



Revue nordique des
études francophones
NORDIC JOURNAL OF FRANCOPHONE STUDIES

Surfaces océaniques du Nord : Archimède et Narcisse à l'heure des *Blue Humanities*

ALESSANDRA BALLOTTI 

COLLECTION:
HUMANITÉS BLEUES
NORDIQUES

ARTICLES DE
RECHERCHE



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS

RÉSUMÉ

Parmi les archétypes sur lesquels s'est construit l'imaginaire occidental, l'un des plus anciens est la relation entre les individus et l'eau dans toutes ses variations possibles, du flottement à la noyade en passant par la plongée. Il n'est donc pas étonnant que de nombreuses productions culturelles se soient intéressées à l'état des corps dans l'eau, en particulier lorsqu'il s'agit des pays d'Europe du Nord qui se sont développés grâce à la navigation et aux ressources aquatiques depuis l'Antiquité. Reliant la flottabilité des corps au principe d'Archimède et au mythe de Narcisse, cet article examine plusieurs œuvres littéraires et artistiques nordiques contemporaines à travers le prisme des *Blue Humanities*. Cette double approche montre la nécessité d'adopter une perspective à la fois scientifique et culturelle pour comprendre la signification et la relation de l'Anthropocène avec le monde aquatique.

ABSTRACT

Among the archetypes upon which the Western culture is built, one of the oldest is the relationship between individuals and water, in all its possible variations from floating to diving to drowning. It is not surprising, therefore, that many cultural productions have been interested in the status of bodies in water, particularly when it comes to Northern European countries. Due to their geography, these countries have, throughout their recorded history, developed and used aquatic resources and navigation. Linking the principle of floating bodies to Archimedes' principle and the myth of Narcissus, this article examines several contemporary Nordic literary and artistic works through the lens of the *Blue Humanities*. This dual approach demonstrates the validity of a joint scientific and cultural perspective in understanding the significance and relationship of the Anthropocene to the aquatic world.

CORRESPONDING AUTHOR: Alessandra Ballotti

Sorbonne-Université, UR 3556
REIGENN, France
alessandra.ballotti@uha.fr

MOTS-CLÉS :

littérature nordique
contemporaine; art nordique
contemporaine; *Blue Humanities*

KEYWORDS:

contemporary Nordic literature;
contemporary Nordic art; *Blue
Humanities*

TO CITE THIS ARTICLE:

Ballotti, A. (2025). Surfaces
océaniques du Nord :
Archimède et Narcisse à
l'heure des *Blue Humanities*.
*Nordic Journal of Francophone
Studies/Revue nordique des
études francophones*, 8(1),
pp. 125–142. DOI: [https://doi.
org/10.16993/rnef.160](https://doi.org/10.16993/rnef.160)

Eurêka, l'exclamation célèbre que le philosophe Archimède aurait prononcé lorsqu'il trouva soudainement une explication au comportement des solides en suspension dans un fluide, aurait été formulée au cours même de l'expérience de flottement, alors qu'il était plongé dans un bain de réflexion. Devenue une expression légendaire, *Eurêka* résume non seulement le plaisir du chercheur face à l'intuition qui relie des éléments disparates pour leur donner un sens nouveau, mais démontre surtout que la perception de l'eau ne peut pas être dissociée de son expérience, et que la sensibilité à cet élément doit nécessairement être envisagée du point de vue de celui qui l'expérimente.

Le principe d'Archimède stipule que tout corps plongé dans un fluide subit une poussée verticale vers le haut égale au poids du volume de fluide déplacé. Bien qu'Archimède ait parlé de fluides (incluant donc les gaz), lorsque ce principe est évoqué, nous avons tendance à nous référer automatiquement aux liquides, et plus spécifiquement à l'eau. Cette tendance provient probablement de l'imaginaire de la vie quotidienne : si flotter dans les airs est une expérience souvent rêvée par les humains, elle ne fait pas partie de leurs prédispositions naturelles, tandis que l'occupation, même temporaire, de l'eau est une caractéristique innée des êtres humains – à tel point que certains zoologistes ont proposé des théories évolutionnistes centrées sur la descendance de singes aquatiques (Morris 1967), et que certains écrivains ont même suggéré la parenté des humains avec les poissons (Stefánsson 2013).

Afin d'examiner la production artistique et littéraire à travers la métaphore liquide et de situer « les études culturelles dans le contexte océanique, marin et aquatique » (Mentz 2022 : 69), nous proposons dans cet article de considérer la poussée d'Archimède comme un outil épistémologique essentiel des *Blue Humanities*. Ce principe permet d'analyser les productions culturelles en connectant les significations océaniques et artistiques, et montre la nécessité d'une perspective scientifique construite sur la culture. L'analyse que nous proposons souligne comment la rencontre entre les sciences sociales et les sciences exactes complète l'étude des phénomènes humains dont l'explication réside dans l'interdépendance de ces deux points de vue. La réflexion sur les *Blue Humanities* montre ainsi que, pour accomplir un discours productif de sens global, les sciences humaines et sociales intègrent les principes et les théorèmes des sciences exactes et que les sciences exactes sont interprétées à travers le prisme des sciences humaines et sociales.

Examiner la poussée d'Archimède à travers une perspective littéraire et artistique permet de répondre à l'invitation de Michel Serres, qui propose de concevoir « la littérature comme un réservoir de la science et non comme son exclusion » (Serres 1980 : 17). En évoquant l'idée de « chercher le passage entre ces deux disciplines » à travers une « transition complexe » (*Ibid.*), en raison des différences significatives dans leurs champs d'application respectifs, Michel Serres semble faire référence à une dichotomie similaire à celle postulée par Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980 : 906-1225) entre les « sciences nomades » ou vagues et les « sciences régales » ou impériales. D'après Deleuze et Guattari, il existe une science mineure, fluide et dynamique, appelée science nomade, en opposition à une science majeure, rigide et structurée appelée science régale. Cette science régale est immédiatement associée par les deux philosophes à la figure d'Archimède et à sa géométrie analytique – dite supérieure – basée sur la simple dépendance pratique de l'autre science, la science nomade, ressemblant à la géométrie descriptive et projective (*Ibid.*).

Selon Deleuze et Guattari, la science régale se distingue par son adhésion à la théorie des solides, considérant les fluides comme des exceptions. Elle est caractérisée par une stabilité, une éternité, une constance et une identité immuables. Elle possède une nature liminale qui suit des flux ordonnés et correspond à un espace lisse, qu'il soit vectoriel, projectif ou topologique. Enfin, elle tend à s'organiser en modèles théoriques, expliquant une essence stable par les propriétés qui en découlent. En revanche, la science nomade se caractérise par son adoption d'un modèle hydraulique, basé sur la relation entre fluides et solides. Elle repose sur le principe du devenir, traitant des transmutations et étant intrinsèquement hétérogène. Elle suit un mouvement tourbillonnaire et correspond à un espace strié, métrique, réparti entre les lignes et les solides. De plus, la science nomade tend à suivre un modèle problématique, explorant les problèmes à travers les accidents qui les conditionnent et les résolvent (*Ibid.*).

Comme Michel Serres, Deleuze et Guattari se concentrent également sur la transition entre une science et l'autre, sur la limite (la surface, semblerait-il) où elles se confrontent, en soulignant l'importance des phénomènes de frontière. Dans ces zones liminaires, la science nomade

exerce sa pression sur la science régale, tandis que la science régale s'approprie les données de la science nomade et les transforme (*Ibid.*). Bien qu'elles aient des conceptions formellement différentes, ces deux sciences sont ontologiquement semblables, appartenant à un même champ d'interaction. Dans ce champ, la science régale continue d'intégrer les contenus de la science nomade, et la science nomade cesse d'exhumer les contenus de la science régale. À la surface, seule compte la frontière mobile entre elles (*Ibid.*).

Cette dichotomie invite à explorer la complémentarité de ces deux sciences et les tensions entre ces paradigmes, révélant ainsi des perspectives inédites. Cette considération s'impose à la fois comme une nécessité pour que l'Anthropocène réfléchisse à sa propre condition, mais aussi comme une réalité dans le monde académique actuel où l'interdisciplinarité est perçue comme un atout, où la littérature et les arts sont considérés comme un corollaire des questions sociales urgentes et non comme une distraction de celles-ci.

LA RENCONTRE D'ARCHIMÈDE ET NARCISSE

Dans son *Traité des corps flottants* (environ 250 avant J.-C.), Archimède définit la pression hydrostatique, qui repose sur l'existence d'une surface ou d'une ligne de flottaison. Cette surface est essentielle pour déterminer si un objet flotte, car elle sert de plan d'impact au corps immergé dans le fluide. La pratique de la flottabilité concerne en effet tout corps immergé dans un liquide – même un corps inanimé – et doit donc être considérée comme une capacité ne nécessitant aucune compétence particulière. C'est probablement pour cette raison que la pression hydrostatique a été exploitée par les humains comme méthode consciente pour apprivoiser les espaces marins inhabitables et tenter d'étendre la surface terrestre de la planète. La navigation (ainsi que la construction de maisons sur pilotis et de radeaux) est l'un des exemples les plus anciens de cette envie d'eau habitable et domestique, exercée précisément grâce au principe d'Archimède. Ce n'est pas un hasard si elle constitue également un élément fondamental des cultures nordiques, dont les ancêtres vikings ont pu explorer et conquérir des îles et des terres lointaines grâce à leur capacité à naviguer sur les mers. Dès cette époque, il est apparu clairement que, même si la mer pouvait être parcourue, elle ne pouvait pas être habitée – caractéristique principale qui la distingue de la terre dans sa relation avec les humains ([Casati 2022 : 49](#)). Comme depuis l'Antiquité, elle n'a jamais été humanisée de manière relationnelle et adaptée pour devenir un espace de vie de l'Anthropocène, il existe encore aujourd'hui de nombreux projets visant à étendre l'espace habitable vers la mer en exploitant le principe d'Archimède – comme dans le cas des projets d'habitation *Ocean City* du groupe danois BIG de Bjarke Ingels, qui a proposé des villes flottantes éco-durables pour résoudre le problème de la surpopulation et de la migration climatique. Ces projets semblent établir une relation avec la mer en tant qu'espace de rêverie humaine, comme décrit par Bachelard (1942) : les images nées de l'observation de l'eau suscitent des émotions en raison de leur caractère insaisissable. Néanmoins, certaines de ces images se révèlent particulièrement poignantes, car elles éveillent des rêveries matérielles et profondes, touchant ainsi les couches les plus intimes de notre être.

S'il est vrai que de l'impossibilité de vivre dans l'océan naît la stimulation et la recherche de son habitabilité, qu'en est-il de la relation des artistes à la mer ? Si vivre dans les océans est impossible, créer *dans* et *avec* l'océan est tout aussi complexe – à moins de recourir à des moyens techniques de médiation (bateaux ou équipements pour les activités sous-marines, par exemple). La relation à l'océan est la première étape d'une réflexion sur son rôle dans les œuvres d'art, mais il faut pour cela discerner les différentes postures que l'on peut adopter dans cette relation à l'élément marin et à l'imaginaire maritime. Quelle relation les artistes et leurs œuvres établissent-ils avec la surface de l'eau ? Quelle valeur ces œuvres prennent-elles dans la perception du public (sans lequel ces représentations n'auraient pas de sens) ? Quelle est la nature de ces eaux ?

La présence d'une riche production artistique et littéraire conçue en relation avec la surface maritime en fait un espace culturel, politique et social à analyser avec les outils des sciences humaines et sociales ainsi que des sciences naturelles, de la science nomade ainsi que de la science régale. C'est pourquoi nous avons décidé d'analyser les œuvres d'art et de littérature à travers le prisme de la poussée d'Archimède, principe physique fondamental pour considérer l'océan en continuité avec les êtres humains. Le principe d'Archimède, tel qu'il a été formulé, implique trois états différents du corps immergé dans l'eau : dans le premier, il s'agit du cas plutôt rare où le corps (ou l'objet d'art) est en équilibre sur la surface ; dans le deuxième, la

force de gravité cède à la poussée d'Archimède et la flottabilité du corps se manifeste dans son instabilité ; dans le troisième, le fluide ne parvient pas à maintenir le corps, qui dès lors soit coule, soit s'enfonce, soit revient à l'équilibre vers la surface. L'apport des *Blue Humanities*, ouvrant un nouveau champ d'analyse des productions culturelles à travers les pratiques de l'environnement marin, nous amène à analyser les implications artistiques et littéraires de la poussée d'Archimède en tenant compte de 1) la surface de l'eau en tant qu'espace où s'applique l'équilibre des forces opposées, 2) la flottabilité en tant que condition de coexistence entre deux espaces – l'océanique et le non-océanique, et 3) l'inondation en tant que submersion temporaire de ce qui se trouve normalement en-dessous de la surface de la mer.

Cependant, comme l'approche de la science régale doit être complémentaire de celle de la science nomade, considérer ces questions uniquement à travers le principe d'Archimède serait partiel. Si Archimède, avec ses théorèmes, symbolise la science régale, le personnage qui incarne, par son comportement, les éléments de la science nomade est Narcisse qui expérimente les effets du principe d'Archimède avec son propre corps, mais en donne une interprétation culturelle très différente. Là où Archimède conceptualise, théorise et explique les phénomènes physiques de la flottabilité, Narcisse personnifie une relation intuitive et sensorielle avec l'eau, une approche imprégnée de devenir, de transformation et d'hétérogénéité. Cette différence souligne l'opposition entre une science structurée, basée sur des lois et des axiomes, et une science fluide, dynamique et expérientielle, illustrée par le mythe de Narcisse. Narcisse fait l'expérience d'une « eau violente » malgré plate dans une lutte solitaire, illustrant le courage de sa posture et sa volonté face à un adversaire constitué d'un environnement purement dynamique. Sa plongée devient ainsi une métaphore du saut dans l'inconnu (Bachelard 1942 : 191). Qu'apporte la complémentarité de l'histoire du mythe de Narcisse à celle du scientifique Archimède ? Comment le mythe, symbole par excellence de la réflexion de la culture sur elle-même, interprète-t-il et met-il en scène la nécessité du théorème scientifique ? Comment la science peut-elle être complétée par le mythe ? Avec ses axiomes, Archimède tenterait-il de corriger, transformer et réinterpréter le mythe de Narcisse ? Ou le mythe de Narcisse aurait-il inspiré Archimède à trouver une explication rationnelle à son comportement ?

Dans cette articulation, cette approche hybride culturelle, artistique et littéraire de la poussée d'Archimède mettra en lumière le développement de la créativité dans un environnement qui, par définition, est un espace de passage, un espace à traverser et non à transformer en lieu de création et d'exposition artistique. Ce nouveau rapport ontologique à la mer, tel que défini par Sylvain Briens (→ introduction du présent volume), propose ainsi une nouvelle épistémologie artistique et littéraire capable de relier des domaines d'études traditionnellement éloignés.

ÉMERSION AU-DELÀ DE LA SURFACE

Si, comme le souligne Sylvain Briens (*Ibid.*), les *Blue Humanities* s'efforcent de faire en sorte que la mer ne soit plus exclusivement considérée comme une surface, mais comme un volume, il est tout aussi vrai que, du point de vue des sciences naturelles, il n'est pas possible de considérer la mer sans sa surface. Simplement, parce qu'il n'est pas possible de l'examiner sans inclure les forces qui agissent sur sa surface – cela reviendrait à nier l'existence des phénomènes physiques qui la composent, comme les vagues et les courants, ou encore les processus chimiques qu'elle implique, comme l'évaporation ou la glaciation.

Même du point de vue de la théorie des représentations, envisager le principe d'Archimède à partir de la surface de l'eau implique d'abord de considérer ce qui reste en surface, ce qui émerge et devient visible au fur et à mesure qu'il s'élève dans une étendue autrement plate (au détriment de ce qui disparaît sous la surface). Ce principe d'évidence et d'émergence caractérise un risque initial de simplification, intrinsèque au langage. Malgré les efforts pour l'éviter, se concentrer sur la surface de l'eau peut tomber dans le champ sémantique du superficiel (synonyme de peu profond), voire du superflu (ce qui dépasse la limite du nécessaire).

Ce n'est pas une réflexion sémantique simpliste mais, au contraire, ce risque est ancré dans la dimension liquide du langage (Bachelard 1942 : 214) et illustré par le mythe classique de Narcisse, dans la culture occidentale. Ce mythe montre que la surface de l'eau, grâce à ses propriétés physiques, est remplacé fugitivement par un miroir reflétant l'image de ceux qui cherchent la profondeur. L'eau calme dans laquelle se reflète Narcisse relève d'une psychologie

du miroir (*Ibid.* : 33), montrant que l'eau neutralise l'image de qui la regarde, rendant progressivement l'innocence à l'orgueil de la contemplation intime. La surface de l'eau promet une fonction esthétique, limitant l'approche substantielle de la signification. Cependant, comme le démontre le mythe, s'arrêter à cette apparence esthétique est dangereux : non seulement parce qu'en ignorant ce qui se trouve sous la surface, on se concentre sur ce qui est en deçà de l'eau, mais aussi parce que la contemplation du superficiel peut compromettre l'acte même de regarder.

Exploitant le principe de la surface lisse et imperturbable de l'eau typique des lacs nordiques, l'installation *Your Glacial Expectation* (2002) de l'artiste Ólafur Eliasson et de l'architecte paysagiste Günther Vogt expose cette ambiguïté de la surface réfléchissante comme limite de la réflexion (Figure 1). Lorsque les cinq miroirs ovoïdes de l'installation sont insérés dans le paysage naturel, l'attention du spectateur est détournée vers le reflet des images du ciel et des nuages plutôt que vers la référence aux bassins glaciaires d'Islande, inhérente à la conception de l'œuvre.



Figure 1 Ólafur Eliasson & Günther Vogt, *Your Glacial Expectation* (2002).

L'idée d'insérer des imitations de surfaces aquatiques se concentre donc davantage sur l'altitude que sur la profondeur, indiquant que le reflet de l'image empêche la réflexion sur un concept plus profond. Toutefois, « l'eau dormante » du lac et de l'étang, « nous arrête vers son bord » (Bachelard 1942 : 43). En réalité, ce détournement est transitoire et orienté vers l'observateur. Comme Narcisse choisit de se contempler sans réaliser, initialement, que l'eau n'est pas un véritable miroir, le public décide du moment de remettre en question la portée de l'œuvre. Considérée dans le cadre de la production d'Ólafur Eliasson, où la relation étroite des œuvres avec les différents états de l'eau est évidente, cette installation prend une autre dimension en s'inscrivant dans un projet plus large sur la signification de l'eau pour l'Anthropocène. Cependant, mis à part le titre *Your Glacial Expectation*, la surface de l'eau semble être davantage une limitation qu'une invitation à réfléchir sur la disparition des zones humides et à promouvoir

la *wet ontology*, soit la réflexion ontologique à l'espace humide (Steinberg & Peters 2015). Ce qui pourrait manquer à l'installation d'Eliasson et Vogt est la volonté de considérer le lac glaciaire comme un volume concret permettant d'accéder aux profondeurs marines. Ici, le volume est donné comme une réfraction potentielle du ciel. Ainsi, en l'absence de volume, ce qui se produit n'est pas l'impossibilité de la *depth reading* (Jue 2020 : 41). Cette expression, utilisée par Melody Jue pour comprendre la relation entre la « surface » de l'œuvre et son interprétation en profondeur, correspond, dans le langage des *Blue Humanities*, à ce que « nous devons nous entraîner à voir à travers » (*Ibid.*) sans limiter notre regard au premier degré. Bien que la surface transparente puisse être opaque – comme c'est précisément le cas de l'eau de mer – il est nécessaire d'adopter une posture active d'observation qui laisse filtrer les significations cachées. En ce sens, la possibilité de lire la profondeur dans l'œuvre d'Eliasson et Vogt démentie une absence totale de profondeur, mais affirme sa révolution (au sens latin de « renversement »). Revenant à l'étymologie du mot « profond », c'est-à-dire quelque chose qui est loin de la surface, au lieu de chercher la profondeur vers le bas, Eliasson et Vogt proposent de la trouver dans la poussée vers le haut, ce qui détermine un changement de fluide et de perspective¹.

Envisager la fluidité à partir de la surface entraîne inévitablement des conséquences conceptuelles sur les antinomies déterminées par cette même surface : la surface est le point liminal entre ce qui est au-dessus de l'océan (où les êtres humains peuvent vivre grâce à la présence de l'air) et ce qui est en dessous (où les êtres humains ont besoin de technologie pour survivre). La surface de l'océan est une frontière entre le haut et le bas, le vivable et l'inhabitable, le superficiel et le profond. Cette hiérarchie est indissociable du principe défini par Archimède, où la force s'exerce verticalement du haut vers le bas, mais est défiée par le corps lui-même, qui réagit en se déplaçant dans la direction opposée à la force du poids – du bas vers le haut. C'est donc le poids de l'objet qui fait la différence dans le fluide qu'il est capable de déplacer. Et si le *poids* est au cœur du principe d'Archimède, il joue le même rôle que le *sens* dans la production culturelle. Nous pourrions étendre cette similitude en affirmant que si le principe d'Archimède repose sur la relation entre la densité (masse et volume) et le poids spécifique d'un corps, la production culturelle est constituée par la relation entre la représentation (sens et forme) et la signification : la possibilité d'émerger, de flotter, de couler ou d'aller à la dérive dépend de la relation entre ces éléments – densité/représentation et poids spécifique/signification.

Revenons à *Eurêka* : en immergeant un corps dans sa baignoire, appliquant ainsi une force physique en plus d'une force interprétative, Archimède constate que le volume d'eau déplacé est égal à l'espace occupé par ce corps immergé dans le fluide (Archimède, Proposition VI). Le rapport d'Archimède à la surface de l'eau est donc diamétralement opposé à celui de Narcisse : les deux perturbent la surface avec leur action mais le premier, sort de l'eau pour en tirer une leçon, alors que le second y reste enfermé.

L'expérimenté Archimède par l'intuition et le jeune Narcisse par le refus, les deux exemples montrent qu'immerger ou placer un corps sur la surface implique une hiérarchie de forces. De la même manière, immerger ou placer une œuvre d'art sur la surface marine implique l'adoption d'une hiérarchie de valeurs scientifiques et artistiques à travers laquelle réaliser et interpréter l'acte créatif. Cette hiérarchie est particulièrement évidente dans l'œuvre du photographe surréaliste Erik Johansson, où la relation avec la surface de la mer est souvent évoquée sans jamais révéler la « profondeur » du sens marin. Dans une œuvre comme *Long Before We Met, Long After We Forget* (2021), où l'eau cadre l'image, la surface de la mer tend à reproduire l'image réfléchie, sans permettre de trouver la profondeur du sens dans la profondeur de la mer (Figure 2). Deux personnages sont immergés dans l'eau d'un océan dont la profondeur nie la logique de la perspective et détruit les coordonnées cartésiennes de l'espace-temps, mettant ainsi en scène ce « chronotope amphibique » évoqué par Melody Jue (2020 : 29) pour définir un espace-temps indissociable à la fois de l'air et de l'eau. Face à face, un homme et une femme se tendent la main comme pour se présenter, tandis qu'à côté de la figure féminine, une variante identique et statique de celle-ci (indiquant le passé et le futur du personnage) s'enfonce progressivement dans l'eau. La fonction du chronotope amphibique est donc de mettre en relation l'expérience terrestre de la rencontre entre deux personnages et l'exploration de l'océan, doublant ainsi la dynamique de l'« avant » et de l'« après » identifiée dans le titre de l'œuvre à travers le concept d'émergé et d'immergé.



Figure 2 Erik Johansson, *Long Before We Met, Long After We Forget* (2021).

En analysant les vidéos des coulisses réalisées par Erik Johansson pour ses œuvres situées à la surface de la mer, il est possible d'étudier plus en détail son élaboration artistique dans l'environnement océanique (Johansson 2021). La surface de l'océan, canevas d'une image réfléchie, est comprise comme une interface, un lieu de négociation, un seuil qui relie et facilite l'utilisation et la compréhension d'éléments (*Ibid.*).

Comme le visage de Narcisse reflété sur l'eau, ce qui est visible n'est qu'apparence, n'est que la ressemblance que prend l'eau pour plaire à celui qui la regarde². Cette représentation de la surface comme un espace liminaire, rassurante mais difficile à pénétrer, est particulièrement efficace pour *Long Before We Met, Long After We Forget* de Johansson, surtout si on la compare aux autres surfaces des œuvres du photographe, dont la perméabilité est inattendue : les collines, les bois, les murs, les miroirs et, plus largement, les surfaces qui, par définition physique, ne permettent pas de voir à travers (comme l'eau) tendent à devenir des éléments de *depth reading*, d'interprétation au second degré, par la multiplication de l'image, la transparence, l'approfondissement et l'extension du sens premier. On en déduit donc que l'océan représente un milieu épistémologique qui génère une narration en images (Jue 2020 : 17). Dans cette espace de médiation et interprétation, la surface de la mer est à la fois interface (elle rassemble plusieurs éléments en les approchant), contextualisation (donne un cadre interprétatif) et réservoir de contenu (prend une fonction intertextuelle) (*Ibid.*), mais c'est l'artiste qui peut limiter l'accès du public à la profondeur de l'interprétation.

Même si le mythe de Narcisse enseigne que la surface de l'eau est fallacieuse (elle trompe l'observateur), une telle représentation a une valeur rassurante. En témoigne le fait que Narcisse choisit de ne pas se détourner de son image reflétée, même après avoir réalisé que ses larmes troublent la surface et que ce qu'il voit est sa propre image. Et si la surface de l'eau était rassurante parce qu'elle permet de voir une image déjà connue sous un autre angle, sans révéler de nouveaux éléments non pris en compte par l'observateur ? Conceptuellement, elle est donc comparable à l'image de l'iceberg qui, par définition, cache et omet la majeure partie de sa propre masse, dissimulant ainsi son être et sa forme, raison pour laquelle l'iceberg est devenu la métaphore de l'inconscient dans des interprétations plus récentes de la psychanalyse freudienne (Green 2019).

Ces dernières années, l'iceberg a acquis une signification supplémentaire, notamment dans le contexte nordique, en raison de l'urgence climatique et ceci est inconsciemment associé au principe d'Archimède. Dans la sixième proposition de son traité, Archimède décrit le principe de flottabilité des solides, tels que les icebergs, en expliquant la relation entre le volume et le poids de la partie émergée et de la partie immergée du corps flottant. D'un point de vue physique,

l'iceberg est stable en équilibre sur la surface ; d'une perspective écologique, il devient un symbole du transitoire. Le réchauffement climatique contribue à rendre l'iceberg doublement instable malgré son équilibre rassurant : si la pointe de l'iceberg émerge à la surface, c'est grâce au principe d'Archimède, qui agit en raison de la densité plus faible de la glace par rapport à l'eau liquide qui l'entoure ainsi que par le volume majeur de la partie submergée de son corps. Le principe d'Archimède est crucial pour l'existence de l'iceberg, mais le réchauffement climatique tend à équilibrer la densité de l'eau et de la glace, ce qui annonce la fin de l'iceberg. Ce n'est pas un hasard si même les représentations artistiques de l'iceberg ont évolué depuis, abandonnant la connotation de menace active et dangereuse qui le caractérisait (dans *Titanic*, par exemple) pour refléter son caractère éphémère.

La représentation artistique de ce phénomène situé dans le fjord de Bjørvika à Oslo, est particulièrement significative à cet égard (Figure 3). Devant le bâtiment de l'Opéra (qui imite à son tour un bloc de glace flottant dans la mer), la sculpture flottante permanente de Monica Bonvicini, créée en 2010, met en lumière le caractère illusoire de l'équilibre rassurant de l'iceberg. Le barycentre de l'œuvre est déplacé vers l'extérieur, préfigurant sa chute imminente dans l'eau environnante – en évoquant Narcisse, qui, s'enfonçant trop loin dans l'eau, risque de s'y perdre irrémédiablement.

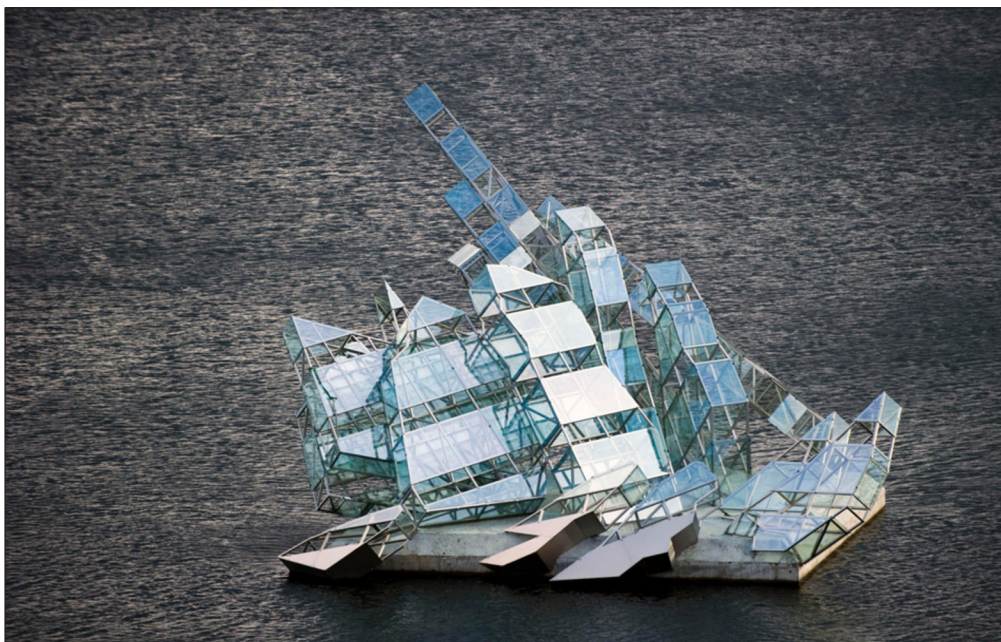


Figure 3 Monica Bonvicini, *She Lies* (2010).

Lorsque la sculpture de Bonvincini remonte à la surface, bien qu'en équilibre extrêmement précaire avec les forces physiques qui la maintiennent, c'est le sentiment de fragilité qui frappe. Cette fragilité est soulignée par le titre de l'œuvre, *She Lies*, qui joue sur une double signification : *She lies*, « elle [la représentation artistique] ment », et *She lies [there]*, « elle git ». La face cachée et immergée de cette œuvre est reléguée au second plan, dans la mesure où la surface de l'océan devient le véritable protagoniste : composée de panneaux de verre et d'acier inoxydable qui reflètent la lumière les jours ensoleillés, la sculpture attire l'attention du public sur elle-même. L'acte d'interprétation du public se limite (à l'invitation de l'artiste) à la surface suggérant simplement que l'apparence émergée peut être trompeuse.

En ce sens, placer une œuvre à la surface de l'océan sans tenir compte ni du monde aquatique sous-jacent (perspective de profondeur) ni de l'extension maritime environnante (perspective d'horizon) sert à amplifier artistiquement cette surface. Dans ce cas, se concentrer sur la surface de l'océan ne correspond donc pas à la volonté de « dés-invisibiliser la mer » (Casati 2022 : 206), identifiée par Roberto Casati comme un effort essentiel pour dépasser les premières limites de la relation entre l'individu et l'océan. Il ne s'agit pas non plus de pratiquer cette « hydrophasie » dont parle Margaret Cohen à propos d'œuvres littéraires où la mer est centrale sans pour autant être racontée (Cohen 2010 : 14). Au contraire, c'est une action épistémologiquement productive qui se manifeste. Se situer à la surface et exploiter l'effet du principe d'Archimède et le mythe de Narcisse en contrepoint dans la production artistique représente en soi une

manière de repenser la mer : c'est là que le principe d'Archimède devient artistiquement pertinent, dans sa relation au mythe de Narcisse. Aussi opposées que soient leurs réactions, la surface de l'eau constitue le premier point de rencontre entre Archimède et Narcisse. Leur relation divergente à cette surface devient une métaphore de l'attitude contrastée entre la culture et la science, entre la science régale et la science nomade. Narcisse, attiré par la gravité, se dirige vers les profondeurs marines dans un mouvement spiralé et tourbillonnant rappelant le motif littéraire du *maelström* et fini par s'y intégrer. La plongée de Narcisse est inévitable : il appartient à l'espace « strié », celui que Deleuze et Guattari associent à la chute des corps et à la lourdeur. Paradoxalement, en tombant dans l'eau et en étant incapable de remonter à la surface, Narcisse se révèle être davantage un poids qu'une densité, plus sens que représentation. À l'inverse, Archimède, en faisant de la surface lisse de l'eau l'objet de forces vectorielles, projette son besoin de représentation sur l'espace aquatique en l'humanisant.

FLOTTABILITÉ SUR LA SURFACE EN MOUVEMENT

Comme l'indique Archimède dans les troisième et quatrième propositions de son traité, les corps de même poids que le fluide, lorsqu'ils y sont plongés, s'immergent sans descendre complètement sous la surface ni ne tomber au fond. En revanche, un corps plus léger que le fluide dans lequel il est plongé ne s'immerge pas entièrement, mais une partie de celui-ci émerge à la surface. La capacité du fluide à maintenir des objets en surface reflète une propriété unique du principe d'Archimède, qui contrebalance la force de gravité. Tandis que la gravité tend à faire descendre un corps sous l'effet de son poids, le principe d'Archimède le fait remonter. C'est dans l'interaction entre ces deux forces que réside la possibilité de flotter sur l'eau, et la flottabilité devient ainsi la réponse (parfois précaire) de la mer à la terre.

Du fait de sa nature particulière, la flottabilité tend à engendrer des structures sociales comportementales différentes de celles établies sur terre, caractérisant ainsi les relations entre l'individu et la mer. Symboliquement, lorsqu'on utilise le principe d'Archimède dans la production artistique et littéraire, maintenir quelque chose à flot coïncide avec l'acte de focaliser l'attention et de maintenir la visibilité tout en tenant compte du danger lié à l'instabilité de l'océan, à sa nature « violente » – cela devient donc synonyme de réflexion sur le sens de l'œuvre, qui est maintenue au premier plan plutôt que laissée sombrer.

L'installation artistique *Flydende tæppe* (2018) de Tina Helen, qui fait flotter un tapis persan dans les eaux d'un fjord danois, en est un exemple (Figure 4). Cette œuvre fait référence à un motif littéraire populaire, le tapis volant – rendu célèbre dans les *Mille et une nuits* et repris dans le contexte danois à la fois par H.C. Andersen et Oehlenschläger – tout en modifiant son objectif grâce à son immersion dans un autre fluide. Motif littéraire par excellence, le tapis volant est un élément narratif partagé par de nombreuses cultures, il a donc une signification commune au niveau de l'imaginaire collectif. Comme le tapis volant qui a stimulé l'imagination des lecteurs en transportant rapidement des personnages littéraires vers des lieux lointains

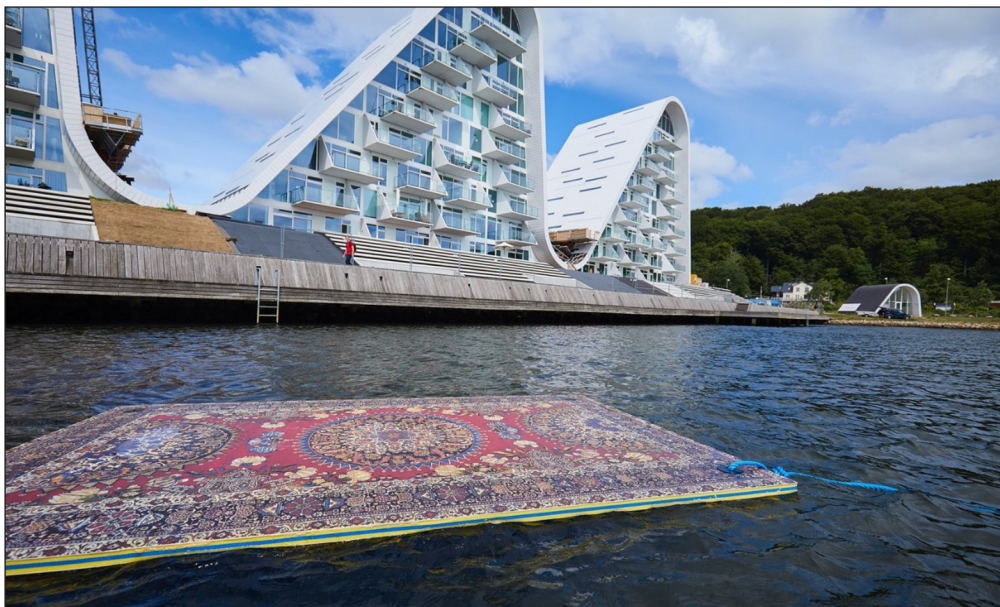


Figure 4 Tina Helen, *Flydende tæppe* (2018).

à travers les aires, l'œuvre de Tina Helen entend animer le public en célébrant les migrations des réfugiés comme des voyages nécessaires vers des destinations porteuses d'espoir. Conçue comme une provocation politique sur la crise climatique et les débarquements de migrants en Europe, maintenir le tapis aussi stable que possible sur l'océan est crucial pour ne pas compromettre ce modèle d'un nouvel État-providence. C'est pourquoi le tapis est attaché à une extrémité pour ne pas être emporté par le courant du fjord, mais sa stabilité ne peut être assurée qu'horizontalement, pas verticalement. Si aider ceux qui sont en mer en les faisant monter sur le tapis signifie sauver des vies, augmenter la masse d'un objet flottant est un risque qui pourrait le faire couler, transformant le tapis d'un refuge en un piège³ en laissant de la place au potentiel dangereux de l'eau violente.

Ce segment du tapis flottant dans l'étendue potentiellement infinie de l'eau revendique une valeur politique alternative pour l'océan, faisant de l'œuvre flottante le seul espace possible pour une rencontre de moins en moins réalisable sur terre, « à une époque où tant de barrières et de murs sont érigés entre les pays » (Helen 2018). Le renversement opéré par la flottabilité est fondamental : l'incapacité de l'océan à être un espace de construction de murs fixes, au nom de sa fluidité, devient ici la force de l'intégration célébrée par cette « sculpture sociale sur l'eau » (Ibid.). Tina Helen fait du tapis persan flottant une métaphore visuelle d'un refuge alternatif pour tous ceux qui cherchent la sécurité, même si celle-ci peut être potentiellement mortelle. Dans l'interprétation de sa provocation artistique, l'océan devient ce « partenaire essentiel dans la création du sens culturel » décrit par Steve Mentz (2009 : 1008), illustrant comment l'inclusion de l'espace océanique dans la réflexion sur la culture permet de dégager de nouvelles significations. Le sens culturel océanique se construit ainsi dans le contexte même de l'exposition de l'œuvre, faisant du fjord danois une interface significative.

En analysant le contexte aquatique de l'exposition, il devient évident que cette signification se poursuit à côté du tapis de Tina Helen, en créant une intertextualité interne. Comme dans les salles d'un musée où sont approchées diverses œuvres, l'intertextualité créée par l'exposition contiguë des pièces permet de mieux comprendre la signification de la flottaison pour les artistes nordiques contemporains. La proposition de Tina Helen s'inscrit dans le cadre de la plus vaste exposition *Floating Art* du musée de Vejle (2018), qui interroge le sens de la flottabilité dans l'art. Dédiée au thème de la création artistique dans et par l'eau, cette exposition démontre que le principe d'Archimède doit être pris en compte non seulement pour la création de l'œuvre, mais aussi pour son installation. Cherchant à « redécouvrir la nature investigatrice de l'art » (*Floating Art* 2018), cette exposition présente huit sculptures flottantes, qui offrent une réflexion éthique : « l'eau fait partie intégrante des œuvres et des thèmes sociétaux qui préoccupent » ces artistes, tels que « le climat, les cours d'eau, la planète, la pollution, l'évasion, l'absence de foyer ou d'ancrage dans la vie – physique et mentale » (Ibid.). Dans ce cadre, *Floating Fence* (2016) de Lene Desmentik, situé à une courte distance du tapis flottant de Tina Helen, prolonge les éléments de la valeur politique associée à cette sculpture. En faisant flotter une palissade rectangulaire en miniature, Desmentik présente l'eau de mer comme un territoire sans fond ni propriété, accessible et disponible pour tous. Cette délimitation de l'espace aquatique non seulement souligne l'absurdité de tenter de compartimenter l'eau, mais interroge également la pertinence de la propriété privée dans un monde de plus en plus confronté à la montée des eaux. L'œuvre de Desmentik devient ainsi une critique des restrictions territoriales, marquant un espace inutilisable dans sa division entre un intérieur et un extérieur – remettant au centre la verticalité de la mer plutôt que son horizontalité.

La surface de l'eau n'est donc pas seulement cet espace dangereux et liminal dont Narcisse a fait l'expérience, elle n'est pas seulement une limite à la réflexion, comme le voudrait la science nomade. Au contraire, en considérant la surface de l'eau de la perspective de la science régale, comme le point de départ d'une flottabilité possible mais incertaine, on identifie la possibilité de faire de l'océan lui-même un instrument de critique profonde et d'alternative sociale. L'eau revêt donc ici le second sens que lui accorde Bachelard, celui de l'« eau pure » comme substance du bien, dotée d'une force intrinsèque capable de purifier le solide qui s'y immerge, de le faire renaître renouvelé (Bachelard 1942 : 220). La possibilité d'immersion et de flottaison rehausse ainsi la valeur associée à ses potentialités. Toutefois, la complexité de combiner de ces perspectives pourtant complémentaires demeure fondamentale : c'est précisément le principe d'Archimède qui empêche Narcisse de devenir l'équivalent de ce tapis, car de par son poids Narcisse ne peut pas maintenir le contact avec la surface de l'eau. Le tapis flottant de Tina Helen comme la palissade de Lene Desmentik réussissent là où Narcisse échoue : s'étendre éternellement sur la surface de l'eau, dans une relation si intime que leur union est assurée.

Or, il est inévitable de se questionner sur cette caractéristique de la flottabilité de l'océan et sur son deuxième sens, celui de la précarité. Autant nous avons tendance à considérer le principe d'Archimède à travers son action la plus célèbre et immédiate – la flottabilité – autant il est nécessaire de réfléchir à ce qu'est réellement la flottabilité du point de vue du corps immergé dans le fluide, un corps qui doit s'adapter aux forces de l'océan, à son « eau trouble » (*Ibid.* : 164). Grâce à la flottabilité, l'océan assure non seulement le soutien, mais également le maintien et le transport des objets immergés. Toutefois, cette propriété génère également une condition d'instabilité perpétuelle, comparable à celle évoquée par Iben Mondrup dans son livre *Ved slusen* (2009). À travers la transition du personnage principal de la vie terrestre à la vie sur une péniche au bord de la rupture, Mondrup engage une réflexion sur la signification de la stabilité et de l'instabilité, mobilisant tout le spectre sémantique associé à ces deux termes dans une référence constante à l'océan. À la suite du traumatisme émotionnel intense de la perte de son partenaire, Solvej est contrainte d'abandonner sa maison qui ne lui appartient plus, symptôme d'une stabilité terrestre en crise et impossible à rétablir avec les outils de la culture continentale. Malgré son caractère potentiellement insécurisant et incertain, et même s'il peut se révéler hostile ou inspirer autant la peur que l'attrance, l'océan offre un espace de vie inédit à travers sa flottabilité. Le nouvel équilibre de Solvej repose sur la capacité de son corps à s'adapter non seulement à l'océan lui-même, mais aussi à sa surface, grâce au principe d'Archimède. En laissant derrière elle sa vie terrestre, le personnage finit par résider dans la mer d'une manière alternative, non pas comme un marin sur un navire, mais sur une maison flottante, suscitant une réflexion sur l'eau purificatrice et l'eau violente, sur ce qui se trouve au-dessus et au-dessous de la surface de l'océan – une métaphore utilisée pour la compréhension de soi-même et pour l'interprétation des émotions.

Alors que Narcisse ne pense qu'à l'amour (de soi) et finit dans l'abîme marin – symbole de la mort, Solvej déjà plongée dans le deuil (de son amour) est prête à s'immerger consciemment dans l'abîme. En associant la mort au passage entre le dessus et le dessous de la surface de l'eau, Solvej exorcise les profondeurs de la mer comme le lieu de la mort de son compagnon noyé et surmonte ainsi son chagrin. À la différence de Narcisse, qui périt par trop d'amour-propre en s'enfonçant dans l'eau, Solvej s'oblige volontairement à se détruire et à s'adapter progressivement à la fluidité marine, capable de la soutenir. La différence d'attitude entre Solvej et Narcisse réside dans leur compréhension du maintien à flot : alors que la flottabilité est une caractéristique physique innée et inhérente à tout corps d'un certain volume et d'une certaine masse, la perspective du corps immergé dans le liquide est déterminante pour la survie. Narcisse se noie, Solvej accepte paisiblement sa nouvelle condition de vie océanique, entre un monde émergé et un monde submergé, à interpréter à la fois physiquement et métaphysiquement, s'inscrivant ainsi dans la pensée et l'ontologie humides proposées par Peter Steinberg (2015).

Comme le suggère *Ved slusen*, Narcisse aurait pu survivre s'il avait su tirer parti de l'énergie de l'eau et de celle de son propre corps pour permettre au principe d'Archimède d'opérer. Il s'agit alors non pas de changer de perspective, mais d'adopter une focalisation multiple, prenant en compte à la fois ce qui se trouve à la surface et ce qui se trouve en dessous. Cette nécessité découle de la nature même de l'océan : étant donné le mouvement constant de la surface de l'eau, il est impossible de conceptualiser cette dernière comme une ligne stable, une base ou une frontière fixe. Ainsi, le principe d'Archimède combiné à la force cinétique des vagues se caractérise comme une propriété exclusive de l'océan et de sa portée géopolitique par rapport à la terre : pas de frontière fixe à établir, pas de stabilité perpétuelle, mais un mouvement susceptible de submerger.

Le collectif danois Superflex a intégré cette spécificité du contexte océanique comme une caractéristique majeure de son œuvre *As Close As We Get* (2022). Cette installation consiste en une série de blocs de sculptures abstraites colorées immergées dans la mer du port de Copenhague, laissées pour s'interpénétrer dans l'environnement marin (Figure 5). Au point que des algues se sont attachées à la structure et que des poissons et autres formes de vie marine vivent désormais en symbiose avec elle. Conçue dans le but de réfléchir aux formes de vie marine dans un contexte où la surface de la mer pourrait soudainement remonter pour submerger l'Anthropocène, *As Close As We Get* démontre comment l'adaptation des habitants de la mer serait plus rapide et plus efficace que celle de l'être humain. Cette œuvre problématise la transition entre le monde immergé et le monde émergé, existant à la fois *dans* et *hors* de la mer, et accessible à un public humain et non humain, terrestre et océanique, pouvant être

observée de trois manières différentes – depuis la terre, depuis la mer et entre les deux⁴. Si l'interprétation dépend de la volonté de l'observateur, elle n'est évidemment complète que dans ce dernier mode, car l'observation depuis la terre ne rend pas évident l'abîme, de même que l'observation depuis l'océan ne rend pas évidente la partie émergée. Le point de vue suggéré par ces artistes reflète précisément celui de Narcisse une fois tombé dans l'eau. En effet, le jeune personnage du mythe ne réalise pas que la focalisation flottante pourrait le sauver et l'aider à relativiser sa situation. Cette perspective favorise une vision multiple qui prend en compte à la fois ce qui émerge et ce qui s'immerge, permettant ainsi de relativiser et de considérer les choses sous un angle différent. Pour voir autrement et observer le passage entre ces deux mondes, il est nécessaire d'adopter une focalisation flottante, qui amplifie la perception de l'installation. Ainsi, la pleine appréciation de l'œuvre dépend de la flottabilité et de la transition constante entre l'émergé et l'immergé.



Figure 5 Superflex, *As Close As We Get* (2022).

En appliquant un principe similaire à celui de la caméra portée par le bras dans les productions cinématographiques, l'énergie cinétique de l'océan est associée au mouvement du corps qui flotte et nage, se maintient à flot, s'enfonce dans l'eau et en ressort pour apprécier une autre perspective, toujours différente. Ce n'est pas par hasard que les photos et les vidéos prolongeant l'installation soient spécifiquement construites sur ce point de vue flottant – reproduisant ainsi l'effet réel chez l'observateur et exhibant la diversité des expériences sensorielles possibles (Superflex 2022). En effet, d'un point de vue artistique, la dimension sonore et la dimension visuelle ne sauraient être dissociées des impacts de la flottabilité et de l'énergie cinétique. Dans l'océan, les bruits externes sont étouffés tandis que les sons de l'eau sont plus audibles ; au contraire, dans l'air, les sons du port se mélangent au clapotis de l'eau et aux effets du mouvement du corps suspendu dans le fluide. De même, l'échelle des couleurs varie selon le point de vue de l'observateur : l'eau de mer agit comme un filtre altérant la perception des pigments, les couleurs se transformant en fonction de la réfraction de la lumière et de la position du corps flottant ; en revanche, à la surface, les couleurs plus vives sont moins nettes, mais plus facilement identifiables par l'observateur. La pression hydrostatique associée à l'énergie cinétique caractérise donc différemment la perception artistique, et seule la perspective multiple de la flottabilité permet d'apprécier ces nuances. Cela consacre indéniablement l'océan en tant qu'environnement d'interprétation artistique (Jue 2020 : 17), grâce à son rôle d'interface, assuré par sa capacité à connecter les diverses perspectives indispensables à l'interprétation artistique : l'eau englobe l'œuvre, son contexte, son interprétation, et potentiellement, son public, créant ainsi un espace dynamique de dialogue et de signification.

Dans cette focalisation verticale multiple sur ce qui se situe au-dessus et au-dessous de l'océan réside la possibilité d'une (cré)action artistique par le biais de la flottabilité, structurée par la

poussée du principe d'Archimède et l'énergie cinétique de la plongée de Narcisse, conférant à la force d'interprétation une potentialité qui ne serait pas évidente dans l'eau : la surface liquide aurait autrement tendance à occuper tout l'espace qui lui est accordé, à le remplir de sa présence.

Le deuxième point de convergence entre Archimède et Narcisse révèle ainsi une conception distincte de la flottabilité, influencée par une perception régalée ou nomade de l'eau. Pour Archimède, l'eau est un espace à comprendre, à expliquer : la résolution de la question du flottement est un impératif imposé par son bienfaiteur, le tyran de Syracuse Hiéron. En revanche, pour Narcisse, laisser son corps flotter est une option qu'il choisit de ne pas saisir, car il ne perçoit pas l'eau comme menaçante. Ainsi, dans le premier cas, flotter est une obligation dictée par des contraintes extérieures, tandis que dans le second, c'est un choix personnel, car « en méditant sur sa beauté, Narcisse médite sur son avenir » (Bachelard 1942 : 38). Cette différence découle de la perspective d'Archimède, représentant éminent de la science régalée, pour qui les fluides sont des entités exceptionnelles dans un monde dominé par les solides (Deleuze & Guattari 1980). Dans cette perspective, la nature exceptionnelle des fluides ouvre la voie à l'établissement de lois, d'axiomes et de théorèmes pour régir le monde naturel. En revanche, selon Narcisse, dont l'origine remonte à la nymphe Liriope et au dieu fleuve Céphise, petit-fils d'Océan et de Thétis, conçu dans les eaux de la mer, le modèle conceptuel du monde se doit d'être fondamentalement hydraulique. Pour lui, l'eau n'est pas un élément à maîtriser, mais plutôt le substrat même de la vie, nullement menaçant, mais plutôt propice à l'existence. Ainsi, pour Narcisse, il importe peu que ses poumons se remplissent d'air ou d'eau, car les deux sont des fluides. Représentant de la science nomade, Narcisse ne se soumet pas à la loi d'Archimède mais la remet en question.

INONDATION SANS SUBMERSION DE LA SURFACE

Si le phénomène de flottaison peut être interprété comme un soutien aquatique des corps, malgré son instabilité caractéristique, le principe d'Archimède démontre que tous les corps ne peuvent pas flotter et que leur présence en surface n'est pas nécessairement durable. La relation entre la densité et le volume du corps, ainsi que celle du fluide, sous-tend la poussée d'Archimède : les corps dont la masse est excessive par rapport à leur volume coulent rapidement une fois immergés dans le fluide. En considérant l'énergie cinétique et l'interaction entre les fluides (air et eau), la submersion soudaine – définie comme une élévation momentanée de la surface océanique – apparaît comme un risque réel.

La submersion d'un corps immergé dans un liquide ne se produit pas uniquement lorsque la masse de ce corps est supérieure à son volume. Lorsque la force de gravité et la poussée d'Archimède s'équilibrent, le corps reste en suspension dans l'eau, sans flotter ni couler. Ce détail physique différencie un objet totalement immergé dans l'eau d'un objet flottant : la condition d'équilibre et de flottabilité est déterminée par la partie immergée dans le fluide, nécessaire pour déplacer et soutenir le corps.

Lorsqu'on considère la mer, il faut ajouter au principe d'Archimède d'autres forces et énergies propres au contexte marin, telles que les vagues et les courants qui diminuent (mais n'annulent pas nécessairement) l'équilibre donné par la pression hydrostatique. Or, la poussée d'Archimède est directement proportionnelle au volume immergé du corps et non à son volume total, elle ne dépend donc pas de la masse totale du corps mais de la partie en contact avec l'eau. Penser ces principes physiques dans la perspective de la surface océanique et de la production culturelle revient à se demander ce qui se passe lorsque les abysses viennent à la surface. Que signifie pour la surface d'expérimenter la profondeur ? Et pour un corps ayant été en profondeur que signifie de revenir à la surface ? Le côté obscur de la mer – au sens littéral de lieu où la lumière du soleil n'atteint pas – est le lieu de projection des peurs des peuples vivant sur la mer, tombeau de leurs ancêtres et exemple de l'inconnu par excellence.

Symboliquement, les abysses océaniques représentent l'obscurité et abritent des créatures fantastiques telles que le *kraken*. Dans le monde réel, ces manifestations littéraires trouvent leur équivalent dans les inondations, les submersions et les raz-de-marée. Lorsque l'eau trouble remplace l'eau calme, la surface immergée subit une perturbation, perdant sa configuration initiale, tandis que les éléments qui s'y trouvaient peuvent réapparaître à des distances considérables. Se pose alors la question : l'expérience fugace de l'abîme conduit-elle

invariablement au naufrage et à la dérive ? Est-ce parce que la dérive est perçue comme une représentation insupportable de ce qui devrait demeurer dans les profondeurs marines, loin de la lumière du soleil, que lorsque nous évoquons la submersion d'un corps, une vague ou une inondation, nous nous concentrons uniquement sur l'acte de l'immersion, négligeant la réapparition tout aussi soudaine mais plus durable ?

Mais la submersion est-elle toujours nécessairement un acte destructeur de la part de l'océan ? Elle ne l'est pas, si l'on prend comme référence sa surface océanique et que l'on dilate l'espace-temps (une unité de mesure terrestre). Les directions contrastées de la gravité et de la pression hydrostatique, combinées aux directions divergentes de l'énergie cinétique de l'océan, montrent que cette condition sous la surface de l'océan est souvent temporaire, un état d'attente d'un nouvel équilibre.

Dans l'installation *Flodded Modernity* (2018), Asmund Havsteen-Mikkelsen propose une œuvre qui semble remonter à la surface, le résultat d'une catastrophe créative qui balaie soudainement le symbole architectural de l'Anthropocène, dépasse sa dimension habitée et propose une signification médiatique inattendue (Figure 6). L'œuvre d'Asmund Havsteen-Mikkelsen est une reproduction grandeur nature de la *Villa Savoye* (Poissy, 1928-1931) de Le Corbusier, représentée telle qu'elle devrait apparaître après qu'une soudaine inondation fictive l'a fait dériver dans le fjord. En altérant son apparence initialement perçue comme stable, la *Villa Savoye*, emblème du modernisme, se métamorphose pour s'harmoniser avec le contexte maritime qui l'a engloutie. Ainsi, la *Villa Savoye* illustre les conséquences non entièrement préjudiciables d'une submersion, simulant ce qui adviendrait si la surface océanique venait à engloutir les terres.



Figure 6 Asmund Havsteen-Mikkelsen, *Flodded Modernity* (2018).

La *Villa Savoye* est le symbole d'une philosophie artistique basée sur cinq éléments structurels typiquement terrestres tels que les pilotis, le toit-jardin, le plan libre, la façade libre et la fenêtre ruban, qui ont été conçus par Le Corbusier pour rendre les bâtiments stables, solides et immuables sans que l'emplacement n'affecte la construction. Ce sont précisément ces éléments qui sont emportés par l'inondation : les pilotis sont détruits par l'impact de la puissance de l'eau, le plan libre modulable devient inutile dans la surface toujours changeant de l'océan, la fenêtre ruban est partiellement enfoncée, il ne reste qu'un coin de la façade libre, le jardin sur le toit est pour le moins humide⁵. L'inondation attaque littéralement l'œuvre par ses fondations, qui sur l'eau n'ont pas lieu d'être et que Le Corbusier avait reprises de la structure primordiale de l'habitation océanique : la maison sur pilotis. Utilisé à l'origine pour stabiliser la structure, le pilotis est destiné à « protéger » de l'eau, mais Havsteen-Mikkelsen montre comment le principe d'Archimède rend ce type de structure superflu : une fois passé l'inondation, imprévisible et inarrêtable, le principe d'Archimède assure la flottabilité.

L'ancienne conception artistique de Le Corbusier est désintégrée par l'impact d'une inondation, ce qui reste est un naufrage. Le titre choisi pour l'œuvre – *Flodded Modernity* – ne laisse aucun doute quant à l'interprétation de ce naufrage de la modernité, de ces principes, de la construction sur la terre ferme. Ce que Le Corbusier n'avait pas envisagé, c'est que l'adaptation à l'environnement impose une transformation des volumes et non l'inverse. C'est dans ce décalage qu'est contenue la différence que *Villa Savoye* et *Flodded Modernity* expriment à travers deux conceptions différentes de la poussée d'Archimède : chez Le Corbusier, l'espace est humanisé et transcende les limites de la physique, alors qu'à l'inverse, c'est la surface de l'eau et non l'individu qui est au centre du projet d'Havsteen-Mikkelsen. *Villa Savoye* repose sur les principes géométriques de la science régale, tandis que *Flooded modernity* incarne la science nomade. Havsteen-Mikkelsen propose ainsi le passage aux formes liquides de la modernité, qui est inondée, humide, fluide, et indique le dépassement de l'art « solide ».

Ce n'est pas en appliquant une force du haut vers le bas au corps immergé dans le fluide qu'Archimède s'exclame « *Eurêka* ! », mais c'est lorsque la poussée du bas le ramène vers le haut et le fait émerger à nouveau. En littérature et en art, l'*Eurêka* de la physique est alors l'épiphanie, c'est-à-dire le moment soudain de compréhension provoqué par un fait inattendu et potentiellement trivial, par une expérience nouvelle mais sous-estimée qui permet de reconnecter des significations qui n'étaient pas encore associées les unes aux autres ou tout simplement pas incluses dans une vision d'ensemble. Ainsi, dans l'œuvre de Havsteen-Mikkelsen, la dérive d'un objet passé par une inondation porte en surface une signification profonde cachée.

Narcisse se noie-t-il parce que, pris de panique, il ne se donne pas le temps de réfléchir et d'interpréter le nouvel état de son corps en relation avec l'eau ? Dans sa précipitation, il n'atteint pas l'effet *Eurêka*, il ne comprend pas comment se sauver. Contrairement à Archimède, Narcisse n'est pas dans le confort d'une baignoire où la surface de l'eau est visible de l'extérieur. L'immersion de Narcisse est violente et inattendue, mais s'il avait eu le temps de s'adapter à l'immersion soudaine de son corps, il aurait pu avoir une révélation : sa submersion n'est que momentanée car la surface existe toujours – bien qu'elle soit mobile – après sa chute, il est possible de réémerger.

Cependant, le destin différent de Narcisse et d'Archimède est enraciné dans la nature nomade de Narcisse, qui embrasse la métamorphose, le devenir et la transition d'un état à un autre. Le récit du mythe de Narcisse, tel qu'il nous est parvenu à travers les *Métamorphoses* d'Ovide (I^{er} siècle après J.-C.), ne se termine pas par sa noyade ; au contraire, il se poursuit avec deux phases supplémentaires de sa transformation : son voyage dans le royaume des morts et sa métamorphose en une fleur blanche. Le corps même de Narcisse, qui a défié la poussée d'Archimède, porte les marques du changement et revêt un nouveau sens. Archimède connaît une épiphanie, tandis que Narcisse l'incarne.

Provoquant une épiphanie, après avoir été dans le monde submergé, *Flodded Modernity* promeut, par sa réémergence, une nouvelle signification. Elle n'est plus le symbole d'une esthétique anthropocentrique, mais « un symbole de modernité et de lumière, représentant l'espoir dans le pouvoir critique de la raison humaine par rapport au progrès et à la sphère publique et politique » (Havsteen-Mikkelsen 2018). L'œuvre acquiert une valeur de connexion critique dont l'épiphanie interprétative émerge des propos de son auteur lorsqu'il la définit comme « un commentaire critique sur l'état actuel de la Modernité après les scandales de Cambridge Analytica, l'élection de Trump et le Brexit » (*Ibid.*). La submersion temporaire devient synonyme de vérité à une époque de dysfonctionnement technologique et médiatique, où les *fake news* menacent de noyer la réalité. Alors que le bâtiment emblématique du modernisme dérive dans le fjord, le spectateur est invité à pratiquer une *depth reading* et à tisser les connexions entre l'œuvre et son contexte, à aller au-delà de la perspective « acritique », « déterminée par les réseaux sociaux et la société numérique » (*Ibid.*).

À la lumière d'une telle lecture en profondeur, à quoi bon réémerger ? Pour le dire dans le langage interprétatif scientifique-littéraire des *Blue Humanities*, la dimension artistique de *Flooded modernity* ne se termine pas dans sa représentation (sens et forme) mais dans sa signification : l'œuvre réémerge, refait surface, parce que sa densité (masse et volume) est inférieure à son poids spécifique. En ce sens, les milieux aquatiques et subaquatiques deviennent définitivement un lieu de l'activisme artistique.

Métaphore de l'intuition, la poussée devient le troisième point de rencontre manqué entre Narcisse et Archimède, car c'est précisément la force, qui fait défaut à Narcisse pour sortir de l'eau, ce qui détermine l'*Eurêka* d'Archimède. Narcisse, instrument de la science nomade, ne fait rien de son intuition si ce n'est comprendre le sens de son amour-propre. Pour Narcisse, l'intuition ne dépasse pas sa propre sphère et n'aboutit donc à aucune autre prise de conscience. Lorsqu'il réalise enfin que l'image qu'il voit dans l'eau est la sienne, et que cette image ne disparaît pas en s'éloignant de l'eau bien qu'elle ne soit plus visible, l'acuité de Narcisse s'arrête et ne devient pas productive d'une signification plus profonde. La démarche d'Archimède se distingue par son fondement dans l'intuition, élément fondateur des dix-neuf axiomes constituant les volumes du *Traité sur les corps flottants*, et servant de clé d'accès à la science régale. L'observation de la surface aquatique constitue pour Archimède le catalyseur de son théorème, qui explique l'échec de l'approche de Narcisse : comme le démontre la géométrie qui l'a rendu célèbre, Archimède adopte une pensée théorématique (Deleuze & Guattari 1980). Enfermé dans la quête de revoir son image, Narcisse n'élabore pas son problème et n'atteint pas le théorème. Ce problème consume Narcisse, mais plutôt que de le résoudre, il s'y immerge. Le défi de Narcisse réside dans son manque de connaissance de soi, une problématique qui le suit depuis sa naissance, lorsqu'on lui a prédit qu'il vieillira uniquement s'il ne se connaît pas (s'il ne s'approche pas de la surface de l'eau). Cette énigme identitaire demeure séduisante, ne lui laissant d'autre alternative que de s'y plonger toujours plus profondément. Narcisse se caractérise ainsi par une pensée problématique – au sens attribué par Deleuze et Guattari, à savoir une modalité qui dépasse l'obstacle sans le résoudre. C'est la vie et non pas l'eau qui constitue un obstacle à l'introspection de Narcisse, qui trouve le moyen de le surmonter.

La différence entre Archimède et Narcisse, entre science régale et science nomade, se construit alors sur un type d'interprétation profonde basée sur le concept de répétition, qui donne accès à deux types de rapport au savoir distincts. Lorsqu'Archimède s'immerge dans sa baignoire, il accomplit un geste familier et déjà expérimenté : il sait par expérience que son propre corps provoque une augmentation du niveau de l'eau, mais il n'en a jamais pleinement pris conscience. C'est la répétition aléatoire de cette action qui conduit à son intuition. Pour Archimède, la répétition devient ainsi un exercice intellectuel enrichissant : une activité banale donne naissance à une exploration scientifique profonde (Koestler 1964 : 60), le théorème devient l'ordre des raisons (*Ibid.*). En revanche, Narcisse représente l'événement plus que l'essence (*Ibid.*, 938), à tel point qu'il est principalement évoqué pour la signification de sa chute, plutôt que pour la nature de son être. L'accès au savoir est pour Narcisse définitif, car c'est dans sa répétition qu'il se consolide. C'est l'événement de sa plongée qui l'a conduit à la mort ce que Narcisse tente de prolonger au-delà du temps : une fois parvenu dans le royaume des morts, Narcisse continue de se refléter dans les eaux du Styx pour revoir son image. Cette action, désormais dépourvue de la fascination initiale, devient un simple acte contemplatif, réflexif, illustrant ainsi une perspective culturelle très différente de celle d'Archimède, mais non moins importante. Si la répétition est à la fois aléatoire et déterminée, et si son résultat est à la fois intuition et réflexion, la perspective de la science régale d'Archimède est fondamentale pour la perspective de la science nomade de Narcisse.

CONCLUSION

En conclusion, les *Blue Humanities* proposent une nouvelle façon de considérer l'environnement océanique en relation avec la culture, une culture qui n'est plus seulement terrestre mais qui prend en compte l'importance de l'imaginaire aquatique. Dans un tel cadre, le principe d'Archimède et le mythe de Narcisse peuvent être envisagés comme un outil interprétatif unissant les sciences humaines et sociales aux sciences de la nature. Par son intermédiaire, les phénomènes physiques et la production artistique se complètent, plaçant l'observateur au centre du sens de l'œuvre. De même, le mythe de Narcisse doit être considéré comme un outil d'interprétation nomade complémentaire de l'approche régale d'Archimède. La complémentarité entre l'histoire du mythe de Narcisse et celle du scientifique Archimède démontre que l'intuition et la réflexion sont deux aspects essentiels de l'interprétation. Elle montre également que la science régale et la science nomade se complètent dans la compréhension des phénomènes : sans le poids et la gravité, le principe d'Archimède ne pourrait pas exister, et sans la plongée et la surface de l'eau, Narcisse n'aurait pas pu se connaître.

Plutôt que de considérer la culture et les arts en relation horizontale de la terre vers la mer, nous avons ainsi proposé d'adopter une perspective verticale en examinant les trois conditions de la relation des corps à la surface de l'eau : leur disposition (plus ou moins permanente) au-dessus, entre et sous la surface océanique. Il ne s'agit pas de faire de la mer un espace privilégié de production artistique et littéraire – bien que cette opération soit tentante dans le contexte de la production culturelle nordique – mais de déplacer la perspective en prenant les caractéristiques de l'océan comme instruments d'étude des productions artistiques conçues, réalisées et exposées dans ce contexte. Cette perspective permet de penser la mer sans se l'approprier, tout en reconnaissant que l'art et la littérature sont des productions humaines et doivent être analysés en tant que telles.

NOTES

- 1 Reculer en s'éloignant de la surface du miroir, c'est dans ce cas se rapprocher d'un autre fluide, non plus l'eau mais l'air, et souligner l'interdépendance de ces deux dimensions : l'air est en effet nécessaire à l'eau, comme le montre les deux atomes d'hydrogène pour un atome d'oxygène qui forment la molécule d'eau (H₂O). Interprétés à travers le principe d'Archimède, l'eau et l'air ne sont pas deux éléments opposés mais deux types de fluides différents dans lesquels le corps peut être immergé et dont l'interaction est indispensable.
- 2 Repris par Christopher Lasch (1980) comme métaphore de l'homme moderne, Narcisse enseigne que l'image de soi est si rassurante que l'on continue à la rechercher même lorsqu'elle ne l'est pas.
- 3 Placé près du rivage du fjord, à côté d'une échelle qui permet aux passants de plonger dans l'eau, on est autorisé à faire l'expérience de la flottaison du tapis – à tel point que des photos d'animaux occupant le tapis sont publiées sur le site web de l'artiste. Voir : <https://www.tinahelen.dk/flydende-tæppe->.
- 4 Cette caractéristique est également visible dans l'ensemble de l'œuvre du collectif, dans laquelle l'élévation de la surface de l'océan est une force motrice de la production artistique – comme le démontrent les œuvres *All is Water* (2023) et *Vertical Migration* (2021), dans lesquelles Superflex expérimente les différentes possibilités d'adaptation de la vie marine dans son rapport à la terre.
- 5 C'est en analysant les phases de création de l'œuvre sous le prisme de la poussée hydrostatique qu'il apparaît comment, structurellement, cette rupture s'accomplit en remplaçant le matériau phare du brutalisme – le béton – dont le poids spécifique ne lui permet pas de resurgir de la surface de l'océan, par le bois, qui garantit à l'œuvre de cinq tonnes de refaire surface. En prolongeant l'analyse de l'œuvre jusqu'à son palimpseste, on constate que la *Villa Savoye* est une véritable obsession pour l'artiste, qui a fourni la matière de vingt-cinq autres projets de déconstruction, dont seul celui-ci fait naufrage en devenant important pour le public. L'immersion dépassée est alors un moment de détachement, qui permet la réflexion et donne naissance à quelque chose de nouveau.

INTÉRÊTS CONCURRENTS

L'auteur n'a aucun conflit d'intérêts à déclarer. Ce dossier thématique a fait l'objet d'un financement de l'Interreg Similar, de l'IRHiS (Institut de Recherche Historiques du Septentrion, Université de Lille, CNRS, UMR 8529) et de l'UR 3556 REIGENN (Sorbonne Université).

AFFILIATIONS DES AUTEURS

Alessandra Ballotti  orcid.org/0000-0001-7440-0355
 Sorbonne-Université, UR 3556 REIGENN, France

RÉFÉRENCES

SOURCES ET ŒUVRES D'ART

- Archimède.** (1891). *Le Traité des corps flottants*, trad. Adrien Legrand, Paris : Gauthier-Villars et fils.
- Bonvicini, M.** (2010). *She Lies*.
- Desmentik, L.** (2016). *Floating Fence*.
- Elíasson, Ó., & Vogt, G.** (2002). *Your Glacial Expectation*.
- Floating Art* (2018). disponible sur : <https://www.vejlemuseerne.dk/udstilling/tidl-saerudst-kunstmuseet/floating-art-2018/>
- Havsteen-Mikkelsen, A.** (2018). *Flodded Modernity*.
- Helen, T.** (2018). *Flydende tæppe*. <https://www.tinahelen.dk/flydende-tæppe->
- Johansson, E.** (2021). *Long Before We Met, Long After We Forget*.
- Le Corbusier.** (1928–1931). *Villa Savoye*.
- Mondrup, I.** (2009). *Ved slusen*. Nuuk : Milik.
- Ovide.** (2019). *Les Métamorphoses*, trad. Olivier Sers, Paris : Les belles Lettres.
- Superflex** (2021). *Vertical Migration*.
- Superflex** (2022). *As Close As We Get*.
- Superflex** (2023). *All is Water*.

- Bachelard, G.** (1942). *L'Eau et les rêves*. Paris : Corti.
- Casati, R.** (2022). *Philosophie de l'océan*. Paris : PUF.
- Cohen, M.** (2010). *The novel and the sea*. Princeton : Princeton University Press. (Translation/Transnation, 33). <https://doi.org/10.1515/9781400836482>
- Deleuze, G., & Guattari, F.** (1980). *Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Green, C. D.** (2019). Where did Freud's iceberg metaphor of mind come from? *History of Psychology*, 22 : 369b. https://doi.org/10.1037/hop0000135_b
- Jue, M.** (2020). *Wild blue media: Thinking through seawater*. Durham : Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9781478007548>
- Koestler, A.** (1964). *Le cri d'Archimède. La découverte de l'Art et de l'art de la Découverte*. Paris : Les Belles Lettres.
- Lasch, C.** (1980). *Le Complexe de Narcisse*. Paris : Laffont.
- Mentz, S.** (2009). Toward a Blue Cultural Studies: The Sea, Maritime Culture, and Early Modern English Literature. *Literature Compass*, 6 : 997–1013. <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2009.00655.x>
- Mentz, S.** (2022). Blue Humanities. In: S. Herbrechter, et al. (dir.), *Palgrave Handbook of Critical Posthumanism*. Cham : Springer International Publishing, 1–20. https://doi.org/10.1007/978-3-030-42681-1_68-1
- Morris, D.** (1967). *The Naked Ape*. Londres : Jonathan Cape.
- Serres, M.** (1980). *Le Passage du nord-ouest*. Paris : Minuit.
- Stefánsson, J. K.** (2013). *Fiskarnir hafa enga fætur: ættarsaga*. Bjartur.
- Steinberg, P., & Peters, K.** (2015). Wet ontologies, fluid spaces: Giving depth to volume through oceanic thinking. *Environment and planning D: society and space*, 33 : 247–264. <https://doi.org/10.1068/d14148p>

Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones
DOI: 10.16993/rnef.160

TO CITE THIS ARTICLE:

Ballotti, A. (2025). Surfaces océaniques du Nord : Archimède et Narcisse à l'heure des *Blue Humanities*. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 8(1), pp. 125–142. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.160>

Submitted: 08 October 2024

Accepted: 18 June 2025

Published: 01 July 2025

COPYRIGHT:

© 2025 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones is a peer-reviewed open access journal published by Stockholm University Press.

