaux dispositifs pour produire de l'énergie durable houlomotrice):

Léonard de Vinci trempait un rameau dans l'eau, alors, de chaque côté de la petite branche exerçant un 'freinage de l'eau', se formait un tourbillon, qui ne rendait pas compte de la matière 'c'est de l'eau', mais de la dynamique 'c'est un courant'. Même si le mouvement du courant est faible et pratiquement invisible pour l'homme, le petit tourbillon qui se forme autour du bâton montre que 'l'eau coule'. (...) C'est une création bouillonnante au sein d'un freinage. (Keiji 2014: 1)

(3) Les caricatures de la "vague" de migrants "affluent" en Europe empruntent à leur tour leur morphologie à Hokusai. Si une de ses "vagues" nipponnes se voit diffractée en oiseaux-écume, chez Popa Matamula les corps-écume sont propulsés vers d'autres horizons. Remarquons que le dessinateur a repris l'orientation de droite à gauche (fidèle à l'écriture) de la vague de Hokusai, vraisemblablement pour figurer la "pression" migratoire, d'est en ouest.

Si Baricco tresse l'histoire du Radeau de La Méduse à son histoire sans histoire – le naufrage déclenche les passions, fait triompher l'instinct primordial, opère une régression vers le stade animal, la pulsion de mort poussée jusqu'à l'anthropophagie –, à son tour, l'image du cormoran pris dans mailles d'un filet, narguant par sa posture crucifiée les pêcheurs dans le petit récit *Littoral* de Bertrand Belin, rappelle en mineur la rudesse de la vie sur mer et les massacres qu'elle entraîne: "On attrape n'importe quoi avec ces filets un jour ce sera quelqu'un, dit-il" (Belin 2016: 13). Qui plus est, cette mauvaise conscience se mue à l'heure actuelle en voyeurisme face à des images dont nous abreuvons les médias.



Hokusai, *Kaijo no fuji*, second volume des *Cent vues du mont Fuji*, 1834 /
Popa Matumula, *Wave of migration*, 13 oct. 2009

Le rivage suscite d'emblée une question philosophique. La mer déchaînée (sublime, chez Friedrich) soulève en effet la question de la réaction du spectateur: à l'abri sur la terre ferme afin de goûter l'effroi par procuration (comme préconisait Kant) ou éprouvant la nécessité de s'abîmer dans l'océan indomptable, d'éprouver le "Sturm und Drang", l'infini des possibles ou, selon la métaphore nautique que Nietzsche emprunte à Pascal, le "vous êtes embarqué": "Nous avons quitté la terre et nous sommes embarqués – Nous avons coupé les ponts derrière nous – mieux encore, nous avons coupé la terre derrière nous. Et bien – petit bateau – Prends garde... et il n'y plus de terre." (Nietzsche 1982: 149) Kant réservait à "l'homme de culture" la faculté de transformer la terreur en " crainte respectueuse, maîtrisable":

Mais si nous nous trouvons en sécurité, le spectacle est d'autant plus attrayant qu'il est propre à susciter la peur, et nous nommons volontiers ces objets sublimes, parce qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de l'habituelle moyenne et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d'un tout autre genre, qui nous donne le courage de nous mesurer avec l'apparente toute-puissance de la nature. (Kant 1993: 142)

Renouant plutôt avec le tragique nietzschéen, les personnages féminins dans *Océan mer* ont opté pour l'immersion comme indispensable expérience vitale:

La mer ensorcelle, la mer tue, émeut, terrifie, fait rire aussi, parfois, disparaît, par moments, se déguise en lac ou alors bâtit des tempêtes, dévore

des bateaux, elle offre des richesses, elle ne donne pas de réponses, elle est sage, elle est douce, elle est puissante, elle est imprévisible. Mais surtout: la mer *appelle*. (Baricco 1998: 104)

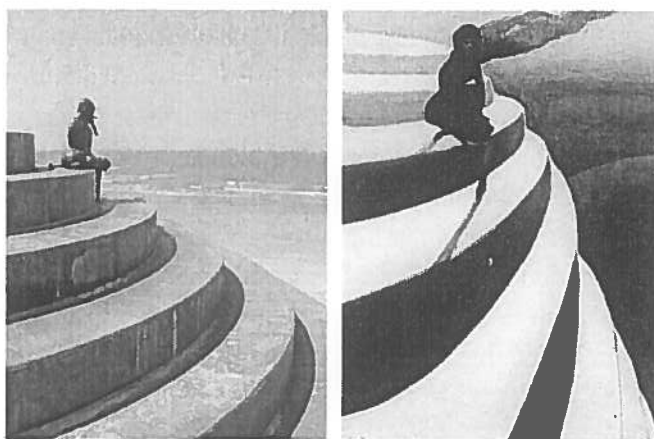
La mer invite au plongeon dans l'inconnu, l'altérité, l'interdit. En poésie, on trouve cette même idée de noyade recherchée comme fusion avec les éléments : dans *Shipwreck* de Falconer (1762) dont Turner se serait inspiré pour sa *Tempête* (1805), *L'infinito* de Leopardi ("*Così tra questa / Immensità s'annega il pensier moi / E'l naufragar m'è dolce in questo mare*" ["Ainsi parmi cette / Immensité s'abîme (se noie) ma pensée / E faire naufrage m'est doux dans cette mer"]), ou *La nuit, la mer* (2009) de Corinne Hoex qui établit l'équation entre mère et mer. Hans Blumenberg voit dans la "démonisation" de la mer comme "sphère imprévisible" (Blumenberg 1994: 11) une nécessité existentielle de l'homme en quête d'une pente funeste ou, du moins, de ce frémissement, ce désir, ce goût du risque. Le naufrage est en quelque sorte "la conséquence 'légitime' du voyage en mer" (*idem*: 13), et s'il a été surmonté il devient "la figure d'une expérience philosophique inaugurale" (*idem*: 15). Il est inhérent à notre condition humaine, tandis que le retour au havre serait profondément suspect. Il faudrait à ce stade convoquer les principales fonctions symboliques des eaux dont sa puissance destructrice dégagées par Gilbert Durand, la distinction bachelardienne (Bachelard 1993) entre les eaux dormantes dotées d'un imaginaire irénique incluant la noyade (complexe d'Ophélie), et l'océan doté d'un imaginaire polémique impliquant l'idée de fendre les flots comme flagellation (complexe de Swinburne).

3. Le bord de mer comme lieu épiphanique

Sur ses rives, la mer devient mélange de *Pontos* (flot: divinité mâle) et de *Thalassa* (irénique et féconde). La mer engendre des nymphes sensuelles, innocentes ou lascives (naïades, néréides, Mélusine, Aréthuse, Léda et le cygne, la Geisha amoureuse d'un dauphin) et encore Vénus *anadyomène* (surgit vers le haut, sortie des eaux) et *aphrogène* (née de l'écume et non d'une conque) car le Titan Cronos, révolté contre son père Ouranos, a

castré celui-ci avec une faucille fertilisant ainsi l'écume. *Aphrodite* (venant d'*aphros*: écume) lui doit donc sa naissance. Or la mer est aussi le "réceptacle abominable de corruption et de mort" (Baricco 1998: 60-61), étant elle-même "monstre abyssal anthropophage" (*idem*: 56). Elle contient des gorgones, des poulpes géantes, des orques. Les sirènes ont un statut spécial par leur ambivalence: séductrices, elles étaient aussi des divinités funéraires, chimères mi-femme mi-oiseau qui séjournèrent à l'entrée du détroit de Messine dans l'Odyssée, "couchées dans l'herbe au bord du rivage entourées par les amas d'ossements et les chairs desséchées des hommes qu'elles font fait périr" (Chant XII). Femme-poisson, vouivre, anguille ou dragon dans le folklore nordique, la sirène est pour Maurice Blanchot l'emblème du commencement, de la tension vers l'absence et de la rencontre imaginaire, hors du langage (*apud* Blanchot 1986: 10). En somme la plage est un lieu épiphanique.

Le peintre symboliste Léon Spilliaert a figé cette double nature de la sirène en baptisant son tableau "Vertige", tandis qu'Auguste Rodin déporte, dans sa *Femme-Poisson*, les traits pisciformes de la queue (absente) à la bouche béante.



Hommage à *Vertigo* de Léon Spilliaert (photo de l'auteur) /
Léon Spilliaert, *Vertigo*, 1908, h/t, Ostende, MuZee



Auguste Rodin, *La femme-poisson*, avant 1915, Paris Musée Rodin
(photo de l'auteur)

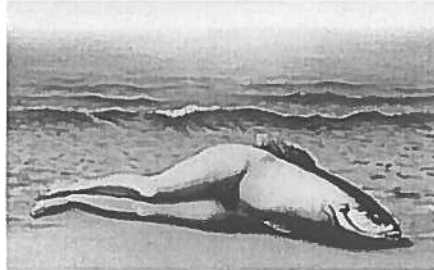
En 1908, Edvard Munch, atteint de délires psychotiques (soignés par électrothérapie), écrit et illustre un conte cruel et grotesque, *Alfa et Omega*, 1910. Certaines planches rappellent *Le Cri* de 1889. Le bord de mer est là aussi à la fois angoissant, mortifère et régénérant. Ève-Oméga est une femme enchantresse mais aussi un souillon fornicant avec les animaux de la Création. Elle part au pays de la rédemption laissant Adam seul et désespéré, et revient transfigurée mais périt sous les coups d'Adam devenu fou de chagrin. Déjà dans *Le Cri*, qui portait pour titre original *Der Schrei der Natur*, l'énergie de la mer affectait le sujet, rendu plastiquement par les courbes sinueuses ascendantes: "Je sentais un cri infini qui passait à travers l'univers et qui déchirait la nature." (Munch 1892: s.p.)



Edvard Munch, *Alfa et Omega*, 1910, planche de dessin

Encore plus ambiguë s'avère la sirène offerte sur un plateau en argent lors d'un dîner dans le roman *La Peau* de Curzio Malaparte qui décrit l'occupation en 1944 de Naples par les troupes américaines. Le "dîner" organisé par le commandant américain dans un palais napolitain met en évidence ce contraste entre la vieille Europe cultivée et raffinée et le nouveau continent rustre, aux goûts grossiers. L'entrée se compose en effet de l'horrible "spam", un brouet visqueux et sans mystère contrairement au plat principal, Sirène à la mayonnaise: "Une petite fille, quelque chose qui ressemblait à une petite fille, était étendue sur le dos au milieu du plateau, sur un lit de feuilles de laitue, dans une grande guirlande de branches de corail" (Malaparte 1949: 285). Cette spécialité napolitaine hybride mi-poisson, mi-humain, dont les yeux semblent fixer au plafond le *Triomphe de Vénus* peint par Luca Giordano, révolte les convives mais pas le narrateur accoutumé aux faux-semblants baroques: "C'est un poisson, dis-je, c'est la fameuse Sirène de l'Aquarium" (ibidem). Et même si le médium filmique enjoint à désambiguïser l'écrit, Liliana Cavani par l'usage savant qu'elle en fait dans *La pelle* (1981), parvient à maintenir le mets dans un effrayante équivoque. Il n'empêche que ni Malaparte ni Cavani ne dérogent à une certaine dignité qui résiste à la décadence, comme pour mettre en évidence une résilience, toute européenne, nourrie d'une ancienne gloire et d'une culture ancestrale.

Le bord de mer est à la fois le lieu des instincts et du sacré, de la permutation ou du battement de valeurs entre l'humain et le non-humain, nature et culture, vie et mort. La séquence de la pêche au thon ("*tonnara*") dans *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini, précédé d'une invocation à la vierge, est un parangon de ce que la mer luisante comme un lac peut receler de forces et de bestialité auxquels les pêcheurs font face avec beaucoup de retenue mais qui ébranle jusqu'à la nausée la jeune épouse (Ingrid Bergman) en porte-à-faux sur une pauvre barque et éclaboussée par la pêche miraculeusement belle et éminemment cruelle.



René Magritte, *L'invention collective*, 1935, 116 × 73 cm,
collection Thyssen-Bornemisza, Lugano

Le surréaliste René Magritte inverse carrément l'image que l'on se fait de la sirène, nous offrant la vision d'un poisson échoué privé de toute séduction. Magritte semble mettre en image le petit *Gedankenexperiment* accompli par Diderot pour justifier la subjectivité du goût esthétique: "C'est au goût à créer des monstres. Je me précipiterai peut-être entre les bras d'une sirène; mais si la partie qui est femme était poisson, et celle qui est poisson était femme, je détournerais mes regards" (Diderot 2008).

En bordure de mer se joue actuellement la fin de l'anthropocentrisme voire de l'humanité, dont Aylan Kurdi fournit l'icône, Cet enfant syrien de trois ans a péri dans sa traversée en route direction de Kos en Grèce et a été refoulé le 2 septembre 2015 sur une plage de Bodrum, au sud de la Turquie. Photographié pour *The Independent*, il a fait la Une de toute la presse, participant de cette triste épopée de migrants échoués sur nos côtes qui "refluent". Leurs corps sans vie ont transformé l'imaginaire mythique attirant ou effrayant en une dure réalité sans rédemption. Youssouf Amine Elalamy, dans son roman *Les clandestins*, a toutefois eu le mérite de poétiser, en tout cas de singulariser cette actualité – déjà brûlante en 2000 –, d'extraire un cas du gommage mémoriel. Une "mère" marocaine "s'avance" vers la dépouille de son fils, candidat à la traversée, refoulé par une "mer" qui "se retire" comme si de rien n'était:

Elle marchait comme ça, lentement, doucement, sans pouvoir se souvenir de leur couleur. La couleur des yeux de son fils. Son bébé devenu enfant, puis homme, puis viande sur le sable. Son bébé qui a grandi et qui ne grandira plus. Son fils. Sa vie. Sans vie. Son fils pourtant. Le corps de Louafi sans Louafi. (...). Marcher lentement, sur la pointe des pieds, repous-

ser le fil invisible et combien fragile entre la parole et la vue, le corps de Louafi sans Louafi, sa main molle sur le sable, ses yeux éteints derrière les algues. (...) fils noyé dans le rêve qui brûlait en lui, rejeté par la mer dans sa parure d'algues. Il n'y a rien de plus beau que les yeux d'une mère posés sur son fils, sa tête contre la sienne, et pas un bruit, pas un souffle pour venir arracher ce spectacle au silence. Même si. Là. À portée de l'oreille. La mer. Elle est là pourtant, la mer avec sa musique qui n'en finit pas de jouer. Mais qui peut bien l'entendre, celle-là ? La mer se retire. La mère avance. Jusqu'à recouvrir son fils. Elle s'incline avec la grâce d'une feuille morte, à la merci du vide. (...) dans ses yeux la mer et dans le ventre de son fils la mer. La mer qui lui a pris son enfant, lui a fait tourner la tête, l'a bu d'un coup. L'a recraché sur le sable. Qui oserait lutter contre elle ? (Elalamy 2011: 54-57)

Océan mer conjugue les deux imaginaires, le corps échoué et l'épiphonie, dans une scène qui imbrique typographiquement, par petites langues de textes, tels des ruisselets, le fait divers du "fou de Brixton" et un épisode où des curistes qui effectuaient le "bain à la lame" afin de soigner leur stérilité, épuisement nerveux ou insomnie, ont une apparition collective. Le fou de Brixton est un cas clinique immergé de force dans l'eau glacée agitée par les vagues, qui n'a pas résisté au traitement: "digéré par le grand intestin aquatique et jamais rendu à la plage, revomi au monde, comme on aurait pu s'y attendre, sous la forme d'un vessie livide et grotesque" (Baricco 1998: 58). Personne ne vint jamais réclamer ce cadavre recraché, comme si la mer métamorphosant les corps effaçait toute trace. Les curistes, quant à eux, sont confrontés à une barque qui contient la statue de bois d'un saint, incompréhensible, dès lors que "la mer est sans explication" (*idem*: 62) :

Un jour, sur la plage de Depper, la vague apporta une petite barque, une ruine, guère plus qu'une épave. Et ils étaient là, les amants de la maladie, éparpillés sur des kilomètres de rivage, consommant chacun son étroite marine, élégantes broderies sur le sable à perte de vue, chacun dans sa bulle d'émotion, de plaisir et de peur. (*idem*: 61)

4. La côte comme lieu de “violation de liens sémiotiques”

Lotman conditionne la formation des mythes et leur modélisation à la position centrale ou périphérique de la culture où ils surgissent: les produits émanant du centre ayant “une intrigue unique et une signification suprême” (Lotman 1999, 73) proche dans les sciences des “théories causales-prédéterminées”, tandis que les productions périphériques opèrent une “violation du probable” (*idem*: 76), voire “violation de liens sémiotiques pré-ordonnées” (*idem*: 105) qu’il ramène aux “théories probabilistes en physique théorique” (*idem*: 74). L’*excentré* impliquerait l’*excentrique*, le bord serait une zone dynamique de l’arbitraire, de l’immotivé, de l’échevelé ce qui mènera même au mensonge, et au péché. Si “les lieux ont acquis une signification morale et les notions morale, une signification spatiale. La Géographie est devenue une forme d’éthique” (*idem*: 88).

Dans *Il pensiero meridiano*, Franco Cassano donne un soubassement philosophique à cette polarité pour étayer son idée d’un Sud maritime et tolérant face à un Occident terrestre et atteint de “solipsisme continental” (Cassano 1996: 22). Il invite à déconstruire l’hégémonie du centre en “méditerranéisant” (*idem*: XXV) la pensée. Contre la paranoïa ontologique de vivre emmuré dans un continent, d’habiter le *Geviert* heideggérien entre *ciel, terre, humains et dieux*, qui a entraîné un dogmatisme réactionnaire, borné et suffocant, Cassano oppose l’“expérience des frontières” (*idem*: 36) déjà célébrée par Nietzsche: “Construisez vos villes sur le Vésuve, envoyez vos navires sur des mers inexplorées!” (*idem*: 38)

Il nous faut toutefois distinguer l’imaginaire méditerranéen et l’imaginaire océanique. Paul Valéry plaçait dans l’Europe tout le littoral de la Méditerranée comme matrice de l’Esprit européen: “Smyrne et Alexandrie sont d’Europe comme Athènes et Marseille” (Valéry 1958a: 997). Fernand Braudel dans sa somme de géohistoire, *La Méditerranée*, insistera lui aussi sur le fait que la Méditerranée sépare (ou relie) trois continents, l’Europe, l’Afrique et l’Asie, par des bras de mer, Gibraltar, le Bosphore et le canal de Suez. On pourrait arguer aussi que les mythes helléniques européens entament des périple plutôt dans la partie sud de la Méditerranée, la Lybie, l’Égypte, la Cilicie: à savoir, Europe (le jeune princesse phénicienne ravie sur le littoral par Zeus déguisé en taureau et regardant en arrière chez

Ovide et dans la toile de Jean-François de Troy comme pour bien rappeler l'origine "asiatique" de l'Europe) et Io (jeune femme métamorphosée en génisse par Zeus mais tourmentée par un taon envoyé par l'épouse jalouse Héra – Westphal nous rappelle qu'Io devient Isis lorsqu'elle arrive sur le rivage égyptien (Westphal 2016: 84). Valéry alla jusqu'à considérer l'Asie mineure comme une pré-Europe:

Tous les peuples qui vinrent sur ses bords se sont pénétrés ; ils ont échangé des marchandises et des coups ; ils ont fondé des ports et des colonies où non seulement les objets de commerce, mais les croyances, les langages, les mœurs, les acquisitions techniques, étaient les éléments des trafics. Avant même que l'Europe actuelle ait pris l'apparence que nous lui connaissons, la Méditerranée avait vu, dans son bassin oriental, une sorte de pré-Europe s'établir. L'Égypte, la Phénicie ont été comme des préfigures de la civilisation que nous avons arrêtée ; vinrent ensuite les Grecs, les Romains, les Arabes, les populations ibériques. (Valéry 1958b: 1004)

L'articulation entre la Méditerranée et l'Atlantique nous est fournie, du moins selon Westphal, par la fresque du plongeur de Pompéi, que l'on voit suspendu entre une muraille et la mer naïvement représentée en contrebas, comme une façon de confronter le centre à une périphérie encore plus déstabilisante: la nostalgie, la fatalité ou le désir désenchanté, "*de-siderium*, ce mélange inextricable de désir et de déploration" (Westphal 2011: 101). Cela s'explique par le fait que l'océan Atlantique porte la réminiscence d'un passage au-delà des mythiques colonnes d'Hercule (le détroit de Gibraltar) qui fixaient déjà dans l'imaginaire grec "le saut entre une mer qui reste entre les terres et l'infinie étendue de l'océan" (Cassano 1996: 23). Cassano oppose en effet le petit cabotage de l'Ulysse d'Homère en Méditerranée, au périple "fou" ("*folle volo*") aux prises avec la démesure de l'Océan de l'Ulysse de Dante, anticipant Achab chez Melville. Que la périphérie comme zone de turbulence, sémiotiquement dense où la terre perd son immunité où nature et culture s'affrontent, où l'arbitraire émerge et par-là requalifie le centre, est donc corroboré par l'Ulysse dantesque. Même si Dante confère une interprétation chrétienne à cette violation de l'interdit divin et à cette volonté de s'affranchir de l'ignorance bestiale "comme des brutes" ce qui lui vaudra le châtement d'être englouti par les

flots (Chant 26 de l'*Enfer* de Dante, 112-142), l'on soupçonne une complicité entre le poète et le héros:

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza.
(...)
Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com' altrui piacque,
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso. (Alighieri 1988: 286-287)

[Souvenez vous de votre semence:
Vous n'êtes pas faits pour vivre comme des brutes,
Mais pour acquérir la vertu et la connaissance!
(...)
Il [le tourbillon] le fit tournoyer trois fois avec les eaux,
à la quatrième il lui dressa la poupe en l'air,
et enfonça la proue, comme il plut à un Autre,
jusqu'à ce que la mer fût refermée sur nous. (Risset 1985: 241-243)

Cet épisode dantesque sera en effet brandi par au moins trois autres penseurs. Pour Lotman dès lors que la poésie est outil de modélisation et que poète Dante “connaît l'ensemble des chemins possible, y compris ceux du mensonge” (*idem*: 107), il ressemble à la figure d'Ulysse qui se trouve dans “la fosse des pécheurs” pour avoir dispensé des conseils frauduleux: “Ils plongent tous deux dans l'infini à partir de lieux précis, et se déplacent dans une direction qu'ils déterminent eux-mêmes” (*idem*: 108), tous deux traversent les frontières et les espaces interdits, à la seule différence près que la soif d'Ulysse est indifférente à la morale, puisqu'il n'est guidé que par sa hardiesse et sa valeur personnelle: “Dante est un pèlerin alors qu'Ulysse est un voyageur” (*idem*: 111) ce que Bertrand Westphal traduira par Ulysse est “aventurier de la connaissance” (Westphal 2006: 108). Westphal se penche également sur cet Ulysse en quête de l'horizon, avide d'“abandonner la verticale et les hiérarchies” pour en savoir plus et “défaire la jointure entre le ciel et l'océan qui bornait son monde et le cantonnait dans une seule langue” (*idem*: 107) Blumenberg le responsabilise encore davantage:

“À la limite de la terre ferme et de la mer [a] lieu non la *chute* dans le péché, mais le *faux pas* qui amène à bafouer la norme et à dépasser la mesure” (Blumenberg 1994: 11) ou encore “dans toute navigation humaine, il y a un élément frivole, pour ne pas dire blasphématoire, qui peut être comparé à la transgression de l’inviolabilité de la terre.” (*idem*: 13) Ce sacrilège d’Ulysse prendra une tonalité plus tragique chez Primo Levi qui utilise l’épisode comme émancipation symbolique pour retrouver au sein de l’enfer concentrationnaire une lueur d’humanité (*apud* Roelens, à paraître).

L’imaginaire de l’Atlantique nous amène à Lisbonne, car cette ville, située à l’“Extrême-Occident” (Soupault 1929: 300) de ce que Valéry appelait le “petit cap du continent asiatique qu’est l’Europe” (Valéry 1958a: 995), ou “appendice occidental de l’Asie” (Valéry 1958b: 1004), incarne plus que toute autre ce seuil vers l’ailleurs, ce “balcon sur l’infini” (Larbaud 1926: 943), lieu d’où l’on part sans garantie de retour, ville fatale, capitale des mers, ville liquide. Toute la ville est aimantée par le port: “À peine arrivé, on est décidé à s’embarquer. Le port est un aimant qui miroite: un grand soupir de sirène donne le signal du départ” (Boucharenc 2006: 75). C’est à Lisbonne que Philippe Soupault tente d’échapper au poulpe Europe qui séduit pour mieux retenir l’étranger dans ses tentacules. Dans *Le Nègre* de 1927, qui est en partie une réécriture de sa *Carte postale* de Lisbonne, Philippe Soupault exacerbe la décrépitude de l’Occident, du vieux continent. Un noir assassine, dans un bordel de Barcelone, une prostituée qui se prénomme Europe, avant de se réfugier à Lisbonne, ville cul de sac et tremplin vers l’ailleurs, d’où il quitte le continent pour les terres africaines: “Demain, mais c’est demain, j’abandonne la terre. Encore trois heures et voici la mer” (Soupault 1927: 36). Cette frange de l’Europe l’incite à sortir de sa zone de confort et de la suprématie narcissique et despotique du centre. Il y a plus. La thèse qu’on appelle “exocéanique” du voyage d’Ulysse impute à celui-ci la fondation de Lisbonne, par exemple le vers “*ibi oppidum Olisipone Vlixii conditum*” dans le *Livre de Solin*, stoïcien du 3^e siècle. Cette thèse est confortée par Tacite qui dans son *Germanie* repère une ville fondée par Ulysse au bord du Rhin: “Comme pour la création d’Olisipone, cette légende, elle aussi mentionnée sans précision d’auteur (...) peut se rattacher au périple d’Ulysse à partir de la théorie exocéanique, l’arrivée à cet endroit du héros d’endurance permettant de supposer une remontée du Rhin à partir de son delta, donc de l’Océan” (Bedon 2006: 33).

Si l'on passe du Finistère du sud au Finistère breton, nous retrouvons le même parfum de nihilisme des confins. En 1947, *Querelle de Brest* de Jean Genet enveloppe le port d'une poétique qui allie la grâce au péché, le crime à la pédérastie, les docks et la marine marchande aux bordels, véritable bouffée d'air pur. Le marin jouit selon Jean Genet d'une certaine immunité qui "berce le criminel" dès lors qu'il "revient de loin" (Genet 1947: 9). Genet fait du port le règne des invertis: "À l'idée de mer et de meurtre, s'ajoute naturellement l'idée d'amour ou de volupté et plutôt, d'amour contre nature" (*idem*: 10). Le marin Querelle souffre néanmoins d'une extrême solitude: on le voit, une ambiance de fin du monde vient se greffer sur ce lieu de "fin des terres".

L'actuel "crise des migrants" dote toutefois la Méditerranée d'une nouvelle connotation, de *Pontos* agonistique et métamorphique (des vivants qui se confrontent au vivant) et non plus de *Thalassa* irénique et féconde. Elle suscite de nouveaux concepts: *la pensée méridienne* de Cassano, le *mediterraneïsme* (Hetzfeld). L'image édulcorée d'une Méditerranée comme creuset de civilisations, où différentes langues et traditions se rencontrent dans un respect commun, aire mobile et douce d'hybridation et de mélange de cultures avec une mer en commun, n'est plus de mise. Aujourd'hui la mer du Milieu s'avère "*a site of struggle* [un lieu de conflits]" (Mezzadra/Nelis 2013); de "lisse", elle redevient "striée" car un conglomérat d'identités schématiques s'y côtoient dans l'indifférence absolue mais dans des couloirs de plus réglementés, surveillés, quadrillés: "*the fisherman, the clandestine immigrant, the soldier, the sailor, the tourist*" (Boeri, 2003: 54), ["le pêcheur, le migrant clandestin, le militaire, le bateau à voile, le touriste"]. Cette désaffection de l'altérité va de pair avec un repli sur soi. La ville portuaire de Trieste "grand centre économique du vaste espace danubien-mitteleuropéen" a troqué sa culture hybride "*nebeneinander*" [l'un à côté de l'autre] (Ara & Magris 1987: 12) contre un irrédentisme et un protectionnisme identitaire imposés par le nationalisme italien. D'autre part, la littérature exilique (Gaudé, Ben Jelloun, Elalamy) convoque les grands mythes d'amours et de rapt transmaritimes – Léandre, Europe, Tristan et Iseut –, pour les détourner, etc.

5. Villes portuaires: changement de paradigme

Le changement de paradigme n'est pas seulement géopolitique. Il est aussi éthique et économique. Historiquement les villes portuaires – et celles ceinturant le bassin méditerranéen en forment le paradigme – ont toujours suscité un imaginaire de “porosité” (Benjamin / Lacis 1981: 317) sociale et culturelle, ce qui favorise la mixité, mais offre aussi une certaine perméabilité à la *mala vita*, qui s'infiltré dans les moindres recoins et niches urbaines comme le pressentait déjà Walter Benjamin. Outre l'inconnu, c'est la levée de la censure morale qui caractérise le port avec ses connotations aventurières, sa liberté de mœurs, le “contact avec d'autres moralités” (Nietzsche 1882). Les images d'Épinal que le port charrie sont celles du cosmopolitisme, du grouillement babélien, de l'hybridité culturelle, un vacarme joyeux de contrebandiers et de bonimenteurs.

Le port offre également une moisson de “curiosités” ethnographiques, suscitant le voyeurisme du voyageur fasciné par des coutumes étranges ou inédites par le syncrétisme social dont Goethe – pour ne prendre qu'un seul exemple – s'émerveille à Palerme: la noblesse garde pour ses carrosses la couche molle des immondices qui jonchent les rues afin de “pouvoir faire commodément sa promenade du soir sur un sol élastique” (Goethe 1816: 273). Lors de la procession pour sainte Rosalie, se côtoient la plèbe, les nobles poudrés et frisés en habit de soie et le clergé “élégant et dévot, qui récitait ses prières et se pavanait en parcourant une avenue de fange amoncelée” (*ibidem*).

Or la mondialisation maritime actuelle a déterminé un réel saut paradigmatique: la ville portuaire centrifuge se voit renfermer sur des remparts identitaires. Dans son récit de voyage désabusé, *Autour des sept collines*, Julien Gracq (1988: 35-36) avait déjà entamé le renversement de paradigme, constatant la disparition du petit éden populiste enguirlandé de lessives du port de la Mergellina (Naples) décrit par Lamartine, “cerné aujourd'hui d'un amphithéâtre de béton, est devenu le port d'embarquement des *aliscafi* pour Capri!”, ou troquant les sonnets énigmatiques de Nerval contre “les laideurs du Pausilippe ‘urbanisé’” (*idem*: 36-37).

La figure du port en littérature perd dès lors ses connotations aventurières et sa liberté de mœurs, au profit d'une globalisation criminelle, insai-

sisable, mafia internationale abstraite, qui organise la métabolisation de marchandises, le trafic clandestin et la fraude légalisée. Dans le récit-document *Gomorra* de Roberto Saviano (2006), la camorra n'est plus la mafia locale, cette "honorable société" avec sa loi de l'*omertà*, ses exactions et ses scélératesses (reconnue comme une organisation criminelle dans le code pénal italien depuis 1982), enfantée par une féodalité latifondiaire exerçant la terreur pour exploiter les pauvres paysans, mais elle émane plutôt des abus et "usurpations multiples de l'Unité" (Schifano 2007: 57) du gouvernement des Savoie qui ont dégradé Naples de son statut de capitale, statut qu'elle "reprend illégalement aujourd'hui avec une puissance jamais atteinte" (*idem*: 62). La mondialisation a ôté à la mafia sa saveur provinciale, de sorte qu'elle s'est progressivement "dérusticisée" (Fernandez 1997: 343). Saviano joue sur la connotation de châtiment biblique, apocalyptique qu'évoque "Gomorrhe" pour désigner la corruption internationale globale. La populace exhibitionniste dont Naples porte le deuil a été sacrifiée et muselée sur l'autel d'un anonymat silencieux et clandestin, soumis à une nouvelle *omertà* plus redoutable encore. Le tumultueux se fait silencieux comme la honte ou la mauvaise conscience et la mafia locale est supplantée par la finance internationale. Le port n'est plus l'endroit où accoster mais un sas pour drainer une économie mondiale sans scrupules, un espace de rivalités géopolitiques, un lieu défonctionnalisé.

Dans le chapitre intitulé "Le port", les métaphores se bousculent et l'une congédie l'autre car aucune n'est à même de rendre compte de la désolation des nouveaux paysages métalliques des parcs à containers. L'indigence métaphorique semble fonction de l'aspect insaisissable du dispositif: le port devient "blessure", "trou noir", "anus de mer". En outre: "Les bateaux arrivent, s'engagent dans le golfe et s'approchent de la darse comme des petits attirés par les mamelles de leur mère, à ceci près qu'ils ne doivent pas téter mais se faire traire" (Saviano 2006: 14). De nourricier, le port devient donc carencé, tributaire d'une économie invisible, tandis que d'autres traits discriminants sont renversés: "La proverbiale lenteur qui caractérise dans l'imaginaire collectif chaque geste d'un Napolitain est ici démentie, niée, brisée" (*idem*: 25). La gigantesque excroissance de la ville est un lieu de transit totalement désolidarisé du vécu urbain mais branché sur des réseaux de transport et des routes commerciales illégales (renverse-

ment pathétique de la route des épices ou de la soie), un “appendice” qui ne dégénère jamais en “péritonite” (*idem*: 19), voire un membre fantôme. Ironie de l’Histoire, ce sont les images de l’infranchissable et de la forteresse qui s’imposent dorénavant:

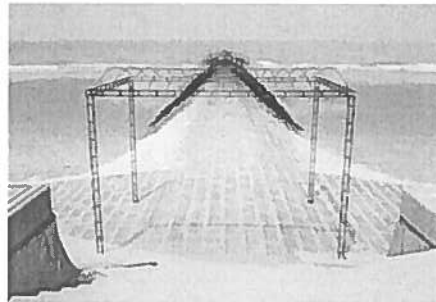
La mer du golfe ressemble à une immense baignoire remplie d’hydrocarbures, don d’eau, et bordée par le quai couvert de milliers de conteneurs multicolores telle une barrière infranchissable Naples est entourée par une muraille de marchandises, des remparts qui ne protègent pas la ville: c’est au contraire la ville qui défend ses remparts. Nulle part on n’aperçoit les bataillons de dockers, ni la pittoresque populace des ports. On imagine le port comme un lieu bruyant, envahi par des foules frénétiques, par le va-et-vient d’hommes cousus de cicatrices et parlant des langues improbables. C’est au contraire le silence d’une usine automatisée qui pèse sur lui. Il ne semble plus y avoir personne sur le port, et les conteneurs, les bateaux et les camions semblent animés par un mouvement perpétuel. Une vitesse qui ne fait aucun bruit. (*ibidem*)

Aussi les villes portuaires s’avèrent-elles de véritables baromètres des évolutions géopolitiques et du vécu de la ville et des enjeux de pouvoir. Afin de rendre compte de ces glissements déontologiques, la géocritique gagnerait peut-être à s’agrémenter d’une éthique de la ville. Tandis que la licence littéraire qu’engendrent les bords de mer par leur connivence avec l’inconnu n’était passible d’aucune moralisation, dans la mesure où la littérature échappe à toute morale, la conjoncture actuelle implique une perte de contrôle totale qui exige un éveil et une prise de conscience.

6. Le bord de mer comme lieu d’expérimentation, lieu de mémoire ou de revendication

Les artistes s’emparent des bords de mer munis d’une acuité particulière. Ostende, reine des plages opulente, perle du *littoral* (du latin *litus*, rivage) de la mer du Nord, située le long de l’Atlantic Wall et dès lors cible des bombardements alliés pendant la Deuxième Guerre mondiale, est appréhendée par les artistes dans sa bifrontalité selon une pulsion scopique double: vers la terre, vers la mer. Les deux regards, s’ils ne succombent pas

au vertige, ont une vertu sanctifiante, mise en valeur par des iconostases modernes. L'iconostase que le Larousse qualifie de “cloison élevée, couverte d'icônes, qui sépare la nef du sanctuaire chez les chrétiens orientaux” est resémantisée par l'insertion dans un contexte paysager, maritime. De même le polyptique vide (renvoyant à *l'Agneau mystique* de van Eyck, appartenant au patrimoine de la région) permet d'envisager soit la mer soit le Palais royal transformé en Thermae Palace, l'eau sauvage et l'eau apprivoisée. Ces dispositifs empruntent aussi leurs usages à d'autres éléments du mobilier d'une ville portuaire: faire voir (comme un phare) et voir au large (comme les tours de guet) et être vu / ou cible (des sous-marins ou navires de guerre). Maints artistes s'emparent de toute la côte belge lors de la biennale Beaufort ou, actuellement, avec “Le radeau. L'art (n)'est (pas) solitaire” (2017-2018), exposition à Ostende de Jan Fabre qui fait dialoguer le célèbre tableau de Géricault avec un radeau utopique de 1986 et irrigue toute la ville avec ses 22 sites.



A Dog Republic, *Iconostase sur jetée*, 2015
(Biennale Beaufort “Beyond Borders”)



Polyptique vide installé en permanence, depuis la Biennale Beaufort 2012, sur la plage d'Ostende devant la villa royale) (Photo de l'auteur)

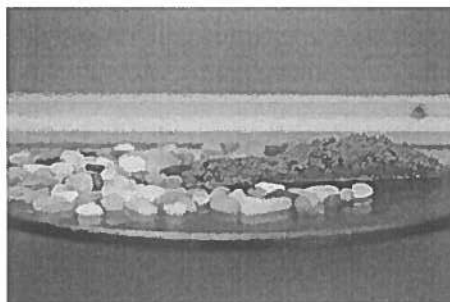
À la fin du 19^{ème} siècle, le littoral donnait déjà la folie des grandeurs, engendrait des panoptiques toujours en mal d'horizon, tel au Pays-Bas le *Panorama*, Hendrik Willem Mesdag (1881), fresque cylindrique en trompe-l'œil de 14 m de haut, de 40 m de diamètre et de 120 m de circonférence. Elle représente la ville et le port de La Haye ainsi que la plage de Scheveningen. Proust voyait s'en serait-il inspiré pour les *Marines* d'Elstir?

La Petite Sirène de Copenhague (statue de bronze, assise depuis 1913 sur un rocher dans la baie de la capitale, représente un personnage d'un conte d'Andersen) s'est vue récemment "vandalisée" à trois reprises:

- Recouverte d'une burka en 2004 pour protester contre la candidature de la Turquie à l'Union européenne;
- Peinte en rouge le 30/5/17 par les défenseurs de la cause animale et notamment les baleines des îles Féroé;
- Peinte en bleu et blanc le 14/6/17 dans le cadre d'une action intitulée +Libère Abdulle+, une mobilisation ostentatoire pour tenter de retrouver une jeune fille disparue.

Par conséquent, la côte est toujours la première *touchée* au sens d'atteinte: par les bombardements, par l'afflux de migrants ou touchée au sens de suscitant l'empathie

Conclusion: requalifications artistiques, par-delà nature et culture



Nathalie Adam, *Des bouteilles à la mer*, installation, verre et pigment bleu outremer taille variable, 2016 présenté lors de l'exposition "Paradis parasite", Luxembourg, 2016 (avec l'aimable autorisation de l'artiste)

On l'a vu. L'eau est un élément difficile à *cerner* et pourtant nous *concerne* de plus en plus. Informe, elle est toujours en attente d'être définie, voire résiste à tout effort de conceptualisation. La côte comme espace terrané n'est plus objet d'un simple investissement mythique ou d'une valorisation esthétique. C'est une zone de violation des liens éthiques, aimons-nous conclure. Certains artistes ont capté cette urgence de susciter un nouveau regard sur ces territoires, de les rendre intéressants et critiques. Nathalie Adam, artiste franco-luxembourgeoise évoque dans son installation, une espèce de petite nature mort-vivante, où des tessons de bouteilles jetés à la mer par des humains peu regardants, une fois polis par l'érosion, sont redevenus galets. La captation de la nature par la culture que l'anthropocène pratique sans vergogne jusqu'à couvrir les océans d'une croûte artificielle polluante ou d'îles de déchets subit une mutation: la culture est à nouveau résorbée par la nature. L'animal, le végétal et le minéral fusionnent symboliquement sur cette plage artificielle avec son eau lapis-lazuli posée délicatement à même le support. Le pathologique et le normal échangent leurs attributs sur cette grève de verre transformée le temps d'une œuvre d'art en note d'espoir, comme si la mer n'avait pas encore dit son dernier mot. Elle nous *regarde* dans tous les sens du terme, nous invite à prendre soin d'elle et de ce qui se joue en elle et autour d'elle.

Bibliographie

- ALIGHIERI, Dante (1988), *Inferno, La Divina Commedia* (éd. Emilio Pasquini et Antonio Quaglio), Milano, Garzanti, [trad. fr. Jacqueline Risset, Paris, Garnier Flammarion GF [1985].
- ARA, Angelo / MAGRIS, Claudio (1987), *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi.
- BACHELARD, Gaston (1993), *L'Eau et les rêves*, Paris, J. Corti, [1942].
- BEDON, Robert (2006), "Solin et la fondation de Lisbonne par Ulysse : propositions nouvelles sur l'origine de cette légende", 21-38, in Montandon A. *et al.*, *Lisbonne. Géocritique d'une ville*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal.
- BENJAMIN, Walter / LACIS, Asja (1981), "Denkbilder; Neapel" [1924], in *Gesammelte Schriften IV*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- BLANCHOT, Maurice (1986), *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard [1959].

- BLUMENBERG, Hans (1994), *Nauffrage avec Spectateur* [*Schiffbruch mit Zuschauer*, trad. Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche, 1979].
- BRANDT PER AAGE (2017), "Sémiotique et écologie", in *Sémiotique en Interface*, 273-284 (dir. Amir Biglari & Nathalie Roelens), Paris, Kimé (à paraître).
- BRAUDEL, Fernand (1966), *La Méditerranée, et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* [1949].
- BOUCHARENC, Myriam (2006), "Philippe Soupault en 'Extrême-Occident'", 75-86, in Montandon A. et al., *Lisbonne. Géocritique d'une ville*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal.
- BOERI, Stefano (2003), "Border syndrom", *Border Device(s)*, Berlin, Multiplicity.
- CASSANO, Franco (2005), *Il pensiero meridiano*, Bari, Laterza [1996].
- DERRIDA, Jacques (1991), *L'autre cap*, Paris, Minuit.
- DIDEROT, Denis (2008), "Sur la peinture", in *Salons* (éd. Michel Delon), Paris, Gallimard "folio/classique".
- ELALAMY, Youssouf Amine (2011), *Les Clandestins*, Vauvert, Au diable vauvert [2000].
- FERNANDEZ, Dominique (1997), *Le Voyage d'Italie. Dictionnaire amoureux*, Paris, Plon.
- GENET, Jean (1953), *Querelle de Brest*, Paris, Gallimard [1947].
- GOETHE, Johann Wilhelm von (2011), *Voyage en Italie (Italienische Reise [1816])*, trad. de l'allemand par J. Porchat, Paris, Bartillat.
- KANT, Emmanuel (1993), "Observations sur les sentiments du Beau et du Sublime" [1796], in *Critique de la Faculté de Juger*, Paris, Vrin.
- KEIJI, Usami (2014), "Freinages et déluge", in *L'archipel des séismes/Ecrits du Japon après le 11 mars 2011*; [https:// PointCultureNamur/posts/554746657981867](https://PointCultureNamur/posts/554746657981867)
- GONCOURT, Edmond de (2014), *Hokusai. L'art japonais au XVIIIe siècle* (1896), Paris, Les éditions de Paris.
- LARBAUD, Valery (1926), "Lettre de Lisbonne", in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- LOTMAN, Youri (1999), *La Sémiosphère* (trad. en français par Anka Ledenko), Limoges, Presses universitaires de Limoges [1966].
- MANDELBROT, Benoit (1967), "How Long Is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension", *Science*, 156 (3775): 636-638.
- MEZZADRA, Sandro/ NEILSON, Brett (2013), *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, Duke University Press.
- MILANESI, Claudio (1998), "Baricco et la Méduse", *Cahiers d'études romanes*, <<http://etudesromanes.revues.org/3467>> (consulté le 27 octobre 2017).
- MONTANDON, Alain (dir.) (2006), *Lisbonne: Géocritique d'une ville*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- MUNCH, Edvard (2005), *The Private Journals of Edvard Munch*, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- NIETZSCHE, Friedrich (1982), *Le Gai Savoir, (Die Fröhliche Wissenschaft)* (trad. P. Klossowski), in *Œuvres Philosophiques Complètes*, vol. 5, Paris, Gallimard.

- ROELENS, Nathalie (à paraître), “Ma misi me per l’alto mare aperto in *Fuga, Confine, Integrazione*.”
- SAVIANO, Roberto (2006), *Gomorra* (trad. Vincent Raynaud [2007]), Paris, Gallimard.
- SCHIFANO, Jean Noel (2007), *Dictionnaire Amoureux de Naples*, Paris, Plon.
- SLOTEDIJK, Peter (2013), *Écumes* [2003], Paris, Fayard/Pluriel.
- SOUPAULT Philippe (1997), *Le Nègre* [1927], Paris, Gallimard.
- ___ (1929), “L’extrême-Occident”, *Revue de Genève*, mars.
- TABUCCHI, Antonio (1991), *Requiem. Une hallucination* (trad. I. Pereira), Paris, C. Bourgeois, 1993.
- VALÉRY, Paul (1958a), “La Crise de l’esprit” [1919], in *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, 918-933.
- ___ (1958b), “Note (ou l’Européen)” [1924], *ibidem*, 1000-1014.
- ___ (1958c), *L’homme et la coquille* [1937], *ibidem*, 886-907.
- WESTPHAL, Bertrand (2011), *Le Monde Plausible*, Paris, Minuit.
- ___ (2016), *La Cage des Méridiens*, Paris, Minuit.
- WHITE, Kenneth (1987), *L’Esprit Nomade*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- ___ (1994), *Le Plateau de l’Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset.