

Editorial 17.1

Sea More Blue: Toward Blue Eco-poetics

Heather I. Sullivan
Trinity University, USA
ecozona.associate.editor@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.6141>



In the long history of life, it is said that human beings came down out of the trees and onto the African savanna. While this tree-centric evolutionary story deserves ecocritical attention for its accurate acknowledgement of plant life and the site of modern human emergence in Africa, it nevertheless reflects a relatively short-term, anthropocentric, and land-centered perspective. In this volume of *Ecozon@* 17.1, “Sea More Blue: Towards Blue Eco-poetics,” the guest editors, Bénédicte Meillon, University of Angers, France; Bertrand Guest, University of Angers, France; and Marie-Pierre Ramouche, University of Perpignan, France, present the much more all-encompassing and planetary view of life on our blue planet: one based on the sea. All life evolved in the Oceans and came from their watery realm; we land-based animals still carry Ocean-like saltwater in our blood, coursing through our veins. The moving, living, blue Oceans coloring the Earth as seen from space engage with the universe on multiple scales. The waves flow in response to the cosmic forces of the moon’s gravity with their tides, and life sways along with the sun-roiling energy of photons absorbed and transformed not just by trees and other land-based plants but also by the vast array of phytoplankton fueling the sea and producing fifty percent of the atmospheric oxygen that we breathe. Yet now, in the Petro-Anthropocene’s fossil-fuel burning, plastic-producing extravaganza of death, the waters of life are shifting course and composition due to our industrial activities. Addressing the Ocean world from within its watery embrace presents sensory problems of spatial and temporal scales for land-walking beings. How could the vast majority of land-based human beings witness the now tragically mundane deaths of entire coral reefs below the sea, as the water acidifies? How could we hear and perceive the changes wrought by the sonic explosions in the depths, preventing whale communication across vast distances? How could we broaden our senses to perceive Ocean-sized flows stuttering and shifting with the warming temperatures? Should we all travel to the massive islands of plastic, the floating piles of death now littering the seas? Could we go small-scale into the gullet of seagulls starved by ingesting bright plastic toys? How can we see more blue? Volume 17.1 of *Ecozon@* is dedicated to exploring the Oceans, to documenting their impact on our existence, to acknowledging their mobile fluidity and its meaning for life, and to portraying creatively the blue seas on our blue planet

that we industrialized human beings are currently metamorphizing willy-nilly into gray, red, and algae-green death zones filled with agricultural runoff and vast fishing nets of death.

The special guest-edited section by Meillon, Guest, and Ramouche begins by noting “that the future of humankind is inextricably tied to the health of the Ocean,” and, furthermore, that “the Ocean constitutes 99% of the global volume where life can develop on the planet.” When human activity seriously impacts this zone of life whence we all originated and upon which we still depend, the stakes are high. Over the past twenty years, the blue humanities and critical Ocean studies have developed responses to such dramatic yet purportedly distant alterations to our global waters and their living constituents. Indeed, as the guest editors note, this Ocean focus was the theme for the 2024 EASLCE (European Association for the Study of Literature, Culture, and the Environment) conference held in Perpignan, France, and it is the inspiration for this spring 2026 volume of *Ecozon@*. Providing an overview of scholarship in the blue humanities, their introduction washes over the terrestrial bias of much ecocriticism with a “blue ecopoetics” that might re-connect our readers and scholars to the Oceans. In their words, the editors have selected “papers that tease out the blue implications of narratives, performances, practices, and artistic productions that can help restore the partly broken bonds between sea and land creatures, ecosystems, places, and various forms of discourses.”

The special section presents an impressive linguistic diversity with essays in French, Spanish, and English. It is organized into three parts; Part One includes four contributions emphasizing the “Ocean turn,” or the returning of our attention to the blue watery zones on Earth. First is a Francophone essay by Dominique Ninanne, Universidad de Oviedo, Spain, “*Écume de Véronique Bergen. De l’écocide océanique à une nouvelle alliance avec tous les vivants*,” studying the Belgian author Véronique Bergen’s novel *Écume* (2023), a critical revision of Melville’s *Moby-Dick* that uses the famous whale hunt as a launching point for a critique of the Anthropocene’s Oceanic ecocide. Secondly, Gian Maria Di Cristofaro’s, Università di Siena, Italy, ecocritical reading of Richard Powers’s *Playground* (2024), “See below the surface of the waves”: Blue Anti-Human Exceptionalism in Richard Powers’ *Playground*,” emphasizes the materiality of the Ocean waters and the vitality of their creatures. As Di Cristofaro writes: “*Playground* shapes submarine life through the semantic fields of awe and unknowability and stages an environmental sublime,” by simultaneously anthropomorphizing the Oceanic beings so that we might approach them intellectually despite the inadequacy of human senses, while also representing their unique particularity. The third contribution is a Spanish-language essay on film; Christelle Colin, Université de Pau et des pays de l’Adour, France, seeks an “ecopoetics of the depths” in “Sumergirse en la alteridad del mar: Ecopoética oceánica y nuevas mitologías marinas en el cine gallego contemporáneo.” Positing a “transnational Atlantic geopoetics,” Colin writes that the essay explores “the reconfiguration of marine representation in contemporary Galician cinema through the comparative analysis of *De Profundis* (2006) by Miguelanxo Prado and *Sica* (2023) by Carla

Subirana.” Closing Part One of the special section is the French-language contribution by Noémie Favennec, Université Paris 8, France; and Irène Mopin, ENSTA, France, “Donner à entendre les océans: Sensibiliser à l’écologie des milieux sonores sous-marins par l’immersion acoustique et la création musicale,” a sound-studies essay focused on underwater soundscapes damaged and altered by technophonic pollution, and featured in the transdisciplinary research-creation project and “immersive multimedia concert,” “(S)e(a)scape.” As the guest editors write, Favennec and Mopin base their analysis on a “sound ecosophy that views listening as an ethical and relational act, capable of weaving connections between humans and non-humans.”

In Part Two of the special section, the guest editors situate the three articles in terms of watery and queer approaches, which “offer insights into the fluidity and nonbinary qualities reflected in the changing states of aquatic milieux and in the lifeforms that dwell in watery worlds.” The first of these three contributions is Pascale Peyraga’s, Universidad de Pau y de los Países del Adour, France, Spanish-language exploration of the multimedia works by photographer Carmela García (*Paradise*, 2000) and video artist Tania Candiani (*Tidal Choreography*, 2023) depicting immersed female bodies, “Cuerpos inmersos y biotopía en las obras plásticas de Carmela García y Tania Candiani: del espacio utópico del paraíso perdido al cuerpo utópico del ecotono acuático.” Peyraga describes how these works bring viewers into the Waters and thereby “elevate the human perspective beyond anthropocentrism and lead towards ecological utopias in which women are entrusted with reconciling with nature on behalf of everyone, their creations invite a double decentring and a shift from the ‘utopian place’ to the ‘utopian body’ in a heterotopian space.” Next is the essay, “Swimming with the Trouble: Queer Hydrofeminism and the Sea Cure in Deborah Levy’s *Hot Milk* (2016)” by Barbara Barrow, Lund University, Sweden, whose analysis of Levy’s novel suggests that the Mediterranean swims and Medusa-stings experienced by the protagonist bring her into new kinship structures. Barrow asks if these structures might serve “not only as a breaking of heteropatriarchal familial norms but also as a breaking of the boundary that purportedly separates the human from the marine,” a “becoming animal,” as it were, with queer and hydrofeminist insights that also build on and adapt Donna Haraway’s famous phrase into “Swimming with the Trouble.” Thirdly, Margarida Vale de Gato’s, University of Lisbon, Portugal, Maritime Gothic and hydrofeminist essay, “Water Specters and Sea Changes by Women around Surrealism: Re-envisioning Poe’s Maritime Gothic,” reworks pictorial references to Edgar Allan Poe’s *The Adventures of Arthur Gordon Pym* by shifting the emphasis from Poe’s fearful portrayal of sea creatures to psychoanalytical interpretations of them so as to “‘medusify’ both the maritime gothic in Poe and in Gustave Doré[’s]” surrealism. In the guest editors’ words, Vale de Gato’s study reveals how “tropes such as shipwrecks and whirlpools, once linked to the depths of the unconscious, come to represent the reemergence of repressed ideas and oppressed bodies,” especially the feminine.

Part Three of the special section features six contributions that, in Meillon’s, Guest’s and Ramouche’s words, “cast humans experiencing unmediated contact with

water via sea and ocean praxes.” Evaluating oral stories of Venetian fishermen in “Monsters of the Venice Lagoon: Feral Algae and Alien Invaders in Local Fishermen’s Stories,” Agnese Martini, University of St Andrews, United Kingdom, analyzes with an ethnographic methodology the monstrous transformations of the Lagoon and its climate-changed, feral, and invasive creatures, both flora and fauna. Julia Ori, Universidad Complutense de Madrid, Spain, then considers how popular ecological science on whales denotes subjectivity and wonder with first-person narratives in her French-language essay, “Entre discours scientifique et écriture autobiographique: engagement émotionnel et écologique chez Anne Collet et François Sarano.” Next, Noémie Mil-Homens Cavaco’s, Universidad Católica de Lovaina, Belgium, Spanish-language contribution, “Arraigos y desarraigos en *Aguas* de Alicia Genovese: Exploración (sub)acuática,” reads the Argentinian Genovese’s poetry of swimming as a means to, in the guest editors’ words, “transform the modern view of water as inert matter. Indeed, Genovese’s work presents several forms of sensory and ontological reconnection with water, an element which, Mil Homen shows, the poems transfigure into a ‘complete poetic reality.’” Moving from the aquatic poetry of swimming to that of dancing, the next contribution from Caroline Granger, University of Caen Normandy, France, brings us into dance studies with a French-language exploration of the choreographies of breathing and breath-holding. Granger writes that “these breathless marine encounters change our perception of the terrestrial world, invite us to ‘inhabit the threshold,’ to explore this space of transformation,” and even, possibly, to become other than the land. The final two articles of the special thematic section offer more critically political and less optimistic studies of the uses and abuses of Oceanic and water power. Charlotte Ladevèze, University of Augsburg, Germany, offers a French-language discussion of how the contemporary French works, *Barrage sur le Nil* by Christian Jacq (1994), *La Verticale du fleuve* by Clara Arnaud (2023), and *Mémoires sauvées de l’eau* by Nina Leger (2024), create a kind of “dam literature” tracing the transformation of rivers in Anthropocene energy policies with an ecologically damaging “regime of flow governance.” Finally, Matthias Klestil, University of Innsbruck, Austria, closes the special section with a study of the Atlantic Ocean in nineteenth-century African American literature considered in terms of elemental ecocriticism and the blue humanities, “Marine Encounters as Elemental Resistance: Frederick Douglass’s and Charlotte Forten’s Ecopoetic Atlantic Prose.” As the guest editors cogently summarize: “This paper represents a pioneering step toward integrating African American corpora into the Blue Humanities, which can help disentangle the ways in which the invention of Blackness might be tied to the experience of Blueness.”

The General Section of *Ecozon@* 17.1, spring 2026, covers a broad geographical expanse from Latin America, through frozen northern icescapes to the Norwegian sea of oil drilling, and extends across many other toxic landscapes of petro-chemical activities. Two of the four contributions harmonize well with the watery thematics of the Special section; of the four essays, there is one in Spanish, one in French, and two in English. The first, a Spanish-language contribution from Andrea

Campaña, Universidad de Santiago de Chile, Chile, “Integración de la alfabetización medioambiental en la formación de profesores de inglés chilenos,” offers a pedagogical exploration of possible curricula for teaching about climate change in Chilean schools. Campaña describes linguistic strategies to inspire climate awareness and provides key pedagogical steps, including “diagnostic tools, socio-semiotic mapping, and eco-journals.” The second essay of the General Section connects to the volume’s water-focused theme with attention to the cryosphere: in “The Affective Affordances of Ecopoetry. Notes from Simon Armitage’s *Cryosphere*,” by Marzia Varutti, University of Geneva, Switzerland. Varutti posits that scientific data and communication alone are not enough to address the current ecological crises that we are facing. He instead emphasizes the potential of ecopoetry to inspire affective responses in readers and undertakes a case study of how Armitage’s poetry evokes the materiality of the frozen Oceanic ice and the direct experience of it. The third article in the General Section is a French-language contribution by Chiara Salari, University of Milano-Bicocca, Italy, “Esthétique environnementale et visualisations photographiques du pétro-capitalisme. Au-delà du sublime industriel et toxique vers un sublime écologique.” As an interdisciplinary essay using ecocritical analysis to examine the aesthetics of environmental photography, Salari’s study includes “examples of industrial and toxic sublime landscapes” like Edward Burtynsky’s *Oil Fields* and Richard Misrach and Kate Orff’s *Petrochemical America*, and a “focus on the ecological sublime in Subhankar Banerjee’s project on the Arctic National Wildlife Refuge.” Finally, Reinhard Hennig, University of Agder, Norway, brings us back to the Ocean thematic with his petroculture-studies contribution, “Taking Young Audiences Offshore: Petroleum Extraction in Norwegian Children’s Literature.” Hennig evaluates and critiques the utopian aspects of four Norwegian children’s books published between 1986 and 2013. As he notes, the “fictional stories in these books tend to present oil platforms as utopian places that offer pleasant and exciting experiences, but remain silent about the environmental and climatic risks connected to this industry, and the possible depletion of the nonrenewable resources oil and gas.” Like the first essay in the General Section from Campaña on strategies for teaching climate change in Chilean schools, Hennig’s study makes clear the need for pedagogical expertise regarding, in this case, the uncritical use of such colorful books celebrating the large-scale Norwegian oil production with offshore drilling, particularly since the drilling platforms are far out at sea where they remain unseen by most citizens benefitting from their profitability. The well-known Norwegian children’s books portraying “daddy” and “mommy” working on the platform while failing to mention any of the concomitant disasters connected to offshore drilling, like oil spills and climate change, may appear harmlessly optimistic, but they also reveal the purposeful cultivation of an ominous gap in Oceanic and environmental knowledge.

Edited by Elizabeth Tavella, The American University of Rome, the Creative Writing and Arts section of *Ecozon@* Vol. 17.1 begins with Tavella’s comments on the double nature of Oceans in human history: both as avenues for the violence of

colonization and the possibility of hope that require an “accounting for the layered, troubling, and multispecies confluences waters hold.” The introduction is itself both an analysis of the section’s offerings and a work of art unto itself, a multilayered attentiveness to both kinship with the seas and to the creative emergences from the waters. Beginning with an exposition of the Oceanic cover image by Rebecca Rutstein, painted during a residency aboard the R/V Atlantis in Mexico’s Gulf of California, Tavella notes how the image’s vibrant blues swirl us into the watery depths, both lovely and toxic. The first contribution contained within the Arts section is a photographic series, “De l’autre côté du miroir: Spécificités et merveilles du monde aquatique,” by Frédéric Ducarme, an underwater photographer and researcher in environmental philosophy and marine biology at the Muséum National d’Histoire Naturelle in Paris, revealing the strange beauty of the sea creatures and presenting their gaze that considers us from within the Oceanic realm. We are gazed at, as it were. The series has four parts, each presenting a different array of uncaptioned images that speak their own silent language: 1) the sunlit creatures of the sea; 2) “the marine gaze” whose eyes take in the observer; 3) the “deep forests” of coral reefs and sea grasses; and 4) lessons of darkness that starkly portray the deep-sea-dwelling beings who remain unnamed.

Next in the Arts section are three poems by Susan Richardson, who is, in Tavella’s words, “a writer, performer and educator from Wales, who translates embodied marine experiences into poetry while bearing witness to the anthropogenic harms that threaten their survival. The selection comes from her fourth collection *Words the Turtle Taught Me* (Cinnamon Press 2018), commissioned by the Marine Conservation Society to give voice to thirty ocean creatures on the IUCN Red List of Threatened Species.” The poems flow seamlessly through the wonder of a shark’s ability to smell the sea, from “the seastars’ tubefeet” to “the creeping acidity of sea, / tiny shelled terrors” with neologisms that paint new access to the water’s rhythms. The next contribution is from Rosanne van der Voet, Leiden University, the Netherlands, “Island river breath I,” which is, in Tavella’s words, “a hybrid ecological-literary reflection on the Eiland Van Brienenoord, a small island in the river Meuse in Rotterdam.” With a pastiche of photographs, poems, and ecocritical theories of the Anthropocene, van der Voet asks: “Being here is being metabolised. Ebbing grants reflection, thinking, slowing. How can this island hold us, sand human insect bird and fish, amongst other bodies beings boulders?” Also reflecting on living, dying Oceanic beings altered by human activity and thereby shunted into becoming more statistics in the Sixth Mass Extinction Event currently underway is Independent Researcher, Natan Feltrin’s, reflection, “After the Tide: Radical Waters and the Practice of Staying.” Their thoughts convey both the anthropogenic devastation and the efforts to counter it through “rewilding” that, however, often themselves lead to new destruction:

Here, rewilding leans over an edge.

There is a claim of responsibility: we drove the heat, we owe help.

There is also a risk of domestication: corals tuned to perform as infrastructure, living breakwaters for economies that refuse to slow.

The distinction is not between intervention and restraint, but between reopening space for ecological self-organisation and locking life into narrow service.

Indeed, as Feltrin notes: “No one controls all the variables. Rewilding here is intervention braided with surrender, repair that does not close the future.” Alessandro Balzaretti, University of Parma, Italy, steps back from the direct discussion of human activities in order to inspire new visualizations of our entanglements, portraying a freshwater marsh in Casalvolone in Piedmont, Italy, in his Italian-language photo series “Dove l’acqua ristagna, dove l’acqua risuona: Nascite dal fondo.” Each photo captures lily-pads, rushes, and other aquatic flora, but in black and white, thus stripping, in Tavella’s words, “the aquatic imagery of any trace of greenness,” so as “to leave the observer disoriented, from which ‘a new wonder may arise,’ not as aesthetic romanticization of nature, but as attunement to the art of noticing” much as Anna Tsing calls us to do. Moving then into the mountains with a French-language memoir reflecting on the seas resonant in an ammonite fossil found in the rocky peaks of her youth, Athane Adrahane, a Belgian writer and multidisciplinary artist, presents “Mémoires de mers et échopoétique des abysses.” She poses and seeks to answer the question: “Toutes les ammonites échopoétisent, murmure quelquefois le mistral, mais qu’entendre par *échopoétiser*?” The final contribution to the Arts and Creative Writing Section is by Pinar Yoldas, a neuroartist, bioarchitect, and researcher at UC San Diego, “From Eco-Conscious to Eco-Unconscious: On the Death of the Ocean and the Unconscious,” a contemplation of words and images that explore with a Jungian approach the fate of our dreams dipping dangerously into the depths during the Anthropocene’s era of Oceanic death, and a fine finale for the section.

The final section of *Ecozon@* Volume 17.1 presents our book reviews. Edited by Isabel Pérez-Ramos, Universidad de Oviedo, Spain, it includes six reviews: five are English-language books, one is in German; the reviews themselves are written in English, German, and Italian. First, Summiya Abid, Ted University, Turkey, reviews Avi Brisman’s and Nigel South’s study of green criminology in *Monstrous Nature and Representations of Representations of Environmental Harm: A Green Cultural Criminological Perspective* (Philadelphia: Temple University Press, 2025), 247 pp. Second, Valentina Graziuso, The University of North Carolina at Chapel Hill, USA, reviews in Italian the edited volume by Daniel A. Finch-Race, Emiliano Guaraldo, and Marco Malvestio, eds. *Italian Science Fiction and the Environmental Humanities* (Liverpool: Liverpool University Press, 2023), pp. 280. Third, Helga Braunbeck’s, North Carolina State University, USA, German-language review of Solvejg Nitzke’s critical plant-studies volume, *Fremde Verwandtschaft: Eine Kulturpoetik der Bäume* (Göttingen: Wallstein, 2025), 368 S., offers high praise: “Nitzkes Studie wird für lange Zeit das Standardwerk über die Kulturpoetik der Bäume bleiben, sowie ein ausgezeichnetes Modell bieten für alle, die über die humanarboreale Beziehung sowie generell über literarische und kulturelle Pflanzenstudien lesen, nachdenken und schreiben.” Fourth, Ileana Nachescu, Rutgers University, USA, reviews Darya

Tsymbalyuk's book, *Ecocide in Ukraine: The Environmental Cost of Russia's War* (Polity, 2025), pp. 208., describing it as "a scholarly book that reads like an elegy, blending personal stories, research, folklore, and photography in an accessible yet rigorous text." Fifth, Juan Javier Rivera Andía, Pontificia Universidad Católica del Perú, Peru, reviews Jens Andermann, *Entranced Earth: Art, Extractivism, and the End of Landscape* (Northwestern University Press, 2023), pp. 336; noting how Peru, like other areas of the Global South, "ended up as a 'zone of submergence' in 'deforested, pesticide-sprayed, mega-dammed, precariously housed, and monocrop-planted extractive frontiers,'" and that re-conceptions of the role of art are therefore essential. The sixth and final review is by Akshata Bhatt, DCT's Dhempe College of Arts and Science, India, commenting on Caitlin E. Stobie, *Abortion Ecologies in Southern African Fiction: Transforming Reproductive Agency*. (Bloomsbury Academic, 2023), 214 pp.; Bhatt concludes that "*Abortion Ecologies* will be a useful resource particularly for scholars foraying into the fields of (new) materialism(s), ecocriticism and ecofeminism, multispecies ethnography, postcolonial studies, posthumanist affect studies, (post)colonial African literatures, and legal studies in reproductive discourse."

Sea More Blue: Toward a Blue Ecopoetics An Introduction

Bénédicte Meillon
Université d'Angers, France
benemeillon@gmail.com

Bertrand Guest
Université d'Angers, France
bertrand.guest@univ-angers.fr

Marie-Pierre Ramouche
Université de Perpignan Via Domitia, France
marie-pierre.ramouche@univ-perp.fr

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.6138>



The ocean is the last dream in the morning before noise from the street comes in.
(Barbara Kingsolver, *The Lacuna* 49)

As signaled by the One Ocean Science Congress held in Nice in June 2025 that brought together all the participants of the third United Nations Ocean Conference, many programs have been initiated in France and worldwide that focus on ocean and aquatic life. Indeed, in the past two decades, it has become evident that the future of humankind is inextricably tied to the health of the Ocean, which covers about 71% of the Earth's surface. In addition, studies have shown that human activity is largely responsible for causing global warming, rising sea levels, the warming and acidification of sea water, the bleaching of coral reefs, the dwindling of fish populations, and for the increasing number of marine species going extinct or endangered. Meanwhile, it has been revealed that, with an average depth of 3,700 m, the Ocean constitutes 99% of the global volume where life can develop on the planet. Moreover, the Ocean itself is held to be home to 50% of all biodiversity on Earth, only 10% of which has been documented by scientists (Boeuf). In addition, the Ocean has been shown to absorb 30% of carbon emissions whereas the plankton that thrives in the Ocean produces half of the world's oxygen. In consequence, scientists, philosophers, academics, and artists have come to acknowledge that the future life of Planet Aqua (Rifkin) is now fully connected to our capacity to think, feel, and act in "bluer" ways, i.e. in ways that remain mindful of our embeddedness in the Ocean and

in all bodies of water on Earth, including our own bodies composed primarily of water.

The past two decades have led to the emergence of the “blue humanities” (Gillis), a cross-disciplinary field of studies focused on oceanic and watery places, which has also been called “blue cultural studies” (Mentz), or “critical ocean studies” (Deloughrey). In the wake of Gillis, Mentz, and Deloughrey’s efforts to turn their attention to wet matters, other scholars such as Stacy Alaimo, Dan Brayton, Sydney Dobrin, Roberto Casati, Margaret Cohen, Søren Frank, Melody Jue, and Astrida Neimanis, to name just those few, have engaged in a “blue turn,” or “oceanic turn,” encouraging a new way of thinking and reading literature and arts now called “blue ecocriticism” (Dobrin). Pushing for ways of reading that are specifically ecopoetic (Bate, Knickerbocker) and blue—i.e. that pay close attention to the relationships between the nature and forms of watery milieux and life, and the forms and nature of our very artistic practices and languages (Meillon and Spill)—the Sea More Blue program, first launched from Perpignan and now based at the University of Angers, France, has initiated research exploring a “blue ecopoetics” (Meillon). Hence, the large-scale EASLCE symposium held in Perpignan in June 2024 was on the topic of cross-disciplinary approaches to blue ecopoetics. If the iconic blue color of the sea has been subject to many debates, and while Elizabeth Deloughrey, drawing from Zoe Brent, Mads Barbesgaard, and Carsten Pedersen, has taken issue with the “blue fix” that goes hand in hand with “the commodification of the ocean and its resources” and with “states and corporate actors [...] working together to create a neoliberal blue economy” (“Mining”), our call for a “blueing” of our bodyminds nevertheless serves to draw attention to those works of art and literature that immerse us in watery worlds in ways that might radically alter our representations and ways of inhabiting the world. Following the tenth bi-annual EASLCE symposium that took place by the Mediterranean in Perpignan in June 2024, this special *Ecozon@* issue brings together a selection of publications taking up some of the questions raised by the Sea More Blue interdisciplinary research program. The overall aim is to venture into largely uncharted dimensions of experience and knowledge to discover and promote urgently needed ways of blueing our perception, worldviews, and ways of life. To “see more blue” and keep our oceans, seas, and rivers thriving in the long run, we must seek inspiration from the exuberant creativeness and circulation of matter, beings, and narratives through one dynamic body of water, both around the globe and since the beginning of life on our symbiotic planet.

While Margaret Cohen first diagnosed a generalized “hydrophasia,” or rampant tendency to forget the sea which is characteristic of twentieth-century critical writings (*Novel*, “Terraqueous” 658), Dan Brayton and Sidney Dobrin have on their end revealed that literary academia specifically suffered from “a collective case of ‘ocean deficit disorder’” (Brayton 6-7). Delving into the “terrestrial bias” affecting the field of ecocriticism, Sidney Dobrin has examined the “implicit land-based prejudice” and “land-leaning exceptionalism,” or “a cultural embrace of the terrestrial as the driving environmental ideology,” which appears for instance in the language

used by Greg Garrard or Timothy Morton (Dobrin 3), as well as in the dearth of papers in the field concerned with oceanic matters. Indeed, as Dobrin has computed, only 2% of contributions published in *ISLE* between 2010 and 2020 have to do with the Ocean (38). As for those studies that did previously address nautical literature, Dobrin argues that they generally remain very anthropocentric, telling stories of conquest, of mastery, exploration, and exploitation. Hence the “blue ecocriticism” Sidney Dobrin advocates, which seeks to “expand the ecocritical lens to more attentive inclusions of matters oceanic, given both the tremendous corpus of literary and textual representations of ocean that contribute to cultural imaginaries and the vital role of ocean in global ecologies and environmental crises” (8).

Prior to the publication of Dobrin’s book *Blue Ecocriticism*, Serenella Iovino had edited a 2013 *Ecozon@* issue devoted to Mediterranean ecocriticism. In her substantial introduction, Serenella Iovino pinpoints how “[sea] ecocriticism and blue cultural studies are [...] instrumental to amend our human and terrestrial exceptionalism” (10). As Iovino moreover argues in a statement that can be extended to all seas, oceans, and waterways, “the Mediterranean is never a static setting or a fixed identity, but a cooperative agency which materially interferes in cultural production” (Iovino 7). Indeed, just like the Mediterranean, the larger Ocean can be apprehended as “a vast archive,” to take up Predrag Matvejevic’s coinage alongside Iovino, as well as “a material figure of complexity for ecocriticism [... which], between the longue durée of geo-physical settings and the manifold cultural narratives, [...] acquires its unique ‘form’ through its developing stories: co-emerging stories of changing ecosystems, interplays of migrations and extinctions, bio-political encounters, microecologies of culture, and macroecologies of memory” (8). In her contribution to the same pioneer blue issue of *Ecozon@*, Serpil Oppermann also showed early interest in a “poetics of marine life,” here studied in Turkish writings by Cevat Şakir (“Enchanted” 102), and which she would later expound in her study of the “aquatic eloquence” prompting us to “[read] storied waters” (*Blue* 13).

While Dobrin’s assessment of the terrestrial bias inherent in early ecocriticism is thoroughly documented and coherent with the worldview of our anthropocentric earth-dwelling species, it must nevertheless be recalled that one of the earliest definitions of ecocriticism formulated in 1996 by Cherly Glotfelty as “the study of the relationship between literature and the physical environment” actually did potentially make room for the Ocean, for waterways, and for the water cycle: “Ecocriticism,” wrote Glotfelty, “expands the notion of ‘the world’ to include the entire ecosphere” since it must be acknowledged that “literature does not float above the material world in some aesthetic ether, but, rather plays a part in an immensely complex global system, in which energy, matter and *ideas* interact” (xix). It is certainly true that Glotfelty’s focus and language, like that of her contemporaries, essentially revolved around places inhabitable by humans, as visible for example in her definition of ecocriticism as a reading stance with “one foot in literature and the other *on land*” (xix; our emphasis). Yet, as it is, Glotfelty’s wide take on ecocriticism paved

the way for the later emergence of material ecocriticism, while at least potentially encompassing the Ocean in her recognition of an “immensely complex global system.”

In any case, the “blue turn” was inaugurated in 2000 with the publication of Nicholas Hordern and Peregrine Purcell’s history book on humans in the Mediterranean, *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*. Hordern and Purcell called for a “New Thalassology” (718), a term revived nine years later by Steve Mentz in *At the Bottom of Shakespeare’s Ocean*:

My efforts self-consciously join what is sometimes called a “new thalassology” (from the Greek *thalassos*, the sea) that is rewriting the cultural history of the sea. Following the call to “historicize the oceans” expressed through projects like Duke University’s “Oceans Connect” initiative, historians, scientists, and cultural scholars since the 1990s have been mapping the physical and cultural shapes of the oceans in world history. From the Atlantic to the Mediterranean to the Pacific, oceans have become orienting principles for the humanities and sciences. (xi)

Mentz thus insists that, “because late-twentieth-century culture has frayed our connections to the sea,” we need “a poetic history of the oceans” to read into “the largest and least-known space on the planet, a moving body of more-than-human power and instability” (ix). What is inherent in the blue humanities—as reflected in the various approaches to blue literature included in this *Ecozon@* issue—is the need to bring together several critical currents that flow together into the story and evolution of the Ocean. Mentz, for instance, first highlighted the intersection between “globalization, postcolonialism, and environmentalism” as critical currents infused into “the new maritime humanities.” Widening the scope, Mentz later added ecocriticism as well as the history of science and technology as necessary critical discourses, in conversation with the above, to consider the advent of “Blue Cultural Studies” (“Toward” 997). Essentially, Mentz calls for “a way of looking at terrestrial literary culture from an offshore perspective, as if we could align ourselves with the watery element” (*Bottom* 99). Meanwhile, he writes, “the sea [...] destabilizes our fantasies of sustainable growth and a harmonious relationship between human culture and the natural world. [...] An oceanic perspective speaks to our emerging sense that crisis, not stability, defines the world in which we live now” (*Bottom* xii).

Following a similar direction, Stacy Alaimo insists on the need to draw from the sciences, which blue scholars must more than ever rely upon considering the natural inaccessibility of underwater worlds to humans. As a result of our human limitations, we indeed depend on science and technology that intervene as mediators between human and aquatic worlds that otherwise remain mostly out of reach to us (“Science” 429). As a matter of fact, even though we cannot likely evolve to return to the sea, or as Rachel Carson has put it, “re-enter the ocean as the seals and whales [have] done,” blue ecocriticism and ecopoetics also turn to the possibilities offered by literature and the arts as way for humans “to explore and investigate even its most remote parts, so that he might re-enter it mentally and imaginatively” (Carson, *Sea* 16). In fact, and taking our cue from Melody Jue, this issue is part of a collective effort to reveal how, for Rachel Carson as well as for many writers, “narrative [can be] a prosthetic technology” (Jue, *Wild* 21). Furthermore, as Stacy Alaimo argues, “[the] fact

that most of the ocean cannot be encountered directly by terrestrial humans means that the ocean and many of its species spark disciplinary, methodological, ontological, and epistemic questions and quandaries” (“Science” 429).

In *Wild Blue Media*, Melody Jue raises essential questions as to the “conceptual displacement” that occurs when submerging theory under water, and how this might “[denaturalize] Western habits of thought and perception” (19). In addition, we ecopoeticians are concerned with what happens to language and artistic composition in works of art that immerse us into watery worlds. Indeed, as writers and artists craft works offering poetic echoes of water and Ocean, narratological standards and stylistic devices are likely to get tinkered with, especially when it comes to submerging focalization or relaying the perspective of marine creatures. Widening at once the range of our representations and our circle of compassion to include aquatic existences and perceptions, these works populated by more-than-human creatures may help delineate some of the contours of the “sea ethic” which Carl Safina has envisioned. Drawing from Aldo Leopold’s ecocentric notion of a community including people that are interdependent with the land and their many co-dwellers, Safina seeks “a sea ethic” that will “extend [our] awareness [of the value of interrelationships and our total dependence on a functioning world] to below the high-tide line.”

As Mentz has pointed out, Shakespeare, Melville, Conrad, and many others “[have written] the sea as opaque, inhospitable, and alluring, a dynamic reservoir of estrangement and enchantment. Full of unexpected depths and surges, it peeks out from odd corners of [their writings] before retreating like the tide” (*Bottom* ix). Calling attention elsewhere to the different states of water, changing from ice and liquid bodies into liquid vapor, Mentz contemplates an “ecopoetics of water” that might look into all kinds of water and pay attention to the agency of water imprinted in the writing itself. Going back to *Moby-Dick*, which he describes as “American literature’s most sustained hymn to oceanic excess” (“Ice” 185), Mentz maintains that “[for] environmental scholars and water-critics [...], the physical impress of water’s qualities exerts a shaping function. Thinking and writing about water,” he goes on, “assumes watery shapes—which often means variable shapes, ones that accommodate themselves to the vessels at hand, or shapes that, like humidity, make themselves felt but not seen” (“Ice” 186). This blue issue of *Ecozon@* thus aligns with Mentz’s and Serpil Oppermann’s respective invitations to develop an “ecopoetics of water” as well as “arts of attentiveness to recognize the expressive potentials of water itself and its narrative agencies” (*Blue* 13). The blue ecopoetics for which we have been advocating indeed adheres with Mentz’s defense of “a blue humanities that responds to water’s material complexity and imaginative polyphony” (Mentz, “Ice” 193). Moreover, our selection of papers in this *Ecozon@* issue reflects the fundamental ambivalence that characterizes the complex, often paradoxical ways in which humans relate to water. As Mentz puts it: “Water triggers meditation but refuses easy comprehension. Water asks for closeness but threatens with alterity. The challenge of writing about water, from ocean histories to sea poetry to the blue or oceanic humanities, requires scholars and thinkers to balance the oppositional forces of lure and dependence, alterity and

need” (“Ice” 186). In other words, blue eco-poetics necessarily navigates opposing currents that concur at once to a disenchantment and a re-enchantment of the Ocean—an aspect that is visible in the different types of realism and the mythopoeia which artists will resort to, and which contributors to this issue purposefully address.

To look specifically into the complexity, both wonderful and awful, of ways in which marine matter and forms are animate, agential, and entangled with our human activities, bodies, and discourses, this blue *Ecozon@* issue aims to foster the braiding of various approaches to blue eco-poetics, humanities, and sciences. Tapping into the blue currents of the earth that run all the way through our own veins and lachrymal systems and make bodies of water of different kinds porous to one another, the guest editors for this special issue have encouraged papers taking account of the permeability and fluidity, the pull and lability, and intermingling of the different categories, research fields, epistemologies, and cultural productions that have previously been designated different academic fields. We have welcomed papers that tease out the blue implications of narratives, performances, practices, and artistic productions that can help restore the partly broken bonds between sea and land creatures, ecosystems, places, and various forms of discourses. Most contributors specifically look at eco-poet(h)ic productions that creatively challenge or reinvent our imaginaries and our narratives of becoming with the sea. Consequently, some of the contributions here included engage with an oceanic, posthuman worldview in which, as Astrida Neimanis has put it, various “bodies of water” are subsumed into “a more-than-human hydrocommons:”

For us humans, the flow and flush of waters sustain our own bodies, but also connect them to other bodies, to other worlds beyond our human selves. Indeed, bodies of water undo the idea that bodies are necessarily or only human. [...] Our watery relations within (or more accurately: as) a more-than-human hydrocommons thus present a challenge to anthropocentrism, and the privileging of the human as the sole or primary site of embodiment. Referring to the always hybrid assemblage of matters that constitutes watery embodiment, we might say that we have never been (only) human [...]. This is not to forsake our inescapable humanness, but to suggest that the human is always also more-than-human. (Neimanis 2)

It follows that taking account of the watery nature of the world entails a sense of ecological responsibility toward the Ocean. As a result, a blue eco-poet(h)ics is likely to be attentive to the “global networks of harm” that are entangled within oceanic planetary interconnections (Alaimo, *Exposed* 122), as well as to the “slow violence” (Nixon) affecting those of us that are the most affected by water pollution and by the many threats jeopardizing the health of the Ocean.

The four contributions in Part One engage with the oceanic turn by examining works that spur us to (re)discover marine worlds that have long been obscured by land-based paradigms. The first two papers deal with very recent novels, one in French, and one in English. In her Francophone contribution, Dominique Ninanne explores the tempestuous, swelling style developed by Belgian author Véronique Bergen in her novel *Écume* (2023), which is meant as a critical rereading of Melville’s *Moby-Dick*. Ninanne shows that Bergen’s novel urges readers to rethink their

relationship with the Ocean by condemning the marine ecocide of the Anthropocene. Ninanne reveals how Bergen seems to equate Ahab's hubris and discourse with Melville's; thus, Bergen's take on *Moby-Dick* problematically appears to have missed out on some of the complexities of its dialogic dimension. Indeed, the discourse Bergen places in her characters' mouths conflate different diegetic planes, whereas from a literary perspective, Ahab's discourse cannot be confused with Ishmael's—the first-person narrator of Melville's tale—and even less so with the writer's. Thus, when Bergen's characters incriminate both Ahab and Melville's stances toward the Ocean and toward the white sperm whale, as if they might read as one and the same, they seem to overlook the fact that, while Ahab, the tragic character, is assuredly after the whale to hunt and kill it, Melville's quest is really an ecopoetic one—having to do with figuring out ways of writing the Ocean and the whale, and eventually acknowledging the sheer impossibility of ever capturing the whole of either the Ocean or the whale. It is therefore quite relevant to note that, as Ninanne demonstrates, Bergen's reading of Melville's text was initially conditioned by the French translation produced by Jean Giono, Lucien Jacques, and Joan Smith, rather than the more complete and faithful translation later produced by Philippe Jaworski. Indeed, as Samuel Otter has observed, while “the archetypal captain and white whale and their inexorable fates have become part of world culture,” the reception of Melville's text, which “contains much more than its plot,” has in fact been greatly influenced by the various editions which publishers have issued, some “[stripping] away what they [considered] its excrescences” (68). The same can be said of the many translations and adaptations of *Moby-Dick* that have played a great part in its dissemination worldwide and in popular culture. As it is, many of those versions have unfortunately excised Melville's heterological text, cutting out many of the “elaborate verbal patterns including etymology, philosophy, anatomy, cetology, theology, cartography, allegory, drama, and poetry” (68) which give the original its narrative thickness, its ecopoetic slipperiness, if not its “formlessness,” as Samuel Otter puts it (69), or again its foaming, as Tom Nurmi explores in his ecopoetic reading of Melville's forms and foams. Indeed, the very reason why Melville's text is seminal from the point of view of the Blue Humanities, and more specifically for a blue ecopoetics, is precisely because, as Hester Blum argues, *Moby-Dick* consistently acknowledges “the sea [as] a medium inherently resistant to inscription and other forms of fixity or possession” (23). In any case, as Bergen endeavors to write in a poetic language capable of producing echoes of the Ocean, a language that “performs the sea,” as per Ninanne, her French *ecopoeisis* surfaces in the wake of Melville's own experimentations with style and novelistic discourse. Meanwhile, as Ninanne cogently demonstrates, Bergen's *Écume*—the title of which translates to “foam”—calls awareness to the trans-corporeality intermeshing human and other-than-human bodies, specifically in the light of our shared watery natures.

Tackling another recently published novel that questions our rapport with the Ocean and which has received surprisingly little attention so far, Gian Maria Di Cristofaro then proposes an ecocritical reading of Richard Powers's *Playground*

(2024), the title of which may ring a bell with Mentz's observation that "by turning the sea from a vision of chaos into a playground, the modern world has lost part of its cultural history" ("Toward" 998). As Di Cristofaro shows, having challenged the notion of human exceptionalism and having invited us to revise completely how we think of trees and forests in *The Overstory*, Powers has now written a blue novel, the discursive strategies of which once again take issues with many human presumptions about the world and our right place within it, this time focusing on oceanic life. According to Di Cristofaro, Powers's "blue anti exceptionalism" literally plunges readers beneath the Ocean to reveal the extraordinary creatures that inhabit it. Delving into Powers's anthropomorphic approach, Di Cristofaro moreover explores the means through which Powers seeks to spark empathy for nonhuman critters while foregrounding nonetheless the intrinsic alterity of underwater beings. Identifying ocean lifeforms as "alien kin" (Morizot 71), or one might say, water others, Powers achieves what Di Cristofaro calls the "ecological sublime," that is a mix of "awe and unknowability" that invites us to "embrace that otherness from a non-binary perspective, to abolish the human/non-human dualism the classic sublimates carries on." While Powers's dense novel will no doubt prompt many more critical responses, Di Cristofaro's paper represents a welcome investigation into a blue ecocritical focus on one of today's most widely read novelists.

Turning to a different medium to explore underwater worlds, Christelle Colin introduces new imaginaries of Galician aquatic culture through cinema. By comparing the animated film *De profundis* (2007), by Miguelanxo Prado, with the feature film *Sica* (2023), by Carla Subirana, Colin probes the aesthetic strategies these two directors utilize when filming the sea. Whether through contemplation and sensory immersion in *De profundis* or through poetic realism mingled with maritime sociology in *Sica*, both films lead, according to Colin, to an "ecopoetics of the deep." Moreover, they invent contemporary ecological mythologies that tap into local tradition and simultaneously engage the ecological and philosophical challenges of the Anthropocene.

Looking for ways to attune humans to the specificities of underwater soundscapes, Irène Mopin and Noémie Favennec-Brun then present their research-creation project titled *(S)e(a)scape*. Inducing immersion into a marine soundscape, this project, as they explain, allows audiences to "hear the oceans," thus rendering tangible a dimension of marine ecosystems that is vital to their balance even though it rarely appears in our cultural imaginaries. Positioned at the intersection of performing arts, marine acoustics, and ecopedagogy, *(S)e(a)scape* aims to open new forms of perception and new relationships with aquatic worlds in order to foster a sensitive and lasting ecological awareness of our entanglements with the sea.

In an effort to shift perspectives by heeding alternative and original viewpoints on our assumptions about human bodies and non-human bodies of water, the second part of this special blue issue gathers contributions addressing gender issues and the queerness of water. Indeed, the three articles that follow offer insights into the fluidity and nonbinary qualities reflected in the changing states of aquatic milieux and in the

lifeforms that dwell in watery worlds. Drawing on multimedia works by photographer Carmela García (*Paradise*, 2000) and video artist Tania Candiani (*Tidal Choreography*, 2023) that depict immersed female bodies, Pascale Peyraga explores how blue art can question the way we inhabit the world. Tapping into theory by Michel Foucault and Gilles Deleuze, Peyraga scrutinizes the feminist “biotopias” or “micro-utopias” that help these women artists strive for a reconciliation with nature, each developing her own *hydropoiesis*. In the most radical of these two approaches, one artist even recomposes bodies of water that dissolve into the intertidal zone, or ecotone, in which the choreography is anchored.

Barbara Barrow then examines Deborah Levy’s novel *Hot Milk* (2016) from the perspective of queer ecologies and hydrofeminism. Barrow’s contribution demonstrates how this novel opens up possibilities for “swimming with the trouble,” as it follows the story of her female protagonist Sofia. Characterized as a swimmer, Sofia is transformed by her stinging encounter with jellyfish while she attempts to heal her mother, Rose, and opens up to new forms of sensuality and sexuality. In conversation with Hélène Cixous’s *The Laugh of the Medusa* (1976), Barrow shows that Levy’s novel rewrites the idea of the “sea cure” by raising the central question of what happens to such a cure when the Ocean itself is sick. As Barrow reveals, “the novel troubles an idealized cultural and literary trope of the restorative seaside by depicting, instead, watery communities of both human and marine life reckoning with anthropogenic harm,” and themselves requiring healing.

In the next contribution, Margarida Vale de Gato also invites a shift in perspective typical of queer ecology and ecofeminism. Vale de Gato studies aquatic specter figures as reworked by the surrealist artists Dorothea Tanning and Leonor Fini, who reshape the maritime Gothic tradition of Edgar Poe’s *Arthur Gordon Pym*. Thus, tropes such as shipwrecks and whirlpools, once linked to the depths of the unconscious, come to represent the reemergence of repressed ideas and oppressed bodies. Thus, as Vale de Gato demonstrates, Tanning and Fini have produced compelling artworks that deal with transformation as they hybridize human and animal features, meanwhile staging experiences linked to pubescence, pregnancy, or nursing in ways that eventually “[feminize] the maritime gothic.” Moreover, this contribution provides a timely discussion which may resonate with the Leonora Carrington exhibit currently going on at the Musée du Luxembourg, in Paris (February-July 2026), as Vale de Gato also touches upon some of Leonora Carrington’s surrealist paintings that speak to the works of Poe, Jules Verne, and Max Ernst.

Part three of this issue brings together contributions focusing on works that cast humans experiencing unmediated contact with water via sea and ocean praxes. As part of an ethnographic study, Agnese Martini first analyzes how fishermen from the Venice lagoon consider those creatures perceived as monstrous—microalgae, Sea Walnut ctenophores and blue crabs—, which have been proliferating because of pollution, overfishing, and global warming. Calling on “ferality” and “otherness,” Martini underscores how hard it is for humans to do away with a perspective that is

anthropocentric, utilitarian, and extractive so as to shift toward a posthuman perspective. Relying on Donna Haraway's notion of mutual "response-abilities," Martini explores the "entanglements, risks, and possibilities generated by monstrous human/non-human encounters," insisting on "how the 'monsters' in fishermen's stories show their agency, challenge anthropocentric narratives, and compel us to reimagine new ways of becoming-with the aquatic more-than-human world."

Drawing attention to the autobiographical writings of biologists and divers through a linguistic perspective, Julia Ori then braids scientific and narratological concerns as she looks into the work of Anne Collet and François Sarano. Unravelling the different modalities of their first-person narratives respectively titled *Danse avec les baleines* (which translates to "Dancing with Whales," 1998) and *Le retour de Moby Dick, ou ce que les cachalots nous enseignent sur les océans et les hommes* (in English, "The Return of Moby Dick, or What Sperm Whales Can Teach Us about Oceans and Men," 2017), Julia Ori's piece deals with the literary strategies Collet and Sarano wield as they tell the true stories of their encounters with such charismatic megafauna in ways that depart from the more arid standards and claims to objectivity of scientific writing. While Sarano's title explicitly sparks a conversation with Melville's fictional masterpiece, Ori's main interest lies in the use of the first person in these two narratives that intermingle personal experience and commitment with a scientific observation of marine mammals. She thus examines how such cetological literature strives to convey a sense of wonder by recounting embodied experiences that are anchored in "situated knowledges" (Haraway).

Staying with embodied practices of the Ocean and their poetic potential, Noémie Mil Homens Cavaco then introduces a collection of poems by Argentinian writer and swimmer Alicia Genovese titled *Aguas* (2013). Drawing on Niall Binns's concepts of rootedness and uprooting, Mil Homens examines how Genovese's poetry of swimming can transform the modern view of water as inert matter. Indeed, Genovese's work presents several forms of sensory and ontological reconnection with water, an element which, Mil Homen shows, the poems transfigure into a "complete poetic reality."

Switching to dance, Caroline Granger's paper then studies how direct contact with marine milieux, whether from the shore or through full submersion, has trickled down into the creative processes of several choreographers such as Isadora Duncan, Amy Greenfield, Babette Mangolte, and Marine Chesnais. By focusing on breath and on works created by free diving dancers, Granger specifically analyzes how these choreographies move away from land-based perspectives. In the end, Granger contends, these dancers perform a bodily language that strives for a form of interspecies composition by means of which one might experience a kind of becoming-other (Abram), dancing at the threshold between worlds inhabited by marine and human mammals.

Finally, the volume closes with two articles that adopt a more somber, critical, and explicitly political view of the historical and conflict-ridden realities tied to seas and oceans. These contributions examine literary and artistic works shaped by

imaginaries that reveal the processes through which both the Ocean—still too often treated as a lawless zone—and the freshwater systems that feed it upstream function as spaces saturated with power and counter power. Through her reading of *Barrage sur le Nil* by Christian Jacq (1994), *La Verticale du fleuve* by Clara Arnaud (2023), and *Mémoires sauvées de l'eau* by Nina Leger (2024), Charlotte Ladevèze investigates contemporary French literature where she traces the emergence of a critical attention to the transformation of rivers into energy infrastructure through hydroelectric dams. As she demonstrates, such fictions narrate a shift in paradigms whereby rivers that were once regarded as milieux were suddenly reconceptualized as machines. Placed within the long history of hydraulic modernity, the texts under study reveal the growing energy abstraction that has reduced waterways to mere resources and then to calculable variables. These texts also expose how fraught such a reduction is, together with the hubris underlying attempts to govern natural flows. Meanwhile, Charlotte Ladevèze shows, dam literature “emerges as a privileged site for thinking through the dynamics of acceleration and the forms of infrastructural dependency characteristic of the Anthropocene.”

Last but not least, Matthias Klestil addresses another form of maritime violence by revisiting the history of slavery and the Black Atlantic from a literary perspective. Klestil examines relationships with the Atlantic Ocean in nineteenth-century African American literature through the lens of elemental ecocriticism—an approach that focuses on “elemental places, forces, and phenomena of the surrounding and sensuous world” (Macauley). This paper represents a pioneering step toward integrating African American corpora into the Blue Humanities, which can help disentangle the ways in which the invention of Blackness might be tied to the experience of Blueness. As Klestil demonstrates, *Narrative of the Life of Frederick Douglass* (1845) and the writings of Charlotte Forten, which include diaries and published letters, go beyond a simple reiteration of picturesque images of the old ocean as they also translate ambivalent feelings tied to formative experiences of the sea. In so doing, Klestil insists, these texts suggest “a long African American tradition of being with the sea (beyond the history of the Middle Passage) from which to learn and which may also help challenge persisting stereotypes of African American environmental disinterestedness today.” Moreover, even though they are steeped in widely different experiences of Blackness and of the sea, these writings by Frederick Douglass and Charlotte Forten develop strategies of elemental resistance to slavery and racism that convey a sense of individual agency while they also gesture toward possibilities for the creation of new collectivities.

Works Cited

- Abram, David. *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*. Vintage Books, 2011.
Alaimo, Stacy. *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*. University of Minnesota Press, 2016.

- . "Introduction: Science Studies and the Blue Humanities." *Configurations*, vol. 27, no. 4, 2019, pp. 429-432.
- Bate, Jonathan. *The Song of the Earth*. Harvard University Press, 2000.
- Binns, Niall. "Criaturas del desarraigo o en busca de los lugares perdidos: alienación y ecología en la poesía hispanoamericana." *América Latina Hoy*, vol. 30, 2002, pp. 43-77.
- Boeuf, Gilles. "L'océan, c'est la vie." *Sciences et avenir, La recherche: L'océan expliqué par les scientifiques*, août-octobre 2023, pp. 8-10.
- Brayton, Dan. *Shakespeare's Ocean*. University of Virginia Press, 2012.
- Brent, Zoe W. et al. "The Blue Fix: Unmasking the Politics behind the Promise of Blue Growth." *Transnational Institute*, 2018, pp. 3-19.
- Carson, Rachel. 1951. *The Sea Around Us*. Canongate, 2021.
- Casati, Roberto. *Philosophie de l'océan*. Paris, 2022.
- Cohen, Margaret. "Literary Studies on the Terraqueous Globe." *PMLA*, vol. 125, no. 3, 2010, pp. 657-662.
- . *The Novel and the Sea*. University of Princeton Press, 2010.
- Deloughrey, Elizabeth. "Mining the Seas: Speculative Fictions and Futures." *Laws of the Sea: Interdisciplinary Currents*, edited by Irus Braverman, Routledge, 2022, pp. 144-163.
- . "The Oceanic Turn: Submarine Futures of the Anthropocene." *Humanities for the Environment: Integrating Knowledge, Forging New Constellations of Practice*, edited by Joni Adamson and Michael Davis, Routledge, 2017, pp. 242-258.
- Dobrin, Sidney I. *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*. Routledge, 2021.
- Frank, Søren. *A Poetic History of the Oceans: Literature and Maritime Modernity*. Brill, 2022.
- Gillis, John R. "The Blue Humanities." *HUMANITIES*, vol. 34, no. 3, 2013. www.neh.gov. Accessed: 25 Apr 2022.
- Glotfelty, Cheryll. "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis." *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, edited by Cheryll Glotfelty and Harold Fromm, University of Georgia Press, 1996.
- Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- . "Savoirs situés: La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle." *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*. Exils Editeur, 2007, pp. 107-143.
- Horden, Nicholas, and Peregrine Purcell. *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*. Blackwell 2000.
- Iovino, Serenella. "Introduction: Mediterranean Ecocriticism, or, A Blueprint for Cultural Amphibians." *Ecozon@*, vol. 4, no. 2, 2013, pp. 1-14. <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2013.4.2.525>.
- Jue, Melody. *Wild Blue Media: Thinking Through Sea Water*. Duke University Press, 2020.
- Kingsolver, Barbara. *The Lacuna*. HarperCollins, 2009.

- Knickerbocker, Scott. *Ecopoetics: The Language of Nature, The Nature of Language*. University of Massachusetts Press, 2012.
- Leopold, Aldo. *A Sand County Almanach, with Essays on Conservation from Round River*. 1949. Ballantine Books, 1966.
- Macauley, David. *Elemental Philosophy: Earth, Air, Fire, and Water as Environmental Ideas*. SUNY Press, 2010.
- Meillon, Bénédicte and Frédérique Spill, guest editors. *Blue Short Stories, The Journal of the Short Story in English*, vol. 85, 2025.
- Melville, Herman. *Moby-Dick*. 1851. Everyman's Library, 1977.
- . *Moby Dick*. Translated by Jean Giono, Lucien Jacques et Joan Smith. Editions Gallimard, 1941.
- . *Moby-Dick ou le Cachalot*. Translated by Philippe Jaworski. 2006. Editions Gallimard, 2018.
- Mentz, Steve. *At the Bottom of Shakespeare's Ocean*. Continuum, 2009.
- . "Ice/Water/Vapor." *The Cambridge Companion to Environmental Humanities*, edited by Jeffrey Jerome Cohen and Stephanie Foote. Cambridge University Press, 2021, pp. 185-197.
- . "Toward a Blue Cultural Studies: The Sea, Maritime Culture, and Early Modern English Literature." *Literature Compass*, vol. 6, no. 5, 2009, pp. 997-1013.
- Morizot, Baptiste. *Manières d'être vivant*. Actes Sud, 2020.
- Neimanis, Astrida. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury Publishing, 2017.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2011.
- Nurmi, Tom. "Melville's Foams." *Oxford Companion of Herman Melville*, edited by Michael Jonik and Jennifer Greiman. Oxford University Press, 2025, pp. 440-457.
- Oppermann, Serpil. *Blue Humanities*. Cambridge University Press, 2023.
- . "Enchanted by Akdeniz: The Fisherman of Halicarnassus's Narratives of the Mediterranean." *Ecozon@*, vol. 4, no. 2, 2013, pp. 100-116.
- Otter, Samuel. "Reading Moby-Dick." *The New Cambridge Companion to Herman Melville*, edited by Robert S. Levine. Cambridge University Press, 2014, pp. 68-84.
- Rifkin, Jeremy. *Planet Aqua: Rethinking Our Home in the Universe*. Polity, 2024.
- Safina, Carl. "Towards a Sea Ethic." *The American Prospect*. Nov. 22, 2008. <https://prospect.org/2008/11/22/toward-sea-ethic/>. Accessed 19 March 2026.

Écume de Véronique Bergen. De l'écocide océanique à une nouvelle alliance avec tous les vivants

Dominique Ninanne
Universidad de Oviedo, Espagne
dominiq@uniovi.es

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5886>



Résumé

Écume (2023), roman de l'autrice belge Véronique Bergen, revisite un des récits majeurs ayant configuré notre imaginaire de l'océan et contribué à notre séparation du monde sensible, *Moby-Dick* d'Herman Melville. Un des aspects les plus originaux du livre est l'écriture inattendue, déferlante, dont les affinités avec la matière aqueuse et océane sont soulignées dans cet article. Par ailleurs, l'imaginaire océanique et la relation de l'humanité à l'océan, déployés dans ce roman de l'Anthropocène, reposent sur la prédation, le technicisme et le sublime, propres à la "perspective atlantique" (Artaud). *Écume*, témoin du tournant océanique qui a surgi en force il y a deux décennies, dénonce la dégradation extrême des mers et océans et fait sortir de l'invisibilité les non-humains qui les peuplent. Enfin, l'analyse porte sur les alliances, les (re)connexions au monde marin et au vivant, les "devenirs" autres qu'humains à la manière deleuzienne mis en place par le roman, en particulier grâce au principal personnage féminin—un "corps d'eau" (Neimanis, *Bodies of Water*, 2017).

Mots clés: *Moby-Dick* de Melville, crise écologique, imaginaire océanique, eau, baleine.

Abstract

Écume (2023), a novel by Belgian author Véronique Bergen, revisits one of the major narratives that has shaped our oceanic imagination and contributed to our separation from the sensuous world: *Moby-Dick* by Herman Melville. One of the most original aspects of the book is its unexpected, surging prose, whose affinities with aqueous and oceanic matter are highlighted in this article. Moreover, the oceanic imaginary and humanity's relationship to the sea, as portrayed in this novel of the Anthropocene, are grounded in predation, technicism, and the sublime—features characteristic of the "Atlantic perspective" (Artaud). *Écume*, a testament to the oceanic turn that emerged forcefully two decades ago, denounces the extreme degradation of seas and oceans and brings to visibility the nonhuman beings that inhabit them. Finally, the analysis focuses on the alliances, the (re)connections to the marine world and to life, and the more-than-human Deleuzian becomings enacted in the novel, particularly through its main female character—a "body of water" (Neimanis, *Bodies of Water*, 2017).

Keywords: *Moby-Dick* by Melville, ecological crisis, ocean imaginary, water, whale.

Resumen

Écume (2023), novela de la autora belga Véronique Bergen, revisita uno de los relatos fundamentales que han configurado nuestro imaginario del océano y contribuido a nuestra separación del mundo sensible: *Moby-Dick* de Herman Melville. Uno de los aspectos más originales del libro es su escritura inesperada, impetuosa, cuyas afinidades con la materia acuosa y oceánica se destacan en este artículo. Además, el imaginario oceánico y la relación de la humanidad con el océano, tal como se despliegan en esta novela del Antropoceno, se basan en la depredación, el tecnicismo y lo sublime,

características propias de la “perspectiva atlántica” (Artaud). *Écume*, testigo del giro oceánico que irrumpió con fuerza hace dos décadas, denuncia la degradación extrema de los mares y océanos y saca de la invisibilidad a los no humanos que los habitan. Finalmente, este análisis examina las alianzas, las (re)conexiones con el mundo marino y con lo viviente, los devenires deleuzianos más-allá-de-lo-humano que propone la novela, en particular gracias al personaje femenino principal, “cuerpo de agua” (Neimanis).

Palabras clave: *Moby-Dick* de Melville, crisis ecológica, imaginario oceánico, agua, ballena.

Introduction

Philosophe, romancière, poétesse, Véronique Bergen a écrit, depuis 1994, près de 60 livres. Cette autrice belge, spécialiste de Gilles Deleuze, a récemment abordé la question écologique dans des récits comme *Tous doivent être sauvés ou aucun* (2018), *Guérilla* (2019), *Écume* (2023), *Moctezuma* (2024). Roman fondé sur l'attente interminable de la baleine blanche, *Écume* se situe explicitement dans le sillage de *Moby-Dick* d'Herman Melville.¹ La chasse à l'animal fait place à un désir de rencontre. Pour retrouver Moby Dick, la cachalote qu'il observe d'année en année, Ismaël sillonne les mers et océans sur le bateau La Mirabelle, en compagnie d'Anaïs, une jeune escort-girl dont il est tombé amoureux. Le chef-d'œuvre de Melville s'infiltrer aussi dans *Écume* à travers l'allusion à des personnages comme Achab, Queequeg, des matelots du Pequod, et la présence d'épisodes déterminés, tels le croisement d'autres navires ou des turbulences atmosphériques (le bateau est pris dans une terrible tempête, puis dans un brouillard épais).

Dans *Écume*, Véronique Bergen se tourne vers les mers, les océans, les vivants qui y habitent, contribuant ainsi à faire sortir cet espace de “l'hydrophasie, ce silence et cet oubli de la mer déplorés par Margaret Cohen” (Clavaron, “Mermere” 6)². Ce roman fait partie des productions littéraires qui ont accompagné le tournant océanique de la fin des années 1970, qui s'est véritablement imposé à partir du début du XXI^e siècle, en même temps que la prise de conscience—tardive—de la vulnérabilité des mers et des océans. “Ce virage culturel vers la mer—considéré par Steven Mentz³ comme celui d'une humanité nouvelle, d'une ‘humanité bleue’—témoigne d'un renversement anthropologique majeur,” explique Hélène Artaud (189). La mise à mal de la perspective terra-centrée a modifié la perception de l'océan: autrefois considéré comme une surface plane, un espace étranger et vide, il est à présent envisagé comme “matériau en soi” (Artaud 184), animé, vivant et faisant

¹ L'autrice s'est essentiellement basée sur la traduction de Jean Giono, Lucien Jacques et Joan Smith (1941), tout en parcourant la version originale en anglais et en consultant la traduction de Philippe Jaworski (2006).

² Yves Clavaron se réfère à Cohen, Margaret. “Literary Studies on the Terraqueous Globe.” *PMLA*, vol. 125, no. 3, 2010, pp. 657-662.

³ En 2009, le chercheur américain Steve Mentz a forgé les expressions de *blue cultural studies* et *blue humanities*.

partie de l'existence humaine. L'attention portée à la mer, hors des limites terrestres, a de plus entraîné la modification de nos cadres conceptuels dans le sens d'une acceptation de l'instabilité. Dans les études littéraires, une approche écocritique océanique s'intéresse ainsi aux imaginaires maritimes, dont tout un imaginaire lié à la pollution, à la toxicité à l'ère de l'Anthropocène (Clavaron, "Mermere" 11), et aux représentations et implications de la tridimensionnalité (volume, fluidité et mobilité, profondeur) de la mer et de l'océan, qui fonde une "ontologie humide" au sens de Peters et Steinberg (Artaud 185-86). En ce sens, penser à partir de l'océan implique de prendre en compte l'humidité, la mouvance, la fluidité, la transformation des espaces et des formes d'existence au sein des textes. Comme le souligne par ailleurs Yves Clavaron, qui poursuit la réflexion menée par DeLoughrey, "dans la perspective écocritique, océanique davantage encore que terrestre, l'écologie apparaît comme une ontologie de la relation" (Clavaron, "Les Oceanic Studies" 314) prenant différentes formes. Il s'agit dès lors aussi de repenser le rapport de l'humanité à l'océan, questionner le rôle de l'océan dans l'histoire (en particulier, dans la colonisation, l'esclavage, les migrations), s'intéresser aux relations interspécifiques dans l'étude des textes. Dans ce cadre, toute une littérature céto-logique, qui s'intéresse aux rapports entre les humains et les baleines, est en plein essor et suscite l'intérêt de la critique.⁴

L'objectif de cet article est d'examiner l'imaginaire océanique déployé dans *Écume* et son inscription dans une narration et une langue qui épousent des dynamiques aquatiques et océanes. Une première entrée consistera à tenter de saisir, dans les pistes de lecture ouvertes par des comptes-rendus (Cazier, Lambert), comment la matérialité de l'eau imprègne l'écriture transgressive de Véronique Bergen. Une perspective anthropologique (Artaud) nous servira ensuite d'appui pour mettre en évidence la prédation et le technicisme qui continuent à informer l'imaginaire marin et la relation de l'humanité à l'océan dans *Écume*. Enfin, nous nous pencherons plus particulièrement sur le personnage féminin, véritable "corps d'eau" (au sens où l'entend l'hydroféministe Neimanis), et sur les voies que ce roman du tournant océanique soulève pour une (re)connexion possible à la matière et au vivant ("devenirs" de Deleuze).

⁴ *Écume* de Véronique Bergen est à situer au sein d'un ensemble d'ouvrages, relevant de l'écriture littéraire ou de l'essai, qui font référence à la figure de Moby Dick et mettent en perspective l'image qu'en propose Melville et la perception contemporaine des baleines: parmi ceux-ci, *Le Règne du vivant* (2014) d'Alice Ferney, *La baleine dans tous ses états* (2015) de François Garde, *Historia de una ballena blanca* (2018) de Luis Sepúlveda, *Le retour de Moby Dick ou ce que les cachalots nous enseignent sur les océans et les hommes* (2018) de François Sarano, *Éloge de la baleine* (2022) de Camille Brunel, *La Baleine. Une histoire culturelle* (2023) de Michel Pastoureau, *Dans la tête d'une baleine* (2025) d'Olivier Adam.

Une poétique océane

La prise en compte de dynamiques “de flux, de connexions, de liquidités et de devenir” (Steinberg et Peters)⁵ et l’adoption d’une perspective intégrant la répétition dans l’instabilité chaotique constituent autant de voies que l’ontologie humide ouvre dans l’analyse de la structure et de l’écriture d’*Écume*. L’écriture de Véronique Bergen a en commun avec l’eau et la mer d’être puissante, insaisissable, difficilement domptable, ce dont l’autrice elle-même témoigne:

[...] le principe de mobilité fuyante, ondoyante, d’une eau qui ne tient pas en place, qui danse, qui change d’états, qui, organiquement, est soumise à des métamorphoses, des devenir (relatifs, qui n’entament pas son être en tant qu’être) répond sans doute également à ma perception, ma pratique de l’écriture, à sa chorégraphie déstabilisante, libre, ne reculant devant aucune invention formelle, devant aucune embarquée de l’imaginaire. (Cazier)

Le personnage principal d’*Écume* que le nom, à l’héritage biblique et melvillien, prédestine à être un paria fuyant les hommes, se perçoit comme “un fils du désert égaré sur la mer” (*Écume* 378). Ismaël est l’homme du tournant océanique qui, ayant noué un pacte avec la mer et “choisi la voie océane” (8), opère un décentrement par rapport à une vision du monde organisée à partir de la terre. Ce basculement se traduit par une certaine manière de raconter et décrire le monde, de forger une langue impétueuse, aventurière, exigeante, au plus près de la mer et des vivants qui l’habitent. Dans le récit qu’il est en train d’écrire, Ismaël explique s’être donné pour mission d’“inventer un roman vortex, dansant comme un tourbillon d’écume, un roman aux pages-branchies, aux phrases ciselées comme des écailles, un roman qui se lance à la mer et nage vers le paléolithique” (49). Cependant, il a conscience de rester coincé dans des schèmes terrestres, logés dans des “mots ensablés” (190), et d’être incapable de dire vraiment la splendeur de la nature et du vivant non-humain, car vouloir représenter “c’est rater l’absolu” (7). L’expérience de la navigation en mer “rend les mots liquides, houleux” (41), observe Anaïs, qui reconnaît aussi les limitations de la perception humaine et du langage: le “gigantesque corps blanc” de la cachalote finalement retrouvée “refuse d’emprunter le défilé des mots, d’entrer dans nos rouages linguistiques, affectifs” (403). Le projet d’une écriture saisissant la mer et les vivants marins est donc somme toute relativisé dans *Écume*, ce qui est le cas aussi dans *Moby-Dick* où le cétacé, toujours en fuite, est “une sorte de blanc au niveau de la représentation” (Simon 238).

La narration homodiégétique de *Moby-Dick* fait place, dans *Écume*, à un dispositif polyphonique où se croisent les voix des deux personnages principaux: Ismaël, qui a pris la plume pour écrire sa quête du cétacé, et Anaïs, qui tient un journal; à ces voix, s’ajoutent deux voix secondaires: Achab I (le personnage de Melville) et Achab II (le violeur d’Anaïs). Ce dispositif inclut aussi un ensemble de listes qui ressassent les pertes que subit la planète bleue et les déchets qui s’y accumulent, des

⁵ C’est nous qui traduisons cette citation et les suivantes de l’article de Steinberg et Peters.

poèmes ou chants en prose ayant en commun la prédation exercée sur la nature et sur Anaïs, ainsi que des lettres adressées à Achab et à Moby Dick.

Des rythmes océaniques innervent la construction d'*Écume*. Un mouvement d'oscillation, tel le va-et-vient des vagues, se joue entre le récit qui progresse et les pauses de réflexions introspectives d'Ismaël et d'Anaïs ou de considérations sur la marche de l'Histoire et la destruction environnementale; entre le passé de l'enfance blessée et de la jeunesse brûlée d'Anaïs, remémoré ou rejoué, et le présent erratique du voyage en mer avec Ismaël et des escales où elle se prostitue: "une temporalité complexe, achronique, où le passé et le présent se juxtaposent, se répondent, où le présent devient lui-même brouillé," relève Jean-Philippe Cazier. L'alternance entre passé et présent, au gré de laquelle le personnage d'Anaïs se construit, un temps éveillant l'autre, fait songer au mécanisme d'écholocation des cétacés, qui repose sur la propagation et le rebondissement d'ondes. L'omniprésence de l'intertextualité (le roman de Melville, la Bible, *Le Roi des Aulnes*, le journal d'Anaïs Nin, etc.) suscite de même, par résonances ou éclaboussures, l'avènement d'autres facettes des personnages,⁶ tout en maintenant un effet d'insaisissable, de brouillage des identités.⁷

La réflexion de Cazier sur "le système de variations" présent dans *Écume* nous amène aussi à rapprocher la structure du roman de la matérialité de la mer comme ensemble de vagues, forgées "dans leur répétition mais aussi dans leur individuation et variation" (Steinberg et Peters). Le roman se donne à voir comme un "assemblage hydro-élémentaire" (Steinberg et Peters) où les (courts) chapitres, les multiples formes de texte, les points de vue, les subjectivités des personnages qui se livrent, les échos et écarts aux intertextes, sont autant de vagues, dans leur consistance matérielle et leur force, dans leur surgissement spécifique et leur réitération, constituant la profondeur du roman.

L'écume, à l'aune de laquelle se situe le roman, permet aussi d'appréhender le geste d'écriture de Véronique Bergen. L'écume est le produit d'une association éphémère et fragile de l'eau et de l'air au cours de laquelle "le continu, le massif est envahi par le creux" (Sloterdijk 189). Elle a l'audace de "saper la substance" (189), de la subvertir, comme le fait le roman de Véronique Bergen qui s'en prend à une pensée dominante, détournée de la nature pour mieux l'exploiter, et ses imaginaires. Par ailleurs, il nous semble que l'autrice rejoint le pari que fait le philosophe Peter Sloterdijk de "réhabiliter l'écume" (192), c'est-à-dire de penser à partir de cette entité fragile et féconde (*aphros*, en grec, désigne l'écume) qui ouvrirait à des possibles, des devenirs. L'écume, dans sa potentialité subversive, marque l'esthétique et l'éthique du roman.

⁶ Le témoignage de l'autrice va dans ce sens: "Tout d'un coup, des strates du continent Littérature affleurent ou transpercent la ligne des flots de mon récit. Le personnage que je construis ou qui se construit souvent tout seul [...] fonctionne par ricochets: un pan de sa réalité intérieure catalyse l'avènement d'autres pans, réveille des souvenirs d'enfance, des sensations, suscite des courants d'air temporels" (Cazier).

⁷ Dans son compte-rendu d'*Écume*, Charline Lambert souligne et met en rapport les perturbations que subissent les cétacés du fait de la technologie humaine et le tréma troublant du prénom d'Anaïs: "Anaïs brouille ses voyelles et son tréma comme les cétacés leurs écholocations [...]".

La dénonciation de l'écocide

La prédation au cœur de l'imaginaire océanique

Alors qu'Ismaël tente de saisir la matérialité mouvante de l'eau, ses descriptions se heurtent au réel de ce qu'elle est devenue: un espace toxique. C'est ainsi tout un imaginaire de la pollution et de l'anéantissement qui prend le pas sur le sublime:

Bleu persan, électrique, bleu roi [...]. La mer battue par le soleil, par le vent, par la mémoire des algues, du plancton. Roulant des blocs têtus d'eau folle, roulant des cerceaux puissants, soufflant écume sur écume, [...] eaux qui se noient dans les boucheries des hommes, eaux vidées de leurs habitants, [...] eaux souillées par le règne du plastique [...]. (*Écume* 52-53)

Le roman de Véronique Bergen soulève un imaginaire océanique ancré dans une "perspective atlantique" toujours bien présente à notre époque. Par ce concept, Hélène Artaud vise les représentations océaniques de la modernité européenne et nord-américaine, qui se sont imposées comme vision universelle des relations des sociétés aux espaces marins. La pensée de la *wilderness*, dans laquelle la mer est incluse, a été appréhendée à partir d'une conception d'une nature sauvage terrestre à conquérir et à asservir. Espace à la fois perçu comme sublime et hostile, la mer a fasciné et terrifié les humains. Cependant, contrairement à la nature continentale, sa vulnérabilité n'a pas été prise en considération: "[...] l'océan a longtemps été pensé comme un espace sur lequel 'nulle trace' ne pouvait s'inscrire" (Artaud 42). Une autre caractéristique de la perspective atlantique est le poids de la "médiation technologique et instrumentale" (44) qui a structuré le combat de l'homme contre la mer et contribué à distancier radicalement l'humain de cet espace.

Comme l'explique Camille de Toledo, depuis la séparation de la nature advenue avec la modernité, les humains ont élaboré des cartes, des codes, des narrations, des fictions, des algorithmes, qui conjurent l'oubli du monde tout en nous en distanciant davantage encore: "Nous produisons des langages pour nous lier au monde. Et ce sont des langages qui ne cessent de nous en séparer" (60). *Moby-Dick* de Melville fait partie de ces "encodages," inscrits dans la perspective atlantique, auxquels se réfère Camille de Toledo. Ce roman expose en effet une nature "soumise aux écritures financières" (147)—il s'agit d'extraire un maximum de spermaceti, "ce pétrole animal [...] qui servait à alimenter le proto-capitalisme américain" (146)—et la coupure profonde "entre le sacré et le profane [...] ouvrant la voie à la profanation de toutes les formes de vie et à l'exploitation de ce qui, petit à petit, a été exclu du sacré sous le nom de 'nature'" (148).

Dans leur version contemporaine, ces logiques de prédation et d'exploitation techniciste sans limites de l'espace océanique sont au cœur de l'imaginaire développé par *Écume*. Ismaël et Anaïs n'ont de cesse de dénoncer la présence de plateformes de pétroles et de câbles sous-marins; la pollution maritime causée par le plastique, des fuites de pétrole, des détritiques; l'extraction de minerais, de pétrole, de gaz; la pollution

sonore provoquée par les parcs éoliens offshore et les sonars militaires perturbant le système auditif et le sens de l'orientation des cétacés; la pêche industrielle; le déclin de l'oxygène et de la nourriture dans les océans; le tourisme outrancier. La tragédie environnementale est particulièrement bien documentée à travers des faits, des explications nourries de dates, de chiffres, d'exemples dans des lieux concrets. Le souci de visibiliser la pollution marine, prise à un niveau global, passe par une poésie de l'effondrement émergeant au fil des nombreuses listes du roman. Les anaphores, les parallélismes, par leur effet litanique, font surgir l'image de mers et d'océans saturés par les ravages provoqués par l'action humaine, elle-même secondée par l'instrumentalisation technique:

[...] danger mortel du bruit des sonars qui perturbent votre orientation, provoquent vos échouages, vous hécatombent à grande échelle
menace de famine, le krill venant à se raréfier
menace de réchauffement climatique, de la perte d'ozone rendant les océans irrespirables
danger des câbles, de la pollution électrique
danger des détonations militaires
risque des plongées dans les grands fonds
risque de tomber sur des clones d'Achab, des assoiffés de spermaceti [...]. (Écume 46-47)

La chasse, ou plutôt la persécution, de la baleine de *Moby-Dick* est une métaphore de la prédation de l'humain sur le vivant non-humain. Au moyen de l'écriture, Anaïs et Ismaël, qui se déclare "l'anti-Achab" (183), s'en prennent à Herman Melville et à son personnage. Ils font du capitaine un être grotesque, habité par la haine du vivant, et ils reprochent à son créateur, Melville, de s'être laissé envoûter par ce personnage maléfique qui aurait donné naissance à d'innombrables avatars responsables de l'écocide—sont nommés, dans le roman, des figures du capitalisme agressif le plus récent comme Elon Musk, Jeff Bezos, Bill Gates. Selon Ismaël et Anaïs, Melville n'aurait "rien compris à la complexité des cachalots" (243). Il se serait mis au service d'une pensée judéo-chrétienne justifiant la domination et le saccage de la nature et serait "resté étranger aux splendeurs charnelles" (414), à la beauté du monde.

Ismaël surtout, mais aussi Anaïs, éprouvent une terrible colère—ce que Glenn Albrecht appelle une "terrafurie," c'est-à-dire "une forme de colère extrême et déchaînée ressentie par ceux qui voient clairement les tendances destructrices de la société techno-industrielle qui mènent au terracide et à l'écocide" (153). Ismaël retourne la haine du vivant contre ceux qui en sont responsables, ses armes se situant au niveau du langage, récurrentement sous la forme de l'accusation et du sarcasme. Melville et Achab, présentés tous deux comme des figures de prédateurs, sont apostrophés par l'usage du pronom personnel "tu" et vilipendés; dans cet exemple, témoin de l'usage ludique de la langue à l'œuvre dans le roman, les anathèmes qui sont adressés à Achab sont dignes des emportements du Capitaine Haddock: "Maudit Achab, fléau des mers [...]. Sac à purin, marionnette farcie d'étrons asthmatiques, tu as embrumé les siècles, éborgné le ciel, souillé la neige, les coraux, la musique des eaux" (Écume 347).

Le détournement et le déferlement de la langue, propres à l'écriture fictionnelle de Véronique Bergen,⁸ se dressent contre les atteintes aux mers, aux océans et aux vivants. Les dérivations lexicales jamais insignifiantes (à la p. 46, le verbe "hécatombent," forgé à partir du substantif, met l'accent sur le caractère massif de la prédation), les énumérations et les répétitions qui amplifient le propos, les ruptures syntaxiques, la parataxe, l'ironie et l'humour, les jeux phoniques, la présence du langage oral, sont autant de traces d'une vitalité et d'une créativité langagières nécessaires pour s'insurger contre l'inacceptable.

S'il est vrai que Véronique Bergen met l'accent sur le pillage du vivant qui se joue dans *Moby-Dick* de Melville, en exacerbant la puissance négative du personnage d'Achab, il convient toutefois de souligner que la dimension écumante, subversive, de son écriture recoupe en fait celle de l'auteur états-unien. Tom Nurmi s'est d'ailleurs penché sur les traces d'écume dans l'ensemble de l'œuvre de Melville, qui s'inscrivent dans une esthétique littéraire asymétrique possédant elle aussi la turbulence de l'écume. Nurmi montre ainsi que l'écume ou, plutôt, la pulsion à écumer ("*drive-to-foam*") de *Moby-Dick* est révélatrice de la dynamique, productrice et sans cesse transformative, de la technologie en train de se développer à l'époque:

[L'écume] est un signe de transgression des limites, des impulsions prométhéennes qui sous-tendent les prothèses technologiques de notre espèce, des harpons et des navires baleiniers jusqu'à la physique des plasmas. Si nous qualifions provisoirement d'"écumeuse" l'histoire de la technologie—chaque découverte entraînant une autre, multipliant les possibles, les paradigmes cédant la place à de nouvelles bulles épistémiques—, alors les sous-produits inattendus et toxiques de nos technologies sont eux aussi écumeux, au sens figuré comme au sens chimique. (448)⁹

Aussi faut-il rappeler que le cachalot blanc éponyme et à multiples facettes de Melville, qui toujours se soustrait, ne peut être appréhendé par le biais du seul discours monolithique du Capitaine Achab. Car Achab, qu'on ne peut confondre avec Melville, n'est finalement qu'un des multiples personnages de ce roman dialogique, tandis que la plume d'Herman Melville, elle, n'a de cesse, dans ce texte caractérisé surtout par son hétéroglossie, de démultiplier les surgissements, les représentations, les prismes, les descriptions et les significations de son légendaire et insaisissable cachalot.

Le tournant océanique, entre sublime et agentivité menaçante

Le tournant océanique qui a permis une nouvelle approche, davantage affective et identificatoire, de la mer et du rapport de l'humain à la mer, est encore bien ancré dans la perspective atlantique, soutient Hélène Artaud (211). La baleine, devenue un puissant symbole de la prise de conscience écologique, et l'océan de

⁸ Voir à ce propos l'étude de Thiry et Lambert: "Une fois libéré, le flot du langage s'écoule souvent dans une expression qui échappe aux normes policées de la langue [...]" (204). Soulignons le rapprochement qu'ils font entre la langue de Bergen et l'eau.

⁹ C'est nous qui traduisons cette citation, ainsi que la suivante, du chapitre de Nurmi.

l'Anthropocène continuent, d'une part, à être perçus comme sublimes dans un monde désenchanté et, d'autre part, à susciter la terreur. Tout en étant mis en danger par les activités de l'humain, ils constituent un danger pour celui-ci—les océans sont devenus toxiques et l'impuissance à préserver les populations de baleines signe l'échec de l'humanité à mettre un frein à la destruction environnementale.

On retrouve une forme de sacralisation de la baleine dans *Écume*. En effet, Ismaël refuse l'association de la baleine blanche au Léviathan défiant Yavhé, qu'il a lue dans le roman de Melville, et fait de Moby Dick l'incarnation de Gaïa, une mère-nature sauvage éclipsée par le divin monothéiste. Par ailleurs, dans la lignée des nouveaux matérialismes, Gaïa n'est pas une "simple matière" dans la mesure où elle est dotée de vitalité, d'agentivité et même d'intentionnalité. La mer, rendue malade, n'a d'autre choix que de se défendre elle-même ainsi que ses habitants non humains, en se retournant contre l'homme et en se manifestant avec violence, quitte à l'effacer de la surface de la planète. Le dérèglement des marées, la terrible tempête que doit affronter La Mirabelle, la multiplication des cyclones au cours des dernières années, la mystérieuse disparition des cachalots des routes migratoires, sont vécus avec effroi par Ismaël, qui interprète ces phénomènes comme autant de signes de la révolte de la nature. En particulier, l'absence de Moby Dick et de ses congénères désespère le personnage, qui en vient même à se demander si un suicide collectif des cachalots n'est pas en train de se préparer. L'agentivité de la mer et des cétacés est actée avec lucidité, tout en prenant forme dans une langue que les dimensions sonores et ludiques rendent apparemment désinvolte. Face à une pollution galopante, "Les marrrrrées en ont marrrrrrre" (*Écume* 13) et pourraient bien disparaître, entraînant avec elles l'extinction de toutes les formes du vivant. Les navires de pêche vont être engloutis: "[...] le navire usine, le Nisshin Maru, victime d'un phénomène surnaturel, coulera à pic, pic et pic et colégram, poésie du naufrage dans des coraux carnivores" (344). Dans *Écume*, mais aussi déjà dans *Moby-Dick*, le retournement inexorable de la nature contre l'humain pris en charge par une langue déroutante se dresse à l'encontre d'une vision passive et instrumentalisée de la nature et sape l'hybris humaine, qu'elle rend risible.

La visibilité des victimes

La résistance se fonde sur la conviction "qu'aucune situation n'est à jamais close, suturée à ses lois au point de ne pouvoir passer au-delà d'elle-même," affirme Véronique Bergen dans l'essai *Résistances philosophiques* (9), et elle va de pair avec l'ouverture vers un mode différent qui passe par "un autre régime de sentir, de penser, d'exister" (10). Ses romans écologiques mettent en joue les responsables qui ont minoré, muselé, violenté l'Autre, font sortir les victimes de l'ombre, débusquent des traces de rébellions et font surgir des possibles.

Dans *Écume*, contrairement à *Tous doivent être sauvés ou aucun* et à *Guérilla*, Véronique Bergen ne donne pas une parole propre aux sans-voix. L'autrice explique avoir préféré opter pour une réverbération des voix absentes:

[...] entrer en contact avec tous les régimes d'existants, avec les absents, les disparus, [...] réverbérer leurs voix à travers une pensée qui reste néanmoins occidentale, peu animiste, mais dans l'idée de Bruno Latour d'un Parlement des choses, c'est-à-dire d'humains comme représentants d'une nature qui aurait enfin des droits. (Cauchie et Bergen)

Ismaël reconnaît que "le langage, la sensibilité, l'intelligence" des animaux sont "étrangers" (*Écume* 272) aux humains, mais à travers des processus de délégation (le discours indirect libre ou le discours rapporté), il imagine ce que pourraient ressentir et dire les marées rebelles (13) ou les cétacés qui, raccourcissant leur temps d'émersion face à la prédation humaine (50-52), prennent leur destin en main. Plus développés dans le roman sont les poèmes ou récits qui racontent les histoires singulières et bien réelles d'habitants de la mer. Ceux du dauphin femelle Honey, abandonné dans un parc aquatique japonais pendant la pandémie (107-111); de Ming, mollusque vieux de cinq cents ans, mort quand des scientifiques—"des gugusses maladroits" (179)—ont voulu l'ouvrir; ou encore de Digit, la cachalote dont la queue a été empêtrée par un filet de pêche pendant trois ans (374). Pour le philosophe Baptiste Morizot, une crise de la sensibilité dans le sens d'un "appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre, et tisser comme relations à l'égard du vivant" (17) est au fondement de la crise écologique. Les humains ont tendance à voir la nature comme un tout "sans consistance ontologique" (17). Au-delà de simples témoignages, ces histoires empreintes de sensibilité sur Honey, Ming et Digit suscitent l'empathie et la compassion des lecteurs envers ces existences aliénées. Elles nous amènent à considérer, c'est-à-dire à regarder avec attention, reconnaître comme vies individuelles bien vivantes, vécues avec leur part d'héroïsme, les altérités non-humaines.

De nouvelles alliances

Le corps d'eau d'Anaïs

Avant d'aborder les reconnections au vivant qui émergent d'*Écume*, nous nous intéresserons à Anaïs dans la mesure où, tout au long du roman, un ensemble de convergences sont tissées entre ce personnage libre et libertin, qui ne cesse de fuir, et des éléments liquides. La trans-corporalité, dans le cadre des nouveaux matérialismes, met à mal l'idée d'une frontière étanche entre les corps des vivants et le monde sensible (Alaimo 476). La biologiste et océanographe Rachel Carson, dans *The Sea around Us* (1950), en ayant instauré la mer en tant que Mère de la vie et mis en évidence l'héritage de la mer niché au sein même des corps terrestres, humains et animaux, a posé, explique Stacy Alaimo (483), les fondements du concept de trans-corporalité. Pour sa part, Astrida Neimanis développe dans son essai *Bodies of Water*

l'idée de corps d'eau, de corps qui sont de l'eau, des étendues d'eau, qui sont poreux et interconnectés avec le monde aquatique pris dans différentes formes.

À première vue, Anaïs est réfractaire à l'élément aqueux. Sur La Mirabelle, elle est en proie à un violent mal de mer et elle interrompt plusieurs fois le périple pour regagner la terre ferme ou prendre un avion et ainsi retrouver Natalia, son amante: elle a "besoin de [se] désocéaniser" (*Écume* 311). Par ailleurs, elle est fascinée par la gestation maternelle et le sac amniotique. S'inspirant de Luce Irigaray, Neimanis (86) explique que comme corps, nous sommes nourris, protégés par le liquide primordial qu'est le liquide amniotique et que les eaux maternelles font partie d'un tout aqueux plus vaste. Le personnage d'Ismaël souligne, tout en s'en distanciant avec ironie, une même association: "Les esprits qui associent vie intra-utérine et vie sous-marine ont la mémoire courte. Ils doivent avoir gardé peu de souvenirs de leur nidation pour sortir de telles fadaïses" (*Écume* 276). Pour Anaïs, ce premier rapport avec l'eau aurait été traumatique. Souffrant encore, à l'âge adulte, du rejet viscéral de sa mère, elle revient à plusieurs reprises dans son journal sur une gestation ratée, sans amour; le ventre maternel ayant été "une poche utérine moins hospitalière que la mer Morte" (39) où sa mère aurait essayé de la noyer. Plus tard, à l'époque de l'enfance, initialement espace insouciant des vacances, la mer devient pour Anaïs espace de prédation puisque c'est sur un bateau en pleine mer que son beau-père a commencé à abuser d'elle. Le récit de la scène du viol superpose la violence dont elle est victime et la violence exercée sur les poissons et cétagés: "Le play boy de maman me lance des regards-harpons. [...] Océan rime avec maman. Sur la banquette je poissonne moins, mes deux bouées arrachées, ma tête cogne à cause du roulis, sur le lit il m'étend [...]" (103-104).

À l'âge adulte, Anaïs fantasme de retrouver le corps maternel inaccessible, dans les antres où elle exerce son métier d'escort-girl—"ma cavité utérine amstellodamoise" (41)—ou, comme fœtus, dans le ventre de Natalia. "Le monde est trop rugueux, pas assez humide" (72), écrit-elle à Ismaël. Des pratiques sexuelles qu'elle a librement choisies, qu'il s'agisse des rapports sadomasochistes (le bondage, pratique fétichiste) avec Ismaël et avec ses clients ou de ses amours tendres et saphiques, émerge la présence de fluides et de liquides corporels, eux-mêmes associés à une matière liquide plus vaste—l'océan, des phénomènes météorologiques. La sexualité d'Anaïs, "accro aux déchaînements des sens" (248) et à la réappropriation de son corps, se répand sous la forme de matières aqueuses et fluides: "des océans de cyprine, de sperme et de salive" (58), "écume de cyprine" (64), "j'avale les étoiles de sperme qui giclent" (77), "mousson de corps fluides" (79), libération de "temples de salive, de cyprine et de spasmes" (411). Le sexe avec Anaïs est semblable, pour Ismaël, à "une furie océane" (87). Dans *Écume*, toute une énergie du corps féminin érotique et jouissant se joue de manière théâtralisée et sauvage, en dehors des normes sociales et sexuelles, et se libère dans les sécrétions corporelles. La puissance de cet érotisme fait écho au chant évocatoire du *Corps lesbien* de Monique Wittig, où la jouissance

s'expose (littéralement), à travers les sécrétions, les fluides, les liquides corporels.¹⁰ Par ailleurs, un détour par l'essai que Véronique Bergen a consacré aux pratiques fétichistes permet de mieux approcher Anaïs. Elle décrit celles-ci comme des "pratiques imaginaires" subversives qui "parodient les structures de domination" et permettent la mise en place de "modes de subjectivation" (*Fétichismes* 16). La puissance d'exister que relève l'autrice à propos des pratiques fétichistes est ce qu'expérimente aussi le personnage d'Anaïs. En effet, cette femme qui s'adonne librement à une sexualité hors des normes, dispose de son corps, s'éprouve pleinement comme corps humide désirant, jouissant, ne catalyse-t-elle pas une "proposition affirmative, active de nouvelles manières d'exister, de jouir, de sentir" (84), de vivre au-delà du connu?

Le rapport particulier du corps au liquide apparaît aussi dans la sueur et les larmes d'Anaïs, liées entre elles. Face à la panique que lui inspirait son beau-père, ses mains transpiraient, "carburaient synthèse liquide" (*Écume* 324). Dans son journal, repensant à lui, elle observe que ses "mains se remettent à pleurer" (326) et elle raccroche son vécu au processus hydrique des arbres:

[...] mes paumes se mettent à saigner, variante des stigmates du Christ, glandes sudoripares à plein régime. [...] Mes larmes manuelles n'effacent rien, ravivent tout. Un arbre stressé, en butte à des attaques, transpire, recrache l'eau. Capillarité, perte hydrique, poussée de la sève... Peuple des arbres, aidez-moi. (326)

Les pleurs réitérés d'Anaïs sont aussi provoqués par la prédation infligée à la nature, au vivant non-humain, qu'elle constate surgir de partout: "Je pleure sur la splendeur de mers jadis inviolées, désormais polluées par les humains, par les villes de néon. Je pleure sur les oiseaux morts [...]" (148), "Oh Ming, ma petite palourde islandaise, je pleure sur ta mort" (179). Les larmes, dont la composition chimique est presque similaire à celle de la mer, constituent ici encore une manière de se relier au vivant en péril.

Le personnage d'Ismaël perçoit bien la prodigieuse connexion qu'Anaïs est capable d'établir avec le non-humain. Au fil du périple, il observe qu'en l'absence de sa compagne, il perd la piste des cachalots. Il en vient à se demander si ses "capacités sensorielles [...] seraient [...] aussi aiguës que celles des symenfans de Donna Haraway et de Vinciane Despret" (247). En se référant à ces figures de la fiction spéculative, Ismaël reconnaît l'extrême sensibilité d'Anaïs, qui émerge de l'ensemble de son corps; symenfant, relève Jean-Pierre Legrand, Anaïs est "un individu doué de capacités synesthésiques, d'une compréhension intime de ce qui l'entoure et d'une disponibilité au monde des existants sans restriction aucune." De plus, sa perception opère un décentrement par rapport à l'oculocentrisme régnant. Loin d'être une frontière qui resserre le corps sur lui-même, la peau d'Anaïs est membrane qui lui permet, sans même devoir toucher, de percevoir les baleines: "Elle voit par les pores

¹⁰ "LE CORPS LESBIEN LA CYPRINE LA BAVE LA SALIVE LA MORVE LA SUEUR LES LARMES LE CERUMEN L'URINE LES FÈCES LES EXCRÉMENTS LE SANG LA LYMPHE LA GÉLATINE L'EAU LE CHYLE LE CHYME LES HUMEURS LES SÉCRÉTIONS LE PUS LES SANIES LES SUPPURATIONS LA BILE LES SUCS LES ACIDES LES FLUIDES LES JUS LES COULÉES L'ÉCUME LE LAIT [...]" (Wittig loc. 19-21).

de sa peau, traduit les sons des cétacés en images qui excèdent le rétinien, qui cognent dans les paumes de ses mains, ses mains qui, mon cou, enlacent" (*Écume* 247). C'est finalement en présence d'Anaïs qu'Ismaël retrouvera Moby Dick.

Mettre l'accent sur le corps d'eau du personnage féminin et ses liens à la matière primordiale qu'est l'eau, comme le fait Véronique Bergen, peut se comprendre comme une clameur à potentialiser l'existence, à ébranler la séparation entre la culture et la nature, à affirmer l'ouverture possible à d'autres existences qu'humaines. Prendre conscience de notre existence en tant que corps d'eau engage une relation sensible à d'autres devenir:

En tant que masses d'eau, nous existons comme des "corps souverains", mais en tant qu'eau, cette souveraineté est aussi toujours en train de se dissoudre—car elle cède ses eaux à d'autres et fait naître de nouvelles possibilités. De cette manière, nous devenons sensibles aux autres, humains et plus-qu'humains. (Neimanis 102)¹¹

Voies pour de nouveaux liens

Dans son "journal-dépotoir" (*Écume* 327) qui permet à Anaïs de tout dire avec fulgurance, l'écriture est à la fois libératrice et protectrice. Elle y fustige les catégorisations de genre de notre époque, les changements de sexe qui réduisent les corps à des objets technologisés alimentant le capitalisme et plaide pour une connexion de l'humain au vivant, à la matière, au cosmos:

Pauvre humanité enfermée dans ses limites anthropiques alors qu'un être traverse parfois des devenir qui vont bien au-delà du masculin et du féminin huchmanoïdes, alors que les humains ont des aptitudes pour se brancher sur la nature, pour se connecter aux forêts, aux océans, aux étoiles. [...] éprouver un devenir louve, un devenir oiseau [...]. (252-253)

La proposition d'Anaïs entre en résonance avec le *devenir* deleuzien comme rencontre avec une altérité dans laquelle chacun des termes sent l'autre et en est transformé; dans le cas du devenir-animal:

L'animal est la cause en nous d'une altération affective. L'animal a beau sentir d'une façon insoupçonnable [...], la sensibilité qui devient la nôtre à son contact que nous ne pouvons que lui attribuer n'en est pas moins objectivement une autre façon de sentir, par laquelle nous devenons-animal. Objectivement, l'animal nous fait sentir autrement, nous a fait gagner une zone de nous-mêmes où nous ne nous reconnaissons plus, et où nous sentir autre nous fait par là même nous sentir autrement nous-même. Et c'est bien là l'irréversible, ou le devenir. (Zourabichvili 9-10)

L'ouverture au monde autre qu'humain prend différentes voies dans *Écume*. Aux antipodes des encodages qui nous ont coupé de notre rapport au sensible, Ismaël et Anaïs font appel à des récits, comme le Popol Vuh, et à des modes de vie animistes ne relevant pas de la culture occidentale, qui lient humains et nature par le sacré. Ismaël s'inquiète de la disparition des peuples nomades de la mer, qui entretiennent des "rapports inouïs" (*Écume* 273) avec le monde océanique: il mentionne les Badjos, les

¹¹ C'est nous qui traduisons.

Urak Lawoi, les Moken, les Orang Laut, peuplades de l'Océan Pacifique marginalisées et menacées. De plus, toujours tributaires de leur ancrage terrestre, Ismaël affirme avoir reçu des esprits des Torajas, peuple des montagnes de l'île indonésienne de Célèbes, l'ordre de laisser Moby Dick à son invisibilité et Anaïs proclame son admiration pour Dersou Ouzala, trappeur golde du début du XXe siècle, qui dialoguait avec les animaux et les éléments de la nature sibérienne.

Le devenir-animal s'accomplit pleinement lors des retrouvailles tant attendues entre Ismaël et Moby Dick, dans une zone de l'Océan Pacifique, non loin des îles Marianne. La référence réitérée, dans le roman, à l'espace du Pacifique n'est pas anodine puisque, souligne Artaud (92), la connaissance de la perspective pacifique, dans laquelle l'océan est conçu comme un espace sensoriel déchiffrable—alors que dans la perspective atlantique, il est réduit à un espace uniforme impliquant une médiation technologique—a contribué à l'avènement du tournant océanique.

Ces retrouvailles avaient été préparées, dans la narration, par le souvenir de la première rencontre entre Ismaël et Moby Dick, elle aussi marquée par un échange intense de regards. Dans ces deux récits se faisant écho, l'initiative émane de la baleine, qui interpelle visuellement Ismaël. Proie poursuivie dans le roman de Melville, la baleine d'*Écume* est active, suscite avec confiance le face-à-face avec l'humain. Véronique Bergen détourne aussi *Moby-Dick* en recourant à l'isotopie de la chasse à la baleine (*se planter dans, transpercer, lancer, harponner*) pour décrire la rencontre pacifique provoquée par l'animal:

[...] elle se retourna afin de me faire face, son regard s'est planté dans le mien. [...] Ses yeux [...] me lançaient-ils un appel ? Elle ne craignait point une possible trahison de ma part. Là où on l'avait harponnée pour la tuer, elle harponnait pacifiquement mon regard. (216-217)

[...] Moby Dick s'arrache aux eaux, sa tête crevant le dôme des flots, son regard fiché dans le mien [...]. Son œil me fixe, me transperce. (376)

Écume de Véronique Bergen est en phase avec de nombreux motifs de la littérature céologique contemporaine, dont celui, incontournable, du croisement de regards entre la baleine et l'humain, qui est à la source d'un moment privilégié (Scarlaten, 234). L'échange de regards est omniprésent dans le récit éthologique de Camille Brunel, d'ailleurs dédié à "celles et ceux qui regardent les animaux dans les yeux" (loc. 5). François Sarano, racontant une histoire vécue où, attrapé par le regard "intense" (20) d'un jeune cachalot, il l'a rejoint dans l'eau, fait de la rencontre un moment saisissant et profondément transformateur: "Car lorsqu'un animal indompté, indépendant, pose son regard sur vous et vous accorde une audience, vous êtes bouleversé pour toujours" (21).

Le regard animal sollicite l'humain, qui tente de l'interpréter. Lors de la première rencontre, limitée à une observation mutuelle, Ismaël avait éprouvé un sentiment de responsabilité vis-à-vis de la baleine et de ses semblables par ce regard planté dans le sien: "Avait-elle perçu en moi un de ces humains bienveillants qui sillonnent les océans pour la défendre, elle et les siens? Quels secrets, quelle vérité

déposait-elle en moi, m'hypnotisant de ses yeux surmontés d'une lourde paupière?" (*Écume* 217). Ismaël déclare se sentir investi par cette rencontre inaugurale: un pacte entre Moby Dick, l'ensemble des vivants des océans et lui a été noué. Objet de nombreuses interrogations, la responsabilité surgie de cette alliance est réitérée au fil des souvenirs qui accompagnent la recherche éperdue de la cachalote. Cette alliance, comprend-il aussi, se construit à rebours de l'alliance biblique entre Dieu et les hommes "qui, élisant les seuls hominidés, a exclu les non-humains" (245). Elle fait explicitement écho à une des dimensions de "la nouvelle alliance" que développent la philosophe Isabelle Stengers et le physicien Ilya Prigogine dans leur essai éponyme (1979), l'alliance entre l'humanité et la nature:

À l'heure de la sixième extinction massive des espèces animales et végétales, j'ai voulu répondre par un chant d'amour aux cétacés et plus globalement à tous les êtres non humains qui disparaissent dans l'indifférence. Un chant pour une nouvelle alliance, pour reprendre les termes de Stengers et de Prigogine. (Cauchie et Bergen)

La constitution d'une "nouvelle alliance entre l'humain et le sauvage" (22) est aussi le pari que fait François Sarano dans *Le retour de Moby Dick*, initialement publié dans la collection "Mondes sauvages. Pour une nouvelle alliance" des éditions Actes Sud. De plus, Ismaël se rend compte, au fil du périple, que cette alliance ne peut pas rester au stade de mots et de questions, qu'elle doit être vécue dans la proximité—comme cela avait été le cas pour François Sarano, plongeur scientifique. Lors de la rencontre finale, dans un premier temps, la logique herméneutique dans laquelle le personnage est enfermé est encore présente. Ismaël croit percevoir dans le regard de Moby Dick une profonde incompréhension, voire un reproche. Il voit, en effet, à travers le regard de l'animal, l'irrémissible distance que l'humain a établie avec lui et, par extension, avec le règne animal: "Me demande-t-elle pourquoi je ne plonge pas avec elle? [...] M'en veut-elle de rester sur le rivage depuis vingt ans?" (*Écume* 376). Un deuxième temps se met en place lorsque, médiatrice, Anaïs tend à Ismaël des palmes, un masque et un tuba pour qu'il rejoigne Moby Dick. Le tournant océanique a alors véritablement lieu grâce à l'expérience d'immersion qui "fait passer le corps du chercheur de la surface vers les profondeurs, d'un regard éloigné à un corps impliqué" (Artaud 199). Le surplomb et la distance qui caractérisent l'observation depuis le pont du bateau fait ainsi place à une rencontre incarnée dans un espace partagé; une rencontre qui brise la coupure nature/culture auxquels ont contribué les encodages, dont la littérature: sans l'invitation d'Anaïs, Ismaël serait "resté sur le pont, [...] une montagne de récits post-bibliques entre Moby Dick et [lui]" (*Écume* 379). La nage permet de se rapprocher du sentir de l'autre animal, établit la juste distance entre l'humain et la baleine, qui d'ailleurs décide quand est venu le moment pour chacun de retourner à son *Umwelt*. Un autre aspect de la littérature cétologique est la description de la rencontre comme un événement extraordinaire, transcendantal (Scarlaten 235). Pour Ismaël, l'expérience est l'implication dans un devenir-baleine—"Je me fais baleine, Ismaël change d'état" (*Écume* 377)—et même un devenir-mer—la nage a permis d'éprouver une "peau océane" (378). Un dernier

regard scelle la rencontre, qu'Ismaël interprète, sur le mode de l'affirmation et non plus sur celui du doute, comme la confirmation de l'alliance nouée auparavant et, *in fine*, de la responsabilité de l'humain envers l'animal: "Dans le dernier regard que la baleine blanche me lance, je lis notre pacte. Immémorial. Reconduit" (378).

Conclusion

Roman du tournant océanique contemporain qui questionne les encodages nous ayant coupé du monde, *Écume* fait résistance en nous invitant à repenser notre rapport à l'océan, à la matière, aux vivants non-humains. Loin d'être circonscrit à une critique de l'exploitation extractiviste et techniciste des mers, le livre plaide pour une transformation des imaginaires dans le sens d'une responsabilisation de l'humain et d'une reconnexion sensible au vivant.

Le monde marin n'y est pas un simple décor, ni ne se réduit à une métaphore. Véronique Bergen, en effet, pense et écrit depuis les mers et les océans, espaces traversés par des forces techniques, économiques, politiques,¹² habités par des vies non humaines bien vivantes, mais aussi matière concrète à la fois vulnérable et dotée d'une puissante agentivité. Concevoir l'écriture en tant qu'écume comme l'a fait Herman Melville, écrit Tom Nurmi, consiste à faire le choix de l'instabilité et à susciter le mouvement de la pensée à partir de la dissolution et de l'émergence de nouveaux assemblages: "Se reproduisant elles-mêmes, répétant avec différence les mêmes motifs—force, résidu, effort, distribution—, les écumes de Melville créent des sensations écrasantes de mouvement, le rassemblement rythmique et pressant de la pensée" (Nurmi 453). Dans *Écume* aussi, la mer n'est pas seulement décrite, elle est performée par une langue organique qui se métamorphose sans cesse, par des formes littéraires proches de la fluidité, des rythmes océaniques, du modelé des vagues. L'entrée dans la mer à laquelle l'autrice nous convie est immersion profonde. L'esthétique de la subversion et de la recomposition que cultive Véronique Bergen dans le sillage de l'écume nous incite donc à réviser notre manière d'appréhender le monde.

En explorant un imaginaire trans-corporel, *Écume* ouvre une autre voie pour une perception hydrique accrue. Les affinités poreuses et les rejets d'Anaïs par rapport à la matérialité liquide sont vecteurs de réappropriation du corps et de la subjectivité et rappel de la connexion profonde de l'humain avec la matière et l'ensemble du vivant. En entraînant Ismaël dans un continuum terrestre/aquatique, solide/liquide, humain/animal, culture/nature, Anaïs lui permet de sentir pleinement la matière et l'altérité non humaine. Le tournant océanique que met en jeu *Écume* est dès lors incarné et sensible. Il ne s'agit pas en effet de contempler depuis la distance le sublime d'une nature en voie de disparition: l'humain doit aller à la rencontre de

¹² En ce sens, analyser *Écume* en s'intéressant aux enjeux historiques auxquels sont liés les océans et les mers, véritables creusets d'une mémoire historique, pourrait constituer un autre axe de recherche fécond.

l'autre, tout en respectant sa radicale altérité, se laisser affecter par lui. Remettant en cause l'exception humaine, la "nouvelle alliance" passe par une reconfiguration de notre être-au-monde dans le sens d'une co-appartenance à un monde commun.

Article reçu 27 juin 2025

Article lu et accepté pour publication 13 mars 2026

Ouvres citées

- Alaimo, Stacy. "States of Suspension: Trans-corporeality at Sea." *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 19, no. 3, 2012, pp. 476-493. <https://doi.org/10.1093/isle/iss068>.
- Albrecht, Glenn. *Les émotions de la Terre. Des nouveaux mots pour un nouveau monde*. Les Liens qui libèrent, 2021.
- Artaud, Hélène. *Immersion. Rencontre des mondes atlantique et pacifique*. Éditions La Découverte, 2023.
- Bergen, Véronique. *Résistances philosophiques*. PUF, 2009.
- . *Fétichismes*. Éditions Kimé, 2016.
- . *Écume*. Onlit Éditions, 2023.
- Brunel, Camille. *Éloge de la baleine*. Éditions Payot et Rivages, 2022.
- Cazier, Jean-Pierre et Véronique Bergen. "L'écriture doit créer, réinventer à chaque coup sa liberté (Écume)." *Diacritik*, 15 mai 2023. <https://diacritik.com/2023/05/15/veronique-bergen-lecriture-doit-creer-reinventer-a-chaque-coup-sa-liberte-ecume/#:~:text=Dans%20un%20paysage%20littéraire%20hyper,la%20contient%20par%20des%20digues>.
- Clavaron, Yves. "Mermere d'Hugo Verlomme: approche hydrocritique d'une écotopie océanique." *RILUNE – Revue des littératures européennes*, no. 18, 2024, pp. 3-18. doi: [10.17457/RIL/18_2024_1](https://doi.org/10.17457/RIL/18_2024_1).
- . "Les Oceanic Studies ou l'émergence d'une épistémologie de la liquidité et de l'hyper-relation." *Convergences océanes: Ces océans qui nous habitent*, coordonné par Magali Compan et Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, Presses Universitaires Indianocéaniques, 2024, pp. 311-326.
- Cauchie, Charline. "Véronique Bergen, la fouguese." *L'Écho*, 22 août 2023. <https://www.lecho.be/culture/general/serie-lisez-vous-la-belge-1-5-veronique-bergen-la-fouguese/10487796.html>.
- DeLoughrey, Elizabeth. "Submarine Futures of the Anthropocene." *Comparative Literature*, vol. 69, no. 1, 2017. <https://www.jstor.org/stable/44211319>.
- Lambert, Charline. "Véronique Bergen ou la langue brise-lame." *Le Carnet et les Instants. Le blog des Lettres belges francophones*, 28 mars 2023. <https://le-carnet-et-les-instants.net/2023/03/28/bergen-ecume/>.
- Legrand, Jean-Pierre. "Écume de Véronique Bergen (Onlit Éditions)." *Les Belles Phrases. Blog-notes littéraire d'Éric Allard*, 24 mai 2023. <https://lesbellesphrases>

- 264473161.wordpress.com/2023/05/24/ecume-de-veronique-bergen-onlit-editions-la-lecture-de-jean-pierre-legrand/.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. Traduit par Armel Guerne, Éditions Phébus, 2005.
- Mentz, "Steven. Toward a Blue Cultural Studies: The Sea, Maritime Culture, and Early Modern English Literature." *Literature Compass*, no. 5, 2009, pp. 997–1013.
- Morizot, Baptiste. *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*. Actes Sud, 2020.
- Neimanis, Astrida. *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury, 2017. <https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/58804/9781474275408.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Nurmi, Tom. "Melville's Foams." *The Oxford Handbook of Herman Melville*, coordonné par Jennifer Greiman et Michael Jonik, Oxford University Press, 2025, pp. 440-457. <https://doi.org/10.1093/9780191897337.003.0026>.
- Sarano, François. *Le retour de Moby Dick ou ce que les cachalots nous enseignent sur les océans et les hommes*. Actes Sud, 2017.
- Scarlaken, Justine. "Zoopoétique céto-logique: lecture écopoétique de la baleine en littérature contemporaine." *Estudios de literatura Comparada 4. Misoginia y filoginia en el discurso literario europeo de la Edad Media, Teatro y literatura, Literatura y animales*, coordonné par Pilar Andrade Boué et José Manuel Correoso Rodenas, SELGyC, 2024, pp. 231-241. https://www.selgyc.com/images/docs/20240622_Book%20Simposium%20Lit%20CompIV-%2023%20junio.pdf.
- Simon, Anne. *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*. Wildproject, 2021.
- Sloterdijk, Peter. "Être né de l'écume / Sphères III." *Multitudes*, vol.19, no. 5, 2004, pp. 187-196. <https://doi.org/10.3917/mult.019.0187>
- Steinberg, Philip et Peters, Kimberley. "Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking." *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 33, no. 2, 2015, pp. 247-264. <https://doi.org/10.1068/d141>.
- Stengers, Isabelle et Prigogine, Ilya. *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*. Éditions Gallimard, 1979.
- Thiry, Maxime et Lambert, Charline. "Démuseler. Fiction et polyphonie engagées dans l'œuvre de Véronique Bergen." *Annali / Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, vol. 63, no. 2, 2022, pp. 191-209. <https://doi.org/10.6093/547-2121/2021/2>.
- Toledo, Camille de. *Une histoire du vertige*. Éditions Verdier, 2023.
- Wittig, Monique. *Le corps lesbien*. E-book, Les Éditions de Minuit, 2023.
- Zourabichvili, François. *Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze?* Éditions Horlieu, 1997. <https://horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf>.

"See Below the Surface of the Waves:" Blue Anti-Human Exceptionalism in Richard Powers' *Playground*

Gian Maria Di Cristofaro

Università di Siena, Italy

gianmaria.dicrist@student.unisi.it

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5889>



Abstract

This article analyzes the literary expression of blue anti-human exceptionalism in Richard Powers' novel *Playground* (2024). I argue that the novel deconstructs human exceptionalism, staging three parallel strategies. First, contrary to much maritime literature from the nineteenth and twentieth centuries, it focuses on the very materiality of the ocean and the vividness of submarine life, thus making oceanic life visible. Second, it humanizes oceanic organisms by comparing their attitudes to those of humans and translating their language into human-understandable terms. Moreover, the novel shows that submarine organisms are much more similar to humans than they think. For example, it highlights mantas', cuttlefishes', and sea otters' capacities for play, perception, and maternal care. At the same time, *Playground* depicts oceanic species, marked by features that make them unique. It often resorts to the ecological sublime by staging the semantic fields of amazement and incomprehensibility concerning many underwater mechanisms. In this way, the novel shows that humans cannot demand to understand any aspect of non-human life.

Keywords: Anti-human exceptionalism, blue ecocriticism, *Playground*, Richard Powers.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la expresión literaria del antiexcepcionalismo humano en la novela *Playground* (2024) de Richard Powers. Sostengo que la novela deconstruye el excepcionalismo humano al articular tres estrategias paralelas. En primer lugar, a diferencia de gran parte de la literatura marítima de los siglos diecinueve y veinte, la obra se centra en la materialidad del océano y en la vivacidad de la vida submarina, haciendo visible la vida oceánica. En segundo lugar, humaniza a los organismos oceánicos al comparar sus actitudes con las humanas y traducir su lenguaje a un lenguaje comprensible para los humanos. Además, la novela demuestra que los organismos submarinos son mucho más parecidos a los humanos de lo que se suele pensar. Por ejemplo, se enfatizan las actitudes lúdicas, perceptivas y maternas de mantarrayas, sepias y nutrias marinas. Al mismo tiempo, *Playground* representa a las especies oceánicas como portadoras de características que las hacen únicas. Con frecuencia recurre a lo sublime ecológico al poner en escena campos semánticos de asombro e incompreensión ante muchos mecanismos submarinos: de este modo, la novela muestra que los seres humanos no pueden pretender comprender todos los aspectos de la vida no humana.

Palabras clave: Antiexcepcionalismo humano, ecocrítica azul, *Playground*, Richard Powers.

Introduction

During a recent interview for the New York Public Library, the American writer Richard Powers stated that he conceives his last three novels, *The Overstory* (2018), *Bewilderment* (2021), and *Playground* (2024), as a concerto in which the first one is an allegro, the second one is a largo, and the last one, which reworks some themes and motifs from *The Overstory*, works as a closing frame. Nevertheless, he stresses that the three novels were not part of an original project and that he started conceiving them as a triptych only after writing *Playground*.

The Overstory, winner of the Pulitzer Prize for Fiction in 2019, attempts to render readers more attentive to trees and forests, focusing on themes such as the interconnectedness between the human and vegetal world, trees' ability to communicate with one another and with other organisms surrounding them, and the endangerment of their habitats. *Bewilderment* focuses on the relationships between an astrobiologist whose wife, a lawyer specialized in animal rights defense, has recently passed away, and his son, who has been diagnosed with an autism spectrum disorder. The boy, like his mother, is particularly concerned with issues such as animal rights and global warming and tries his best to change people's attitudes towards the imperiled environment, protesting for instance right outside the Capitol Building in Washington, D.C. *Playground* does call upon some of *The Overstory*'s central motifs, such as the non-human world's ability to communicate and the ever-increasing damage humans are causing to the environment, but it moves them to the ocean, thus carrying on the previous novels' environmental discourse and establishing itself as the third component of an eco-fictional triptych.

Playground is set between Makatea, an atoll in French Polynesia, and the United States. A group of tech tycoons from Silicon Valley, including Todd Keane, one of the novel's main characters, is determined to colonize Makatea to build modular floating cities to be released in the Pacific Ocean. Makatea has already been colonized during the first half of the twentieth century, due to its phosphate mines. The atoll, which only has 82 inhabitants, thus risks being colonized again by Western moguls who only want to exploit its strategic position in the Pacific Ocean. The atoll's mayor receives a call from Silicon Valley tycoons and organizes a referendum to let citizens decide whether they agree with their colonial agenda. The Californian tycoons state that their operations will not cause any environmental damage, and that the construction of modular floating cities will create new jobs for Makatea's inhabitants. This story interweaves with other stories in the novel, as in many of Powers' works. The first one is that of the aforementioned Todd Keane, a 57-year-old tech magnate who has been diagnosed with LBD. He tells the story of his life to a mysterious "you", starting from childhood, when he wants to become an oceanographer. During high school, he meets Rafi Young, an African American boy who becomes Todd's best friend because they share a strong passion for games. This passion leads Todd, who becomes a computer programmer, to create a social network in which users can compete and play with one another through ideas and observations. This social network's name is

Playground. Meanwhile, Rafi marries Ina Aroita, a Pacific Islander studying in the US, and, after arguing with Todd and breaking off their friendship, moves to Makatea. Near the end of the novel, Todd receives a letter from Ina, informing him that Rafi has passed away. Soon after, the mysterious "you" he has been addressing throughout his memoir turns out to be an artificial intelligence, to which Todd now asks to tell him "how this long match ought to end" (373). This plot twist adds a new narrative layer to the story, since readers are now aware that the sections of the novel not focused on Todd are narrated by an AI. Another tale—also AI-generated—is that of Evelyne (Evie) Beaulieu, a 92-year-old oceanographer, partly based on the scientist and diver Sylvia Earle, who is also often mentioned throughout the novel. Evie has devoted her whole life to studying oceans and non-human organisms. The book follows her brilliant career as a diver-scientist and her outstanding discoveries about oceanic non-human life, until she reaches Makatea to study the coral reef surrounding the atoll, in preparation for writing her second book on oceanic systems.

Playground has received little academic attention so far, compared to *The Overstory*, which has been the focus of critical interest since its publication. Like dendrologist Patricia Westerford in *The Overstory*, Evie Beaulieu weaves scientific knowledge and literary language to let the reader grasp layers of meaning that the sheer use of scientific prose would probably render unreachable. By describing the non-human world through an apparatus of metaphors that draw on semantic fields peculiar to the human being, Powers enacts what Bénédicte Meillon has labeled as an "ecopoetics of re-enchantment," which "sheds light on the entanglements between matter, mind, and discourse" (9). According to Meillon, ecopoetic novels such as *The Overstory* exemplify a liminal realism that "breaks the spell cast upon our bodyminds by a modern science making us believe in human separation from nature and in the inertness of the latter" (233). Both *The Overstory* and *Playground*, indeed, focus on the notion of human exceptionalism, which Powers, in an interview with Alex Clark, has defined as "this mindset that was convinced that somehow we were completely discontinuous with the rest of creation, that we were something that obeyed entirely different rules, and that had no correspondences with the living world beyond us." While the way in which *The Overstory* challenges the concept of human exceptionalism has already been the subject of critical inquiry,¹ this same idea has not yet been analyzed in *Playground*. The concept of anti-human exceptionalism in *Playground* follows two intersecting paths. The first is inhuman, while the second is non-human. Indeed, from a posthuman perspective, the sections in which the narrator is not Todd but an artificial intelligence challenge the idea of an exclusively human-oriented narrative. In fact, Serpil Oppermann maintains that, "engaging with techno-scientific reconceptualizations of life, posthumanism [...] blurs the boundaries between humans and machines, as the other-than-human agency in the posthumanist

¹ See, for instance Birat, Schoene, and Fargione.

vision is not a biological category only" ("From Posthumanism" 24). However, rather than focusing on this techno-posthuman dimension, this article turns to the second direction of anti-human exceptionalism—the non-human one—which I define as blue anti-exceptionalism—a mode of thought that decenters the human through the oceanic forces that exceed human scale, control, and epistemology.

First, I will show how Powers makes oceanic species visible. While much anglophone literature from the nineteenth and twentieth centuries represents the ocean as a place suitable for contemplation or a vast expanse to exploit and colonize, thus failing to consider underwater life, *Playground* foregrounds the peculiarity of individual oceanic species. Moreover, by emphasizing the sensory estrangement that diving implies, the novel challenges conventional representations of the oceans that fail to acknowledge the ocean's very materiality. Second, I will go on to outline two coexisting literary patterns in the novel: on the one hand, the tendency to depict non-human oceanic life in anthropomorphic terms, which highlights the idea that underwater life is not so different from human life. On the other hand, the emphasis is on the peculiarities of these species. By holding together these two seemingly opposed representational strategies—anthropomorphic proximity and radical alterity—*Playground* shapes submarine life through the semantic fields of awe and unknowability and stages an environmental sublime, which, according to David Nye, "is not about the triumph of human reason over natural obstacles and forces but about the ineffable complexity of nature" (Nye n.p.). I argue that Powers destabilizes the notion of human exceptionalism by balancing these two hermeneutic strategies: while bringing the non-human world closer to the human one through the use of anthropomorphic language, allowing the reader to feel closer to underwater life, Powers simultaneously alienates the reader by emphasizing the uniqueness of the non-human world.

Making the Ocean Visible: Matters of Scale

In *Blue Humanities*, Oppermann maintains that romantic and colonial imagery have largely shaped literary representations of the oceans in the nineteenth and twentieth centuries. That is, the ocean was conceived either as a deep, infinite, mysterious place, a sublime place suitable for contemplation, or as a space to colonize and exploit, a repository of endless resources humans could use at will. Classical works like Melville's *Moby-Dick*, Joseph Conrad's *The Nigger of the Narcissus*, and Ernest Hemingway's *The Old Man and the Sea* are built on this binary logic of the romantic/colonial ocean (6-7). According to Sidney Dobrin, "the sea-focused literary texts of the nineteenth century contribute significantly to perceptions of ocean as frontier and as sites of exploration in cultural imaginaries, often binding their tropes and rhetorics to land-based frontier mentality" (19). Colonial depictions of the ocean as a frontier are partly linked to matters of scale. In fact, cultural representations of the oceans are often connected to land-based strategies that overlook the ocean's very materiality and the fact that, as Dobrin argues, a terrestrial sense of place is quite

different from an oceanic sense of place (61). The technological shifts concerning the transportation across the oceans that took place during the nineteenth and twentieth centuries—from sail to steam to air travel—"began to push ocean from a categorical position of natural barrier wrought with peril and awe to a place akin to a road or other space easily traversed with little attention to the space itself. This shift would distance human awareness of and attention to ocean" (Dobrin 19). Technologies like GIS and Google Ocean represent the ocean as if it were a stretch of land. By focusing on high-resolution representations of the land under the ocean, rather than on the water itself, Google Ocean, for instance, ignores the very materiality of the ocean, such as the flow of water, the fact that water is not a still body, and the degradation of light at depth. Moreover, "Google Ocean creates a visual nominalization of ocean, rendering its depiction as homogenous, consistent, and singular. Zoom into the Caribbean and the visual representation is the same as zooming into the Arctic" (119). That is to say, the local and its entanglement with larger global ecologies are erased when the view from above is used to look at the ocean.

Playground depicts this high gaze as the Californian tech magnates, including Todd, try to colonize Makatea. Todd has first heard about seasteading in 2012, when he attended a speech given by venture capitalist Peter Matthias at a conference in San Francisco after realizing he had lost control of *Playground*, his social network. Matthias' speech at the conference betrays his conviction that the ocean is a simple surface on which they can build the modular cities and a simple stage where humans can fully develop their potential. In addition, he speaks about the fact that the digital revolution unleashed an "incredible rash of expansion" (312) that must be carried forward, with expansion and advancement being two of the central tenets of colonialism. The Californian magnates' epistemological approach to the ocean shows the obliteration of underwater life and its peculiarities, since saltwater, in their seasteading project, is conceived only as a vast surface to co-opt, as if it were a stretch of land. Moreover, as it risks replicating the same mechanism of exploitation and extraction which has already damaged Makatea's environment a century earlier, when it was colonized by the French, the entrepreneurs' plan ultimately qualifies as a colonial stance that reinforces the conception of the ocean as a frontier.

A similarly distorted representation of the ocean also characterizes the presentation video that the Americans send to the inhabitants of Makatea, showing them what the island will look like once the seasteading project begins. The footage opens with a zoomed-out view of the planet. It gradually zooms in on the island of Makatea, where technology is expected to merge new construction with the island's original nature. The video also features modern ships transporting the modules of the new cities toward the open sea. The problem, however, is that the video is not zoomed in enough, as it fails to account for what will happen to Makatea's underwater life. Moreover, the Americans provide the inhabitants of Makatea with an artificial intelligence called Profunda, which can answer all their questions about the project. When asked about the project's environmental consequences, Profunda does not sugarcoat the facts: "it used the words 'harm' and 'damage', and it tried to put a cost,

in French Pacific francs, to the island's lost resources" (290). It transparently processes its knowledge and places it at the service of the people of Makatea. Nonetheless, "it could not see below the surface of the waves" (296). The knowledge to which Profunda has access is land-based, and creates a situated epistemology which does not take into account the abundance and the peculiarities of Makatea's submarine life. By forcing oceanic ontology into a land-based mode of thinking, this artificial intelligence fails to grasp the ocean's uniqueness.

Drawing on theories by David Abram and Edmund Husserl, Melody Jue maintains that, as terrestrial beings, humans tend to think of reality—including the ocean—"through an environmental imagination situated terrestrially" (12) that is situated and partial, rather than objective. To think of the ocean, Jue proposes an interpretive approach "within the depths rather than at the surface," (17) which considers "the ocean as an environment for thought rather than as an object of analysis or region for the study of cultural representations" (16). By using conceptual displacement and milieu-specific analysis, Jue engages with diving as a method for interpreting the ocean in literature and media studies.

Playground meets these purposes by engaging the ocean with a scale different than that of Silicon Valley's moguls. If the magnates view the ocean from above, much of the novel's diegetic action takes place underwater, following oceanographer Evie Beaulieu's dives. Thanks to her explorations, Powers manages to zoom in on the ocean's materiality, viscosity, and porosity, which the colonial gaze fails to grasp. While studying oceanography at Duke University, Evie participates in a research dive in the Coral Triangle.

At times she treaded in place, swarmed by the wildest assortment of Dr. Seuss creations—indigo, orange, silver; every color in the spectrum from piebald nudibranchs to bright, bone-white snails sporting forests of spines. The sea buoyed her, like warm silk on her bare arms and legs. She hung suspended in the middle of reefs that mounded up in pinnacles, domes, turrets, and terraces. She was a powerless angel hovering above a metropolis built by billions of architects almost too small to see. (112)

This whole passage focuses on the materiality and vitality of the ocean that a view from above cannot take into consideration. First, the description of the current buoying the young diver and its focus on the tactile experience mediated by the metaphoric silk caressing her legs account for a sense of flow and constant movement that contrasts with the stillness emerging from zoomed-out representations of the ocean. Moreover, the fact that Evie is firmly determined to get a good look at the surroundings is indicative of the turbidity of waters in oceanic depths, where light's presence tends to decline. Finally, in addition to emphasizing the bodily experience of the ocean as seen and felt from a subsurface perspective, Powers insists on the liveliness of the oceanic non-human world. In fact, he creates a powerful metaphor that describes the coral reef as a giant metropolis, with coral shapes that remind us of city buildings, designed by tiny organisms. Even if I develop the concept of anthropomorphism in the next section, I will briefly focus here on the anthropomorphic language that Powers uses to describe the coral reef. The reef,

indeed, is depicted as a giant city, and its peculiar shapes are paralleled to urban buildings. Above all, the reef's inhabitants and builders are described as tiny architects that human eyes are unable to see. By relying on human metaphors, the narrative makes complex processes more accessible to the reader while also foregrounding the agency of myriad organisms that tend to disappear from human perception when the ocean is approached at a zoomed-out scale. Thanks to Evie's dives, Powers manages to zoom in on the ocean's materiality and, above all, to account for the liveliness of submerged life and to make non-human oceanic organisms and their agencies visible. Through milieu-specific analysis, which, according to Jue, "acknowledges that specific thought forms emerge in relation to different environments" (3), Powers destabilizes the conviction of an exclusively human agency.

Moreover, the oceanographer's dives also reveal the inadequacy of human senses in grasping the complexity of underwater life. As a teenager, Evie spends two weeks diving with her father. When her brother asks her how she feels when diving, she thinks that "all her senses were deranged. Distance, color, even shape: in the bent light beneath the waves, the simplest forms defied description" (93). The narrator insists on the derangement of the sense of sight, describing Evie's visual contact with submarine species as drug-mediated experience: "on some dives, the forms were so fantastic that she wondered if nitrogen was drugging her brain" (93). Besides pointing to the human senses' inability to comprehend oceanic life, the novel also emphasizes the radical singularity of submarine species' sensory systems. In her second book, Evie writes a chapter on underwater eyes, in which she claims that in the depths, "where the light was powerless, even the world's largest eyes could not make out" (321) the incredible underwater landscapes. Nonetheless, she "[transcribes] the cacophony of underwater sounds, the grunts, groans, and honks that [are] so much more crucial to underwater life than the medium of light" (321-2). By contrasting human sense of sight—which does not work properly underwater—to non-human senses of hearing and "a jumble of other wild senses" (321), Powers emphasizes that there are sensory systems other than the human one that are capable of perceiving the reality of ocean waters more profoundly and comprehensively, thereby destabilizing the exceptionalist perspective that a superficial and zoomed-out approach to the ocean tends to preserve.

Making the Ocean Human: Anthropomorphic Depictions of Underwater Life

Besides zooming in on submarine life, Powers also focuses on multilayered representations of the oceanic system, shaped by a prose that holds together anthropomorphism and the depiction of peculiarities of underwater species. Anthropomorphism consists of the attribution of human traits, emotions, or intentions to non-human beings, and it is often used as a narrative strategy to make animals or natural processes legible to human readers. Ecocritics have often problematized the use of anthropomorphism—particularly in relation to animal

representation—for its tendency to project human categories onto non-human beings (Garrard), to erase the irreducible difference of the non-human world, and to obscure the epistemological limits of human knowledge of non-human entities (Clark). Val Plumwood acknowledges that representations of non-humans' subjectivity or communication are always shaped by "a background level of anthropomorphism," which she calls "weak anthropomorphism" (57). Indeed, human representations of the non-human world are always, to some extent, filtered through human categories. According to Plumwood, however, the issue is not the amount of anthropomorphism in a representation, but whether that amount is harmful to the species being represented. Like cross-cultural representations, cross-species representations often carry the risk of colonization and assimilation—a risk that can be avoided by recognizing the differences between species and embracing translational difficulties as sources of uncertainty (60): "dealing with both human and non-human cases of translation indeterminacy requires openness to the other and careful, sensitive, and self-critical observation that actively seeks to uncover perspectival and centric biases" (60). In an interview with Jean-Yves Pellegrin, Powers reflects that science is right when warning people against resorting to anthropomorphism to preserve the empirical process' neutrality and objectivity: "in order to fully feel the whole range of potential and meaning that lies beyond the human, we do have to keep from saddling it with human analogy" ("The Art" 8). Nevertheless, he states that a small quantity of anthropomorphism can be a useful literary trick to attract readers, as they are prone to "see better what looks like them," before showing them the complexity of non-human life:

But in the sense that homeopathic medicine uses a little bit of the poison to spur a kind of immune response against larger doses of poison, I think as an artist you can develop the ability to judiciously invoke, or tease, or titillate those natural predispositions to be interested in gossipy kinds of things, you can titillate those affordances in the human psyche. There is a little bit of bait-and-switch involved here.

In her book *Clearly It Is Ocean*, Evie recalls the astonishment she felt when a gray whale she has helped to get rid of parasites recognizes her after a year:

She tried to find words for the astonishment she felt, diving near that spot the following year, when that same whale came out of nowhere and presented itself to her fingers:

He had found me again. He was asking for new help. He knew exactly who I was, a whole year later. But how? (319)

If, on the one hand, Evie describes the whale in anthropomorphic terms by attributing to him sentience that lets him recognize her after a long time and ask her for help, on the other hand, she does not equate human and non-human abilities to recognize other entities. An emphasis on the semantic fields of astonishment and unknowability highlights the character's inability to understand the whale's behavior, which is conceived as epistemologically inaccessible. In this sense, the passage exemplifies what Plumwood defines as a non-colonizing form of anthropomorphism, one that acknowledges the indeterminacy of translation and resists assimilating non-human agency into human cognitive frameworks. Alissa Kautz states that "to present the

nonhuman as more human-like can have positive effects on human-nonhuman relations" (174). Indeed, she categorizes the markers and modes used by literature to anthropomorphize non-human beings and argues that "in combination, these categories work as tools not only to identify anthropomorphic descriptions, but also to determine their inherent potential agency as offered to the humanised subject" (176). In Kautz' terms, Evie's representation of the whale is more a Manifestation of Sentience and Language (also in capital letters in Kautz's categorization)—Manifestation being a depiction of the non-human being as "an active part of the text" that shows the "Manifestation of the anthropomorphic marker(s)" (181)—rather than a mere Projection of human sentience onto the oceanic animal, since it balances anthropomorphism with the whale's peculiarity, which is inaccessible to human thought, and on which I will focus on later on in this article. This passage is not an isolated case but exemplifies a broader narrative strategy in the novel, which mitigates the risks traditionally associated with the use of anthropomorphism in challenges to human exceptionalism.

While the coexistence of anthropomorphic language and opacity addresses the epistemological risks of anthropomorphism, Powers also mobilizes anthropomorphism for its affective and imaginative potential, enabling forms of empathy and recognition that challenge human exceptionalism at an ontological level. In *The Overstory*, Patricia Westerford, one of the main characters, receives, as a gift from her father, a censored version of Ovid's *Metamorphoses*. Moreover, she learns from him that "people see better what looks like them" (221). This sentence becomes one of the pitfalls of the novel, where trees and forests are often described anthropomorphically to prompt readers to empathize with them, and also serves as a metafictional reflection. Patricia, like Evie, is writing a book to communicate her scientific discoveries to a general audience and struggles to help people grasp the essence of trees' astonishing skills, such as their ability to communicate with one another and with other organisms, both aboveground and belowground. According to Meillon, when Patricia decides to call "giving trees" the ancient trees that real scientist Suzanne Simard calls "mother trees," "to make the miracle a little more vivid," "the anamorphic vision meant to trigger affect is superimposed upon the scientific picture" (60). That is, the empathic, anthropomorphic language chosen by Patricia—"Giving trees is something any generous person can understand or love" (Powers qtd. in Meillon 60)—overlaps with the scientific realm it aims to depict, making it more accessible to ordinary people: "Thus, we are reminded that even scientists often work alongside, if not *as*, ecopoets" (Meillon 60).

The Overstory emphasizes trees' ability to communicate and sense time, and insists on recognizing them as agents. It often describes their actions through *verba dicendi*, *verba sentiendi*,² and other verbs commonly used to refer to human actions,

² In Latin grammar, "verba dicendi" are verbs used to introduce direct or indirect speech or to report statements, while "verba sentiendi" introduce indirect statements or express mental or sensory perception.

reducing the distance between human and vegetal life and destabilizing ontological hierarchies concerning the relationship between humans and trees. In *Playground*, Powers moves this literary device to the ocean. By using metaphorical language that parallels submarine species with humans, he prompts readers to realize that oceanic life forms are far more similar to them than they might expect. During her first dive around Makatea, Evie gets close to a coral reef and witnesses the biological phenomenon known as the Cleaning Station.

She did just that, sinking down toward the edges of the submerged seamount. Below her, an active cleaning station she called Makatea Spa teemed with more workers and clients than most successful urban businesses. Cleaner shrimp and wrasses removed the parasites, while dozens of customers waited patiently in the lobby of this combined surgery, dental office, and health resort. How a parliament of so many varied species managed to form these ad hoc, mutualistic communities Evelyne still didn't know, despite a lifetime of watching. But, gliding into the site, she could see the subtle acts of retaliation and self-policing that stabilized the rules of the win-win game. Despite occasional cheating—more by cleaners than clients—the honor system worked. Creatures that anywhere else would have ended up as prey swam unharmed into the jaws of predators who held still while being serviced, even letting the cleaners steal little bites out of them. To Evelyne's eyes, the safe boundaries of this neutral DMZ resembled the magic circle of children's play. (56)

Besides naming the cleaning and cleaned species "workers" and "clients," respectively, the narrator depicts the cleaning system first as a Spa with departments of surgery, dentistry, and wellness, then as an honor system, and finally as a demilitarized zone, which reminds Evie of children's games. Soon after, she notices a group of reef manta rays waiting for the workers to clean their bodies and observes that "every manta had a unique pattern of spots on their white underbellies, ventral patterns as distinctive as fingerprints" (56), thus carrying on the anthropomorphic language of the aforementioned passage.

Later in the novel, during a flashback to Evie's early career, she is offered to write a book about her dives. She accepts on condition that she can write a book for young adults, mainly because she wants her own children to get to know her better. One of the passages in her book describes a dive off the California coast, during which she witnessed an otter securing her baby before getting away to search for food. Evie provides a double description of the same scene. The first one consists of a more pragmatic and matter-of-fact language, relating a scientific point of view: "Once, when I was diving off the coast of Monterey, California, I watched a mother sea otter wrap her daughter in kelp before she dove down to find clams and urchins for dinner" (318-19). Nonetheless, as the oceanographer is writing a book for young adults, she knows such a language would not sensitize her readers. That is why she writes a second description in which a mother's perspective replaces pragmatism: "The scientist in me was amazed. But the mother in me just thought: *Of course. She wants to make sure that her child doesn't float away while she hunts for their dinner beneath the waves*" (319; emphasis in original). The shift from a more pragmatic language to the semantic field of motherhood enables Evie to minimize the gap between oceanic life and her readers, who feel closer to the otter thanks to their shared attitude for protective

parenthood. Powers has already followed this path in *The Overstory*, where Patricia, a well-known dendrologist, delivers a speech at a San Francisco ecology conference. During her speech she focuses on the *Tachigali Versicolor*, an Amazonian tree that only reproduces once in its whole life, and that kills itself to let its offspring grow in the dark thickness of the Amazonian forest, where they would otherwise die due to the lack of light: "the dying mother opens a hole in the canopy, and its rotting trunk enriches the soil for new seedlings. Call it the ultimate parental sacrifice. The common name for *Tachigali Versicolor* is the suicide tree" (455). Both the scene about the mother otter in *Playground* and the example of the suicide tree in *The Overstory* show Powers' use of anamorphosis, namely "a trans-formation—a transfiguration, or a change in the perception of forms occurring through a change in perspectives, and vice versa" (Meillon 245). In both of the episodes, the scientists, again acting as ecopoets and metafictionally reflecting on the destabilizing value of ecoliterature, draw on a precise semantic field ("mother," "child," "offspring," "parental") to let the reader change her perspective and see a human form in a non-human body. By emphasizing similarities between humans, plants, and oceanic beings, the scientists blur the barriers separating humans from non-humans. According to Meillon, in fact,

ecopoetic anamorphosis offers a phenomenological/aesthetic take on our cognitive tendency to foreground human matters and, simultaneously, to background nonhuman ones. This tendency depends on an outlook trained to attribute centrality to humans by a culture stipulating a clear separation between humans and their natural "surroundings." (246)

Soon after approaching the Cleaning Station, Evie comes across a giant manta ray, "a great chevron-morph goliath she called the Loner" (57). When the huge silhouette starts blowing bubbles next to her, she realizes that it is just playing, like a child would. Evie has no more doubts that she can—and should—use anthropomorphic language to describe the animal's behavior. By insisting on the apparent parallels between human and non-human submarine life, this episode crystallizes *Playground's* challenge to human exceptionalism, reframing anthropomorphism not as a projection to be avoided, but as a contested epistemic practice. As Patricia states in *The Overstory*, "We scientists are taught never to look for ourselves in other species. So we make sure nothing looks like us! Until a short while ago, we didn't even let chimpanzees have consciousness, let alone dogs or dolphins" (453-54). Evie, who is both a scientist and a writer, thinks that it is time to turn the tide of the scientific method and stress parallels between human and non-human life:

She had spent too many decades of close observation to be cowed any longer by the prohibition against anthropomorphism. What began, centuries ago, as a healthy safeguard against projection had become an insidious contributor to human exceptionalism, the belief that nothing else on Earth was like us in any way. At her age, Evelyne Beaulieu had no more time for demure self-censorship. A good empiricist, she felt no qualms about giving the behavior in front of her a name. The way the Loner toyed with her air bubbles was clear enough. Call it what the evidence suggested. Call it what it looked like: the giant bird-like fish was playing. (59)

Despite the similarities between the two novels, Powers' use of anthropomorphism in *Playground* is not merely a blue version of the one that permeates *The Overstory*. In

an interview with John Williams, Powers has stated that, while writing *Playground*, he realized he could not write an underwater version of *The Overstory*. If trees lend themselves to anthropomorphic personalization due to humans' everyday proximity to them, oceanic beings essentially resist this process, remaining perceptually and materially inaccessible to the human world. Indeed, humans' contact with underwater life is mainly mediated. In *The Overstory*, trees are personalized—for instance, through the description of a family's relationship with a chestnut—and anthropomorphic language primarily serves as a tool for partial translation. On the one hand, trees' ability to communicate, remember, and cooperate is depicted through a metaphorical language; on the other, "Powers limns the existence of a tree language which humans might potentially be able to decipher and translate into comprehensible terms" (Meillon 222). In *Playground*, by contrast, anthropomorphism becomes a more precarious strategy. The oceanic environment resists human access, and anthropomorphic metaphors are repeatedly unsettled by moments of astonishment, epistemological uncertainty, and sensory derangement—much more than in *The Overstory*. Moreover, none of the characters is endowed with the ability to decode and translate the oceanic world's language. To conclude her book, Evie writes about a cuttlefish whose body displayed weird colors that "put her in mind of the Strip in Vegas, the scrolling Technicolor marquees of Times Square" (325) and moved as if "choreographed [...] by Martha Graham" (326). Despite recognizing that the cuttlefish's pattern must have meant something, Evie writes that she still does not know what the animal was saying.

Making the Ocean Unique: Radical Singularity and the Ecological Sublime

Playground's depiction of oceanic life forms, indeed, balances anthropomorphic language with representations of their radical singularity, like in the aforementioned passage about Evie's encounter with a whale asking for her help, where the oceanographer focuses on the whale's epistemological inaccessibility. She later recounts another moment when she was once again overtaken by mystery and amazement: before dying, a whale that had beached on the Australian coast kept on staring at her: "Something had happened that the creature could not understand, and its deep, strange eye, powered by unfathomable intelligence, stared out at her, still trying to understand, right up until its massive heart gave out" (319).

Timothy Morton, in *The Ecological Thought*, argues that "the ecological thought is the thinking of interconnectedness. [...] It's a practice and a process of becoming fully aware of how human beings are connected with other beings" (7). Morton names "the Mesh" (15) the web where humans and non-humans intersect. Morton conceives this book as a prequel to *Ecology Without Nature*, in which he maintains that "the very idea of 'nature' which so many hold dear will have to wither away in an 'ecological' state of human society" (1), nature being barely an aesthetic concept dealing with a separation between human and non-human life that prevents people from realizing their enmeshment in what surrounds them. Building on the argument of the previous

book, Morton argues that "the mesh is vast yet intimate: there is no here or there, so everything is brought within our awareness" (40) and names "strange stranger" every life form belonging to it: "The more we analyze, the more ambiguous things become. We can't really know who is at the junctions of the mesh before we meet them. Even when we meet them, they are liable to change before our eyes, and our view of them is also labile. These beings are the strange stranger" (40). I argue that the underwater organisms described by Evie are also strange strangers, because she often locates their essence between the comforting influence of anthropomorphic language and the distance marked by the depiction of their peculiarities. On the one hand, Evie refers to the giant manta ray she calls the "Loner" as a cousin that shares some of her genetic heritage: "nothing in life matched a game of catch between cousins whose last common ancestor had lived 440 million years ago" (60). On the other, she notes that scientists still know little about "the giant oceangoers" (57). The semantic field of unknowability—"so little was known about the giant oceangoers;" "but how far they migrated and the paths they took were so much mystery (57)—even gives way to a legendary language that emphasizes the lack of information about these animals: "sailors talked about great feeding aggregations in the middle of nowhere, thousands of miles from land" (57). The manta rays are thus marked by a seeming familiarity which turns out to be unfamiliar: "The more we know them, the stranger they become" (Morton, *The Ecological* 41).

The semantic fields of wonder and unknowability, which also shape anthropomorphic depictions of oceanic life, converge in a climax when, in 1960, Evie—still a young scientist on her third mission—learns that Piccard and James have reached the deepest point of the ocean, in the Mariana Trench. The fact that they discovered life at such depths is what most upsets her and her colleagues: "Her whole life Evelyn had been taught that nothing could live so far down, under such pressure, so far from sunlight. But life was never very good at obeying human logic" (117). Although Evie is convinced that life cannot exist at such depths, she must reconsider and accept the existence of creatures that are, indeed, strange, like "wild, bizarre monsters unlike anything outside of nightmares" (117), and that "no human being knew what life on Earth really looked like" (117). Powers engages once again this alienating rhetoric about the peculiarity of submarine organisms when Evie herself recalls her diving off the ocean's depths in a submersible, "dropping miles down through a blackness blacker than outer space with no sense of direction into a kingdom so weird that it erased the line between nightmares and visions" (320). The experience unsettles her to such an extent that she begins to think the world before her, despite the efforts of science, remains unknowable, "so deep and large we may never come to know it" (320), just like strange strangers: "even if they lived with us for a thousand years, we might never know them fully" (Morton, *The Ecological* 42). Moreover, by recognizing the strange stranger's elusiveness, it becomes clear that "nature" cannot be categorized or kept at a distance, and that humans, therefore, should approach it with humility, rather than imposing dominating and colonial epistemologies on it. Powers' insistence on the opacity of underwater life

places *Playground* within a longer literary genealogy of oceanic alterity. A particularly telling precursor is *Moby-Dick*, in which Ishmael famously admits that despite all descriptive and classificatory efforts, he can only ever "go skin deep" (363) and will never truly get to know the whale. In both of the novels, oceanic animals resist epistemological access, forcing the human observer to abandon fantasies of depth, mastery, and total comprehension in favor of a humbler mode of attention.

This episode also links to what Christopher Hitt has named the "ecological sublime" (608). Starting from Edmund Burke's and Immanuel Kant's definitions of the sublime, Hitt reflects that in Kant's version, the sublime is conceived as a diachronic phenomenon that can be divided into three different steps. In the first phase, the human being encounters a natural object that the imagination cannot grasp; in the second, a gap opens between perception and cognition; in the third and final phase, reason intervenes to assert human superiority over nature (608). According to Hitt, the last phase of this diachronic process, in which reason separates the human being from nature, must be rethought in order to conceive an ecological sublime (609). As the very concept of the sublime arises from a recognition of nature's otherness, Hitt draws on theories developed by Neil Evernden and Rudolf Otto to suggest that we embrace that otherness from a non-binary perspective, to abolish the human/non-human dualism the classic sublime carries on and preserve "the radical alterity of nature while resisting its objectification and reification" (613). Evie's recognition that science and, in general, human knowledge, may not suffice to understand the strange oceanic world is, indeed, part of the ecological sublime Powers stages in *Playground*: as Hitt argues, "There will always be limits to our knowledge [...]. An ecological sublime would remind us of this lesson by restoring the wonder, the inaccessibility of wild nature. In an age of exploitation, commodification, and domination we need awe, envelopment, and transcendence" (620). The very mixture of awe and unknowability I have outlined does, in fact, shape the formation of the novel's ecological sublime. After realizing that Piccard and James have found life in the ocean's depths, Evie's amazement grows climactically:

Evelyn Beaulieu fell into the happiest sleep. Humans had seen living things seven miles underwater, in the bottommost regions of the ocean. She couldn't believe it. Life was beyond belief, beyond the capacity for belief that life itself had tinkered into being. No land-based brain could grasp the size of the experiment. Her cryptic water world was nothing but propositions, down to the bottom. (118)

Nonetheless, while, according to Hitt, "nature will always be, finally, impenetrable" (620), Powers' modulation of an ecological sublime is based on a never-ending tension between anthropomorphic features and the peculiarities of the oceanic world, in which a language concerning the semantic field of wonder encompasses both poles. Not only is this tension indicative of the epistemological inaccessibility of the non-human world, but also of its profound complexity, which, according to Lee Rozelle (2006) and David Nye (2022), stands at the core of what they call, respectively, "ecosublime" and "environmental sublime." For Rozelle, indeed, "ecosublimity can thus be thought of as the awe and terror that occurs when literary

figures experience the infinite complexity and contingency of place" (1), while for Nye the environmental sublime, in its immersive mode, "arises as an awed realization of the almost infinitely complex relations between living organisms." This kind of sublime views the landscape "as overlapping systems of relationships between geology, climate, plant and animal species, and human beings" (Nye), thus shifting humans from observers to participants entangled in natural processes made by other agentic beings. Apart from the intelligence of oceanic animals, awe also concerns the adaptation skills of submarine life. At a certain point in her career, Evie takes part in a dive off Truk Atoll, in the Pacific Ocean, to provide a magazine with pictures about the remains of the war machines sunk there during Operation Hailstone. Before the battle, the lagoons near Truk hosted only one biome, but the sunken machines created a set of caves where life managed to proliferate. Submarine life's power to endure and thrive despite technological interferences amazes Evie and her colleagues: "Every time Evelyne and her partners from the magazine dove, they came across astonishment" (239). The lagoon is so teeming with life that a brass ship's throttle is described as "some wild Miró Sculpture caked in starfish and worms" and that "the colors alone defied belief" (240). Moreover, once again Evie depicts the newborn biomes as a neighborhood made of "high-rise dwellings" (240): "even a single-person plane [...] was an intricate apartment building for kinds of life that would never have gotten a foothold without the carnage" (239). As it alternates between an anthropomorphic portrait that accounts for the agency of underwater organisms and the description of their peculiar adaptive skills, this episode can be considered environmentally sublime precisely because its wondrous language reveals the complexity of an agentic—though mysterious—world in which the human is fully enmeshed and co-responsible. While exploring the relics, indeed, Evie runs into "the remains of two sailors clutched each other underneath the eternally renewing bouquets that had sprung up on their ad hoc grave" (242). She insists on the enmeshment of human and non-human world when she notes that "thousands more dead lay scattered through this crypt, and the sea had turned them all into new experiments" (242), and that "they had become a reef" (242). While underwater life turns the dead soldiers into something new, they also become something else. It is precisely this symbiotic relationship that, according to Nye, shapes the world's complexity and the environmental sublime, and triggers restorative response: "the environmental sublime renews intimacy with the tangible world. Seeing the wounds human beings have inflicted, it embraces ambitious restoration projects and works toward ecomimesis" (n.p.).

Submission received 30 June 2025

Revised version accepted 1 March 2026

Works cited

- Birat, Kathie. "'Earth Speaking Aloud:' The Agency of Trees in *The Overstory* by Richard Powers." *L'Atelier*, vol. 15, no. 2, 2024, pp. 77-95.
- Clark, Alex. "'I No Longer Have to Save the World:' Novelist Richard Powers on Fiction and the Climate Crisis." *The Guardian*, 2024. Available at https://www.theguardian.com/books/2024/sep/21/i-no-longer-have-to-save-the-world-novelist-richard-powers-on-fiction-and-the-climate-crisis?utm_source=chatgpt.com. Last accessed 15 Dec. 2025.
- Clark, Timothy. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge University Press, 2011.
- Dobrin, Sidney I. *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*. Routledge, 2021.
- Fargione, Daniela. "Tree Photography, Arboreal Timescapes, and the Archive in Richard Powers' *The Overstory*." *Trees in Literatures and the Arts: Humanarboreal Perspectives in the Anthropocene*, edited by Carmen Concilio and Daniela Fargione. Lexington Books, 2021, pp. 245-61.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. Routledge, 2023.
- Hitt, Christopher. "Towards an Ecological Sublime." *New Literary History*, vol. 30, 1999, pp. 603-23.
- Jue, Melodie. *Wild Blue Media: Thinking Through Seawater*. Duke University Press, 2020.
- Kautz, Alissa. "Humanising the Nonhuman: An Ecocritical Toolbox for Anthropomorphic Agency." *Ecozon@*, vol. 15, no. 2, 2024, pp. 173-188. <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2024.15.2.4813>.
- Meillon, Bénédicte. *Ecopoetics of Reenchantment: Liminal Realism and Poetic Echoes of the Earth*. Lexington Books, 2022.
- Melville, Herman. *Moby-Dick; or, the Whale*. 1851. Penguin Books, 1994.
- Morton, Timothy. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press, 2007.
- . *The Ecological Thought*. Harvard University Press, 2010.
- Nye, David. *Seven Sublimes*. The MIT Press, 2022 (ebook).
- Oppermann, Serpil. *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene*. Cambridge University Press, 2023.
- . "From Posthumanism to Posthuman Ecocriticism." *Relations: Beyond Anthropocentrism*, vol. 4, no. 1, 2016, pp. 23-37.
- Plumwood, Val. *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. Routledge, 2002.
- Powers, Richard. "Richard Powers with Marlon James: Playground | Live from NYPL." By Marlon James, *Youtube*, The New York Public Library, 9 Oct 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=1nmdden6hVG0>. Last accessed 15 Dec, 2025.

- . "Richard Powers – *Playground* – with John Williams." Interview by John Williams, *Youtube, Politics and Prose*, 16 Oct 2024. https://www.youtube.com/watch?v=5z_wZPoSglY&t=424s.
- . "The Art of Composition and Play." Interview by Jean-Yves Pellegrin. *Transatlantica, OpenEdition Journals*, 1 Nov 2023. <http://journals.openedition.org/transatlantica/21299>. Last accessed 15 Dec. 2025.
- . *Playground*. Hutchinson Heinemann, 2024.
- . *The Overstory*. Norton and Company, 2019.
- Rozelle, Lee. *Ecosublime: Environmental Awe and Terror in from New World to Odd World*. The University of Alabama Press, 2006.
- Schoene, Berthold. "Arborealism, or Do Novels Do Trees?" *Textual Practice*, vol. 36, no. 9, 1435-1458.

Sumergirse en la alteridad del mar: Ecopoética oceánica y nuevas mitologías marinas en el cine gallego contemporáneo

Christelle Colin

Université de Pau et des pays de l'Adour, Francia

christelle.colin@univ-pau.fr

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5899>



Resumen

Este estudio examina la reconfiguración de la representación marina en el cine gallego contemporáneo a través del análisis comparativo de las películas *De Profundis* (2006) de Miguelanxo Prado y *Sica* (2023) de Carla Subirana. El artículo interroga las modalidades según las cuales estas películas desarrollan una ecopoética de las profundidades que transforma el océano Atlántico en agente dramático autónomo. Se tratará de revelar la oposición entre dos estrategias estéticas: la inmersión contemplativa total de Prado gracias a la animación pictórica y a una narración sensorial o el anclaje territorial crítico de Subirana basado en un realismo poético y en los saberes situados. Estos enfoques confrontados convergen sin embargo hacia la invención de una temporalidad oceánica y la elaboración de mitologías ecológicas contemporáneas. Se tratará finalmente de demostrar que estas obras se inscriben en una geopoética atlántica transnacional que articula desafíos territoriales y retos planetarios y de revelar la aparición de una ecología de la atención que supera la oposición entre contemplación estética y compromiso político para proponer una pedagogía sensorial que educa en la percepción de las interdependencias ecosistémicas.

Palabras clave: Cine gallego, ecopoética, océano Atlántico, mitologías ecológicas, geopoética atlántica.

Abstract

This study examines the reconfiguration of marine representation in contemporary Galician cinema through the comparative analysis of *De Profundis* (2006) by Miguelanxo Prado and *Sica* (2023) by Carla Subirana. The article interrogates the modalities according to which these films develop an ecopoetics of the depths that transforms the Atlantic Ocean into an autonomous dramatic agent. It will try to reveal the opposition between two aesthetic strategies: Prado's total contemplative immersion thanks to pictorial animation and a sensorial narration or Subirana's critical territorial anchoring based on a poetic realism and situated knowledge. This confrontation shows that these approaches converge towards the invention of an oceanic temporality and the elaboration of contemporary ecological mythologies. Finally, the aim is to demonstrate that these works are part of a transnational Atlantic geopoetics that articulates territorial and planetary challenges and to reveal the emergence of an ecology of attention that overcomes the opposition between contemplation aesthetics and political commitment to propose a sensorial pedagogy that educates in the perception of ecosystemic interdependencies.

Keywords: Galician cinema, ecopoetics, Atlantic Ocean, ecological mythologies, Atlantic geopoetics.

Introducción

La renovación estética del cine gallego¹ desde los años 2000 se caracteriza por una reconfiguración fundamental de la representación marina que va más allá de una simple renovación estilística. Más allá del topos paisajístico tradicional que hacía del océano Atlántico un decorado espectacular pero pasivo, el elemento marino adquiere una agencia dramática inédita en las obras de realizadores del Nuevo Cine gallego como Lois Patiño (*Costa da Morte*,² 2013; *Lúa Vermella*, 2020). Comunidad autónoma históricamente orientada hacia la economía marítima (pesca de altura, comercio transatlántico, emigración masiva hacia las Américas), Galicia ha desarrollado con el océano una relación de interdependencia que va más allá de la simple explotación de los recursos pesqueros. Esta relación se caracteriza por una ambivalencia entre función nutritiva y dimensión mortífera del elemento marino, una dialéctica que atraviesa el conjunto del imaginario cultural gallego. La *Costa da Morte*, litoral occidental marcado por una toponimia reveladora de esta ambivalencia, cristaliza un imaginario colectivo que oscila entre veneración matricial y terror tanatológico del océano. Esta costa, teatro histórico de naufragios legendarios como el del *Prestige* en 2002, encarna esta tensión permanente entre la hospitalidad y la hostilidad marina. Esta polisemia simbólica explica sin duda la riqueza particular de las representaciones cinematográficas contemporáneas que beben de este imaginario secular actualizándolo según los desafíos ecológicos contemporáneos. En efecto, esta evolución del nuevo cine gallego hacia la centralidad de los paisajes,³ entre los cuales los paisajes marinos, se inscribe sin duda en un movimiento más amplio de descentramiento antropocéntrico que interroga las modalidades de representación de la alteridad no-humana en el cine y cuestiona los fundamentos mismos de la narración occidental tradicional.

Nuestro corpus de estudio privilegia aquí dos obras que problematizan esta cuestión según modalidades aparentemente antitéticas pero complementarias: *De Profundis* (2006) de Miguelanxo Prado y *Sica* (2023) de Carla Subirana. Estas películas comparten la característica de representar no solo la interfaz mar/tierra tradicional sino también de explorar sistemáticamente el espacio de las profundidades marinas como un territorio de una alteridad radical y como un universo regido por sus propias leyes físicas, temporales y simbólicas. Sin embargo, sus estrategias estéticas divergen fundamentalmente: la primera película elige la animación pictórica de inspiración simbolista y la segunda, un realismo poético anclado en la sociología marítima contemporánea. Esta oposición no surge solo de la simple diferencia formal sino también de concepciones diferentes de la eficacia

¹ En este artículo, no entraremos en temas definitorios relativos al cine gallego. Entendemos para este estudio como cine gallego el cine producido en Galicia sobre temáticas gallegas. El nuevo cine gallego emerge a partir de los años 2000 como un movimiento cinematográfico que combina renovación estética y reivindicación identitaria y se caracteriza esencialmente por el paisaje gallego y un declarado realismo sensorial. Véase al respecto Martínez Martínez y Gallego Reguera.

² Véanse al respecto los artículos de Enríquez Veloso y de Amago.

³ Véase Redondo.

artística frente a la crisis ambiental contemporánea. *De Profundis* desarrolla una estética de la inmersión total que busca la abolición de toda exterioridad contemplativa entre lo humano y el océano y postula que solo una experiencia sensorial radical puede permitir el acceso a la alteridad marina. *Sica*, por el contrario, reivindica la necesidad del anclaje sociológico y territorial y propone que la ecología de la atención solo puede ser eficaz si se enraíza en la experiencia concreta de las comunidades litorales.

A partir de la constatación de estas diferencias, este estudio busca demostrar mediante un análisis semiótico y ecopoético que esta oposición aparente revela, por su misma confrontación, una ecopoética de las profundidades que reconfigura las relaciones tradicionales entre humanidad y oceanidad, abriendo el camino a nuevas mitologías ecológicas o nuevas epistemologías ambientales susceptibles de nutrir los debates contemporáneos sobre los modelos de coexistencia interespecífica en la era del Antropoceno.

***De Profundis* de Miguelanxo Prado: la inmersión total como superación del antropocentrismo**

La obra de Miguelanxo Prado se impone desde el principio como una propuesta radical de una estética de la inmersión total que busca la abolición sistemática de toda exterioridad contemplativa entre el humano y el océano. Compuesta de más de 3000 imágenes pintadas al acrílico sobre lienzo y animadas por procedimientos digitales,⁴ acompañado únicamente de una partitura sinfónica original firmada por Nani García e interpretada por la Orquesta Sinfónica de Galicia, la película *De Profundis* desarrolla una narración exclusivamente sensorial que evacua toda dimensión discursiva. Esta evacuación del logos en beneficio de la aisthesis se enraíza en una crítica explícita de la “contaminación sonora” de la modernidad industrial (Schafer 73) pero también en una contestación más fundamental del logocentrismo occidental. La eliminación sistemática de la palabra humana, y más ampliamente de todo signo lingüístico articulado, libera el espacio sonoro para otras modalidades de comunicación: las del océano mismo, de sus ritmos endógenos (mareas, corrientes, migraciones animales), de sus habitantes no-humanos (cetáceos, peces, crustáceos).

El análisis detallado de la película revela por otra parte tres paradigmas fundamentales que se combinan para desarrollar lo que podríamos definir como una gramática oceánica. El paradigma cromático opone sistemáticamente las tonalidades cálidas (oro, ocre, bermellón...) asociadas al mundo terrestre y las tonalidades frías (ultramar, índigo, violeta...) que dominan progresivamente el universo de las

⁴ Miguelanxo Prado, dibujante y cineasta gallego, realizó su primer largometraje de animación, *De profundis*, en 2006. Fue un largo proyecto de 4 años dedicado al Océano Atlántico, que siempre ha influido su obra, especialmente su obra gráfica anterior a la película (*Fragmentos de la Enciclopedia Delfica* [1983-1984], *Trazos de tiza* 1994, *Ardalen* 2012).

profundidades. Esta oposición binaria inicial evoluciona según una lógica de contaminación progresiva donde los colores cálidos se desvanecen gradualmente en beneficio de una gama cromática exclusivamente acuática que funciona como un marcador temporal no-verbal del descenso iniciático del protagonista hacia las profundidades oceánicas. Por otra parte, el paradigma gestual estructura el conjunto de los movimientos corporales según una oposición fundamental entre verticalidad y horizontalidad. La verticalidad, inicialmente sufrida por el protagonista con la caída accidental y el ahogamiento traumático, se transforma progresivamente en movimiento elegido, dominado y armonioso que corresponde a una inmersión voluntaria. Esta transformación gestual traduce visualmente el paso de la muerte accidental que se asocia a la idea de sufrir el elemento marino al renacimiento iniciático, es decir el componer con el elemento marino, revelando la dimensión propiamente ética de la película: se trata de aprender a negociar con la alteridad oceánica, mediante el acercamiento y el conocimiento mutuo, más que de sufrirla pasivamente o intentar dominarla. Finalmente, el paradigma figurativo se basa en la aparición sucesiva de un bestiario marino fantástico. Cada criatura encontrada (pulpo gigante de tentáculos fosforescentes, ballena azul de dimensiones cósmicas, bancos de peces de formas cristalinas, sirena de cabellos de algas) corresponde a una etapa precisa del recorrido iniciático y posee su propia carga simbólica específica. Esta zoología fantástica no surge de la invención arbitraria, sino que bebe del imaginario colectivo gallego y atlántico reactivando arquetipos culturales antiguos para funcionar como “conectores míticos” (Lévi-Strauss 247), es decir, como figuras mediadoras que permiten la articulación dinámica entre diferentes niveles de realidad cosmológica.

Este triple paradigma genera un dispositivo estético complejo que parece escapar completamente a la lógica antropocéntrica tradicional. El océano ya no funciona como simple decorado espectacular para el ser humano, sino como sujeto autónomo dotado de su propio sistema semiótico y sensible, de su propia gramática visual, de sus propias modalidades narrativas y de su propia lógica simbólica. Todos estos recursos favorecen además el descubrimiento de un mundo armonioso, simbiótico y atemporal. La secuencia liminar de ahogamiento, que ocupa los ocho primeros minutos del film, constituye el pivote simbólico de este descubrimiento. Al contrario de los códigos culturales dominantes de la tradición occidental que asocian la sumersión acuática a la catástrofe, al castigo divino o a la aniquilación, Prado trata este acontecimiento traumático como pasaje iniciático hacia un nivel de realidad ontológicamente superior. Esta reconfiguración semiótica se enraíza explícitamente en las cosmologías célticas precristianas donde el agua constituye un elemento de mediación privilegiado hacia el Otro Mundo (Le Roux et Guyonvarc’h 201). Esta herencia céltica se prolonga en la iconografía desplegada a lo largo de la película que convoca explícitamente las estructuras narrativas del relato mítico desde la partida del mundo ordinario, pasando por el umbral, las pruebas iniciáticas, el encuentro con la diosa, la revelación y el retorno transfigurado (Campbell 59-251). La sirena gallega tradicional (*xacia* en la mitología popular local), por su parte, asume la función de guía

espiritual que conduce el alma hacia una ciudad subacuática que constituye el equivalente marino del más allá. Esta reconstrucción mitológica contemporánea no remite aquí a una simple nostalgia arcaizante o folclórica, sino que parece inscribirse en una “antropología más allá de lo humano” que reconoce a los ecosistemas sus propias modalidades semióticas autónomas. En *How Forests Think*, Kohn demuestra que los ecosistemas desarrollan sus propias formas de comunicación, de significación y de memoria que escapan a la lógica signifiicante antropocéntrica (Kohn 95-100). De manera análoga, el imaginario marino de *De Profundis* ilustra cómo el medio marino desarrolla una semiótica visual y sonora específicamente oceánica que obedece a los ritmos y a una temporalidad oceánica más que a las categorías de la conciencia humana ordinaria. Para ahondar más en la construcción de esta mitopoesis contemporánea cabe fijarse también en la herencia visual del arte occidental utilizada en la película: desde las cosmogonías apocalípticas de Gustave Doré hasta los paisajes submarinos vernianos, pasando por los frescos marinos cretenses, las iluminaciones medievales que representan el diluvio universal o las pinturas románticas de Caspar David Friedrich. Si bien esta intertextualidad constituye un préstamo decorativo, participa también de una estrategia deliberada de legitimación cultural que reivindica para el imaginario gallego contemporáneo un lugar de pleno derecho en la gran tradición artística europea. A su vez, este sistema de referencias podría proponer un desvío crítico desde una perspectiva decolonial, formulada por un cine periférico que reinterpreta los códigos hegemónicos según unas lógicas territoriales específicas. Esta autonomización ontológica constituye la propuesta teórica central de la obra: el océano como mundo paralelo dotado de sus propias leyes físicas, de sus propias temporalidades cíclicas y de sus propias modalidades simbólicas ya no necesita la mediación humana para existir y significar.

Por otra parte, la banda sonora original compuesta por Nani García e interpretada por la Orquesta Sinfónica de Galicia, bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez, confirma esta autonomía ontológica al desarrollar una “semiótica no discursiva,” una lengua de sonidos, de timbres y de flujos acústicos que escapa a la lógica signifiicante del lenguaje articulado para desarrollar sus propias modalidades expresivas (Guattari 45). Esta música orquestal no se limita a acompañar las imágenes pintadas, sino que participa activamente en la construcción de un mundo sonoro autónomo según tres registros complementarios. En primer lugar, el registro mimético reproduce fielmente las sonoridades oceánicas endógenas grabadas in situ en la Costa da Morte, como, por ejemplo, el rumor sordo de las olas de fondo, el chapoteo de las mareas montantes, o los rugidos de los fondos abisales. De esta manera, estos elementos sonoros constituyen una ilustración naturalista, pero funcionan también como un “valor añadido” acústico que enriquece la significación de las imágenes creando correspondencias sinestésicas (Chion 11). El registro simbólico, por su parte, asocia ciertos timbres instrumentales específicos (cuerdas graves de los violonchelos y contrabajos, percusiones) a estados emocionales precisos según una semiología afectiva. Finalmente, existe una música puramente abstracta que evoca la inmensidad oceánica en su dimensión sublime y aterradora al

reproducir acústicamente la experiencia de vértigo característica de la confrontación con la alteridad oceánica o de la experiencia de lo sublime, un sentimiento simultáneo de elevación espiritual y de aniquilación ego-céntrica frente a la infinitud cósmica. Esta estratificación sonora permite crear un “paisaje sonoro” que envuelve inmersivamente al oyente y transforma radicalmente su percepción espacial y temporal (Schafer 13). En *De Profundis*, este paisaje sonoro marino funciona como un verdadero personaje dramático que guía, acompaña, contradice o intensifica la acción visual según una lógica de contrapunto. La orquesta sinfónica tradicional se convierte en instrumento de reproducción de las voces no-humanas del entorno marino e invita a repensar la escucha como práctica ecológica fundamental más que como simple recepción estética pasiva (Abram 20). La ausencia total de palabra humana obliga al espectador a desarrollar otras modalidades de atención, otros regímenes perceptivos que revelan la riqueza de comunicación de los entornos naturales habitualmente ocultada por la saturación discursiva de la modernidad urbana. *De Profundis* propone así una verdadera reeducación de la capacidad de escucha oceánica a la vez que insiste en la inmersión sensorial total como condición necesaria de acceso a una alteridad oceánica.

Sica de Carla Subirana: el anclaje territorial como resistencia al universalismo

El primer largometraje de ficción de Carla Subirana se opone al enfoque desarrollado por Prado y permite revelar los límites de la estética de la inmersión total. Al contrario del universo onírico de *De Profundis*, *Sica* ancla su ficción en el contexto social, económico y geográfico concreto de la Costa da Morte contemporánea. Esta opción estética y política se inscribe en una crítica implícita del idealismo estético que corre el riesgo, a pesar de sus intenciones ecológicas, de ofrecer una contemplación potencialmente cómplice de los mecanismos de dominación que pretende contestar.

La película de la joven catalana desarrolla lo que conviene analizar como un realismo mágico gallego.⁵ Se trata de revelar la dimensión mágica latente de la vida cotidiana social gallega sin evacuar las determinaciones económicas, históricas y políticas que estructuran la existencia de las comunidades litorales contemporáneas, especialmente en el contexto específico de la periferia europea atlántica. La oscilación constante entre anclaje documental y poesía parece traducir aquí la naturaleza liminar de la Costa da Morte, un espacio geográfico y simbólico donde se confrontan estructuralmente modernidad económica y estructuras sociales tradicionales, racionalidad técnica y pensamiento mágico ancestral, economía de mercado mundializada y economía de subsistencia local. Subirana evita así el doble escollo del

⁵ Entendemos por realismo mágico gallego una forma de contar y de mirar el mundo en la que lo sobrenatural, lo mítico y lo invisible forman parte de la vida cotidiana—sobre todo en los entornos rurales—sin causar sorpresa ni ruptura. En este universo, lo mágico no aparece como algo extraordinario, sino como algo integrado de manera natural en la experiencia diaria, en la relación con el territorio, la memoria y las creencias heredadas.

folclore turístico y de la sociología académica al desarrollar un enfoque que articula de manera original la observación etnográfica y la transfiguración poética. Para entenderlo, conviene analizar la construcción del personaje de Sica. La onomástica de este personaje principal revela una estrategia de reapropiación mitológica interesante que se opone al universalismo de Prado en *De Profundis*. Sica, forma abreviada familiar de Nausicaa, activa una filiación homérica, pero esta referencia cultural se inscribe en una lógica de resistencia territorial donde los grupos periféricos y dominados reinterpretan y subvierten los códigos hegemónicos según sus propias lógicas territoriales. La referencia homérica funciona pues como un instrumento crítico que permite revelar la actualidad persistente de las estructuras míticas en la experiencia social contemporánea. Si Nausicaa representaba en la *Odisea* esta capacidad de acoger al extranjero marítimo y de ofrecerle las condiciones materiales y simbólicas de su renacimiento, en el texto filmico Sica hereda esta función mítica, pero en un contexto histórico donde es el mar mismo quien se convierte en el otro al que hay que acoger, comprender y proteger frente a las destrucciones de la industrialización intensiva. Al contrario que *De Profundis*, Sica postula que la ecología de la atención a la alteridad oceánica solo puede ser eficaz si se enraíza en la experiencia colectiva concreta de las comunidades que mantienen una relación cotidiana, conflictiva y vital con el océano. De esta manera, la película reivindica a la vez una medicación necesaria y una superioridad ética del anclaje geocultural como condición necesaria de todo encuentro con el entorno marino.

En segundo lugar, la estructura narrativa de *Sica* se basa en un uso particularmente expresivo del encuadre cinematográfico y de la banda sonora para plasmar una ecología de la pérdida que se opone a la estética de la contemplación desarrollada por *De Profundis*. Esta ecología de la pérdida permite dar cuenta de la manera en que la desaparición traumática del padre pescador transforma radicalmente la percepción sensorial y cognitiva del entorno marino, al revelar dimensiones habitualmente ocultas del ecosistema litoral que solo se vuelven perceptibles a través de la experiencia de la pérdida y del duelo colectivo. Las secuencias submarinas sumergen literalmente al espectador en un universo visual y sonoro desorientador gracias a las imágenes borrosas de algas ondulantes, a los juegos de sombra y de luz filtrada, a los sonidos apagados y deformados por la densidad líquida. Estos planos participan de una estrategia deliberada de desfamiliarización por la cual se trata de volver extraño el entorno familiar para renovar radicalmente la percepción. De manera opuesta a *De Profundis* que busca el acceso a un mundo paralelo autónomo, *Sica* busca sistemáticamente revelar la extrañeza constitutiva e inquietante del mundo familiar. Esta diferencia fundamental da cuenta de dos concepciones opuestas de la alteridad ecológica. Mientras que Prado propone un escape contemplativo incluso onírico fuera del mundo social, Subirana desarrolla una crítica que revela las tensiones y las contradicciones internas de este mismo mundo social. El análisis acústico a su vez permite profundizar esta idea. Se construye alrededor de una estratificación sonora que rechaza deliberadamente la autonomización estética en beneficio de un anclaje en las prácticas culturales locales.

De esta manera, el nivel denotativo reproduce fielmente el entorno sonoro cotidiano de la Costa da Morte con el rumor de las olas, los gritos de las gaviotas, los chirridos de los barcos de pesca, la voz de los marineros en gallego dialectal. Este realismo acústico constituye a la vez una ilustración documental y un anclaje firme del relato en su base material y social concreta. A nivel connotativo, los silencios se convierten en signos de angustia existencial, las tempestades traducen las conmociones interiores, el eco de las grutas marinas evoca la comunicación tradicional con los muertos según las creencias populares locales y un sistema simbólico colectivamente compartido. El nivel mítico transforma finalmente ciertos elementos sonoros en signos de una comunicación sobrenatural que nunca rompe con la verosimilitud sociológica: el mar se vuelve capaz de transmitir mensajes a los vivos, pero según modalidades que permanecen compatibles con las estructuras de creencia de las comunidades litorales tradicionales, ya que sus sonidos entroncan con la tradición gallega de las *carpideiras* (plañideras) que desarrollaban técnicas vocales complejas para comunicar con los muertos y acompañar colectivamente el trabajo social del duelo. Subirana reactualiza esta tradición ancestral al convertirla en un modelo de escucha ecológica contemporánea: se trata de aprender a oír las voces de la naturaleza en peligro, como las plañideras sabían oír y amplificar las voces de los difuntos. Este enfoque propone que la ecología de la atención aquí desarrollada debe necesariamente enraizarse en prácticas comunitarias específicas, históricamente constituidas y socialmente compartidas.

La ecología de la pérdida revela igualmente la dimensión de género de la experiencia marítima gallega tradicional: mientras que los hombres partían al mar, las mujeres desarrollaban una cultura específica de la espera y del duelo anticipado que estructura aún hoy el imaginario social local. Sica hereda esta tradición femenina de vigilancia oceánica actualizándola en un contexto donde los desafíos de supervivencia no conciernen ya solamente a las comunidades humanas, sino al mismo ecosistema marino amenazado. No es el único personaje que posee ese don de atención. El personaje de Suso, adolescente marginal apodado irónicamente “cazador de tempestades” por los adultos de la comunidad, encarna una figura particularmente significativa de centinela ecológico. Esta capacidad le permite auscultar las transformaciones atmosféricas (las variaciones barométricas sutiles, las modificaciones de la dirección y de la intensidad de los vientos, los cambios cromáticos del horizonte, los comportamientos inhabituales de las aves marinas y de los mamíferos costeros) e interpretar las significaciones climáticas según un saber empírico transmitido oralmente de generación en generación. Suso desarrolla así una forma híbrida de conocimiento que articula saberes ancestrales y observación de las mutaciones ecosistémicas recientes. La pareja asimétrica formada por Sica y Suso encarna esta generación emergente que ya no busca dominar el elemento marino, según las modalidades de la economía extractivista moderna, pero su enfoque alternativo difiere radicalmente de la inmersión contemplativa preconizada por *De Profundis*. Ambos huérfanos (ella de padre biológico, él de familia convencional) desarrollan conjuntamente formas de parentesco alternativas que integran los

elementos naturales. Este enfoque reivindica por otra parte una superioridad ética de los “saberes situados” en el sentido que Donna Haraway da a esta noción. Estas formas de conocimiento transmitidas por parte de la nueva generación se enraízan en la experiencia corporal y territorial específica más que en una objetividad abstracta (Haraway, “Situated Knowledges” 583). La película postula pues que la ecología de la atención solo puede ser eficaz políticamente si se ancla en la experiencia concreta de las comunidades que mantienen una relación cotidiana con el entorno marino y que sufren directamente las consecuencias sociales y económicas de su degradación.

La secuencia de encuentro con la tortuga marina, que constituye el clímax dramático y simbólico de la película, condensa esta lógica de anclaje territorial de la experiencia oceánica que caracteriza el enfoque de Subirana. Esta epifanía ecológica se enraíza en la realidad biológica y geográfica concreta: las tortugas marinas efectúan efectivamente migraciones transatlánticas que las llevan de las costas americanas a las costas europeas. Esta dimensión migratoria transforma el encuentro fortuito en revelación geopolítica: el océano Atlántico aparece como un espacio de circulación permanente que vincula concretamente la Costa da Morte a las rutas transoceánicas globales. La tortuga marina funciona de esta manera como una figura mediadora que revela la inscripción objetiva de la experiencia gallega local en dinámicas marítimas que obedecen a lógicas ecosistémicas que trascienden las fronteras políticas y culturales humanas. Subirana revela así las interconexiones ocultas que existen entre la periferia gallega y el centro-mundo oceánico. El océano se convierte literalmente en el lugar de una “continuidad planetaria” que revela la interdependencia fundamental de todos los ecosistemas marinos. Confrontada con la vida marina en su materialidad más concreta a través del peso del agua salada, de la resistencia de las corrientes, de la temperatura atlántica o de la presencia animal efectiva, Sica experimenta una especie de “interanimidad,” de reciprocidad fundamental entre todos los seres vivos (Abram 245). Más allá, a raíz de esta experiencia de revelación, Sica comprende intuitivamente que nunca podrá volver a encontrar a su padre en el sentido literal de recuperación del cuerpo y de reparación del traumatismo, pero que puede desarrollar una relación a un mundo más amplio y más interconectado que el de su comunidad humana restringida. Esta toma de conciencia transforma radicalmente la naturaleza social de su duelo. La transformación del duelo individual en duelo ecológico⁶ inscribe el renacimiento espiritual y físico de los dos adolescentes (como lo subraya la secuencia final del baño primordial) en el espesor histórico y social de un territorio gallego definido entre apego local y conciencia planetaria.

⁶ En el sentido que le dan los ecopsicólogos contemporáneos para hacer referencia a esta capacidad de ampliar la empatía a las pérdidas ambientales y de convertirlas en motor de un compromiso renovado.

Hacia una temporalidad oceánica y una geopolítica atlántica

A pesar de su aparente oposición, las dos propuestas fílmicas convergen hacia la invención de una temporalidad oceánica original que articula dos dimensiones complementarias: la larga duración de los procesos naturales (ciclos geológicos, migraciones animales, transformaciones climáticas) y la intensidad de la experiencia contemplativa (epifanías sensoriales, revelaciones acústicas, momentos de interanimidad).

De Profundis desarrolla un tiempo mítico que contrae la eternidad al instante de la revelación marina, escapando así tanto a la cronología lineal moderna. *Sica*, por su parte, estructura la experiencia narrativa según las temporalidades cíclicas de las mareas y el duelo colectivo, privilegiando los ritmos naturales sobre los imperativos económicos. Este doble enfoque revela una crítica compartida de la aceleración moderna y una búsqueda compartida de ritmos alternativos capaces de restablecer la armonía entre las temporalidades humana y medioambiental (Rosa 350). Lejos de oponerse, la contemplación estética y el anclaje territorial se enriquecen mutuamente para generar una “ecología de la atención” que educa activamente en la percepción de las interdependencias ecosistémicas gracias a una pedagogía sensorial que se basa en una transformación perceptiva individual y en una toma de conciencia colectiva (Fisher 210). La dimensión mitológica común a ambas películas contribuye por otra parte al desarrollo de lo que Arturo Escobar denomina “mitologías ecológicas contemporáneas” (115). Estas nuevas narrativas colectivas combinan el conocimiento ancestral y la urgencia medioambiental para proponer alternativas culturales al modelo occidental de desarrollo industrial responsable de la crisis ecológica (Escobar 115). Estas mitologías oceánicas gallegas operan según una lógica híbrida: se nutren del patrimonio simbólico local (cosmologías celtas, tradiciones marítimas, rituales funerarios) a la vez que se abren a los desafíos planetarios del Antropoceno (calentamiento global, acidificación de los océanos, extinción de especies). Más que un simple sincretismo, estas narrativas nos permiten “permanecer en la agitación” del Antropoceno en lugar de huir hacia la utopía tecnológica o hundirnos en una ansiedad ecológica paralizante (Haraway, *Staying with the Trouble* 12). Ofrecen recursos simbólicos para pensar y vivir la crisis ecológica sin ceder a la negación o la desesperación. Esta producción gallega se inscribe por fin en una geopoética atlántica que confirma la posibilidad teórica de superar la oposición entre lo local y lo global gracias a la invención de nuevas modalidades de circulación cultural que mezclan enraizamiento territorial y apertura planetaria. Desde *Still the Water* (2014) de Naomi Kawase en el archipiélago japonés a *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán en el Océano Pacífico chileno, una generación internacional de cineastas desarrolla simultáneamente una estética oceánica que recuerda la “unidad fundamental de los océanos” (Carson 28). En este contexto, el enfoque gallego aporta una contribución original a esta geopoética atlántica emergente a través de su especificidad geográfica y cultural de “Finisterre” europeo que confiere a las representaciones oceánicas locales una intensidad dramática particular vinculada

con la experiencia histórica de la marginalidad y de la resistencia. La situación de periferia atlántica europea permite a los cineastas gallegos desarrollar una perspectiva crítica original sobre la modernidad occidental, conservando a la vez el acceso a los recursos simbólicos premodernos como la herencia céltica o las tradiciones orales.

Conclusión

El análisis comparativo de *De Profundis* y *Sica* demuestra que su aparente oposición estética revela en realidad una convergencia fundamental. Ambas obras contribuyen al desarrollo de una “ecopoética de las profundidades” que supera las divisiones tradicionales del pensamiento ecológico occidental entre contemplación y compromiso, universalismo y particularismo territorial. Esta confrontación dialéctica da lugar a una ética oceánica que no sólo transforma nuestra relación individual con el medio marino, sino que también abre nuevas perspectivas colectivas. Sugiere nuevos modelos de ciudadanía ecológica basados en el reconocimiento de la agencia no humana y en la articulación creativa entre conocimiento local y conciencia planetaria.

Al proponer “sentipensar” el océano, como dice Arturo Escobar, estas películas contribuyen a la “revolución azul” que reclama la oceanógrafa Sylvia Earle o sea una transformación urgente de nuestra relación colectiva con los océanos ante la emergencia climática (Earle 285). Este enfoque estético nos recuerda por otra parte que somos “seres oceánicos” cuya supervivencia depende de nuestra capacidad para reconectar con la dinámica marina (Ghosh 175). Al sumergirnos en las profundidades oceánicas a través de la experiencia cinematográfica, estas obras nos invitan a redescubrir nuestra parte marina constitutiva, la que nos vincula íntimamente a esta “casa azul” planetaria que compartimos con todos los seres vivos.

Artículo recibido 2 julio 2025

Versión final aceptada 10 marzo 2026

Referencias citadas

- Abram, David. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human World*. Vintage Books, 1997.
- Amago, Samuel. “Local Landscapes, Global Cinemasces, and the New Galician Documentary.” *Abriu*, no. 7, 2018, pp. 81-99.
- Campbell, Joseph. *Le Héros aux mille visages*. Robert Laffont, 1977.
- Carson, Rachel. *The Sea Around Us*. Oxford University Press, 1951.
- Chion, Michel. *L’Audio-vision: son et image au cinéma*. Nathan, 1990.
- Earle, Sylvia. *The World Is Blue: How Our Fate and the Ocean’s Are One*. National Geographic, 2009.

- Enríquez Veloso, Gonzalo. "Aproximación a una crítica espacial de *Costa da Morte*, de Lois Patiño." *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 6, no. 1, 2014, pp. 97-110.
- Escobar, Arturo. *Sentir-penser avec la Terre: l'écologie au-delà de l'Occident*. Seuil, 2018.
- Fisher, Andy. *Radical Ecopsychology: Psychology in the Service of Life*. SUNY Press, 2002.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. University of Chicago Press, 2016.
- Guattari, Félix. *Les Trois Écologies*. Galilée, 1989.
- Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3, 1988, pp. 575-599.
- . *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- Kohn, Eduardo. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. University of California Press, 2013.
- Le Roux, Françoise et Guyonvarc'h, Christian. *La Civilisation celtique*. Ouest-France, 1990.
- Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Plon, 1958.
- Martínez Martínez, Isabel y María Gallego Reguera. "El Novo Cinema Galego. Propuesta de definición y clasificación." *Revista Comunicación*, vol. 1, no. 10, 2012, pp. 264-275.
- Patiño, Lois, realizador. *Costa da Morte*. Lois Patiño, 2013.
- . *Lúa Vermella*. Lois Patiño, 2020.
- Prado, Miguelanxo, dir. *De Profundis*. Miguelanxo Prado, 2006.
- Redondo, Fernando. "Escrito na paisaxe: miradas documentais verquidas sobre a memoria da terra, sobre o que flúe e o que permanece." *Conferência Internacional de Cinema de Viana do Castelo*, 2014, pp. 23-31.
- Rosa, Hartmut. *Accélération: une critique sociale du temps*. La Découverte, 2010.
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books, 1977.
- Subirana, Carla, dir. *Sica*. Afroditá Audiovisual, 2023.

Donner à entendre les océans: Sensibiliser à l'écologie des milieux sonores sous-marins par l'immersion acoustique et la création musicale

Noémie Favennec
Université Paris 8, EDESTA, MUSIDANSE, France
noemie.brun@infomaniak.ch

Irène Mopin
ENSTA, Lab-STICC UMR CNRS 6285, France
irene.mopin@ensta.fr

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5915>



Résumé

Quelles sont les potentialités de l'écoute pour renouveler notre manière d'habiter le monde, et en particulier les océans? A travers le projet de recherche-crédation transdisciplinaire *(S)e(a)scape*, nous cherchons à *donner à entendre* les paysages sonores sous-marins en révélant à la fois leur richesse et les pollutions technophoniques qui les envahissent. Par la création d'un concert spatialisé, nous interrogeons et analysons concrètement les affects que l'écoute de cette réalité sonore recomposée suscite: émerveillement, inquiétude, désir d'engagement... En croisant création musicale et sonore, acoustique sous-marine, écologie et pédagogie, *(S)e(a)scape* cherche à faire ressentir la mer en convoquant une esthétique immersive qui mobilise corps, émotions et imaginaires. Il prend la forme d'un *concert multimédia immersif* où se rencontrent sons enregistrés *in situ*, compositions musicales et éléments visuels (fresques, projections, jeux de lumière). Notre réflexion s'inspire d'une écologie sonore qui considère l'écoute comme un acte éthique et relationnel, capable de tisser des liens entre humains et non-humains. Destiné à un large public, le projet vise à ouvrir un espace de dialogue et de sensibilisation. Il s'inscrit dans une dynamique d'éducation écologique sensible et expérientielle, à la croisée de la recherche et de la création.

Mots Clés: Écologie sonore, pollution sonore sous-marine, création musicale immersive, écocritique affective, écoute environnementale.

Abstract

What capability does listening hold for renewing the way we inhabit the world, and particularly the oceans? Through the transdisciplinary research-creation project *(S)e(a)scape*, we seek to *give to ear* underwater soundscapes by revealing their richness and the technophonic pollutions that invades them. Through the creation of a spatialized concert, we concretely question and analyse the affects that listening to this recomposed sonic reality can evoke: wonder, concern, desire for engagement... By bringing together musical and sound creation, underwater acoustics, ecology, and pedagogy, *(S)e(a)scape* aims to make feel the sea through an immersive aesthetic that engages the body, the emotions, and the imagination. The project takes the form of an *immersive multimedia concert* where *in situ* recordings, musical compositions, and visual elements (frescoes, projections, and lighting design) meet. Our reflection draws inspiration from a sound ecology that views listening as an ethical and relational act, capable of weaving connections between humans and non-humans. Intended for a wide audience, the project seeks to open a space for dialogue and awareness. It is part of a movement toward sensitive and experiential ecological education, at the intersection of research and creation.

Keywords: Sound ecology, underwater noise pollution, immersive musical creation, affective ecocriticism, environmental listening.

Resumen

¿Qué capacidad tiene la escucha para renovar nuestra manera de habitar el mundo, y en particular los océanos? A través del proyecto transdisciplinario de investigación-creación *(S)e(a)scape*, buscamos hacer audibles los paisajes sonoros submarinos revelando tanto su riqueza como las contaminaciones tecnofónicas que los invaden. Mediante la creación de un concierto espacializado, interrogamos y analizamos de manera concreta los afectos que suscita la escucha de esta realidad sonora recombinada: asombro, inquietud, deseo de compromiso, etc. Al entrecruzar creación musical y sonora, acústica submarina, ecología y pedagogía, *(S)e(a)scape* busca hacer sentir el mar convocando una estética inmersiva que moviliza el cuerpo, las emociones y los imaginarios. El proyecto adopta la forma de un *concierto multimedia inmersivo* donde se encuentran sonidos grabados *in situ*, composiciones musicales y elementos visuales (frescos, proyecciones y juegos de luces). Nuestra reflexión se inspira en una ecosofía sonora que considera la escucha como un acto ético y relacional, capaz de tejer vínculos entre humanos y no humanos. Dirigido a un público amplio, el proyecto pretende abrir un espacio de diálogo y sensibilización. Se inscribe en una dinámica de educación ecológica sensible y experiencial, en la intersección entre la investigación y la creación.

Palabras clave: Ecología sonora, contaminación acústica submarina, creación musical inmersiva, ecocrítica afectiva, escucha ambiental.

Depuis les années 1970, l'émergence de l'écologie sonore (Barbanti, Solomos)—croisant acoustique, éthologie, écologie et philosophie—a révélé que les environnements sonores sont essentiels à la vitalité des milieux. Dans ce courant, Roberto Barbanti nous suggère d'écouter "surtout le silence de ceux et de celles qui n'ont pas le droit à la parole [...]. Les hommes et les femmes sans voix et les autres êtres qui pâttissent dans un mutisme congénital" (62). Parmi ces derniers se trouvent les êtres océaniques. En effet, si les connaissances liées à la physique du son sous l'eau (acoustique sous-marine) se sont nettement développées depuis le XIX^{ème} siècle,¹ son utilisation par les espèces marines reste encore pleine de mystères, et est encore souvent absente de nos représentations et imaginaires de l'océan.

Pourtant, dans l'océan, "les moindres bruits se transmett[ent] avec une vitesse à laquelle l'oreille n'est pas habituée sur la Terre. En effet, l'eau est pour le son un meilleur véhicule que l'air, et il s'y propage avec une rapidité quadruple" (Verne 125). Le bruit de la pluie sur la mer ou d'un séisme sous-marin peut donc être entendu par une oreille attentive immergée à plusieurs kilomètres.² De fait, l'univers sous-marin est empli de ces "sons de la Terre" (Favennec et Mopin), auxquels s'ajoutent les sonorités de ses habitants. Pour de nombreuses espèces marines le son constitue un vecteur de perception fondamentale (Johnson et al., Bass and Ladich): elles l'utilisent pour s'orienter, communiquer, chasser, se reproduire, etc. La présence de la vie fait donc du paysage sonore sous-marin un tissu complexe, relationnel, vital et fragile, où chaque élément acoustique s'imbrique pour former un tout. Malgré les nombreuses actions de sensibilisation à la vulnérabilité des écosystèmes marins, leur richesse sonore—essentielle à leurs équilibres et leur connectivité reste encore absente des imaginaires collectifs. Souvent anthropocentrées, les représentations du monde

¹ Une des premières mesures de la vitesse du son dans l'eau fut effectuée dans le lac de Genève par Colladon et Sturm en 1826.

² Cette distance dépend de la fréquence du son émis et des caractéristiques physiques locales du milieu.

marin font l'impasse de sa composante sonore qui est "négligée, voire refoulée, à la faveur d'une dimension visuelle" (Barbanti 87). Or, "une expérience du paysage qui ne tient pas compte de ses sonorités est une expérience tronquée et réductive de ce même paysage" (Barbanti 87). De ce constat en découle la création d'œuvres dites *immersives* comme Le Fort Immergé où l'ensemble des sens sont convoqués (Guyon).³

En devenant secondaire dans nos modes d'attention, nos représentations et nos outils de connaissance, le son est oublié et le bruit ignoré, en particulier les bruits produits par l'Homme. La pollution sonore apparaît alors, "lorsque l'homme n'écoute plus, car il a appris à ignorer le bruit" (Schafer 24). Selon Schafer (124) "l'augmentation des niveaux sonores constitue le trait le plus marquant de l'environnement acoustique lié à l'industrialisation. L'industrie doit progresser, et avec elle, le bruit." Cette augmentation du niveau sonore technophonique est mesurée dans les villes ou les campagnes mais aussi dans les océans (Hildebrand).⁴ L'intensification des activités maritimes a provoqué ces dernières décennies une augmentation massive du niveau sonore sous-marin (Andrew et al., Chapman and Price). Les conséquences physiologiques sur les espèces marines sont nombreuses: stress, masquage des signaux biologiques, désorientation, mortalité... (Bonnel et al.). Pourtant, malgré les alertes scientifiques, les impacts de la pollution sonore sur les organismes marins vivants ont longtemps été "ignorés, ou sous-estimés" (Camerlenghi, Merchant). Plusieurs réflexions, méthodes de mesure de cette pollution, et dispositifs de régulation ont été proposés par la communauté scientifique (Dotinga and Oude Elferink, McCarthy, Morelle-Hungría et al., Moretti et al., Papanicolopulu). En particulier, la commission européenne—via la MSFD (*Marine Strategy Framework Directive*)—publie en 2014 un guide détaillant les spécifications à mettre en place pour la surveillance du bruit sous-marin dans ses eaux (Joint Research Centre). En 2023, elle publie deux documents à destinations des régulateurs du monde maritime (Borsani et al., Sigray et al.) définissant respectivement des niveaux seuils sur les sources impulsionnelles et continues. Aussi—simultanément à la rédaction de cet article—en réponse au consensus scientifique et aux actions d'associations de protection des océans, une coalition de 37 états co-dirigée par le Panama et le Canada a été créée en juin 2025.⁵

En rassemblant les gouvernements reconnaissant l'urgence du problème, la coalition vise à élever la pollution sonore sous-marine au niveau de priorité environnementale mondiale et à promouvoir des solutions fondées sur la science pour restaurer et protéger l'intégrité acoustique des écosystèmes marins.⁶

Parmi les acteurs de sensibilisation à l'impact de la pollution sonore sous-marine sur la faune et la flore, l'artiste—comme le scientifique ou le décideur—possède une place primordiale. Dans cette voie, Julia Duchaussoy écrit en 2022 la pièce de théâtre *Le*

³ Parcours immersif dans les fonds marins des pertuis—scénographie pérenne—Fort Liédot, île d'Aix (33), <http://www.lucie-lom.fr/site/le-fort-immerge/>. Consulté le 8 juillet 2025

⁴ Le terme "technophonie", utilisé ici pour désigner les sons produits par les dispositifs technologiques, est défini par Stanisław Puppel comme une "machine-produced sound arena" (199), en complément des typologies biophonique, géophonique et anthropophonique (Puppel).

⁵ <https://www.ifaw.org/fr/communiquer-de-presse/coalition-haute-ambition-ocean-silencieux>, Consulté le 8 juillet 2025

⁶ <https://www.foraquietocean.org/francais>. Consulté le 8 juillet 2025

monde du silence gueule! qui deviendra bande dessinée en 2023 (Duchaussoy and Salingue). Elle y partage les découvertes scientifiques à travers un univers à la fois humoristique et provocateur en donnant la parole aux êtres marins “sans voix”. Aussi, les installations, notamment sonores, comme *Bleeding Blue* de Natalia Dominguez Rangel, prolongent cette démarche en abordant frontalement les enjeux de la pollution sonore océanique.⁷

C'est cette nécessité de *donner à entendre* que nous engageons à travers le projet de recherche-crédation (*S*)e(a)scape en mêlant pratiques artistiques, recherches scientifiques et dispositifs pédagogiques.⁸ L'hypothèse fondatrice du projet est que l'art, par sa nature transdisciplinaire, offre un terrain privilégié pour aborder les enjeux complexes de l'écologie. En mobilisant des dimensions sensibles, affectives et cognitives, (*S*)e(a)scape cherche à réorienter notre perception: de la vision à l'audition, du paysage au milieu, du silence supposé à l'écoute attentive.

La méthodologie adoptée repose sur une démarche expérimentale et collective, à l'intersection des arts vivants, de l'acoustique sous-marine et de l'écopédagogie. Elle combine des études et relevés de terrain, des résidences de création collaborative, impliquant musiciens, chercheurs et artistes visuels, une écriture scénique immersive basée sur une fresque *street art*, la spatialisation sonore, et enfin, un travail réflexif, incluant observations, entretiens, retours de spectateurs et discussions collectives.

En proposant une *écoute bleue*, le concert (*S*)e(a)scape vise à ouvrir une nouvelle forme de perception et de relation au monde sous-marin. En partant du constat que la pollution sonore échappe à nos représentations, nous posons la question suivante: comment un spectacle interdisciplinaire peut-il contribuer à transformer notre perception du monde océanique et encourager une conscience écologique sensible et durable?

En convoquant les outils de l'écologie sonore, de l'acoustique sous-marine, de l'écocritique affective et des humanités bleues, nous cherchons à reconfigurer notre écoute: du silence à la polyphonie, de la surface aux profondeurs, de l'observation à la cohabitation. Notre démarche s'inscrit ainsi dans une double dynamique: d'une part, faire entendre ce que nos perceptions ordinaires n'entendent pas; d'autre part, interroger les cadres sensibles, cognitifs et culturels qui conditionnent nos modes de relation au vivant marin. Ces cadres se construisent également en amont, dans des conditions perceptives et matérielles spécifiques, liées aux corps qui écoutent, aux milieux sensoriels dans lesquels s'inscrit la création et aux dispositifs techniques mobilisés. L'écoute est ici comprise comme une pratique incarnée et médiée, dans laquelle les dispositifs de captation, de traitement et de création musicale contribuent à définir ce qui devient audible, connaissable et partageable (Jue). “Donner à entendre” l'océan ne consiste donc pas à révéler un milieu supposé donné, mais à travailler à partir de sons déjà transformés en données acoustiques, ainsi que d'un héritage culturel fait de récits, d'images et de projections. Cette démarche articule une logique d'extraction sonore—qui soulève des questions éthiques liées à la

⁷ <https://www.nataliadomingueizrangel.com/pages/works/bleeding-blue/>. Consulté le 8 juillet 2025

⁸ Outre le concert immersif, objet central du présent article, le projet inclut un temps de médiation, des cabines interactives, des ateliers participatifs et des conférences performées.

transformation du milieu en ressource—et une approche relationnelle qui envisage l'océan comme un milieu multispécifique, vulnérable et partagé (DeLoughrey).

L'Écoute bleue, ou comment transformer les perceptions de l'océan par l'écoute

Nous cherchons à écouter l'océan au croisement de la création artistique et de la recherche scientifique, afin d'en révéler les dimensions sonores souvent méconnues et questionner les imaginaires qui lui sont associés. En mêlant enregistrements *in situ*, études acoustiques des milieux sous-marins, création musicale et visuelle, et conception d'un dispositif immersif, nous souhaitons faire de l'écoute un acte engagé et sensible.

Envisagée comme une activité “ressentie physiquement, intellectuellement et émotionnellement” (Hron 33), l'écoute est explorée ici comme un outil de transformation des perceptions, un vecteur de sensibilisation à la pollution sonore marine et un moyen de réenchantement de notre rapport au vivant. Notre approche s'inscrit dans une redéfinition élargie de l'esthétique, qui, comme l'écrit Roberto Barbanti, redonne à la “problématique du sentir [...] la signification qui lui est propre, son extension sémantique [...] redonnant ainsi à la question esthétique toute son ampleur et son importance matérielle, justement sensible” (11). Le dispositif d'écoute immersif ainsi conçu mobilise différentes modalités: réalités des captations de terrain, intensités sensibles, engagement affectif et imaginaire. L'expérience proposée se veut située, vécue, cognitive et transformatrice: elle engage le corps, l'attention et la pensée dans une relation renouvelée au vivant.

Une création entre audio-naturalisme et recomposition artistique

L'expérience d'écoute que nous proposons s'appuie sur une création sonore et musicale tissée entre enregistrement du réel et interprétation artistique. Notre démarche a débuté par la collecte et l'écoute de sons sous-marins captés à l'aide d'hydrophones dans divers contextes acoustiques: littoraux, zones portuaires, récifs coralliens, etc. Ces matériaux sonores révèlent une grande diversité de signaux acoustiques, dont certains dépassent le spectre audible de l'oreille humaine (Au and Hastings). Leur écoute permet d'identifier des sources d'origine biologique—invertébrés, poissons, mammifères—, géophysique—pluie, vent sur la mer, déferlement des vagues, bulles de gaz—, humaine—voix d'enfants sur la plage, respirations—et technique—bruits de navires, sonars, explosions sous-marines. Ensemble et à travers leurs interactions, ces signaux composent des paysages sonores complexes (Krause; Schafer).

Sous l'eau, les conditions d'écoute sont différentes de celles dans l'air. L'oreille humaine étant adaptée à la vie terrestre, notre audition dans l'eau est altérée (Casper): les seuils d'audition sont plus élevés (Brandt and Hollien, Al-Masri et al.) et notre capacité à distinguer la direction d'arrivée d'un son est dégradée (Hollien). De plus, le paysage sonore de l'océan est composé de nombreux sons de durée différente (séisme vs. claquement d'une crevette), d'intensité différente (déferlement des vagues vs. déplacement d'un crabe) et de fréquences différentes (gouttes de pluie sur la surface vs. baleine bleue). En découle notre difficulté à percevoir l'entièreté de

l'environnement acoustique sous-marin. Sans aide technique ou de méthode de traitement du son, seule une partie du paysage sonore sous-marin et de sa complexité est donc accessible à l'Homme. Par notre approche interdisciplinaire, nous cherchons à la fois à co-construire une écoute de cette complexité—en croisant nos savoirs, nos méthodologies, nos outils et nos perceptions—et à la partager avec le public. Ce processus donne lieu à la création d'un univers *synthétique*, dans lequel les sons sont extraits de leur contexte d'origine pour être recomposés. Le contexte sonore ainsi reconstruit peut s'appuyer sur une restitution des paysages sonores, ou bien s'affirmer comme un espace fictif. Les milieux sous-marins deviennent alors réservoirs d'imaginaires, de textures, de rythmes, de dynamiques à explorer.

À partir de nos écoutes des sons marins réels, nous avons construit la composition musicale et sonore comme une plongée progressive dans l'océan, suivant une dramaturgie qui mène du littoral vers les abysses (voir illustration 1)⁹. L'organisation des sonorités suit une progression en profondeur, proposant une écoute située (Barbanti, Pardo Salgado, Solomos). En zone côtière, nous percevons, par exemple, les crépitements des oursins (Radford et al.), les cliquetis des crevettes (Van der Hout et al.) ou les bourdonnements d'hélices de petites embarcations. Plus loin, dans les profondeurs, résonnent les chants des grands cétacés, les grondements tectoniques ou les déflagrations d'explosions sous-marines (Duarte et al.). Cette structuration met en relief les caractéristiques des milieux sonores marins à différentes profondeurs, tout en questionnant la manière dont les sons se superposent, interagissent, se propagent ou interfèrent selon la distance, la densité et les perturbations liées aux activités humaines du milieu (Au and Hastings). Le matériau sonore collecté a ainsi fait l'objet d'un processus de sélection, non seulement en fonction de sa provenance, de sa typologie—biophonique, géophonique, anthropophonique ou technophonique (Krause, Puppel)—, de la profondeur à laquelle il a été capté et de sa sonorité, mais aussi en raison de ses qualités esthétiques ou des imaginaires qu'il peut faire émerger.

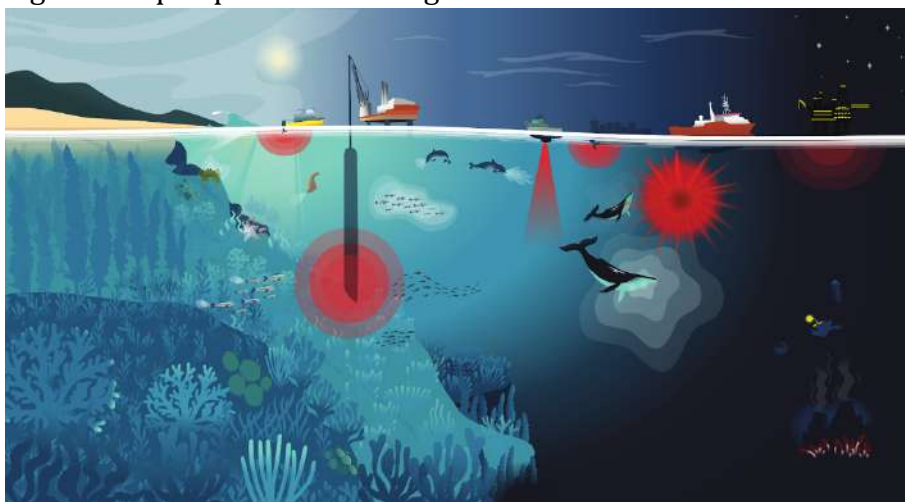


Illustration 1: Illustration de Siegrid Design pour le projet *(S)e(a)scape* montrant la temporalité de la construction dramaturgique: la lecture s'effectue de gauche à droite, du littoral vers les abysses.

⁹ Ce découpage (du littoral vers le plateau continental puis vers les abysses) est un choix narratif et pédagogique, issue de catégories scientifiques et médiatiques communément diffusées. Il ne vise pas à naturaliser une cartographie *évidente* de la mer, mais à proposer un repère d'écoute que l'œuvre met aussi en tension par ses continuités, ses superpositions et ses zones d'indécision.

Le travail de composition sonore et musicale, mené en collaboration avec le compositeur et musicien Simon Carbonnel et la flûtiste Victoire Fellonneau repose sur un traitement varié des sons réels, marins ou aquatiques. Le son est travaillé comme une matière, en mobilisant plusieurs approches complémentaires: en intégrant des sons réels, parfois transposés, filtrés ou modifiés; en les imitant par le jeu instrumental ou par l'usage de machines analogiques; en analysant les spectres sonores pour créer des timbres électroniques spécifiques; en explorant la spatialisation, les dynamiques internes et les mouvements du son; ou encore en considérant l'eau elle-même comme un instrument.

La trame sonore s'est ainsi construite en plusieurs étapes: captation, écoute, sélection, transformation et composition spatialisée. Chaque phase a contribué à faire entendre un paysage sonore tout en révélant une tension féconde entre le désir de restituer la richesse acoustique du réel et celui d'exercer un geste artistique qui transforme, recompose et fait entendre autrement. Car représenter un milieu sonore ne consiste pas simplement à en dresser un inventaire objectif. Écouter c'est ressentir, interpréter, tisser des liens entre ce que nous percevons, ce que nous éprouvons et le monde qui nous entoure. Comme le rappelle Barry Truax (1974), pionnier de l'écologie sonore:

La décomposition d'une impression sonore en ses éléments constitutifs est un art qu'il faut connaître; s'il est cependant indispensable, semble-t-il, au design sonore, il ne peut expliquer un paysage sonore, qui ne se réduit pas à un simple inventaire de paramètres mais doit être considéré en fonction des représentations mentales servant de base au souvenir, aux comparaisons, aux regroupements, aux variations et à l'intelligibilité. (Truax 37)

Nous mettons donc en œuvre un travail de reconstruction, tantôt scientifique, tantôt imaginaire et artistique, qui ne se limite pas à rendre ces univers perceptibles à l'oreille humaine, mais cherche aussi à en proposer une interprétation sensible et créative pour construire une expérience immersive. Les paysages sonores, à la fois documentaires et artistiques, portent ainsi la mémoire d'un environnement réel tout en ouvrant un espace de projection, d'imagination, de narration et de transformation.

Trois exemples de scènes d'écoute: du littoral aux abysses

Pour illustrer notre démarche de composition, nous présentons ici trois scènes d'écoute issues de *(S)e(a)scape*. Chacune correspond à un niveau de profondeur—littoral, plateau continental, abysses—et explore une manière spécifique de traiter, transformer ou réinventer les sons du monde sous-marin.

Dans la première scène, située dans les zones côtières, nous avons choisi d'intégrer des sons réels, extraits de leur contexte d'origine et diffusés sans modification—comme le ressac des vagues ou les crépitements des crevettes claqueuses, oursins ou autres crustacés et bivalves. Certains, comme les déplacements de crabes sur les rochers, ont ensuite été transformés en pattern rythmiques—de courtes cellules sonores répétées en boucle, qui structurent la composition. Par ailleurs, dans ce tableau, un aquarium installé sur scène, équipé d'un hydrophone immergé, permet à la musicienne de produire en direct des sons

aquatiques—bulles, gouttes, crépitements—transformant l'eau en matière sonore (voir illustration 2).



Illustration 2 : La musicienne Victoire Felloneau produisant des sons aquatiques dans l'aquarium sur scène. Concert (S)e(a)scape de juillet 2024, Le Mans. Crédit photo: Leveau Studio.

Dans la scène explorant le plateau continental, nous explorons un dialogue entre matière musicale et sons réels. Une texture musicale méditative s'installe progressivement, créant un espace d'écoute suspendu. Viennent alors se superposer des sons technophoniques non modifiés: passages de bateaux à moteur, battage de pieux, etc. Ces enregistrements, conservés dans leur densité brute, s'imposent peu à peu, d'abord en filigrane, puis de manière dominante. La musique réagit à cette intrusion : elle s'assombrit, se tend, devient dissonante. Cette évolution traduit un déséquilibre acoustique et symbolique, révélant les tensions croissantes entre la vie marine et les perturbations générées par les activités humaines. Par cette scène, nous donnons à entendre la cohabitation conflictuelle entre les sons du vivant et les bruits industriels. Elle montre la manière dont les eaux régionales deviennent des espaces d'exposition sonore, saturés, traversés, colonisés par les bruits produits par les infrastructures humaines (Duarte et al, Krause).

Dans la séquence explorant les abysses, aucun enregistrement réel n'est utilisé. C'est l'instrument—en l'occurrence la flûte Paetzold (voir illustration 3)—qui prend le relais pour représenter les sons du large. Conçue dans les années 1970, cette flûte à bec basse possède une palette sonore singulière sur laquelle des compositeurs comme Fausto Romitelli s'appuient pour évoquer les milieux marins. Dans son œuvre éponyme *Seascape* (1994),¹⁰ qui constitue une référence essentielle pour notre travail, Romitelli a exploré ces sonorités. Les textures qu'il convoque ont initié et nourri notre propre recherche. Vingt ans après sa disparition, notre projet lui rend hommage.

¹⁰ Voir Romitelli, Fausto. *Seascape*, pour flûte à bec Paetzold et électronique. 1994. Ricordi, 2004. Partition. Et Romitelli, Fausto. *Seascape*. Interprété par Antonio Politano, flûte Paetzold. CD *Fausto Romitelli — The Nameless City*, Stradivarius, 2009, STR 33775. Enregistrement sonore.

Nous avons travaillé en étroite coopération avec les musiciens pour modéliser les sons instrumentaux, acoustiques et analogiques, à l'image des sons naturels. Cette recherche sonore s'est construite à partir d'éléments individuels—tels que le souffle des grandes baleines—et de gestes expressifs qui évoquent à la fois des êtres et des dynamiques collectives—telle que la fuite face à un prédateur. La flûte devient alors narratrice de mondes imaginaires, suggérant un écosystème sous-marin foisonnant de vie, dans un équilibre fragile mais encore préservé.



Illustration 3: La musicienne Victoire Felloneau jouant de la flûte Paetzold. Concert (S)e(a)scape de juillet 2024, Brest. Crédit photo: Leveau Studio.

Ces exemples illustrent trois manières d'aborder la composition musicale et sonore, explorées pour inviter le public à de nouveaux imaginaires et à d'autres manières d'écouter. Par la création de sonorités inattendues, nous cherchons à ouvrir une écoute non-humaine (Pardo Salgado) et nourrir des imaginaires interespèces (Haraway). Nous nous inspirons des sons réels pour proposer de nouveaux modes de jeu, textures, et rythmes. Nous prenons ainsi à rebours le concept d'un "monde du silence" instauré par Cousteau, en révélant la richesse acoustique des océans et les nuisances sonores qui les traversent.

Déranger les représentations culturelles dominantes

La pensée d'un "monde du silence," encore ancrée dans l'imaginaire collectif, révèle à quel point nos perceptions sont traversées par des stéréotypes et représentations culturelles profondes (Mopin). Pour interroger ces constructions mentales, affectives et symboliques, nous avons conçu un dispositif d'écoute critique centré sur les paysages sonores marins. Entre janvier et mai 2025, un questionnaire¹¹ a été proposé à 50 participant·e·s à Barcelone,¹² Madrid et Genève, avant qu'ils n'assistent au concert. L'objectif était d'identifier les imaginaires du monde sonore sous-marin préexistants du public.

¹¹ Le questionnaire, rédigé en français et diffusé en ligne, comprenait des questions fermées (choix multiples, échelles d'évaluation) ainsi que des questions ouvertes invitant les participant·e·s à développer leurs réponses. Les réponses sont anonymes et non-obligatoires.

¹² Les répondant·e·s sont âgé·e·s de 15 à 75 ans. La langue maternelle de certain·e·s n'est pas le français (notamment pour les répondant·e·s espagnol·e·s), mais iels suivent—ou ont suivi—des cours de français lors de leur scolarité.

Les réponses font apparaître différentes tonalités émotionnelles à l'évocation du son sous-marin: l'apaisement qui domine très nettement (avec 72 % des réponses), suivi par la fascination (12 %), le mystère (11 %) et, plus marginalement, l'inquiétude (2 %). La mer est donc perçue par nos participants très majoritairement comme un espace de calme, de lenteur, de profondeur. La mise en lumière de cette première strate affective nous amène à penser que l'écoute de ces futurs spectateurs sera sans doute orientée vers une forme de réceptivité contemplative.

L'analyse des réponses révèle également certains détails de l'imaginaire sonore sous-marin des participants, constitué de "bulles," "vagues," "chants des baleines," "cliquetis de dauphins," "bruits sourds et graves." Nous supposons que ces représentations s'enracinent à la fois dans des constructions culturelles occidentales fortes—littérature, poésie, bandes-son de films, disques d'ambiances—(Mopin) et dans les effets psychophysiologiques positifs de certains sons aquatiques (Franco et al., McDougall et al., Liu et al.). Les vocalises des cétacés et les "bruits profonds" de l'océan comme décrits par Jules Verne (299) sont des exemples particulièrement manifestes de cette combinaison indissociable. Nous les retrouvons dans Schafer (70) lorsque l'auteur détaille la diffusion dans le commerce d'enregistrements de baleines à bosse: "L'intérêt immédiat et retentissant que suscitèrent ces enregistrements était en partie dû au fait que ces chants émanaient d'une espèce en voie de disparition, mais ils étaient également d'une beauté envoûtante et ils firent découvrir [...] les voûtes résonantes des profondeurs océanes."

Or, cette esthétisation dominante de la mer contribue à masquer sa conflictualité acoustique. Les travaux de Eleanor Ratcliffe (6) sur l'idéalisation restaurative des sons naturels, croisés avec la réflexion de Carmen Pardo Salgado (202) sur une écoute capable d'accueillir la complexité du monde, invitent à interroger la manière dont certains imaginaires sonores pacifiés invisibilisent les tensions écologiques et les voix non humaines affectées par les intrusions anthropiques. (S)e(a)scape vise à troubler ces projections dominantes. Nous avons délibérément choisi d'engager l'écoute à travers des images sonores familières, pour mieux en faire apparaître les limites. Par exemple, le concert débute par des sons de vagues, de voix d'enfants, des nappes répétitives au clavier, cherchant à convoquer les souvenirs d'un océan fluide, hospitalier, prévisible—une mer imaginaire, contenue, rassurante (Dobrin 3, 5). Mais cette promesse est vite déstabilisée: les sons du vivant cèdent la place aux bruits technophoniques. L'espace auditif se sature, devient anxiogène, hermétique à la polyphonie du vivant.

En outre, notre dramaturgie repose sur deux régimes expressifs: l'un structurant, métrique, régulier, évoquant les cadences industrielles; l'autre organique, amesuré, instable, traversé par des ruptures, en écho à la vitalité du vivant marin. Mais loin d'un simple dualisme, ces deux régimes s'interpénètrent et se contaminent, dans une dynamique de friction, de glissement et de tension. Il s'agit moins de les opposer que de troubler les lignes de partage entre naturel et artificiel, entre vivant et mécanique.

Ainsi, ce que nous cherchons à faire entendre, c'est le recouvrement du monde vivant par l'emprise sonore humaine. La mer, ici, ne se donne plus à entendre comme espace d'évasion ou de régénération, mais comme un territoire colonisé

acoustiquement par les logiques technocratiques. L'écoute devient alors le lieu d'une expérience critique: non plus décorative, mais affective et transformative.

Dans les entretiens menés après la performance (faisant partie de l'enquête de réception dont l'objectif est détaillé plus loin dans cet article), plusieurs spectateur·ice·s ont exprimé un sentiment de contradiction entre leurs attentes et leurs ressentis. En particulier, certains ont évoqué l'omniprésence d'une technophonie prenant le pas sur l'organique et l'impossibilité pour le spectateur d'y échapper. C'est justement ce décalage que nous cherchons à mettre au centre de l'expérience et dont découle le choix typographique *(S)e(a)scape*. Nous cherchons à révéler la friction entre un imaginaire culturel rassurant et une réalité sonore marquée par l'emprise technique et l'oubli du vivant. Si tension il y a, c'est que nous plaçons l'auditeur·ice non comme spectateur passif, mais comme sujet affecté, pris dans les tensions du présent: nous faisons entendre un monde qui se ferme, se fragmente et appelle urgemment à une vigilance d'écoute. Le spectateur devient l'être marin emprisonné dans un environnement sonore envahi par le vacarme de la civilisation, sans échappatoire.

Il ne s'agit donc pas de représenter l'océan, mais d'en faire l'expérience concrète.

Immersion affective et désorientation sensorielle

Cependant, ce que nous cherchons à provoquer ne se limite pas à une compréhension intellectuelle de la situation sonore critique des océans, mais à une mise en mouvement affective, émotionnelle et physique, avec l'intention de transformer durablement les perceptions et les engagements. Les affects qui traversent *(S)e(a)scape*—tristesse, colère, inquiétude, mais aussi émerveillement, attachement, curiosité—sont le moteur même de la proposition artistique. Dans cette optique, le son devient un médiateur sensoriel de l'altération écologique, rejoignant Bruno Latour, selon lequel le sentiment d'impuissance face aux crises écologiques tient à un "déficit de sensations" (18).

C'est dans cette perspective que *(S)e(a)scape* mobilise le principe d'immersion non pas comme simple dispositif technique, mais comme expérience transformatrice. Une expérience qui cherche à "faire entendre d'une autre manière, c'est-à-dire [...]: écouter, comprendre et vouloir autrement. Un processus complexe, qui nous met face à nous-mêmes et face aux 'Autres' [...]" (Barbanti 7). En désorientant les repères terrestres et visuels, l'immersion dans *(S)e(a)scape* ouvre un espace de dérive sensorielle, où le trouble devient perceptible et où l'imaginaire peut reconfigurer notre rapport au réel. Car "se tourner vers la mer, c'est accepter d'aller vers l'invisible, l'imprévu, le possible" (Kalaora 81). L'enveloppement sonore, la spatialisation, les jeux de densité et de fréquence deviennent autant de leviers affectifs, qui cherchent à déjouer l'abstraction scientifique et à faire éprouver physiquement l'empreinte de l'activité humaine sur les milieux. Dans *(S)e(a)scape*, l'immersion devient ainsi un geste esthétique et politique.

Nous souhaitons faire comprendre le milieu: non pas le représenter de l'extérieur, mais l'éprouver de l'intérieur, comme un environnement vécu. Le paysage sonore n'est ainsi pas un donné objectif, c'est une invention perceptive, née de la

rencontre entre les phénomènes physiques, les dispositifs techniques et nos cadres culturels d'écoute. Par l'utilisation d'un système de diffusion immersif,¹³ l'écoute est vécue comme une expérience corporelle. Le public n'est plus un spectateur extérieur: il est plongé dans le milieu, enveloppé par des textures sonores dont les déplacements, les résonances et les fréquences dessinent un espace acoustique à la fois concret et imaginaire. Le son entoure le public, l'enveloppe.

La sphère visuelle: métaphore du sonore

Si l'accent a été mis jusqu'à présent sur les dimensions musicales et sonores du projet, les créations visuelles contribuent également à construire l'expérience polysensorielle et immersive. Elles ne visent pas à détourner l'attention, mais à approfondir la logique immersive en convoquant d'autres canaux perceptifs. La vue devient un relais de l'écoute, un prolongement sensoriel susceptible de troubler les évidences et d'ouvrir un espace de résonance.

Dans ce cadre, nous avons collaboré avec le collectif barcelonais Reskate Studio,¹⁴ qui développe depuis 2015 un projet au long cours intitulé *Harreman*—terme basque signifiant *relation*. Ce projet explore l'usage de la peinture photoluminescente pour créer des images à double lecture: une première, visible à la lumière naturelle, et une seconde, révélée dans l'obscurité ou sous une lumière noire (ultraviolet). Cette technique permet de faire émerger dans l'espace public des images symboliques conçues en dialogue étroit avec les récits ou les enjeux propres à chaque territoire. *Harreman* s'inscrit ainsi dans une logique d'ancrage local et de résonance contextuelle.

Dans *(S)e(a)scape*, l'esthétique visuelle devient métaphore du sonore : ce qui échappe à la perception n'en est pas moins présent et agissant. Pour les concerts en espaces fermés,¹⁵ Reskate a réalisé une fresque prolongeant cette logique de double lecture. À la lumière naturelle, elle représente un phoque nageant entre les algues (cf. illustration 4). Mais une fois plongée dans l'obscurité, la peinture photoluminescente révèle une seconde scène: on y retrouve le phoque isolé, triste, pris au piège du bruit généré par un navire, séparé de ses congénères (voir illustration 5). Cette métamorphose visuelle évoque les nuisances sonores sous-marines, l'isolement acoustique, la désorientation et la rupture des liens sociaux au sein du vivant. Elle donne à voir l'oppression sonore que peuvent représenter les sons technophoniques pour la faune marine.

¹³ Système *Soundscape* du fabricant allemand *d&b audiotechnik*.

¹⁴ Reskate Studio, *Reskate Studio*, <https://reskatestudio.com>. Consulté le 24 juin 2025.

¹⁵ Par exemple, la première du concert a été créée en janvier 2024 à la Biennale du Son le Mans Sonore au sein d'une chapelle.



Illustration 4: Fresque du concert (S)e(a)scape de juillet 2024 (Brest) lorsqu'elle est éclairée à la lumière naturelle. Crédit Photo : Leveau Studio



Illustration 5: Fresque du concert (S)e(a)scape de juillet 2024 (Brest) révélant une seconde scène lorsqu'elle est dans l'obscurité. Crédit Photo: Leveau Studio

Lors des concerts en extérieur,¹⁶ une fresque représentant un enfant tenant dans ses mains un aquarium contenant un phoque est associée au concert (voir illustration 6). La seconde lecture fait apparaître des ondes sonores autour de son visage, suggérant la présence d'une pollution sonore. Par ce geste, la fresque évoque à la fois un acte de protection fragile des écosystèmes et une inquiétude face à l'envahissement sonore, mais attire aussi l'attention envers ce que nous transmettons aux générations futures. Le contraste entre l'innocence de l'enfant et la menace diffuse du sonore met en tension l'imaginaire du soin et les dynamiques de domination. Elle interroge notre capacité à prendre soin du vivant, tout en confrontant les logiques de contrôle, de réparation et de transmission dans un monde saturé de nuisances anthropiques et technophoniques.

¹⁶ En juillet 2024, le concert Seascape a eu lieu au festival *Plein Champ*, festival de street art organisé chaque été au Mans. Le festival a notamment accompagné la production de (S)e(a)scape en tant que co-producteur. Voir: <https://pleinchamplemans.fr/>. Consulté le 24 juin 2025.



Illustration 6: Différentes lectures de la fresque du concert *(S)e(a)scape* en plein air de juillet 2024. Gauche: en lumière naturelle. Centre: révélation progressive au cours du concert à l'aide des jeux de lumière. Droite: seconde lecture. Crédit photo: I. Mopin

L'usage de la peinture photoluminescente est un procédé visuel qui nous semble susciter l'émerveillement, éveiller la curiosité et qui, selon nous, convoque un imaginaire lié à l'enfance—autant de leviers sensibles susceptibles de favoriser une réception active, affective et engagée des enjeux abordés chez un large public.

En plein air comme en intérieur, l'espace scénique est délimité à l'arrière par l'une des fresques, et en avant-scène par un tulle tendu jouant le rôle d'une membrane visuelle semi-transparente entre les musicien·ne·s et le public. Cet écran, à la fois surface de projection et filtre perceptif, agit comme la paroi vitrée d'un aquarium à travers laquelle les interprètes apparaissent comme immergé·e·s dans un milieu aquatique. Cette configuration scénique active la symbolique d'un espace clos, séparé, observé—à distance—et vulnérable. Le tulle devient ainsi un dispositif de mise à distance autant que d'immersion, structurant la perception du spectateur selon un régime de regard filtré. Plongé dans l'obscurité des océans profonds,¹⁷ l'auditeur voit peu et distingue difficilement à travers le tulle. En plus de déformer les repères habituels des concerts frontaux, le tulle oblige le spectateur à être actif s'il souhaite créer un lien cognitif entre ses sensations sonores et sa perception visuelle.

Tout au long du concert, des jeux de lumière et des vidéos projetées—conçues par la créatrice multimédia Tania Cortés Becerra—modifient la texture de cette surface, tantôt en révélant les musiciens et la fresque, tantôt en les estompant jusqu'à les faire disparaître.¹⁸ Les séquences projetées, oscillant entre formes abstraites et éléments figuratifs, instaurent des ambiances visuelles sensibles, en étroite résonance avec les dynamiques sonores de la pièce. En proposant des pistes d'interprétation ouvertes, elles prolongent l'imaginaire sous-marin tout en renforçant la sensation d'un monde fragile, menacé, perçu à travers un écran de verre: une métaphore écosophique de la distance ambivalente que nos sociétés entretiennent avec les milieux qu'elles altèrent.

Un parcours visuel accompagne ainsi les différents moments musicaux, chacun structuré par une ambiance lumineuse et émotionnelle spécifique. Cette progression repose sur une évolution des couleurs, des textures et des intensités—de la surface scintillante aux sombres profondeurs, de la clarté familière à l'étrangeté abyssale. L'apparition finale de la peinture photoluminescente marque un moment de bascule,

¹⁷ La lumière naturelle ne parvient pas à plus de 1000m dans l'océan.

¹⁸ Tania Cortes Becerra est artiste sonore et compositrice. Voir <https://taniacortesbecerra.com> (consulté le 24 juin 2025).

où affleurent simultanément la matérialité de la pollution sonore et un sentiment d'espoir fragile, teinté d'incertitude.

Avec ce dispositif visuel, nous cherchons à rompre avec la passivité spectatrice. En sollicitant une attention élargie et située, ces formes visuelles invitent à une perception active, sensible, cognitive et imaginaire. Elles ne se contentent pas d'illustrer, mais instaurent un espace de relation, de déplacement et d'interprétation, engageant le regard dans une dynamique d'exploration. La scénographie elle-même participe de cette expérience immersive: des projecteurs installés autour du public diffusent des jeux de lumière, tandis que les vidéos projetées sur un tulle en avant-scène, combinées à l'image de fond, créent un effet de profondeur enveloppant. Le public se retrouve ainsi intégré dans un univers à plusieurs dimensions. Ce dispositif renforce la sensation d'être au sein de l'environnement, et non face à lui.

Par moment, nous engageons le spectateur dans une saturation sensorielle, arraché à la contemplation: surplus de sons, de lumière, et de sollicitations—une accumulation qui fait éprouver physiquement l'intensité et l'inconfort d'un monde surexposé, traversé de débordements et d'une surconsommation généralisée des ressources, des perceptions et des expériences. Un excès systémique, où tout—du visible à l'audible, du vivant au sensible—tend à être sollicité, surexploité, surexposé.

Affects mis en jeu et analyse de réception

Avant de conclure, il convient de s'arrêter sur le rôle que les affects occupent dans cette proposition: quels affects sont mobilisés, comment sont-ils générés et de quelle manière peuvent-ils participer à une réception active et située de l'œuvre?

Dans le contexte d'une crise écologique globale, les affects occupent une place centrale dans notre manière d'habiter, de percevoir et d'imaginer le monde. Tristesse, colère, solastalgie (Albrecht), mais aussi émerveillement, attachement ou espoir: autant d'émotions ambivalentes qui traversent nos expériences écologiques. Les arts vivants, et plus particulièrement les formes immersives et sensibles, ont la capacité d'activer ces émotions et paraissent en mesure de les transformer, voire de les canaliser. Leur capacité de faire ressentir autrement permettrait aux arts de la scène, selon Sermon, d'échapper aux régimes dominants de l'émotion écologique—objectivité scientifique, moralisme politique, dépression psychologique—pour ouvrir un espace d'expérience affective, critique et collective (10). Cette approche entre en résonance avec les travaux en écocritique affective (Ahmed, Bladow and Ladino), qui soutiennent que les œuvres artistiques et littéraires peuvent susciter des réponses émotionnelles à même de produire des transformations éthiques et politiques face aux bouleversements environnementaux. Dans cette lignée, Alexa Weik von Mossner montre que l'engagement émotionnel suscité par les récits environnementaux joue un rôle central dans le développement de l'attention, de l'empathie et peut même encourager à l'action (3).

Analysé à travers ce prisme, *(S)e(a)scape* devient un espace de confrontation affective avec l'écologie marine menacée. En donnant à ressentir l'altération des milieux, mais aussi en éveillant la tendresse, la surprise ou l'humour, l'œuvre propose une forme d'action esthétique: elle transforme l'auditeur·ice en sujet affecté, impliqué, potentiellement mobilisé.

Mais les affects ne sont pas seulement des états intérieurs: ils circulent, façonnent les corps, orientent les engagements. Comme l'a montré Teresa Brennan, les affects sont transmissibles, transsubjectifs, constituant une forme d'infrastructure sociale des relations éthiques et politiques. Dans ce cadre, l'écoute immersive, en tant qu'expérience corporelle et collective, devient un outil d'attachement écologique, en activant cette circulation affective entre les êtres et les milieux. C'est aussi dans cette dynamique relationnelle que s'inscrit l'espoir, que Sara Ahmed conçoit comme une émotion tournée vers les autres: "on n'espère pas seul, mais avec et pour les autres" (171). Pour l'autrice, l'espoir, dans une perspective écologique, ne nie pas les violences du présent, mais s'ouvre comme critique de ce qui est et appel à ce qui pourrait advenir. Un tissu d'émotions croisées, entre humains et non-humains, peut alors faire émerger une politique sensible de l'écologie (Sermon) portée par les arts vivants comme lieux de résonance, d'invention et de résistance.

Le projet *(S)e(a)scape* met à l'épreuve ces théories, en interrogeant concrètement comment une création (musicale et sonore) immersive peut activer des affects liés aux crises écologiques et en quoi ces affects peuvent favoriser une réception engagée, critique ou transformatrice. Dans le but d'étudier ces effets et les mécanismes en jeu, nous avons mis en place une analyse de réception qualitative. Nous cherchons à documenter les émotions ressenties pendant l'écoute, à identifier les décalages entre les attentes initiales et l'expérience réelle et, à mieux comprendre comment les affects—qu'ils soient positifs, négatifs ou ambivalents—peuvent orienter des prises de conscience écologiques, renforcer l'attachement au vivant ou susciter des formes d'action.

Notre enquête repose sur plusieurs types de matériaux: questionnaires diffusés avant et après les représentations, entretiens semi-directifs, recueils de réactions spontanées (notes libres, échanges informels). Par leur biais, nous identifions ce que les participant·e·s disent avoir ressenti, et nous interrogeons aussi l'écart entre l'intention artistique et la réception sensible. L'enquête est également un outil précieux pour distinguer ce qui relève de l'expérience intime et subjective de chaque spectateur·ice et ce qui peut être partagé collectivement, en termes d'images, d'émotions, de récits ou d'attachements émergents.

Une première série de données nous a déjà permis de repérer certaines tendances: par exemple, la première version du concert,¹⁹ jugée par plusieurs spectateur·ice·s comme trop anxiogène dans sa dramaturgie musicale, a suscité un fort sentiment d'oppression qui risquait d'éclipser l'engagement poétique ou la complexité émotionnelle que nous souhaitions activer. Ces retours nous ont conduits à composer une seconde version plus nuancée,²⁰ dans laquelle les moments de tension sont mis en contraste avec des séquences d'émerveillement, de curiosité ou d'ouverture à l'espoir, pour préserver la profondeur critique tout en ouvrant des espaces de respiration affective.

¹⁹ Biennale du son Le Mans Sonore, Chapelle de l'Oratoire, Le Mans, 25–26 janvier 2024.

²⁰ Festival Plein Champ, Le Mans, 6 juillet 2024 ; Fêtes maritimes de Brest, 16 juillet 2024 ; Institut français de Barcelone, 8 avril 2025 ; Institut français de Madrid, 10 avril 2025 ; Point Favre, Genève, 28 mai 2025.

Plus d'un an après les premières représentations une deuxième phase d'analyse est en cours, afin d'évaluer ce qui, dans cette expérience, a laissé une empreinte: quelles émotions persistent? Quels récits se sont ancrés? Quelles perceptions ont changé? L'enjeu est de savoir si *(S)e(a)scape* peut, au-delà de son impact immédiat, contribuer à une écologie des affects, à la fois individuelle et partagée, profonde et durable.

L'expérience proposée par *(S)e(a)scape* repose donc sur l'activation délibérée d'une large palette d'affects, qui en constitue le moteur esthétique, sensoriel et écologique. Ces affects émergent de la matière même du son, de sa diffusion immersive, des contrastes dramaturgiques, mais aussi des dispositifs visuels qui accompagnent la performance.

Consensus et compromis sucités par la transdisciplinarité

Nous avons fait le choix de travailler à l'intérieur de cadres esthétiques et culturels relativement normés—forme-concert, frontalité scénique, dramaturgie temporelle et attentes d'un public humain—non pour les reconduire de manière transparente, mais pour les troubler de l'intérieur, en les confrontant à des paysages sonores marqués par la conflictualité acoustique, la saturation et la dissonance entre imaginaires apaisés et réalités technophoniques.

En outre, l'usage des sons animaux et environnementaux s'inscrit dans une ambivalence assumée: ils sont à la fois mobilisés comme présences sensibles, mais aussi comme matériaux de composition et comme mise en scène critique de leur propre instrumentalisation. Cette tension engage une réflexion éthique sur les formes d'appropriation, de transformation et de circulation des sons du vivant dans des cadres artistiques.

Dans cette perspective, le dispositif spectaculaire—y compris dans ses dimensions de saturation sensorielle—est pensé simultanément comme compromis d'accessibilité, comme outil esthétique et comme vecteur critique, visant à faire éprouver corporellement les effets de sur-exposition, de domination et de friction qui traversent aujourd'hui les relations entre sociétés humaines et milieux océaniques.

Enfin, nous concevons le projet comme un laboratoire relationnel, au sein duquel sont débattues des exigences légitimes et parfois contradictoires: rigueur scientifique, ambition artistique, convictions éthiques et écologiques, mais aussi attentes des publics, contraintes des lieux de diffusion, et cadres institutionnels et politiques du soutien à la création. Les dialogues qui en découlent—qui traversent les relations entre artistes, chercheur·ses, partenaires et programmeurs—participent pleinement de la forme finale de l'œuvre. Ils rendent visibles les consensus, les compromis et les ajustements par lesquels une proposition critique et écologique peut émerger et circuler dans des espaces culturels souvent structurés par des logiques de visibilité, d'accessibilité et de viabilité économique.

Le projet se situe ainsi dans un entre-deux critique, à la fois inscrit dans les imaginaires dominants qu'il mobilise et traversé par une tentative de les infléchir vers une approche relationnelle, multispécifique et vulnérable du milieu marin (DeLoughrey).

(S)e(a)scape, une recherche-crédation écosophique en perpétuelle évolution

Nous avons conçu (S)e(a)scape comme un terrain de développement d'une écologie de l'écoute à la fois sensible, affective et critique. Le projet articule plusieurs dimensions: composition immersive, création visuelle, médiation narrative et mobilisation d'un ensemble d'affects qui traversent l'expérience. L'écoute est ici envisagée comme un levier possible de perception, de transformation et d'engagement.

Au-delà des ajustements liés à l'étude de réception, (S)e(a)scape continue d'évoluer au fil de notre recherche théorique, de l'acquisition de nouveaux matériaux sonores, ainsi que des questionnements éthiques et politiques qui accompagnent ce travail. Chaque nouveau concert devient un espace de recomposition: une forme ouverte, attentive aux milieux, aux contextes, aux publics et à ce que la création de l'œuvre elle-même révèle ou transforme.

En quittant les rivages familiers pour s'immerger dans les profondeurs marines, en prêtant attention aux paysages sonores sous-marins et aux formes de vie qu'ils abritent, le projet souhaite participer au "bleuissement des esprits" (De Toledo) qui nous invite à repenser nos modes d'être au monde depuis l'océan, en lien avec les dynamiques interspécifiques, les milieux instables et le vivant.

À travers (S)e(a)scape, nous cherchons à tisser des liens: entre disciplines, entre pratiques, entre espèces, entre imaginaires. Selon de nombreux auteurs, la pensée écologique repose sur l'idée que *tout* est interconnecté (Barbanti, Haraway, Latour, Pardo Salgado): c'est précisément ce que nous souhaitons faire ressentir. Ce qui nous intéresse profondément, ce ne sont pas seulement les sonorités et leur musicalité, mais aussi les relations qu'elles rendent possibles—entre les humains et le vivant, entre savoirs et sensations, entre arts et écologies.

La mer, à la fois milieu et miroir, devient ici le lieu d'un apprentissage partagé: un espace mouvant où nos perceptions se déplacent, où nos affects s'ouvrent et où se réinvente, peut-être une manière sensible d'habiter le monde.

Article reçu 14 juillet 2025

Article lu et accepté pour publication 18 mars 2026

Oeuvres citées

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*, 2nd ed. Edinburgh University Press, 2014.
- Albrecht, Glenn. "Chronic Environmental Change: Emerging 'Psychoterratic' Syndromes." *Climate Change and Human Well-Being: Global Challenges and Opportunities*, edited by Inka Weissbecker, Springer, 2011, pp. 43–56.
- Al-Masri, Mohammad, Andrew Martin, and John Nedwell. "Underwater Hearing Thresholds and Proposed Noise Exposure Limits." *Subtech '93*, London, UK, Mar. 1993. Conference presentation.
- Andrew, Robert K., Brian M. Howe, and John A. Mercer. "Long-Time Trends in Ship Traffic Noise for Four Sites off the North American West Coast." *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 129, no. 2, 2011, pp. 642–51.

- Au, Whitlow W.L., and Mardi C. Hastings. *Principles of Marine Bioacoustics*. 1st ed., Springer, 2008, <https://doi.org/10.1007/978-0-387-78365-9>
- Barbanti, Roberto. *Les sonorités du monde. De l'écologie sonore à l'écophilosophie sonore*. Les Presses du réel, 2023.
- Bass, Andrew H., and Friedrich Ladich, "Vocal-acoustic Communication: From Neurons to Behaviour." *Fish Bioacoustics*, edited by Jacqueline F. Webb, Richard R. Fay, and Arthur N. Popper, Springer New York, 2008, pp.253-78.
- Bladow, Kyle, and Jennifer Ladino, editors. *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*. University of Nebraska Press, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctv75d0g8>.
- Bonnel, Julien, Sylvain Chauvaud, Laurent Chauvaud, and Jérôme Mars. *Effets des sons anthropiques sur la faune marine: Cas des projets éoliens offshore*. Éditions Quae, 2022.
- Borsani, Junio, Mathias Andersson, Michel Andre, Arianna Azzellino, Manuel Bou, Manuel Castellote, Laura Ceyrac, David Dellong, Thomas Folegot, David Hedgeland, Carina Juretzek, Aleksander Klauson, Russell Leaper, Florent Le Courtois, Alexander Liebschner, Alessio Maglio, Andreas Müller, Alain Norro, Antonio Novellino, Okko Outinen, Andreja Popit, Aristides Prospathopoulos, Peter Sigray, Frank Thomsen, Jakob Tougaard, Predrag Vukadin, and Lindy Weilgart. *Setting EU Threshold Values for Continuous Underwater Sound*, edited by Jean-Noel Druon, Georg Hanke, and Maud Casier, Publications Office of the European Union, Luxembourg, 2023. <https://dx.doi.org/10.2760/690123>.
- Brandt, John F., and Harry Hollien. "Underwater Hearing Thresholds in Man." *Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 42, no. 5, 1967, pp. 966-971. <https://doi.org/10.1121/1.1910704>.
- Brennan, Teresa. *The Transmission of Affect*. Cornell University Press, 2004.
- Camerlenghi, Alberto. "The Future Challenge of Decreasing Underwater Acoustic Pollution." *Bollettino di Geofisica Teorica ed Applicata*, vol. 91, 2021, pp. 91-96.
- Casper, Brandon M. "Underwater Hearing and Noise Exposure Concerns in Humans." *The Effects of Noise on Aquatic Life*, edited by Arthur N. Popper, Joseph A. Sisneros, Anthony D. Hawkins, and Frank Thomsen, Springer, 2024. https://doi.org/10.1007/978-3-031-50256-9_28.
- Chapman, N. Ross, and Andrea Price. "Low Frequency Deep Ocean Ambient Noise Trend in the Northeast Pacific Ocean." *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 129, no. 5, 2011, pp. EL161-EL165. <https://doi.org/10.1121/1.3567084>.
- Cousteau, Jacques-Yves et Louis Malle, réalisateurs. *Le Monde du silence*. Les Films de la Pléiade, 1956.
- DeLoughrey, Elizabeth. "Mining the seas: Speculative fictions and futures." *Laws of the Sea*, edited by Irus Braverman, Routledge, 2022, pp. 144-63.
- De Toledo, Camille. *Le fleuve qui voulait écrire: Le parlement de Loire*. Manuella, 2021.
- Duchaussoy, Julia. *Le monde du silence gueule!* 2022. Pièce de théâtre inédite.
- (scénario), et Sébastien Salingue (dessin et couleurs). *Le monde du silence gueule!* Marabulles, 2023.
- Dobrin, Sidney I. *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*. Routledge, 2021. <https://doi.org/10.4324/9780429456466>.

- Dotinga, Harm M., and Alex G. Oude Elferink. "Acoustic Pollution in the Oceans: The Search for Legal Standards." *Ocean Development and International Law*, vol. 31, nos. 1–2, 2000, pp. 151–82. <https://doi.org/10.1080/009083200276102>.
- Duarte, Carlos M., et al. "The Soundscape of the Anthropocene Ocean." *Science*, vol. 371, no. 6529, 2021, article eaba4658. <https://doi.org/10.1126/science.aba4658>.
- Favennec, Noémie, and Irène Mopin. "L'écoute des océans: immersion acoustique et création musicale pour sensibiliser à l'écologie des milieux sonores sous-marins." Conférence performée, *Deuxièmes rencontres nationales sur les recherches en musique* (RNRM'25), 2025, La Plaine Saint-Denis France. [10.62806/FHUE8240.hal-05000603](https://doi.org/10.62806/FHUE8240.hal-05000603).
- Franco, Lyndal S., Danielle F. Shanahan, and Richard A. Fuller. "A Review of the Benefits of Nature Experiences: More than Meets the Eye." *International Journal of Environmental Research and Public Health*, vol. 14, 2017, article 864.
- Guyon, Lola. "Médiation paysagère-La mise en lumière des milieux sous-marins." *Colloque internationale Médiation*•s. 2025. Poster.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- Hildebrand, John A. "Anthropogenic and Natural Sources of Ambient Noise in the Ocean." *Marine Ecology Progress Series*, vol. 395, 2009, pp. 5–20.
- Hollien, Harry. "Underwater Sound Localization in Humans." *Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 53, no. 5, 1973, pp. 1288–1295. <https://doi.org/10.1121/1.1913466>.
- Hron, Terri. "À l'écoute du cœur entier: réflexions sur une écologie et une économie plus holistiques de la composition." *Circuit*, vol. 32, no. 2, 2022, pp. 28–36.
- Johnson, Mark, Natacha Aguilar de Soto, et Peter T. Madsen. "Studying the Behaviour and Sensory Ecology of Marine Mammals Using Acoustic Recording Tags: A Review." *Marine Ecology Progress Series*, vol. 395, 2009, pp. 55–73.
- Joint Research Centre: Institute for Environment and Sustainability, Monitoring guidance for underwater noise in European seas – A guidance document within the common implementation strategy for the Marine Strategy Framework Directive. Part II, Monitoring guidance specifications, Publications Office, 2014. <https://data.europa.eu/doi/10.2788/27158>.
- Jue, Melody, *Wild Blue Media: Thinking through seawater*. Duke University Press, 2020.
- Kalaora, Bernard. *Imaginaires de la mer: du passé aux futurs. Entretien avec Denis Lacroix. Futuribles*, no. 446, 2022, pp. 71–82.
- Krause, Bernie. *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*. Little, Brown, 2012.
- Latour, Bruno. *Comment atterrir? Une boussole pour le monde qui vient*. Les Liens qui Libèrent, 2021.
- Liu, Fangfang, Peng Liu, Jian Kang, Qinglin Meng, Yanhong Wu, and Dong Yang. "Relationships between Landscape Characteristics and the Restorative Quality of Soundscapes in Urban Blue Spaces." *Applied Acoustics*, vol. 189, 2022, article 108600.

- McCarthy, Elena. *International Regulation of Underwater Sound: Establishing Rules and Standards to Address Ocean Noise Pollution*. Springer Science & Business Media, 2007.
- McDougall, Craig W., Nick Hanley, Robin S. Quilliam, Peter Bartie, Tom Robertson, Mark Griffiths, and David M. Oliver. "Neighbourhood Blue Space and Mental Health: A Nationwide Ecological Study of Antidepressant Medication Prescribed to Older Adults." *Landscape and Urban Planning*, vol. 214, 2021, article 104132.
- Merchant, Nathan D. "Underwater Noise Abatement: Economic Factors and Policy Options." *Environmental Science & Policy*, vol. 92, 2019, p. 116-123.
- Mopin, Irène. "Acoustique et paysage sonore." *Séminaire Paysages sous-marins: émouvoir pour convaincre*, Île d'Aix, 2024. Communication orale.
- Morelle-Hungria, Elena, et al. "Underwater Noise Pollution as an Ecological Crime: A Global Problem in the Anthropocene." *Kriminologie – Das Online-Journal / Criminology – The Online Journal*, no. 5, 2023, pp. 348–363.
- Moretti, Pier Francesco, Angela Pomaro, and Silvano Buogo. "Metrology for Underwater Acoustics: Rethinking Measurement Strategies for the Assessment of the Environmental Status." *2024 IEEE International Workshop on Metrology for the Sea; Learning to Measure Sea Health Parameters (MetroSea)*, Portorož, Slovénie, 2024, pp. 546–551. <https://doi.org/10.1109/MetroSea62823.2024.10765621>.
- Papanicopolu, Irini. "On the Interaction between Law and Science: Considerations on the Ongoing Process of Regulating Underwater Acoustic Pollution." *Aegean Review of the Law of the Sea and Maritime Law*, vol. 1, 2011, pp. 247–265. <https://doi.org/10.1007/s12180-011-0018-6>.
- Pardo Salgado, Carmen. "Une musique pour habiter le monde." *Musique et écologies du son: Propositions théoriques pour une écoute du monde*, edited by Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon, and Kostas Paparrigopoulos, L'Harmattan, 2016, pp. 197–207.
- Puppel, Stanisław. "The Earth as Soundscape: A Very Sketchy Portrait of a Very Noisy Planet." *Scripta Neophilologica Posnaniensia*, vol. 20, 2020, pp. 199–204.
- Radford, Craig A., et al. "Resonating Sea Urchin Skeletons Create Coastal Choruses." *Marine Ecology Progress Series*, vol. 362, 2008, pp. 37–43. <https://doi.org/10.3354/meps07444>.
- Ratcliffe, Emma. "Sound and Soundscape in Restorative Natural Environments: A Narrative Literature Review." *Frontiers in Psychology*, vol. 12, 2021, article 570563. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.570563>.
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books, 1994.
- Sermon, Julie. *Morts ou vifs. Politiques du spectacle dans un monde en crise*. Les Presses du réel, 2021.
- Sigray, Peter, Mathias Andersson, Michel Andre, Ariana Azzellino, Junio Borsani, Manuel Bou, Manuel Castellote, Laura Ceyrac, David Dellong, Thomas Folegot, David Hedgeland, Carina Juretzek, Aleksander Klauson, Russell Leaper, Florent Le Courtois, Aleksander Liebschner, Alessio Maglio, Andreas Müller, Alain Norro, Antonio Novellino, Okko Outinen, Andreja Popit, Aristides Prospathopoulos, Frank Thomsen, Jakob Tougaard, Predrag Vukadin, and Lindy Weilgart. *Setting*

- EU Threshold Values for impulsive underwater sound*, edited by Jean-Noel Druon, Georg Hanke, and Maud Casier, Publications Office of the European Union, Luxembourg, 2023. <https://dx.doi.org/10.2760/60215>.
- Solomos, Makis, *Pour une écologie de la musique et du son – Le vivant, le mental et le social dans la musique, les arts sonores et les artivismes d'aujourd'hui*. Les presses du réel, 2025.
- Truax, Barry. "Soundscape Studies: An Introduction to the World Soundscape Project." *Numus West*, vol. 5, 1974, p. 37.
- Van der Hout, Eduard, Nadège Villain, Coralie Murez, and Claire Lecchini. "Snapping Shrimp Soundscape in Tropical Coral Reefs: Ecological Implications." *Frontiers in Marine Science*, vol. 10, 2023, article 1029003. <https://doi.org/10.3389/fmars.2023.1029003>.
- Verne, Jules. *Vingt mille lieues sous les mers*, Vol. 15. Bibliothèque d'éducation et de récréation, 1871.
- Weik von Mossner, Alexa. *Affective Ecologies: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*. Ohio State University Press, 2017.

Cuerpos inmersos y biotopía en las obras plásticas de Carmela García y Tania Candiani: Del espacio utópico del paraíso perdido al cuerpo utópico del ecotono acuático

Pascale Peyraga

Université de Pau et des pays de l'Adour, Francia

pascale.peyraga@univ-pau.fr

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5977>



Resumen

Basándose en las creaciones de dos artistas multimedia que abandonan los espacios terrestres para desarrollar una poética del cuerpo femenino sumido en paisajes acuáticos, este artículo analiza el paradigma de la inmersión y su capacidad para cuestionar nuestra manera de habitar el mundo. Recurre a la teoría de los espacios de Michel Foucault y al concepto de Cuerpo sin Órgano de Gilles Deleuze para considerar las experiencias estéticas de la fotógrafa Carmela García (*Paraíso*, 2000) y de la videoartista Tania Candiani (*Tidal Choreography*, 2023) en creaciones que definiremos como "biotopías:" a medio camino entre el "biotopo" y la "utopía," a la vez entorno de vida y proyección ideal imaginaria, estas microutopías apelan a la fuerza productiva del arte (Marcuse) para plasmar una "nueva sensibilidad" tendida entre la estética y la práctica política. Pero si bien ambas artistas parten de la realidad para elevar la perspectiva humana más allá del antropocentrismo y llevar hacia utopías ecológicas en las que incumbe a las mujeres reconciliarse con la naturaleza en nombre de todos, sus creaciones invitan a un doble descentramiento y al tránsito del "lugar utópico" a "un cuerpo utópico" en un espacio heterotópico. Mientras el espacio utópico de la fotógrafa García es un lugar desprovisto de hombres, propicio a la construcción de un ideal feminista, la zona intermareal del ecotono filmada por Candiani exige una transformación más radical: sujeto y entorno se interpenetran activamente; humanos, animales, plantas y minerales conviven en el estuario multisensorial del río Shannon, percibido según un régimen háptico y sinestésico. A partir de ahí, la inmersión de los cuerpos femeninos en el espacio acuático en movimiento, la conexión de superficies liminales sujetas a borrado aseguran la proclamación ética y poética de una amplia coreografía basada en la disolución de los cuerpos y su fértil reordenación.

Palabras clave: (Eco)poética de la inmersión, ecotono intermareal, biotopía, hidrofeminismo, Cuerpo sin Órgano.

Abstract

Based on the creations of two multimedia artists who abandon terrestrial spaces to develop a poetics of the female body submersed in waterscapes, this article analyses the paradigm of immersion and its capacity to question our way of inhabiting the world. It draws on Michel Foucault's theory of spaces and Gilles Deleuze's concept of the Body without Organs, to explore the sensitive experiences of the photographer Carmela García (*Paradise*, 2000) and the video artist Tania Candiani (*Tidal Choreography*, 2023) in creations that can be described as "biotopias:" a cross between "biotope" and "utopia," both an environment for living and an imaginary ideal projection. These micro-utopias appeal to the productive force of art (Marcuse) to imagine a "new sensibility" stretched between aesthetics and political practice. But while both artists start from reality to elevate the human perspective beyond anthropocentrism and lead towards ecological utopias in which women are entrusted with reconciling with nature on behalf everyone, their creations invite a double decentring and a shift from the "utopian place" to the "utopian body" in a heterotopian space. For while photographer García's utopian space is a place devoid of men, conducive to the construction of a feminist ideal, the intertidal zone of the

ecotone filmed by Candiani engages in a more radical transformation: subject and environment actively interpenetrate; humans, animals, plants and minerals coexist in the multi-sensorial estuary of the River Shannon, apprehended according to a haptic and synaesthetic regime. Thus, the immersion of the female bodies in a moving aquatic space, the linking of liminal surfaces subjected to erasure, ensure the ethical and poetic proclamation of a vast choreography based on the dissolution of bodies and their fruitful rearrangement.

Keywords: (Eco)poetics of immersion, intertidal ecotone, biotopia, hydrofeminism, Body without Organs.

Basándonos en las creaciones de artistas que abandonan los espacios terrestres para desarrollar una poética del cuerpo femenino sumido en paisajes acuáticos, proponemos analizar el paradigma artístico de la inmersión desde una doble perspectiva estética y política, en su capacidad para cuestionar nuestra relación sensible con el mundo y fomentar nuevos imaginarios ante la crisis social, cultural y ambiental contemporánea. Compararemos así el trabajo de dos artistas, Carmela García y Tania Candiani, ambas fotógrafas y videoartistas que han escenificado el cuerpo femenino en entornos acuáticos, con el objetivo de identificar algunos hitos sensibles o especialmente significativos—ya sean formales, estéticos o conceptuales—para una aproximación ecopoética.

La primera de estas artistas, Carmela García, es natural de Lanzarote, isla del archipiélago canario situado en medio del océano Atlántico y especialmente vulnerable a la contaminación costera (Canarias Ahora). La otra, Tania Candiani, artista interdisciplinar mexicana de renombre internacional (Artishock, Rinaldi), aprovechó una residencia artística en el pueblo costero de Glin, un pueblo de tradición celta en Irlanda, para escenificar, en su *Coreografía de mareas (Tidal Choreography, 2018)*, que se desarrolla en una zona intermareal muy significativa del estuario del Shannon, una nueva forma de estar en el mundo para el cuerpo femenino, directamente vinculada a un universo submarino en el que conviven armónicamente plantas y minerales, animales y, de forma accesoria, humanos.

Las dos artistas desarrollan una forma de relato iniciático—poético, simbólico y, en última instancia, político—en el que el elemento acuático posibilita que las mujeres representadas se desvinculen de la sociedad (terrestre y androantropocéntrica) para reconstruirse en una forma de autoengendramiento y renacer a sí mismas. En la medida en que en ambos experimentos intervienen cuerpos y espacios reales o ideales, nos pareció que podían contemplarse desde el prisma de la teoría de los espacios de Foucault, expuesta en su conferencia de 1967, “Espacios diferentes” (431-41), y difícilmente podemos prescindir de otra de sus conferencias pronunciada el año antes en France-Culture, *El cuerpo utópico* (7-18). Carmela García y Tania Candiani nos invitan en efecto a realizar un doble descentramiento, desde un “lugar utópico”, a medio camino entre el paraíso perdido y la utopía por venir, en el caso de Carmela García, a “un cuerpo utópico” en un espacio heterotópico, el de las marismas y el ecotono del estuario irlandés del Shannon, donde la experiencia

artística y sensorial llevada a cabo por Tania Candiani trastoca profundamente la relación entre el cuerpo femenino y el espacio natural.

El espacio utópico del paraíso perdido: *Paraíso* (2000) de Carmela García

Carmela García es una artista canaria nacida en 1964. A lo largo de su carrera no ha dejado de centrar su trabajo en el mundo femenino, apuntando a la necesidad de reconstruir el imaginario colectivo y revisar la narrativa de la historia desde una perspectiva de género (Abadía; “Carmela García;” Díaz-Guardiola; Gómez).¹

Al tiempo que recrea un mundo de mujeres del que a menudo están ausentes los hombres, un mundo que ella sustrae a la tradicional mirada masculina, lo ubica en un espacio vital las más de las veces urbano, arraigado en la vida cotidiana, y de ahí el especial interés de la serie *Paraíso* (2000) en la que enfocaremos nuestro estudio. Realizada al comienzo de su carrera como fotógrafa, esta serie propone en efecto una forma diferente de habitar el mundo, favoreciendo una relación entre mujeres y espacios acuáticos, irreales, que contrastan en este sentido con su obra posterior. Unos años más tarde, en una entrevista concedida en 2013, la propia artista volvió sobre el papel específico conferido a la naturaleza, como espacio ideal que podía acoger todas formas de proyecciones utópicas:

P. — Observamos una cercana relación con la naturaleza ¿por qué motivo?

C. — La naturaleza para mi [*sic*] representa el espacio ideal idealizado de la vida, el lugar perdido para siempre y al mismo tiempo siempre existente como el paraíso que un día poseímos y nos arrebataron.

Espacio a la vez utópico y heterotópico dónde reencontrar siempre la libertad y la belleza y en último término el amor en su sentido más puro.

La naturaleza es lo propio del ser humano que también es naturaleza. (Custodio et al)

Ilustrando esta afirmación de la artista, la serie *Paraíso* representa a mujeres en un espacio acuático que se presta rápidamente a una interpretación como espacio utópico, o incluso como “biotopía,”² neologismo bastante reciente utilizado para caracterizar poéticamente las respuestas estéticas a la urgencia de la situación planetaria, un espacio de vida utópico, y que antepondremos a la denominación “ecotopía,” término marcado culturalmente por la publicación de la novela norteamericana *Ecotopía* (1975) de Ernest Callenbach.

Por supuesto, el texto de referencia para la utopía es la *Utopía libris II* (1516) de Tomás Moro, donde Utopía se refiere a una isla imaginaria en la que se establece

¹ Carmela García obtuvo el Premio Nacional de Fotografía el 13 de octubre de 2025, que recompensaba tres décadas de producción artística en las que fusiona la fotografía con una reflexión crítica sobre los imaginarios sociales asentados.

² “Biotopías” es el título dado a la exposición comisariada por el equipo del PSJM en Las Palmas de Gran Canaria en octubre de 2018, que reunía obras de artistas implicados en temas medioambientales, entre ellas la primera fotografía de la serie *Paraíso* de Carmela García. Tomando su significado tanto de la palabra “biotopo” como de las utopías foucaultianas, la biotopía se sitúa a medio camino entre lo cotidiano y lo utópico, y hace referencia a espacios vitales excepcionales creados para despertar conciencias. A ello habría que añadir que, en biología y ecología, el término “biotopo” se refiere a una zona en la que las condiciones ambientales son uniformes y proporcionan un espacio vital a un conjunto de flora y fauna.

un gobierno que lo regula todo para la felicidad de todos. Esta definición hunde sus raíces en el étimo griego *tópos* (“lugar”), asociado ya sea con el prefijo *ou-* (“no”), literalmente el “no-lugar,” el lugar imaginario, o con el prefijo *eu-*, “bueno,” en cuyo caso sería el “buen lugar,” el lugar idílico. Pero esta primera definición isleña debe enriquecerse con la propuesta de Foucault de que las utopías “son los emplazamientos sin lugar real. Son los emplazamientos que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa” (*Obras esenciales* 434). Estos elementos, combinados con el motivo isleño, guiarán nuestra lectura del espacio natural representado en la obra de García, como un lugar donde se produce una doble inversión, tanto en relación con los códigos de la realidad como con las normas de lo imaginario.

Ahora bien, la serie *Paraíso*, creada en 2000,³ se compone de seis fotografías que llaman la atención no solo por su homogeneidad—la representación de figuras esencialmente femeninas en espacios naturales que enlazan agua y tierra en una atmósfera onírica o meditativa—, sino también por su secuencialidad y por los diferentes puntos de vista que las caracterizan (siempre distantes, cabe señalar). Se establece un primer juego de correspondencias entre las dos primeras fotos, las de la extensión acuática y del paraíso perdido, y las dos últimas, en las que una mujer situada en un peñasco tiende su cuerpo hacia el agua agitada, objeto del deseo. Estas dos secuencias periféricas, al principio y al final de la serie, enmarcan las dos fotografías de carácter más terrenal y vegetal que, aunque centrales, introducen la disonancia en la serie y constituyen su contrapunto.



Figura 1 – Carmela García, “Sin título,” *Serie Paraíso*, 2000. © Cortesía de Carmela García

³ Nos ha resultado difícil determinar con exactitud la genealogía de esta serie, que parece haber sufrido evoluciones entre 2003 y 2005, con la adición de nuevas fotografías y en función de los lugares de exposición. Nos limitaremos aquí a este primer corpus de seis fotos, por presentar, según nos parece, una coherencia semántica y estructural.

El sello distintivo del espacio irreal se aprecia de inmediato en la primera fotografía (Figura 1): una apacible extensión de agua invade el campo visual, solo interrumpida por la presencia de un islote—¿Utopía?—y por cinco figuras femeninas o adolescentes vestidas de forma etérea, de pie en las aguas poco profundas o sentadas en los islotes, y sin que aparezca cualquier línea de horizonte. Nada perturba este espacio de tranquilidad y de tiempo suspendido, que es además el espacio del mito o el tiempo de los orígenes. Es la metáfora de un paraíso perdido, sin conflicto ni jerarquía, dominado por la planitud de la superficie acuática, un espacio irreal en el que el islote plantea una relación de analogía con el espacio de la realidad y el del archipiélago canario.



Figura 2 – Carmela García, “Sin título,” *Serie Paraíso*, 2000. © Cortesía de Carmela García

La segunda fotografía (Figura 2) prolonga la primera, acentuando ciertos aspectos y matizando otros. Representa una amplia extensión de agua en un plano general, solo interrumpido por la presencia de una mujer de espaldas, similar a las de la primera foto, agachada en la única roca que emerge en el centro de la superficie líquida. Sobre todo, se establece un sistema de oposición que faltaba en la primera fotografía, ya que la extensión de agua solo ocupa la mitad inferior de la imagen y, por encima de la línea de flotación, las estribaciones rocosas hacia las que mira la mujer dibujan una masa amenazante sobre el agua. La metáfora surge entonces en eco del Génesis, como sugiere la crítica de arte Agnès de Gouvion Saint Cyr al situar esta escena justo después del pecado original (182-201), lo que suscita un sentimiento de melancolía, porque si Adán y Eva pecaron, la tradición bíblica descarga la culpa en Eva, aquí exiliada de la tierra de los demás hombres, presente en la distancia, pero también refugiada en medio del agua. Espacio de exilio y protección, el agua es el lugar de los hombres, en donde la ausencia de hombres simboliza sobre todo la ausencia de un discurso patriarcal, como confirma el análisis de las demás fotos de la

serie. Así es más fácil aclarar el sentido de las dos últimas fotos de la serie: la ropa de la joven, totalmente contemporánea, señala el regreso a un espacio real y actual, un espacio cotidiano poblado, no obstante, por ensoñaciones y proyecciones mentales ya que la joven aparece como dormitando sobre la roca (quinta foto) o dirigiendo su cuerpo más allá del encuadre (sexta foto). Solo falta en la quinta foto la extensión de agua, el espacio utópico hacia el que tiende la sexta y última imagen, en la que la joven orienta su cuerpo hacia las inquietas olas del océano, que son igualmente las de la temporalidad futura.

Las dos imágenes centrales son, según se deduce, el contrapunto narrativo a la secuencia marginal del paraíso perdido y el tiempo mítico (primera secuencia), que solo encontrará su plenitud en el espacio portador de transformación (el del agua en movimiento que nos proyecta hacia una temporalidad futura). En cambio, el espacio terrestre, por muy natural que sea, lleva en sí las jerarquías de las ideologías patriarcales, las voluntades de las dominaciones plurales y las oposiciones de género.



Figuras 3 y 4 – Carmela García, “*Sin título*,” *Serie Paraíso*, 2000. © Cortesía de Carmela García

En estas dos fotos tomadas en espacios claramente terrestres, encontramos, por una parte, a una mujer caminando en medio de un bosque frondoso y entre los troncos de los árboles, donde se aprecia tanto la capacidad de integración de la mujer en la naturaleza como la penosidad de un avance que se hace visible por el camino ascendente y el contrapicado de la perspectiva (Figura 3). Por el contrario, la segunda foto representa en un primer plano, delante de un horizonte marítimo, un espacio llano cubierto de césped en el que se miden dos protagonistas, un hombre de perfil—o por lo menos una figura andrógina—y una palmera de gran tamaño (Figura 4). La foto está regida por la verticalidad del formato, y se construye en un cara a cara entre el ser humano y el tronco del árbol más grande que él y que, sin embargo, este parece desafiar. Entre la mujer que se mimetiza con el entorno vegetal y mantiene con él una relación compleja, y la silueta humana que desafía a la naturaleza, reduciéndola a una confrontación dual o binaria, se resumen los fundamentos de las narrativas ecofeministas, ya sea la analogía entre las mujeres y la naturaleza o su doble sometimiento por parte de los discursos patriarcales, visuales entre otras cosas.

De ahí, podemos decir que la biotopía o hidrotopía de García, que conecta aguas y cuerpos, ofrece una respuesta estética en la que la belleza y las extensiones líquidas se convierten en una propuesta para escapar de un binarismo reductor, teniendo como objetivo elevar la perspectiva humana más allá del andro-antropocentrismo. Este repliegue hacia el arte a través de la utopía aparece desde luego como la consecuencia de una revolución social imposible (Marcuse), ya que el mundo ficticio creado solo puede cambiar la situación existente en el ámbito de lo imaginario. En el caso de García, podemos sobre todo cuestionar la capacidad de su serie fotográfica para plasmar una nueva sensibilidad tendida entre la estética y la práctica política ya que la mirada de la fotógrafa no deja de ser una mirada intelectualizada, hecha de múltiples distancias y que no modifica sustancialmente las relaciones sensibles del ser humano con el entorno.

Además, si la extensión acuática está presente como un “paraíso perdido” o la búsqueda de un lugar deseado, tan pronto como coexiste con el elemento terrestre en las fotos, la línea de demarcación (tanto plástica como simbólica) es fuerte y no sugiere tanto que la frontera tierra/agua sea un lugar de paso como una línea de separación. No será así en su serie del año siguiente sobre las *Ofelias* ni, por supuesto, en la segunda obra que vamos a analizar ahora, la de la mexicana Tania Candiani en torno a las interconexiones suscitadas dentro del ecotono intermareal del río Shannon.

El cuerpo utópico en el espacio heterotópico del ecotono intermareal: *Tidal Choreography (Coreografía de mareas) (2023)* de Tania Candiani

Contexto y espacio de creación: el ecotono del Shannon

Tidal Choreography es una obra multimedia realizada en 2023 por la artista pluridisciplinar Tania Candiani,⁴ y resulta de una residencia suya en el pueblo costero de Glin, en la costa sur del estuario de Shannon en Irlanda, durante la cual observó el ritmo interconectado de los habitantes del pueblo y las mareas del río. Concretamente, pasó tiempo con los nadadores locales mientras se dirigían diariamente al agua durante la marea alta, de forma ritual, lo que motivó la experiencia artística de Candiani en una región donde las culturas celtas tradicionales siguen vivas. La *Coreografía de mareas* reúne, en un espacio muy real e identificable (a diferencia de los espacios utópicos de García), imágenes por encima y por debajo de la línea de flotación, con marea alta y marea baja, grabaciones de campo y melodías locales, palabras irlandesas, o más bien gaélicas, vinculadas al agua.

El espacio del estuario en movimiento, donde las mareas se encuentran de forma ininterrumpida, es ante todo un ecotono, un espacio fronterizo vivo, en constante movimiento y en el que se producen desplazamientos y transformaciones fructíferos. De hecho, el ecotono de la zona intermareal implica dos correlatos. Es, primero, un lugar de fricciones, sujeto a un movimiento permanente, y veremos que aquí Candiani utiliza los límites movedizos del ecotono con fines de desorientación. Y es asimismo un espacio vivo que alberga una variedad de génesis, en toda la polisemia del término:⁵ un espacio de creación, ya sea biológica, religiosa, mítica o artística, y, por tanto, un espacio de transformación.

⁴ *Tidal Choreography*: Video dos canales, sonido estéreo. 24 min 20 seg.

Por motivos de armonización, traduciremos al español el título del video, inicialmente dado en inglés por la artista, del mismo modo que los textos que aparecen en inglés como inserciones en la parte inferior de los dos videos. En nuestra opinión, la elección del inglés no es casual, ya que refleja la adaptación del artista al contexto de creación, como en el video *Lifeblood - Echoing Landscape* en el que Tania Candiani exploraba la relación entre el lugar de nacimiento de la ciudad de Houston y los cauces fluviales que discurren por su geografía. En la obra que nos interesa, el inglés también remite a la lengua dominante, a diferencia de la minoritaria lengua gaélica utilizada por Tania Candiani para metaforizar en su video el retorno a los orígenes y las fuentes culturales de Irlanda.

⁵ Referirse a la polisemia del término “génesis” puede resultar ligeramente ambiguo en español, debido a la variedad genérica (femenino cuando significa “origen o principio” y masculino cuando se refiere al título del Antiguo Testamento) que está ausente en francés, donde el término es femenino en todas sus acepciones.

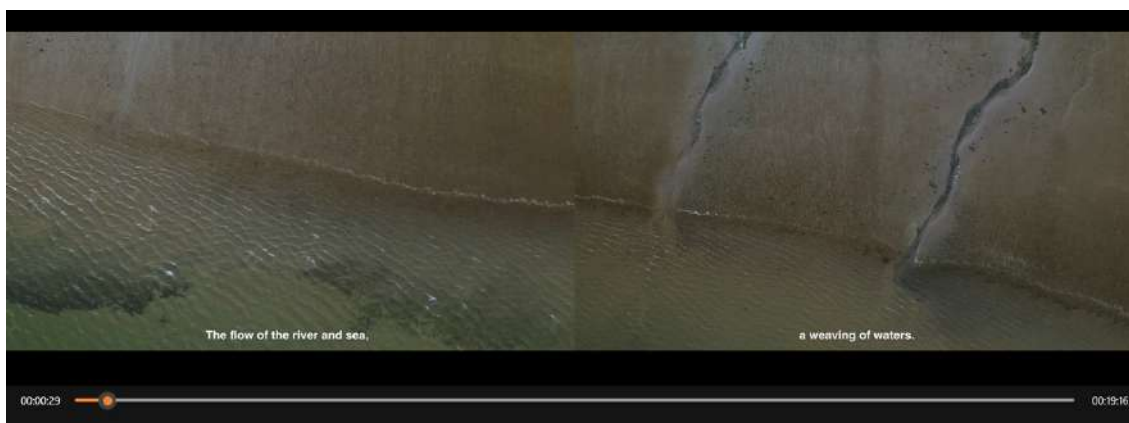


Figura 5 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 00:29. © Cortesía de Tania Candiani

Por eso, Candiani juega a lo largo de su montaje con la noción del límite, inherente al concepto de ecotono y al movimiento de las mareas, materializándolo con los dos canales del video (Figura 5) que unas pocas veces se esfuman para dar cabida a una imagen única. Y este juego se prolonga en las inserciones textuales, que alternan asimismo desde los espacios de los dos canales, semejando un diálogo por ambas partes de una línea que se hace y se deshace:

La deriva infinita de las algas./ Un umbral entre dos estados, (05:20)⁶

flujo y reflujo,/ la alternancia de dos mareas. (05:32)

Mareas agitadas./ Interminable. (05:39)

Ciclos interminables./ Inconmensurable. (05:46)

No obstante, el movimiento de las mareas dista mucho de limitarse a una dimensión espacial ya que se carga de una temporalidad específica, que se sustrae además a la linealidad propia del tiempo histórico para sumirnos al contrario en los espacios turbios de la creación y en el tiempo cíclico propio del mito (“Ciclos interminables / Inconmensurable.” [05:46]). Contrarresta por otra parte la línea recta que estructura el doble video y caracteriza la línea de flotación—visible en bastantes secuencias del principio—, mediante la coexistencia entre las “demarcaciones abruptas,” las líneas oblicuas y lo que aparece más bien como “cambios graduales.” La *Coreografía de mareas* nos lleva por lo tanto hacia la evocación hidrofeminista de Astrida Neimanis, que define los ecotonos como zonas liminales complejas y ambivalentes, como espacios de transición y de transformación:

Como zonas de transición entre dos ecosistemas adyacentes pero diferentes, los ecotonos aparecen *tanto como cambios graduales como demarcaciones abruptas*. Pero más que un simple marcador de separación o incluso de conexión (aunque ambas cosas son importantes), un ecotono es también *una zona de fecundidad, creatividad, transformación; de devenir, ensamblarse, multiplicarse; de divergencia, diferenciación, renuncia*. Algo ocurre. Estuarios, zonas de mareas, humedales: todos ellos son espacios liminales donde “dos sistemas complejos se encuentran, se abrazan, chocan y se transforman mutuamente.” (107, mi traducción)

⁶ Insertamos una barra diagonal para intentar reproducir el efecto visual de los textos en los dos videos contiguos que refuerzan la dicotomía visual de los dos canales.

En cuanto al ecotono del Shannon, se configura asimismo como un espacio específico, indefinible, o más bien cuyo significado no puede fijarse definitiva o inalterablemente, un espacio acuático marcado por las mareas que “van y vienen” (19:15), pero que tampoco es el “no-lugar” de la utopía. Es un lugar muy real, poroso, a la vez aislado y penetrable, y que resulta más cercano a las heterotopías foucaultianas (“Espacios diferentes” 435-40), en el sentido de que se constituye como un contra-lugar, un lugar privilegiado por ser propicio a los ritos de purificación y de iniciación, y que está vinculado a divisiones o superposiciones del tiempo. No por casualidad Candiani adopta una inscripción “en negativo” del estuario, privándole de cualquier asignación estable a un espacio terrestre o acuático: “Ni río ni océano / ni por tierra ni por mar” (00:15) / “El fluir del río y el mar, / una mezcla de aguas” (00:25) / “Zona intermareal” (00:40), como reza a modo introductorio el texto superpuesto (Figura 6). Paradójicamente—o al contrario muy lógicamente, por ser un espacio de transformaciones—, dicho espacio marginado da pie a la vida (“Un extraño paisaje lleno de vida” [00:55]) pero esta queda sometida, en el video de Candiani, a un proceso de desorientación o de desconstrucción previo a una nueva coreografía del estuario y de los componentes del mundo.



Figura 6 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 00:19. © Cortesía de Tania Candiani

Límites y desorientación: la confusión de los sentidos más allá de la separación

En *Coreografía de las mareas*, el ecotono intermareal viene definido, textual y visualmente, por los “márgenes liminales” (00:55) entre la tierra y el agua que se exacerban no tanto para afirmar la separación (como en la obra de García) como para generar fragmentación, confusión y desorden, para deconstruir un orden dado y sustituirlo por un espacio de vida sin jerarquías, hecho de comunicación e intercambio. Así, los límites se resaltan y se marcan primero antes de ser enseguida puestos en tela de juicio. Y en este proceso entran en juego dispositivos estéticos muy diversos, de los cuales solo mencionaremos algunos.

Uno de ellos se basa en el paso de un único video (muy minoritario en el conjunto de la obra) a dos canales paralelos que fragmentan la mirada del espectador, poniendo de relieve la existencia de espacios contiguos pero no necesariamente

continuos, situándolos en paralelo o, por el contrario, en oposición cromática o semántica o que, cuando estos espacios son análogos, los disocian por la sola inversión de la dirección del travelling de las dos cámaras.

El trastorno de la identificación visual se debe también, en los primeros minutos, a una mirada teóricamente distanciada, con un punto de vista cenital aplicado a un plano general, el cual impide identificar con certeza las zonas de ruptura entre dos espacios dentro de cada cinta, que tan bien podrían delimitar dos planos ortonormales (una playa y un acantilado, por ejemplo) como una diferencia de materia o de textura en un mismo plano. Aunque lo miremos desde lejos, ya podemos comprobar que, como “no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro” (Deleuze y Guattari 501), este espacio desestructurado, sin profundidad visual, da lugar a una relación “háptica” con el espacio (un término definido por Aloïs Riegl, y más tarde por Gilles Deleuze, como una sensación de inmersión [Deleuze 112]), que se manifiesta aún más claramente en las secuencias de primeros planos, caracterizadas por su dimensión sinestésica y multisensorial.

Por fin, la confusión surge también de la subversión de la línea de flotación bajo el efecto de la marea, que pasa de horizontal a oblicua (Figura 7), o de la confusión entre los espacios filmados en sección transversal por encima y por debajo del agua, en particular en la escena en la que aparece el pie desnudo de una mujer, que entra y sale del agua varias veces, hasta tal punto que el espectador ya no acierta a saber si se encuentra en la sección aérea o en la subacuática.



Figura 7 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 05:56. © Cortesía de Tania Candiani

Siguiendo una misma lógica de desorientación y trastrocamiento de las jerarquías, las propias escalas se subvierten, ya que Tania Candiani pasa sin solución de continuidad de los planos generales a los primeros planos, y combina repetidamente las dimensiones macro y micro, tanto a través de los movimientos de cámara como de los textos superpuestos, que participan de igual modo en el cuestionamiento de las jerarquías. Así pues, a la visión de algas en suspensión, rodadas en primerísimo plano, se les asocia verbigracia los comentarios que remiten tanto a un espacio infinito como a una temporalidad eterna.

Mareas sin descanso. / Incesantes. (05:39)
Ciclos interminables. / Inconmensurables. (05:46)
Un fenómeno macroscópico, / influenciado por el movimiento de los cuerpos celestes. (06:07).

No cabe duda de que estas alteraciones y desórdenes de jerarquía privilegian nuevas modalidades de relación sensible con el mundo, tal y como algunos filósofos contemporáneos reclaman (Aït-Touati), lo que se da, en la *Coreografía de mareas*, con el establecimiento de un régimen háptico de la mirada (en oposición al régimen óptico) y de la escucha, el cual fomenta un modo de percepción visual y auditivo cercano al sentido del tacto, donde el ojo y el oído se vuelven sensibles a cualidades que generalmente se perciben a través de nuestro contacto táctil con el mundo. En efecto, si la mirada óptica propone un régimen de visión relativamente distante y jerárquico, que permite una clara distinción del objeto y, por lo tanto, cierta forma de dominio intelectual, la mirada háptica involucra nuestros sentidos táctiles, kinestésicos y propioceptivos. Ofrece entonces una forma de visión más carnal que, al no permitir siempre la identificación del objeto, fomenta otro modo de relación que tiene menos que ver con el dominio que con una relación sensual con el entorno (Walón par. 39). Ahora bien, el espectador-auditor de la obra de Candiani queda inmediatamente absorbido por la capacidad sinestésica de las imágenes y del sonido, que invitan al espectador a seguir una experiencia multisensorial. Esta descuella primero en los planos generales de los primeros minutos, que renuncian a su poder de representar el espacio de forma clara y están acompañados de textos sinestésicos, los cuales juegan con la etimología de las palabras para mezclar elementos visuales, sonoros y gustativos y sugerir la transformación e inversión constante dentro del ecotono. Así la “desembocadura,”⁷ que alude tanto al espacio visible del estuario como al órgano del gusto, la “boca,” por donde transitan alimentos sólidos y líquidos, el soplo del aire y el sonido de las palabras, se plasma como un crisol complejo de sentidos (Figura 8). Y la sinestesia textual, que conjuga sentidos auditivos, visuales y gustativos (“El sonido de la Ría. / La desembocadura del Shannon.” [02:16]) queda rápidamente reforzada por el sonido del video que recurre a un solo de violonchelo levemente desafinado y perturbador, duplicado, tan pronto como la cámara pasa por debajo de la superficie del agua, por los ruidos acuáticos que acompañan o dominan las cuerdas. Pero amén de la desorientación de los sentidos y el proceso de transformación general nutridos por la sinestesia, la experiencia táctil es probablemente la que mayor sentido confiere al video (“Una experiencia táctil. / La presión del agua sobre la piel.” [17:37]) ya que contribuye al desmantelamiento de los cuerpos, previamente a una gran reorganización dentro de una nueva coreografía del mundo.

⁷ “La desembocadura del río se convierte en un océano. / La desembocadura del océano que se convierte en río.” (01:52)

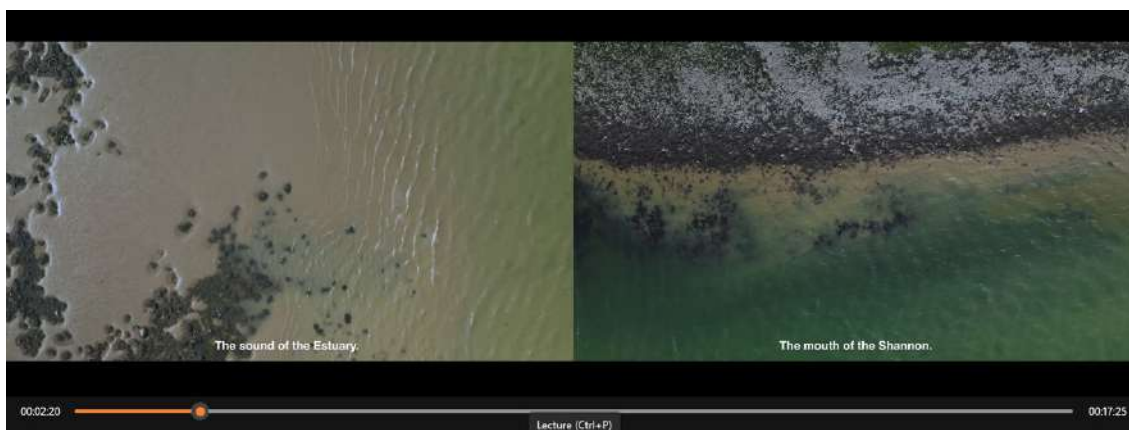


Figura 8 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 02:20. © Cortesía de Tania Candiani

Una efervescencia de vida hacia el mito de los orígenes y el rescate de la cultura gaélica

La valoración del modo de percepción táctil y, más ampliamente, háptico, impide el fenómeno de la contemplación que implica dominación (palpable verbigracia en la serie *Paraíso* de García), y subyace en la efervescencia de la vida en el ecotono, representada en el video por secuencias filmadas en primerísimos planos (Figura 9). Siendo una zona del ecotono hipersensorial, el espacio del estuario o de la marisma intermareal se despliega en efecto como un espacio vital que mucho tiene de espacio primitivo o lugar de génesis (aguas arriba de la vida humana): los primeros planos enfocan en los sedimentos moviéndose en el agua turbia de la creación, en el musgo que se forma en la superficie del agua, y el ruido de las burbujas sugiere que este ecosistema cobra vida, palpitando y respirando cual un corazón y un pulmón.

Un latido.
Un pulso.
Un suspiro. (05:56)



Figura 9 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 02:47. © Cortesía de Tania Candiani

Candiani proyecta las cualidades humanas en el espacio natural que se plasma sin embargo como un espacio-tiempo original, propicio para la génesis—y para pensar de nuevo *El Génesis*—, la creación y la transformación. En efecto, este retorno hacia al tiempo de la creación del mundo y de las cosas vivas tras el Caos va acompañado de

una suspensión simbólica del tiempo, una salida del tiempo cronológico traducida por el cese de los movimientos de cámara en esta heteropía del espacio intermareal, lo que confirman los comentarios textuales: “Espacio intermareal. / Una pausa en el tiempo mismo” (06:16). Candiani refuerza dicha vuelta al mito de los orígenes al rescatar las referencias a la cultura gaélica y apelando por una parte al mito fundacional de la diosa epónima del río Shannon—*Abhainn na Sionainne* en lengua celta—, que encarna la sabiduría y la aspiración a la plenitud vinculada al corazón salvaje de la vida. La cultura gaélica destaca asimismo en algunas palabras escritas en sobreimpresión, las únicas que están pronunciadas por una misteriosa voz en off femenina, en los planos que precisamente evocan el surgimiento de la vida en el estuario. Dichas palabras, que todas designan elementos naturales y están vinculadas, en su mayoría, al mundo acuático (como “marea,” “musgo,” “arroyo,” “estuario,” “ciclos,” “arrecifes,” “ruidos costeros”)⁸ no están integradas en estructuras sintácticas complejas, de modo que sugieren más bien la vuelta a un tiempo primigenio, sin sintaxis u organización lógica del mundo. Contribuyen por lo tanto a la deconstrucción de un universo articulado por las culturas dominantes, aquí vehiculadas por la lengua inglesa y de la cual divergen. Dicho proceso queda rematado, muy al final de la experiencia sensorial y regenerativa de las nadadoras, por el uso de música celta y de la tradicional flauta irlandesa, como marca de una reconexión saludable con una cultura y un modo de vida elegidos, que sintoniza más con el medio ambiente.

La desterritorialización de los cuerpos como preludio a la experiencia simbiótica

Pero, ¿dónde está el ser humano en el universo acuático de Candiani y cómo se lo (re)presenta? Es importante señalar que no es “el primero,” que no prevalece en la *Coreografía de mareas*, y esta llegada postergada es la primera marca del descentramiento al que se somete al ser humano, habitualmente preeminente en las narraciones occidentales. Llega poco antes del séptimo minuto, no como protagonista de pleno derecho, sino como cuerpo fragmentado, pie incompleto, disociado del cuerpo orgánico, visualmente marginado ya que permanece en los primeros momentos en los bordes de la imagen fílmica como elemento de una narración de la que no es sujeto: “Una historia sumergida, / aparece de repente” (07:32) / “Corporal / Ecológica” (07:32), confirma la subordinación del cuerpo, su reducción adjetival (“corporal”) en una vasta historia de inmersión que lo incluye y lo excede (Figura 10). El acto de sumersión determina, por ende, un cuestionamiento ontológico, tal y como lo presenta Emanuele Coccia cuando define el estado de sumersión como el locus metafísico de una identidad más radical entre el ser y el hacer, al no poderse disociar la sumersión en un espacio fluido de una modificación de la realidad y de la forma del entorno circundante (Coccia 54). De hecho, el pie pasivo de la bañista que el espectador sigue con la mirada—como otras partes del cuerpo que se multiplican o

⁸ “*Rabharta*,” “*Cúr*,” “*Srúill*,” “*Inbhear*,” “*Sraith*,” “*Scairbh*,” “*Fuaimeanna cois trá*” en el video.

distribuyen a ambos lados de las dos cintas de video—es como atravesado, sometido a la presión táctil del medio acuático y, por tanto, sujeto a transformación. Este es un ejemplo perfecto de las consecuencias de la inmersión, que Coccia describe en términos de “interpenetración recíproca entre sujeto y entorno, cuerpo y espacio, vida y medio,” añadiendo que “para que se produzca la inmersión, sujeto y entorno deben penetrarse mutuamente de forma activa,” algo que experimentamos, por ejemplo, cada vez que nadamos (Coccia 54, mi traducción). Así pues, aunque la narrativa de Tania Candiani es, en esencia, la del espacio vital del ecotono, también es la de la transformación del ser humano (de la mujer) a través de la relación de su cuerpo con el medio acuático. Un cuerpo que se deconstruye y se deja atravesar, el desarrollo de la fluidez en vez de la rigidez del marco, de los márgenes en lugar de la centralidad (aquí se perciben reflexiones ecofeministas recopiladas por Pascale d’Erm), con vistas a una nueva disposición en un gran todo sin jerarquía. Este cuerpo podría concebirse inicialmente como un “cuerpo utópico,” si recurrimos al concepto acuñado por Foucault (*El cuerpo utópico* 7-18), si bien un examen más detenido nos llevará a abandonar dicha noción a favor del Cuerpo sin Órgano (CsO) ideado por Deleuze y Guattari (155-71).



Figura 10 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 07:31. © Cortesía de Tania Candiani

Recordemos que Foucault concibió primero la relación cuerpo/espacio en su ensayo de 1966 sobre el cuerpo utópico, en el que presentaba los dos conceptos de “cuerpo” y “utopía” como irreconciliables a primera vista. Para Foucault, el cuerpo es, en efecto, un lugar absoluto, una “topía despiadada [...] el lugar irremediable al que estoy condenado” (7-8), y la primera de todas las utopías sería entonces el sueño de tener “un cuerpo sin cuerpo,” “la utopía de un cuerpo incorpóreo” (8). Sin embargo, prosigue argumentando que las utopías sobre el cuerpo se crean para liberarlo de la biología, que le permiten salir de sí mismo, y los “espacios diferentes”—sea utopías sea heterotopías—abren la posibilidad de borrar las limitaciones que conlleva la posesión de un cuerpo (Lozano Suárez y Alarcón Consuegra par. 4). Así el cuerpo, que parecía ser el baluarte más sólido y concreto de nuestro yo, resulta ser poroso e inestable, no tanto replegado sobre sí mismo, sino ante todo movimiento o energía: “Nada es menos cosa que él: corre, actúa, vive, desea, se deja atravesar sin resistencia

por todas mis intenciones” (*El cuerpo utópico* 12). Esta noción de “cuerpo utópico,” siempre dispuesto a escapar y cuya identidad es difícil de mantener, podría corresponder a la imagen del pie y los miembros de las nadadoras atravesados por el flujo acuático que tiende a desmembrar los organismos o transfigurarlos en nuevas configuraciones simbióticas en las que ningún organismo—humano o no humano, vegetal o mineral—prevalece sobre los demás. Salvo que el cuerpo utópico foucaultiano es un cuerpo que no se deja someter con facilidad, que se proyecta siempre más allá de sí mismo manifestando un poder “excedente,” una fuerza de insubordinación y ruptura (Sforzini 124-25) o, para decirlo de otra manera, un escenario de “des-sujeción y resistencia” (Benavides Franco) que contrarresta cualquier moldeamiento o reconfiguración del cuerpo desde fuera.

En dichas condiciones, es la noción de Cuerpo sin Órgano desarrollada por Deleuze y Guattari la que resulta más pertinente para aclarar el planteamiento de Tania Candiani. A imagen de los cuerpos fragmentados que rara vez se filman en su total corporeidad, flotando entre dos aguas, en medio de las algas, y dejándose llevar y atravesar por el flujo del río Shannon, el CsO se deshace de toda asignación de un yo a un “esto es mío” y, por lo tanto, a un “esto soy yo.” Liberándose de todo sentido de propiedad, el experimento del CsO le permite a Deleuze acabar con la imagen de un yo constituido y liberar la vida aprisionada que se esconde bajo territorializaciones, estratos organizados, promoviendo al contrario una desorganización del cuerpo orgánico regido por un centro unificado. La propuesta de un CsO, que abandona los límites de la identidad y la noción de sujeto en favor de un tejido relacional de flujos, intensidades y percepciones, se adecua particularmente al universo sensorial y a las relaciones horizontales puestas en escena por Tania Candiani entre los microorganismos que pueblan el espacio transicional del ecotono del Shannon:

Se trata de hacer un cuerpo sin órganos, allí donde las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personales, de intensidades que ya no se pueden llamar extensivas. [...] en tales condiciones que el cuerpo sin órganos ha sustituido al organismo, la experimentación ha sustituido a toda interpretación, de la que ya no tiene necesidad. Los flujos de intensidad, sus fluidos, sus fibras, sus *continuums* y sus conjunciones de afectos, el viento, una segmentación fina, las micropercepciones han sustituido al mundo del sujeto. (Deleuze y Guattari 162-3; 166)

La función transformadora del ecotono heterotópico y la coreografía de mareas

Tanto Deleuze, a través de sus micropercepciones, sus fluidos y flujos de intensidad, como Candiani, mediante su experiencia artística, invitan a desarrollar una especie de existencialismo ecológico cuya especificidad reside en una ontología de los fluidos (Pelluchon 169), o más bien en una fenomenología de la vida marina y de la flotación (301), por la cual la inmersión disuelve los puntos de referencia habituales del sujeto que, al enfrentarse a lo infinitamente pequeño y a lo infinitamente grande, experimenta nuevas conexiones entre los humanos y los demás seres vivos, entre los seres vivos y el elemento acuático, para salir regenerado,

enriquecido por la experiencia del ecotono marino. Pues si la experiencia sensorial y estética en la que Candiani involucra tanto a las nadadoras del Shannon como a sus espectadores busca cuestionar la estabilidad de los contornos de la identidad personal, situándola en la encrucijada de múltiples conexiones, no es tanto para aniquilar definitivamente al sujeto como para recomponerlo continuamente y volver a situarlo dentro de un gran todo armonioso del que las bañistas no constituyen más que un eslabón ínfimo, en un mundo que mantiene un equilibrio respetuoso entre componentes de diversa naturaleza: “Humanos, animales, plantas, minerales, coexistiendo en el mundo submarino” (08:24).

Por eso, al finalizar el proceso múltiple de emborronamiento y deconstrucción ideado por Candiani, aunado con la meticulosa observación de una vida microscópica emergente, se realiza plenamente la función transformadora del ecotono heterotópico, que les permite a las mujeres de Glin renacer simbólicamente a sí mismas en medio de las demás. Una vez decodificada o desterritorializada la creación, se puede llevar a cabo una recodificación de los diferentes constituyentes del medio acuático, mediante la coreografía de mareas (literalmente, la escritura de la danza circular de las mareas) que se despliega al final del video con herramientas de tecnología digital (Figura 11). Allí las nadadoras, reducidas a unidades elementales o partículas, filmadas en un plano general caracterizado por una perspectiva cenital, se insertan en complejas organizaciones geométricas (una especie de mándalas, esos espacios rituales elaborados y codificados que evocan divinidades hindúes), incluidas en un nuevo orden u órgano del que no constituyen el centro y donde todos son iguales.



Figura 11 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 15:49. © Cortesía de Tania Candiani

El rito de iniciación (“Ceremonia del agua” [15:22]) puede entonces terminar y la nadadora sale del agua, serena y sonriente, para reunirse con sus compañeras de baño, regenerada por una experiencia de CsO en la zona heterotópica del ecotono, una experiencia vivida sola pero compartida por todos (Figura 12).

Si las nociones de ecotono (Neimanis) o de heterotopía (Foucault) son fundamentales en la búsqueda de una ecopoética marina, en el sentido de que permiten desplazamientos y posibilitan imaginar nuevas maneras de habitar la tierra y los

mares, hay un aspecto subyacente de la heterotopía, el del rito de paso, que resulta especialmente relevante en la obra de Candiani y sobre el cual quisiéramos volver.

Para ello, recurriremos a otra noción contigua, la de espacio liminal, que circula actualmente en las redes sociales y en los entornos cibernéticos, pero cuyo origen debe buscarse en teorías sociológicas y antropológicas más antiguas, y cuya definición por ALT236 resume en gran parte la experiencia estética de Candiani:

La “liminalidad” (o “liminaridad”) fue teorizada por primera vez por el etnólogo Arnold Van Gennep. En 1909, fue el primero en utilizar el término “rito de paso” para evocar estos rituales que marcan el cambio de estatus de un individuo dentro de un grupo social. Durante estos rituales, Van Gennep identificó tres fases distintas. En primer lugar, el rito preliminar o rito de separación, durante el cual el individuo es condenado al ostracismo de la sociedad. Luego viene el rito introductorio, apodado el rito de transición, donde el individuo está temporalmente fuera de la sociedad pero no ha obtenido su nuevo estatus. Por último, está el rito post-preliminar, conocido como reincorporación, en el que el individuo ha completado finalmente los pasos del ritual. De este modo, puede reintegrarse en el grupo, fortalecido por su nueva naturaleza. Por lo tanto, la palabra “liminatorio” (del latín *limen*, que podría traducirse como “umbral”) se utiliza en primer lugar para designar este momento intermedio entre dos estados, este tiempo suspendido de indecisión y vacilación en el que ya no sabemos realmente quiénes somos o dónde estamos. (ALT236 15, mi traducción)

En definitiva, la exploración artística del cuerpo femenino sumergido en paisajes acuáticos, tal como la llevan a cabo Carmela García y Tania Candiani, va mucho más allá del simple ejercicio estético o de la reivindicación identitaria. A través de la inmersión y explorando espacios liminares, estas artistas abren un espacio de reflexión crítica sobre la manera en que las sociedades contemporáneas conciben la relación con el cuerpo, la naturaleza y la utopía. Proponen asimismo nuevos imaginarios donde lo femenino, liberado de las restricciones de la mirada patriarcal y del antropocentrismo, se reinventa en un diálogo íntimo con el elemento acuático. De este modo, sus obras resuenan con los desafíos contemporáneos de la ecopoética y la crisis medioambiental: invitan a repensar nuestro lugar en el mundo, a imaginar otras formas de coexistencia y a rehabilitar el poder subversivo de la creación artística como factor de transformación social y política. Así, la inmersión del cuerpo femenino en el agua se convierte en el lugar de un posible renacimiento, pero también en el de un cuestionamiento fundamental sobre la posibilidad de “otro mundo,” a la vez soñado y necesario, frente a los callejones sin salida de nuestra modernidad — uniéndose así a las reflexiones del ecofeminismo sobre la necesidad de imaginar nuevas relaciones con lo vivo.

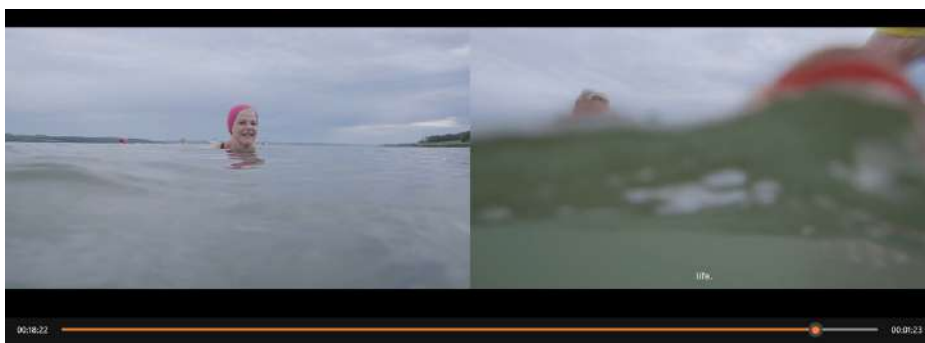


Figura 12 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 18:22. © Cortesía de Tania Candiani

Artículo recibido 3 septiembre 2025

Versión final aceptada 10 marzo 2026

Referencias citadas

- Abadía, Mila. "Carmela García. La duda como arranque del proceso creativo." *Mujeres Mirando Mujeres*, 4 de abril de 2017. <https://mujeresmirandomujeres.com/carmela-garcia-mila-abadia/>.
- Aït-Touati, Frédérique, et al. *Le cri de Gaïa: penser la terre avec Bruno Latour*. Les Empêcheurs de penser en rond-Éditions la Découverte, 2021.
- ALT236. *Liminal: les nouveaux espaces de l'angoisse*. Hoëbeke, 2023.
- Artishock. "México en la bienal de Venecia | Tania Candiani y Luis Felipe Ortega: Possessing Nature." *Artishock Revista*, 5 de mayo de 2015.
- Benavides Franco, Tulio Alexander. "El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial." *Co-herencia*, vol. 16, no. 30, 2019, pp. 247-271. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.16.30.10>.
- Callenbach, Ernest. *Ecotopia: The Notebooks and Reports of William Weston*. Bantam Books, 1977.
- Canarias Ahora. "Una muestra cultural para concienciar de los problemas medioambientales." *ElDiario.es*, 17 de octubre de 2018. https://www.eldiario.es/canariasahora/cultura/muestra-cultural-concienciar-problemas-medioambientales_1_1887959.html.
- Candiani, Tania. *Tidal Choreography*. 2023. <https://taniacandiani.com/work/tidal-choreography/>.
- Candiani, Tania, et al. *Tania Candiani. Como el trazo su sonido*. MUAC-UNAM, 2022.
- "Carmela García." *RTVE.es*, dirigido por Metrópolis et al., 11 de mayo de 2010. <https://www.rtve.es/television/20100511/carmela-garcia/330885.shtml>.
- Coccia, Emanuele. *La vie des plantes: une métaphysique du mélange*. Éditions Payot et Rivages, 2016.
- Custodio, Jennifer, et al. "Instantáneamente: Entrevista a la fotógrafa Carmela García." *Instantáneamente*, sábado, 13 de diciembre de 2013. <https://estudioinstantanea.blogspot.com/2013/12/entrevista-la-fotografa-carmela-garcia.html>.
- d'Erm, Pascale. *Soeurs en écologie: des femmes, de la nature et du réenchancement du monde*. Éditions La Mer Salée, 2017.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Éd. de la Différence, 1981.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, traducido por José Vázquez Pérez. Pre-Textos, 1988.
- Díaz-Guardiola, Javier. "Carmela García: 'Faltan mujeres coleccionistas'." *Siete de Un Golpe*, 23 de febrero de 2021, <https://sietedeungolpe.es/carmela-garcia-autoras-de-utopias-sala-canal-madrid/>.
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Traducido por Víctor Goldstein, Nueva Visión, 2010.

- . "Espacios diferentes." *Obras esenciales*, editado y traducido por Miguel Morey et al., Paidós, 2013, pp. 431-41.
- García, Carmela. *Paraíso*, 2000. <https://www.carmelagarcia.com/>.
- . *Autoras de utopía: = Utopian authoresses*, editado por Margarita Aizpuru, La Fábrica, 2020.
- Gómez, Cristina. "Así es el ecofeminismo de Carmela, la artista canaria que crea con fotos un mundo ideal para mujeres." *El Español*, 17 de febrero de 2021. https://www.elespanol.com/mujer/actualidad/20210217/ecofeminismo-carmela-artista-canaria-fotos-mundo-mujeres/559444932_0.html.
- Gouvion Saint Cyr, Agnès de. "*Carmela García o el sueño del Paraíso perdido*." *Espacio Uno III, cat. exp.* Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 182-201.
- Lozano Suárez, Luz María, y Sara Alarcón Consuegra. "Les utopies et les hétérotopies: la pensée spatiale de Michel Foucault vis-à-vis de l'expérimentation du corps." *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, no. 18, septiembre de 2022. <https://doi.org/10.4000/artelogie.11113>.
- Marcuse, Herbert. *La dimension esthétique: pour une critique de l'esthétique marxiste*. Éditions du Seuil, 1977.
- Neimanis, Astrida. "Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water." *Undutiful daughters: new directions in feminist thought and practice*, editado por Henriette Gunkel et al., 1st ed, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 96-115.
- Pelluchon, Corine. *L'être et la mer: pour un existentialisme écologique*. PUF/Humensis, 2024.
- Riegl, Alois. *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt*, editado por Österreichisches Archäologisches Institut, Staatsdr, 1901.
- Rinaldi, Ray Mark. "The Artist Tania Candiani Accepts the 'Invitation to Listen Closely'." *The New York Times*, 25 de abril de 2024.
- Sforzini, Arianna. "Les batailles des corps." *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Presses Universitaires de France, 2014, pp. 119-54.
- Walon, Sophie. "Le toucher dans le cinéma français des sensations." *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, no. 10, julio de 2013. <https://doi.org/10.4000/entrelacs.530>.

Swimming with the Trouble: Queer Hydrofeminism and the Sea Cure in Deborah Levy's *Hot Milk* (2016)

Barbara Barrow
Lund University, Sweden
barbara.barrow@englund.lu.se

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5879>



Abstract

Deborah Levy's salty, ruminative novel *Hot Milk* (2016) follows a young woman, Sofia, as she travels from England to Almería, Spain in search of a cure for her mother Rose's many ailments. Sofia begins swimming in the Mediterranean, where she is repeatedly stung by medusas who have, she learns, grown abundant from overfishing (3). These medusas sting her "into desire" (72) and into a queer sexual awakening, acting not only as material agents but also as symbolic, rebellious creatures that recall the monstrous Gorgon of Hélène Cixous's "The Laugh of the Medusa" (1976), which is excerpted in the novel's epigraph. In this essay, I argue that *Hot Milk* looks back to a cultural and literary tradition of writing about the "sea cure," but with a key ecological twist: what happens to the sea cure when the ocean itself is sick? Thick with medusas, polluted by gasoline spills, and flanked by dunes of cement powder (23, 167), the Mediterranean acts not as a salubrious backdrop for Rose's healing, but rather as a dynamic force that interacts with the bodies of Sofia and her lovers Ingrid and Juan as they swim in its waters and that, like the characters of the novel, is marked by its own ailments and afflictions. Considering this, I argue, expands our understanding of "sickness" or impairment as a designation and pathologization that flows across both human and more-than-human worlds in *Hot Milk*. In this way, the novel troubles an idealized cultural and literary trope of the restorative seaside by depicting, instead, watery communities of both human and marine life reckoning with anthropogenic harm.

Keywords: Blue humanities, hydrofeminism, queer ecology, sea cure, *Hot Milk*, jellyfish, becoming-animal.

Resumen

La picante y reflexiva novela *Hot Milk* (*Leche caliente*, 2016) de Deborah Levy sigue a una joven, Sofía, que viaja de Inglaterra a Almería (España) en busca de una cura para las numerosas dolencias de su madre, Rosa. Sofía comienza a nadar en el Mediterráneo, donde le pican repetidamente medusas que, según descubre, han aumentado de forma abundante debido a la sobrepesca (3). Estas medusas la pican "en el deseo" (72) y en un despertar sexual queer, actuando no sólo como agentes materiales, sino también como criaturas simbólicas y rebeldes que recuerdan a la monstruosa Gorgona de "La risa de la Medusa" (1976) de Hélène Cixous, que se cita en el epígrafe de la novela. En este ensayo, sostengo que *Hot Milk* se remonta a una tradición cultural y literaria de escribir sobre la "cura del mar," pero con un giro ecológico clave: ¿qué ocurre con la cura del mar cuando el propio océano está enfermo? Lleno de medusas, contaminado por vertidos de gasolina y flanqueado por dunas de polvo de cemento (23,167), el Mediterráneo no actúa como un salubre telón de fondo para la curación de Rosa, sino más bien como una fuerza dinámica que interactúa con los cuerpos de Sofía y de sus amantes Ingrid y Juan mientras nadan en sus aguas y que, al igual que los personajes de la novela, está marcado por sus propias dolencias y aflicciones. Sostengo que tener esto en cuenta amplía nuestra comprensión de la "enfermedad" o la discapacidad como una designación y patologización que fluye tanto por el mundo humano como por el más que humano en *Hot Milk*. De este modo, la novela pone en tela de juicio un tropo cultural y literario idealizado de la costa reparadora, describiendo, en su lugar, comunidades acuáticas de vida humana y marina que se enfrentan al daño antropogénico.

Palabras clave: Humanidades azules, hidrofeminismo, ecología queer, cura marina, *Hot Milk*, medusa, devenir animal.

Deborah Levy's salty, ruminative novel *Hot Milk* (2016) follows a young woman, Sofia, as she travels from England to Almería, Spain, in search of a cure for her mother Rose's many ailments. Sofia begins swimming in the Mediterranean, where she is repeatedly stung by medusas who have, she learns, grown abundant from overfishing (3). These medusas sting her "into desire" (72) and into a queer sexual awakening, acting not only as material agents but also as symbolic, rebellious creatures that recall the monstrous Gorgon of Hélène Cixous's "The Laugh of the Medusa" (1976), which is excerpted in the novel's epigraph. In this essay, I argue that *Hot Milk* looks back to a cultural and literary tradition of writing about the "sea cure," but with a key ecological twist: what happens to the sea cure when the ocean itself is sick? Thick with medusas, polluted by gasoline spills, and flanked by dunes of cement powder (23,167), the Mediterranean acts not as a salubrious backdrop for Rose's healing, but rather as a dynamic force that interacts with the bodies of Sofia and her lovers Ingrid and Juan as they swim in its waters and that, like the characters of the novel, is marked by its own ailments and afflictions. Considering this, I argue, expands our understanding of "sickness" or impairment as a designation and pathologization that flows across both human and more-than-human worlds in *Hot Milk*. The novel troubles an idealized cultural and literary trope of the restorative seaside by depicting, instead, watery communities of both human and marine life reckoning with anthropogenic harm.

Current scholarship on *Hot Milk* tends to center human subjects in its attention to pathology and diagnosis. Jasmine Bajada, for instance, draws on Julia Kristeva's theorization of the abject to examine how Sofia others Rose as she seeks her own independence (14), while Gabriele Griffin incorporates Alice Miller's *The Drama of the Gifted Child* (1979) to underline how children can be co-opted into meeting the unfulfilled needs of mothers (210-11). For Anna Kisiel, Sofia's repeated returns to the sea illustrates a convergence of both physical and psychological trauma: Sofia "engages in a game of *fort/da* with the medusae, opening herself up for new wounds over and over again" (258). These and other scholars have also been alert to the queer and feminist themes of the book, and the ways these build on Cixous's essay. Madeleine Gray argues, for example, that, in Ingrid, "Sofia finds a fellow Medusa, someone unafraid to look at her fully" (75), while Kisiel asserts that the "relation between Sofia and Ingrid reveals both women's monstrosity" (259). Both Gray and Griffin relate the novel's Cixous epigraph, "It's up to you to break the old circuits" (Cixous 890) to the idea of forging new, less repressive, relations. Gray argues that women in the novel can "reimagine old circuits and change their tempo" by stopping to "reflect on themselves and each other" (73), while Griffin notes that the Cixous quote "is set within a context which challenges heteropatriarchal familial relations" (211). *Hot Milk*, she contends, engages this "breaking of circuits, and the breaking of kinship structures" (211).

My argument builds on these feminist and queer analyses of the human characters in the book, in particular on the parallels between Medusas and queer, "monstrous" sexualities and identities. However, I want to extend this idea of new

kinship structures to include more-than-human life, especially the jellyfish that Sofia, Ingrid, and Juan encounter as they swim in the Mediterranean, and the dorado and octopus that feature in the early parts of the book. I ask: what if we understood this breaking of kinship structures not only as a breaking of heteropatriarchal familial norms but also as a breaking of the boundary that purportedly separates the human from the marine? Sofia's repeated swims with the medusas facilitate her process of "becoming-animal," a process Rosi Braidotti describes as one of "redefining one's sense of attachment and connection to a shared world, a territorial space" (94). In this process, what we generally understand as the "self" becomes "in fact a movable assemblage within a common life-space that the subject never masters or possesses, but merely inhabits, crosses, always in a community, a pack, a group, or a cluster" (94). Sofia's jellyfish swims portray a transspecies community moving in connection through damaged waters.

At the same time, these transspecies encounters model a queer present which I will call, borrowing and revising from Donna Haraway, "swimming with the trouble." While Haraway's phrase, "staying with the trouble," invites kinship among humans and nonhumans who must learn to "live and die well with each other in a thick present" (1), *Hot Milk* asks us to swim with the trouble, to understand the centrality of marine life and oceanic waters to this thick present. The novel emphasizes that this is a queer present through a circular narrative structure that returns Sofia again and again to the medusas, rather than pursuing a teleological coming-of-age arc. This recursiveness has two central, intertwining effects. For one, it immerses Sofia in water, a space in which, as Geoffrey Maguire writes, "bodies surrender themselves to the force of natural flows, liberated from the terra firma of hegemonic constructions of gender, sexuality, and identity" (1). Sofia's medusa stings are painful, but they also awaken her desires to pursue intimacies beyond the bounds of the heteronormative ones modeled by her parents. Second, this recursiveness demands that characters and readers reckon with the anthropogenic causes that have contributed to jellyfish blooms. To swim with this "trouble," in *Hot Milk*, is to really see it and sense it, to fully be present in oceanic worlds where humans and a newly abundant medusa population make kin in damaged but resilient planetary waters.

Queer Hydrofeminisms, Monstrous Gelata

Cixous's famous essay offers one possible entry point into *Hot Milk*'s watery imagery. In "The Laugh of the Medusa," oceans and waters are part of the feminist project, in various ways: the desire to write is described as an "overflow," as "luminous torrents," and, again, as "waves" and "floods" (876). Cixous also takes up the patriarchal associations that reduce women to wombs, to the role of "little phallic mother," declaring: "look, our seas are what we make of them, full of fish or not, opaque or transparent, red or black, high or smooth, narrow or bankless; and we are ourselves sea, sand, coral, seaweed, beaches, tides, swimmers, children, waves..." (889). Cixous's oceanic language here has intriguing resonances with *Hot Milk*. She

writes that the ocean is “full of fish or not,” a situation that, in the novel, describes the Mediterranean, “not” full of the fish who normally prey on medusas. Cixous emphasizes, also, both the flow of the ocean and the submergence and movement of the human within it through the imagery of women as “swimmers.” Indeed, she invokes the image of the erogenous, heterogenous “airborne swimmer” who is both “dispersible” and “desirous” (889-90) in a passage that could also describe Sofia, as someone whose bodily boundaries are momentarily effaced in the water, but who also emerges with sharpened physical and erotic wants. While Cixous’s essay does not explicitly address environmental harm in this passage, the intertextual resonances of the essay in *Hot Milk* do, submerging the desiring subject in anthropogenically affected waters and waterscapes, through scenes of eating, drinking, and swimming.

It is important to note, though, that Cixous’s essay can also be criticized for possibly essentializing the desiring body, to which Neimanis’s concept of hydrofeminism can act as a useful corrective. As Neimanis writes, Cixous’s linking of the female body to the sea is potentially problematic for how it threatens to reinscribe the “phallogocentric fantasy” of women and wombs, and yet the morphing, shape-shifting properties of water also exceed attempts to capture or make static such instances of representation: “Rather than alerting us to some ‘essentialist’ difference between masculine and feminine (or normatively reprosexual and nonreprosexual) embodiment, such aqueous body-writing might invite *all* bodies to attend to the water that facilitates their existence” (“Hydrofeminism” 88-89). Thinking of corporeality in terms of a broader aqueous community, or a “watery commons,” begins to collapse the human/nonhuman boundary and facilitates a transspecies hydrofeminism that goes beyond sexual difference (“Hydrofeminism” 92). Neimanis’s concept of “posthuman gestationality” extends these ideas by claiming that “human reprosexual wombs are but one expression of a more general aqueous facilitative capacity: pond life, sea monkey, primordial soup [...] We are literally implicated in other animal, vegetable, and planetary bodies that materially course through us, replenish us, and draw upon our own bodies as their wells” (*Bodies of Water* 3). It is this understanding of watery bodies—as dynamically co-constitutive of one another across species boundaries—that best describes Sofia’s encounters with the jellyfish.

This transspecies hydrofeminism has clear overlaps with Stacy Alaimo’s marine transcorporeality, a term building on Alaimo’s earlier analysis of how the human is “perpetually interconnected with the flows of substances and the agencies of environments” (*Exposed* 112). Extending this concept to the ocean reveals a long evolutionary past linking humans and aquatic ancestors that calls up “modes of kinship with the seas” (*Exposed* 113). Alaimo writes that we should not stop investigating this process with the emergence of the human, but rather “submerge the human within global networks of consumption, waste, and pollution” (*Exposed* 113). *Hot Milk* picks up this idea of kinship, but with a special focus on the present, and the book effects this submergence by showing how characters participate in networks of

consumption, specifically of seafood, and how waste, pollution, and other anthropogenic harms contribute to the warming oceans in which Sofia swims.

Jellyfish blooms are the most symptomatic effects of these altered oceans in the novel. Juan links these blooms directly to anthropogenic causes: "You know... the infestation of the jellyfish is due to the decline of natural predators such as the turtle and the tuna, changes in global temperature and rainfall" (206). Jellyfish blooms, then, are indicative of damaged oceans, but they also model resilience and flourishing. As Juan points out, their blooms are symptoms of an endangered ocean, but they are not, in fact, themselves endangered, and their ability to thrive in damaged marine environments has led to their reputation as a "weed" species (Bakun and Weeks 329) whose large blooms are enabled by "overfishing, eutrophication, climate change, translocations and habitat modification" (Richardson et al. 313). This representation of jellies as sea pests is consistent with a broader tendency to view jellies as "stinging intruders" (Kalinowski and van der Voet 95), an anthropocentric stance reinforced by media reports of jellies as malevolent, and predatory.

Hot Milk does participate in this framing through, for example, Juan's language of "infestation" and through frequent comparisons of gelata to the Gorgon Medusa, which reinforces their monstrous imagery. Moreover, the novel does not name which jellyfish these are (likely *Pelagia noctiluca*, who have, in recent years, formed large blooms in the Mediterranean).¹ This lack of specificity could flatten out what is in fact a large, varied group of organisms. As Juliet Lamb cautions, "Only a few of the ten thousand species of jellyfish have been involved in the blooms that have been documented [...] Lumping all jellies under the nuisance banner ignores those species that are less able to thrive in the face of human disturbance" (Lamb).

On the other hand, Sofia's oceanic, swimming encounters with the gelata also put her in a radical proximity to species otherness that pushes past the limits of both cultural representation and human, fleshly embodiment. Alaimo documents a trend in video and still photography that offer up "highly aestheticized representations of jellyfish" ("Jellyfish Science" 140), and observes, further, that human encounters with jellyfish both in photographs and aquariums "remove the jellies from their own ocean environments" (152). *Hot Milk* does exactly the opposite of this, by immersing Sofia in the ocean, among the gelata, where she experiences a sharper sense of proximity and direct contact with the jellies along her body's exposed surfaces. Moreover, jellyfish challenge human models of corporeality based in boundedness and stability because they are "just barely organized bodies" and hard to distinguish from the "seas that surround them" (Alaimo, "Jellyfish Science" 153), a factor Sofia tries to comprehend in the novel's early pages: "The medusas are transparent because they are 95 per cent water, so they camouflage easily" (3). The novel's gelata act as "images of the formless" that reveal "matter's pressure on the impositions of anthropomorphism" (Harpold 17). That is, even if human characters in the novel anthropocentrically ascribe various roles to the jellyfish—as invaders and

¹ See Canepa et.al., "*Pelagia noctiluca*."

monsters—so too do these jellyfish swims push against Sofia's sense of corporeal boundedness that underwrites her understanding of herself as a human subject.

The novel also aligns the monstrosity of the jellyfish, in these recursive jellyfish swims, with a queer coming-of-age narrative arc that acts, if painfully and ambiguously, as a necessary counterpoint to the heteronormative family dynamics described elsewhere in the novel. Rose's disappointing marriage to Sofia's father and Sofia's father's new marriage to a much younger wife who defends his unethical behaviors are both negative examples of futures Sofia does not desire for herself.² Sofia's repeated swims with the jellyfish frequently become occasions for her interactions with Juan and Ingrid, inviting her into non-monogamous and queer intimacies. In this way, the novel's ethos of swimming with the trouble—staying with it, immersing oneself in it—also resists a trajectory of forward progression into a restrictive heteronormativity, dwelling instead in a state of watery submergence and rhythm with the jellies and the tides.³ This watery immersion exemplifies Braidotti's concept of "nomadic thought": "the practice of estrangement as a way to free the process of subject formation from the normative vision of the self" in favor of "the open-ended, interrelational, multisexed, and transspecies flows of becoming by interaction with multiple others" (83).⁴ Interaction rather than boundedness, becoming rather than arriving; these dynamics animate Sofia's scenes of swimming and propel her in a different direction from the marriages her parents chose. Much as the novel resists this model of progressive, heteronormative socialization through Sofia's gelata swims, so, too, does it reject a romanticized idea of the ocean as a restorative resource for human healing, in its investigation, and ultimate dismissal, of the sea cure.

The Sea Cure

Associations between water and healing have ancient origins, but, as Matthew Kerr argues, the idea of the "sea cure" for Western elites dates to the mid-eighteenth century (12).⁵ Two kinds of thinking affected this shift: the beginning of the belief, promoted by the English physician Richard Frewin and others, that sea-water and sea-air were remedies for diverse illnesses, and the belief in the sea as a sublime force, necessary to "transform the sea's buffeting from an unpleasant medical necessity into the form of spiritual and erotic exhilaration it would later become" (Kerr 23-24). The

² Indeed, the name "Alexandra" has roots in the name "Alexander," or "defending men" ("Origin and history of Alexandria"), a name that speaks, ironically, to Alexandria's justifications of her husband's selfish actions, which include abandoning his first family: "Why should he do things that are not to his advantage?" (142).

³ In this, I agree with Gray that the novel resists "heteronormative, forward time" (66) but I think oceanic ecologies and swimming play a central role to this resistance.

⁴ See also Deleuze and Guattari on becoming-animal: "To become is not to progress or regress along a series" (238).

⁵ On the ancient origins of seawater therapy see, for instance, Charlier and Chaineux 838-856.

sea was meant to “soothe [...] anxieties, re-establish harmony between body and soul” and to “cure the evils of urban civilization” (Corbin 62). The chosen beaches were at first northern because conceptions of the Mediterranean as unhealthy and dangerous persisted among many privileged bathers; this conception did not change until medical texts began praising the positive effects on health of warm waters and temperatures (Corbin 86).

The sea cure tradition does not map entirely neatly onto Sofia's and Rose's situation. While they are racially privileged and can assume access to water, they lack secure economic means: as María Magdalena Flores Quesada notes, Sofia and Rose have mortgaged their house, Sofia feels financially indebted to Rose, and the novel is full of references to the European financial crisis and especially the debt crisis in Greece (115-16). Yet the description of the clinic where Rose undergoes her treatment conveys a sense of restorative seaside harmony for patients of means: it is carved into the mountains, made out of marble and glass, and surrounded by gardens that a brochure touts as a “mini-oasis of great ecological importance” (13). Its aura is both “calming and comforting,” and, from here, Sofia looks down “at the deep blue Mediterranean below the mountain and felt at peace” (13).

Given this romantic association of the sea with health and recuperation, it is helpful to recall that early histories of the sea cure describe instances of physical discomfort rather than restorative sublimity. As John Gillis recounts, early sea cures involved being carried down to the water in bathing machines for dips in the sea, along with the recommendation to drink sea water:

When English elites began in the early eighteenth century to abandon inland spas for resorts located on the coast, they were not seeking warm water and sandy beaches. It was the relief of pain, rather than search for pleasure, that motivated the first surge to the sea. The ill and the convalescent were drawn by the reputedly superior medicinal qualities of cold sea water. And the treatments they encountered there were, by our standards, more hellish than heavenly. They came not to swim but to bathe, and they were assisted in that activity by so-called bathing machines, cabins on wheels that transported them across the beach and into the water where, with the assistance of hired attendants, women and men alike dipped into the sea as part of their mental and physical cures, which also included drinking sea water [...]. Later, when England's elites began to look south to the Mediterranean for their cures, they went in winter, for it was not until the twentieth century that the sun replaced cold water as elixir of health and vitality. (144)

Gillis observes that “By today's standards the preferred strands were ugly and uncomfortable. They were more associated with invalids than athletes, with diseased rather than healthy bodies” (144).

Hot Milk gestures towards this older sense of the sea cure, as a discomfiting reckoning with the elements, but with the provision that the human characters are not the only life forms who are afflicted and need attention. Throughout the novel, different characters recount, in a factual, almost desensitized way, instances of ecological damage. We can understand this pattern as an important ecological variation on the disassociation Bajada identifies in Sofia's relationship to her mother (14); a similar, alarming disassociation prevails in the detached manner in which characters rehearse facts about environmental harm. Juan, the student who works at

the Injury Hut and treats Sofia's stings, is "well informed about jellyfish [...] one of the reasons there are so many of them in the oceans of the world is because of over-fishing" (3). Rose argues with a taxi driver who has just described the history of coal bunkers in the region before recommending the Beach of the Dead for its "clear, clean water;" Rose tells him that swimming would be better than burning in hell's furnace "for which all the trees in the world will have to be felled and every mountain stripped for coal" (12). The fact that these statements go largely unnoticed or unremarked—we learn that, as Rose speaks, the "driver's attention was on a fly that had landed on his steering wheel" (12)—suggests a kind of self-evident truth or undeniability of environmental hazards to which a common response is to distance or detach.

Concerns about lost income from beach tourism also fuel a refusal to see and acknowledge the damaged waters. Juan tells Sofia that the district council is afraid tourists will stop coming to the beach because of the jellyfish, and are currently at work on a "Plan Medusa" strategy (206). The district council's response to this alarming scenario is to be concerned about the possible loss of tourist income, which downplays the severity of species loss and climate change. Notable, too, is Juan's language of diagnosis, which gives a clinically detached assessment of the crisis—as he tells Sofia this, as a flippant aside, he is laughing and "enjoying his crisp, fresh apple" (206). In another scene, Ingrid tells Sofia that, while Sofia was away in Greece, police came to investigate a gasoline spill and made everyone leave the water (167-68). Ingmar, a local business owner, annoyed at the disruption to his customers, ran out to protest and was told to taste it himself: "and then he agreed that, yes, there had been a gasoline spill. Now he is sick and can't work and he wants to sue the sea police for forcing him to taste the water" (168). Ingmar's sickness is striking not only for the way the absolute evidence of the gasoline spill overcomes his denialism, but also for the reversal it effects in a longer history of sea cures; if people once drank sea water in the belief it would make them well, now it obviously makes them ill.

What does it mean for "damaged" characters to seek healthful solace in a place that is also ailing? In *Hot Milk*, it means that the ocean recedes as a site of healthfulness and restoration, and it instead becomes a source of alarm. At the same time, the water's presence is not relegated to a backdrop or resource for the novel's primary characters, but rather a substance that permeates, saturates, and acts upon human bodies, and that brings together human and marine life. In this way, the sea cannot be the unequivocal source of a cure; instead, both humans and sea are shown to be interrelated, vulnerable. Much as Ingmar confronts the damaged waters through ingesting them, *Hot Milk* has its characters confront the sea, through senses, ingestion, and swimming, imagining, finally, not a final healing that the sea can offer but rather the queer co-presence of the human and marine in damaged environmental conditions.

Transspecies Encounters and Queer Desires in *Hot Milk*

While the traditional sea cure brought invalids to the sea, *Hot Milk* brings the sea to invalids. This confrontation begins with the title of one of the early chapters, “Bringing the Sea to Rose,” in which Rose, Sofia, and Dr. Gómez go to lunch (46). This is a puzzling title, at first glance. Rose has already arrived at the sea, to Almería, and the ocean has been a strong presence in the opening chapters. Yet the chapter title emphasizes not Rose’s arrival at the sea but rather the sea’s being brought to her, as if to insist that Rose really *sees* it. Previous critics have noted the novel’s intense scopic preoccupations with the mother-daughter gaze and the queer gaze (Kisiel 255-56, Griffin 218, Gray 75-76). Extending this scopic focus beyond the human reveals a visual and embodied confrontation with sea life that is equally gripping. Although Rose says she has a “fish problem” and cannot be around fish at all without breaking out in hives (47), Dr. Gómez orders grilled octopus and eats it, extravagantly and sadistically, in front of her, causing Rose both to receive red welts on her cheek (49) and also, strangely, to relax and open up, even becoming “flushed and flirtatious” (54). Later, he observes that Sofia seems weak and apathetic, and advises her: “Why not steal a fish from the market to make you bolder? It need not be the biggest fish, but it must not be the smallest either” (58). In both cases, Dr. Gómez seems to imply that an exposure to marine life can build rigor and resilience, although in both cases the marine life has been taken from its ecosystem and, literalizing the way the sea is brought inwards, to the land: the restaurant and the market. In both cases, characters must experience marine life in the foreground, through confrontation and through the senses.

To the extent that this cure has an effect, it is because Sofia allows her body to be completely imprinted with sea life. It is “brought to her” as well as to Rose, and it does make her bolder, but not necessarily recovered or peaceful. Rose’s and Sofia’s accommodation is next door to a diving school whose director, Pablo, keeps his Alsatian dog tied to the roof, where it howls all day (7). In the first part of the novel, Sofia considers going to Pablo to demand that he free his dog, but it is only after she steals and guts the fish, a furious-looking dorado, that she finally confronts him. As she does so, she catches a glance of herself in his mirror: “My cheeks were marked with streaks of fish blood and some of the entrails were caught in my hair, which had become a coarse tangle of knotted curls from swimming every day. I looked like some sort of sea monster rising from the shells and starfish that decorated the mirror’s frame” (79-80). Her new persona, assertive and commanding, is connected to her being marked and defined by the sea. When Pablo complies, going up to the roof to calm and quiet the dog, Sofia hears “the sea as if my ears were laid against the ocean floor. I could hear everything. The rumbling earthquake of a ship and the spider crabs moving between weeds” (81). Ironically, this scene takes place in a diving school, a place whose mission it is to carry people down to the sea floor, and yet it is on the beach and inside this school that the sea floor becomes accessible to Sofia’s senses,

adjusted for an underwater soundscape where a ship's movements are as loud as an earthquake.

The scene also shifts the novel's scopic focus to an auditory one. In her work on marine mammals and Black feminism, Alexis Pauline Gumbs asks, "How can we listen across species, across extinction, across harm? How does echolocation, the practice many marine mammals use to navigate the world through bouncing sounds, change our understandings of 'vision' and visionary action?" Listening, for Gumbs, is the place where "our trans-species communion" begins, and it is "not only about the normative ability to hear, it is a transformative and revolutionary resource that requires quieting down and tuning in" (15). The passage with Sofia's underwater listening seems to approach this change in sensory understanding, engaging with the aural, and making a space for patient, radical attention. In this way, the scene at the diving school also brings the sea and sea life inland, urging a confrontation, and becoming entangled with Sofia's body.

The novel further develops this confrontation with marine life through scenes of transcorporeal inscription, in which the sea and its creatures 'write' on the characters' bodies. In this way, the novel revises Cixous's famous remarks that a woman "writes in white ink" (881), a metaphor for motherly milk that fuels and nourishes women's libido and creative power. In the novel, the sea and marine life imprint themselves on the characters, in *dark* ink, suggesting that the more-than-human world participates in this creative expression. In the restaurant with Rose, Dr. Gómez smiles with "lips [...] black from the octopus ink" (50), his face written over with the creature's liquid.⁶ When Sofia goes to the fish market, her medusa stings are now "raised welts, a sprawling, crazy web of tattoos inked in venom" (76). These scenes displace the human subject as the one who writes. Instead, marine life inks its own forms of expression onto skin and lips and bodies, taking on its own kind of material agency.

When the trajectory is reversed, that is, when the human goes to the sea, what emerges is a strong sense of the sea's vulnerability, rather than its curative powers. While he undertakes an examination of Rose at the clinic, Dr. Gómez sends Sofia down to the beach in Carboneras, "famous for its cement factory," a town that, as the taxi driver notes, gets its name because "carboneras means coal bunkers, and the mountains had once been covered in a forest, which had been cut down for charcoal. Everything had been stripped for 'the furnace'" (12). Sofia's trip to the beach is already shaped, then, by reminders of a long practice of extractivism. She arrives at the "deserted beach opposite the cement factory" at a café near a "row of gas canisters" that looked like "strange desert plants growing out of the sand" (23), an image that emphasizes the rootedness of environmental damage that has come to seem both

⁶ In *Real Estate* (2021), the third in her Living Autobiography trilogy, Levy explicitly links octopus ink to writing and embodiment as she reflects on an ink stain left on her sheets: "It was from writing with my fountain pen in bed, but I began to think of language itself as having its own bodily secretions: blood, sperm, faeces, tears, urine, sweat, spit. In the old days the ink would have been octopus ink, a literal bodily fluid [...]" (98).

alien and organic, natural. The beach landscape itself is suffused with latent, anthropogenic violence:

A large industrial cargo ship floated near the horizon. It was flying a Greek flag. I looked away and gazed instead at a rusty child's swing that had been hammered into the coarse sand. The seat was made from a battered car tyre and it was swaying gently, as if a ghostly child had recently jumped off it. Cranes from the desalination plant sliced into the sky. Tall undulating dunes of greenish-gray cement powder lay in a depot to the right of the beach, where unfinished hotels and apartments had been hacked into the mountains like a murder. (23)

In this passage, evidence of environmental exploitation lurks across multiple planes, from the cargo ship on the horizon to the cranes reaching into the sky. In this altered landscape, the cement powder, not the sand, forms "undulating dunes." The hotels and apartments are sinister not only for their murderous effects on the mountains but also for their unfinished state, suggesting possibly a pointless series of damages, inflicted in the name of projects that have since been abandoned, an abandonment emphasized by the image of the ghostly child hopping off the swing. On the other hand, the incomplete construction could gesture towards a future filled with more damage as the hotels and apartments are completed and begin to receive guests and tenants who will have their own effects on this environment. In such moments, the novel refuses a sense of the sea as a romanticized site of repose and healing, staging, instead, a confrontation with anthropogenic harm.

Likewise, Sofia's swimming offers not a bracing opportunity to heal but rather a site of further affliction. Like the octopus giving welts to Rose's cheek inland, the medusas sting Sofia repeatedly as she swims, and these stings become a catalyst for her desire for Ingrid and Juan. She goes to the injury hut ready to sleep with Juan, reflecting that "Something weird was happening because I wanted to pull him down to the floor and make love to him. I had been stung into desire. An abundance of desire" (72). Sofia's intimacy with Ingrid is also expressed through medusa stings: Ingrid looks at Sofia's medusa sting and traces it, says she smells like the ocean, like a starfish, and observes: "Those little monsters really came after you" (43). These ideas of risk and danger, associated with swimming and the ocean, offer an analogy for Sofia's growing feelings for Ingrid. Sofia gazes down at the sea with the floating medusas, and reflects "I am in love with Ingrid Bower and she is in love with me;" Ingrid is not a "safe person to love, but I'm prepared to take the risk" (202). Sofia's proclamation of their love, increasingly confident in its pattern of declarative statements, is aligned with this vision of floating medusas. Sofia also looks forward past the entrenched structures of heteronormativity, insisting that "Love is getting bigger" (202).

The dynamic interchanges among water, medusas, and desire contrast with the stasis she encounters when she goes to visit her father and his new wife and child in Greece. Sofia reflects, at the end of the chapter, that "I was flesh thirst desire dust blood lips cracking feet blistered knees skinned hips bruised, but I was so happy not to be napping on a sofa under a blanket with an older man by my side and a baby on my lap" (202). The syntax of this passage, which collapses body parts, injuries, and

urges with no clear hierarchy between them, suggests how Sofia's sense of herself as a bounded body dissolves in tandem with the jellyfish encounters. The asyndeton, or omission of conjunctions, in this passage stylistically emphasizes the "sweeping away" of "syntax" that Cixous sees as the "strength of women" (886) when they free themselves from phallogocentric structures, from the "language of men and their grammar" (887). Indeed, Sofia reflects that "I had journeyed as far from myself as I have ever been, far, far away from any landmarks I recognized" (202). Like Cixous's "dispersible" and "desirous" swimmer, Sofia is scattered into different parts, flesh, lips, and hips, in language that suggests a coming-apart, but also an emancipation from phallogocentric notions of a "centralized body" to which Cixous opposes women's "capacity to deappropriate unselfishly: body without end, without appendage, without principal 'parts.' If she is a whole, it's a whole composed of parts that are wholes [...] a moving, limitlessly changing ensemble, a cosmos tirelessly traversed by Eros" (889). In *Hot Milk*, pain is part of this capacity, but this watery dispersibility is more vital and dynamic than the entrapped, heteronormative, indoor scene of the napping family.

While this dispersibility ultimately affirms Sofia's queer sexuality, it is worth pausing over Ingrid's, and the novel's, more ambivalent language of monstrosity. In a chapter titled "Big Sea Animal," Ingrid tells Sofia, "you look like a sea monster" and, if taken at face value, it is not a compliment (172). Indeed, the transfer of monstrosity between Ingrid and Sofia, and the sense of danger and anxiety surrounding Ingrid, suggests an internalization of homophobic, misogynist language that haunts the intimacy between the two women. Ingrid gives Sofia an embroidered top with the word "Beheaded," which Sofia misreads, initially, as "Beloved," and her discovery of the correct word brings the gruesome image of Medusa's severed head back to mind (Kisiel 260). This misreading is also intriguing in terms of onomastics, as the name "Ingrid" means "beloved" ("Ingrid"): Ingrid is simultaneously the object of love and the specter of monstrosity.

With Cixous's "beautiful... laughing" Medusa in mind, however (885), we can understand this transfer of monstrosity not only as an internalization of bigotry but also as a subversive, ironically charged statement of affinity between two women who recognize, and mock, the social projection of monstrosity onto queerness. Elsewhere, in one of the book's italicized interludes, an unnamed, first-person speaker, arguably Ingrid, lies on the beach with the "Greek girl," or Sofia; the two fall asleep, with Ingrid's hand on Sofia's breast. Ingrid wakes to Sofia shouting: "LOOK! She is pointing to the print of my hand. It leaves a white tattoo on her skin where everything is brown. She says, I will wear the print of your monster claws on my body to frighten my enemies" (191). The daylight, beach setting suggests the exposure or revelation of their intimacy, while the metamorphosis of Ingrid's hand to a claw speaks to the ways their intimacy would be seen, by a homophobic society, as monstrous and inhuman. At the same time, the "white tattoo" recalls Cixous's "white ink" as a source of feminine power, which Sofia affirms when she says the print will scare away her enemies. For Sofia, the print of the hand/claw is a source of strength, not of shame, one that defies a

society that ascribes horror to queer love, much as it ascribes horror to jellyfish, making them seem menacing and predatory.

From an ecocritical perspective, these explicit and implicit references to the Medusa and the medusas also suggest the dynamic and multidirectional flow of human, mythical projections onto marine life. That is, if humans impart monstrous, mythical imagery to jellyfish, so too does that monstrous imagery circulate back to humans who affiliate with them in the process of becoming-animal. Marine transcorporeality is generally understood as a materialist concept, emphasizing the interconnectedness of the body's traffic with surrounding substances. But, in *Hot Milk*, these transcorporeal inscriptions still bear myth in their wake. The medusa/Medusa language flows back and forth from human to marine (albeit still centered in human perception and consciousness) and enfolds into itself the anxiety, risk, and danger which Sofia feels in her relationship with Ingrid.

This association among humans and medusas speaks not only to same-sex desire but also to gender non-conformity. Sofia looks at the Medusa flag on the beach, planted on days when jellyfish are especially abundant, and reflects:

In the distance below the mountain I could see the ocean and a yellow flag planted in the coarse sand on the beach. It was like a haunting, that flag. Where would the Medusa's case history begin and end? Was she shocked, devastated, appalled to discover she was no longer admired for her beauty? Did she feel de-feminized? Would she walk through the door labelled 'Ladies' or the door labelled 'Gentlemen'? 'Hommes' or 'Femmes', 'Caballeros' or 'Señoras'? I began to wonder if she had more power in her life as a monster. Where had I got to in my own life by trying to please everyone all the time? Right here. Wringing my hands. (66)

This moment recalls the scene of Sofia's initial encounter with Ingrid. Sofia sees her boots under the bathroom stall in a women's room and thinks she is a man, feels threatened, and runs to get help. As it turns out, Ingrid is wearing men's dancing shoes (34). This highly gendered and charged moment of encounter—the male expression in this feminized space being perceived as a danger—fades as Sofia begins to think about why bathroom doors split identities as rigidly as they do, working to “tell us who we are”: “Are we all of us lurking in each other's sign?” (42). This moment collapses rigid semiotic distinctions and Sofia looks to the medusa as a figure who derives more power from refusing to adhere to such labels. Eva Hayward, writing of human encounters with hermaphroditic comb jellies in an aquarium, posits that cross-species encounters foster “a turning-toward the monstrous oceanic [...] updated for a technoscientific modernity” (168). Sofia, in her encounters with the medusas, similarly turns towards the monstrous, finding in it the power and affirmation of a queer present, even if that affirmation refuses the idea of healing and recovery as a final destination.

Conclusion: A Sea Past, A Sea Present

The novel's conclusion intertwines damaged bodies and seas in a final upending of the sea's purported healing powers. In one of the last few chapters, Sofia

is at the beach, unbeknownst to Rose, and catches a sight of her mother walking, exactly what she had said she could never do, a “woman in early old age in a pretty dress and a hat taking a stroll barefoot in the sand” (204). Rose goes to shower the sand off her feet, and Sofia hunts for her mother’s footprints, anticipating that the “tide would take away these footprints inscribed in the wet, firm sand before the surgeon could set upon them” (205). This moment seems to gesture at the shore as a place of repose and healing, but also of mutual inscription—the shore covers Rose, momentarily, with its sand, even as she leaves momentary traces on it with her feet—in a temporality shaped by the movements of the tide rather than the diagnostic time of Rose’s treatment. Yet this image of shoreline recovery is undermined in the final pages, where we learn that Rose is still sick—and sicker in a more urgent, literal way than anyone had understood, with oesophageal cancer. The final lines return to tidal imagery: “The tide was coming in with all the medusas floating in its turbulence” (218), perhaps a sign, now, not only of the mother’s footprints vanishing, but of her impending mortality. The shore, in the end, is no final scene of healing; rather, the image of medusas and the grim prognosis recalls the book’s larger interest in the co-presence of creatures learning to live and die together in the present (Haraway 1). In the novel’s symbolic lexicon, this is also an oceanic present, one marked by anthropogenic, marine “trouble” that the novel refuses to neatly or tidily resolve.

The book closes with an image of the “tendrils of the jellyfish in limbo, like something cut loose, a placenta, a parachute, a refugee severed from its place of origin” (218). The “place of origin” recalls the evolutionary history that ties humans to the ocean, one that a terrestrial worldview seeks to displace or “cut loose.” These unsettling lines also recall the book’s themes of maternity, the maternal body, and the plight of an unnamed refugee who swims the Mediterranean, here strangely dehumanized (“its”) and symbolically aligned with other instances of displacement in the book, where a globalized commodity system repeatedly carries people and goods far away. The “place of origin,” then, recalls multiple threads in *Hot Milk*: the tragic crisis of migrants whose lives are at risk as they cross a sea to work, under inhumane conditions, in the Spanish desert farms; the circulation of commodities like water and computers; the multinational backgrounds of Sofia and Dr. Gomez; the future between Sofia and her mortally ill mother.

At the same time, the image of being “cut loose” recalls another, less painful, sundering in the book: the passage where Pablo’s dog is released. In a later scene that takes place on the Beach of the Dead, Sofia encounters the dog again, swimming with two naked girls, one of whom gives him water. Afterwards, when Ingrid’s boyfriend Matthew asks what message she would like to carry to Ingrid, she says to tell her that “Pablo’s dog is alive and free. He can swim because he has a sea past” (186). Sofia’s message aligns her own actions with the dog’s: they are both alive and free on the beach of the dead, swimming with a kind of instinctual and primordial attraction to the water, staking survival for human and more-than-human bodies on their remembrance of a sea past. Haraway writes, “Making kin [...] troubles important matters, like to whom one is actually responsible [...] What shape is this kinship,

where and whom do its lines connect and disconnect, and so what? What must be cut [...] if multispecies flourishing on earth, including human and other-than-human beings in kinship, are to have a chance?" (2). *Hot Milk* proposes the severing of heteronormative kinship ties but also a more clear-eyed recognition of the ties between the human and the more-than-human, inviting us to swim with the trouble as we forge new, unlikely affinities in the queer ocean.

Submission received 24 June 2025

Revised version accepted 1 March 2026

Works Cited

- Alaimo, Stacy. "Jellyfish Science, Jellyfish Aesthetics: Posthuman Reconfigurations of the Sensible." *Thinking with Water*, edited by Cecilia Chen, Janine MacLeod, and Astrida Neimanis, McGill-Queens University Press, 2013, pp. 139-164.
- . *Exposed. Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*. University of Minnesota Press, 2016.
- "Origin and history of Alexandria." *Etymonline*, n.d. <https://www.etymonline.com/word/Alexandria>. Accessed 17 Dec. 2025.
- Bajada, Jasmine. "Mothers, Daughters, and Damaged Legs: Mother-Daughter Relationships in Elena Ferrante's *Neapolitan Novels* and Deborah Levy's *Hot Milk*." *antae*, vol. 7, no. 1, 2020, pp. 12-26. <https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/59230>.
- Bakun, Andrew, and Scarla J. Weeks. "Adverse Feedback Sequences in Exploited Marine Systems." *Fish & Fisheries*, vol. 7, no. 4, 2006, pp. 316-333. <https://doi.org/10.1111/j.1467-2979.2006.00229.x>.
- Braidotti, Rosi. "Animals and Other Anomalies." *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*, Columbia University Press, 2011, pp. 81-97.
- Canepa, Antonio, et al. "*Pelagia noctiluca* in the Mediterranean Sea." *Jellyfish Blooms*, edited by Kylie A. Pitt and Cathy H. Lucas. Springer, 2018, pp. 237-266. https://doi.org/10.1007/978-94-007-7015-7_11.
- Charlier, Roger H. and Marie-Claire P. Chaineux. "The Healing Sea: A Sustainable Coastal Ocean Resource: Thalassotherapy." *Journal of Coastal Research*, vol. 25, no. 4, 2009, pp. 838-56. <https://www.jstor.org/stable/27698380>.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976, pp. 875-93. <http://www.jstor.org/stable/3173239>.
- Corbin, Alain. *The Lure of the Sea: The Discovery of the Seaside in the Western World, 1750-1840*. Translated by Joceyln Phelps, University of California Press, 1994.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus*. Translated by Brian Massumi. University of Minnesota Press, 1987.
- Flores Quesada, María Magdalena. "Reorienting Vulnerability: An Analysis of Deborah Levy's *Hot Milk*." *ES Review: Spanish Journal of English Studies*, vol. 42, 2021, pp. 105-25. <https://doi.org/10.24197/ersjes.42.2021.105-125>.

- Gillis, John R. *The Human Shore*. The University of Chicago Press, 2012.
- Gray, Madeleine. "Making Her Time (and Time Again): Feminist Phenomenology and Form in Recent British and Irish Fiction Written by Women." *Contemporary Women's Writing*, vol. 14, no.1, 2020, pp. 66-83. <https://doi.org/10.1093/cww/vpaa014>.
- Griffin, Gabriele. "Morphing Together: Motherhood, Old Grievances, and Corporeal Materiality in Deborah Levy's *Hot Milk*." *Close Relations: Family, Kinship, and Beyond*, edited by Helena Wahlström Henriksson and Klara Goedecke, Springer Nature, 2021, pp. 209-220.
- Gumbs, Alexis Pauline. *Undrowned: Black Feminist Lessons from Marine Mammals*. AK Press, 2020.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- Hayward, Eva. "Sensational Jellyfish: Aquarium Affects and the Matter of Immersion." *differences*, vol. 23, no. 3, 2012, pp. 161-196. <https://doi.org/10.1215/10407391-1892925>.
- Harpold, Terry. "'Quelque Chose Qui Flotte, Qui Bouge... Qui Grouille...' Some Flows of the Formless in Late Anthropocene Fiction." *Épistémocritique*, vol. 21, 2023, pp. 1-12. <https://epistemocritique.org/10-quelque-chose-qui-flotte-qui-bouge-qui-grouille-some-flows-of-the-formless-in-late-anthropocene-fiction/>.
- "Ingrid." *Behind the Name*, 3 April 2024. <https://www.behindthename.com/name/ingrid>. Accessed 17 Dec. 2025.
- Kalinowski, Katharina Maria and Rosanne van der Voet. "Of Jellyfish, Lichen, and Other More-than-Human Matter." *Poetry and the Global Climate Crisis: Creative Educational Approaches to Complex Challenges*, pp. 91-106. <https://doi.org/10.4324/9781003399988-10>.
- Kerr, Matthew P.M. *The Victorian Novel and the Problems of Marine Language: All at Sea*. Oxford University Press, 2022.
- Kisiel, Anna. "Monstrosity – Illness – Wound: Uncanny Interconnections in Deborah Levy's *Hot Milk*." *Er(r)go: Theory – Literature – Culture*, no. 47, 2023, pp. 99-214. <https://doi.org/10.31261/errgo.14934>.
- Lamb, Juliet. "The Global Jellyfish Crisis in Perspective." *JSTOR Daily*, 29 March 2017. <https://daily.jstor.org/global-jellyfish-crisis-perspective/>.
- Levy, Deborah. *Hot Milk*. Hamish Hamilton, 2016.
- . *Real Estate*. Hamish Hamilton, 2021.
- Maguire, Geoffrey. *Bodies of Water: Queer Aesthetics in Contemporary Latin American Cinema*. The State University of New York Press, 2024.
- Neimanis, Astrida. "Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water." *Undutiful Daughters: New Directions in Feminist Thought and Practice*, edited by Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni, and Fanny Söderbäck, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 85-99.
- . *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury Academic, 2017.

Author: Barrow, Barbara Title: *Swimming with the Trouble: Queer Hydrofeminism and the Sea Cure in Deborah Levy's Hot Milk* (2016)

Richardson, Anthony J., et al. "The Jellyfish Joyride." *Trends in Ecology & Evolution*, vol. 24, no. 6, 2009, pp. 312-322. <https://doi.org/10.1016/j.tree.2009.01.010>.

Water Specters and Sea Changes by Women around Surrealism: Re-envisioning Poe's Maritime Gothic¹

Margarida Vale de Gato
University of Lisbon, Portugal
margaridagato@edu.ulisboa.pt

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5890>



Abstract

For the Surrealists, the sea was inspiring due to its sociobiological construction, its allure of voyages to the unknown, and its psychodynamic connection with the unconscious. Women artists, too, revised the tropes of the sea, particularly elaborating on the maritime Gothic (nightmarish shipwrecks, vortexes, trapped treasures, and bodies) as a means of resurgence for the oppressed, as well as the repressed. This analysis is based on artwork from women who engaged with Edgar Allan Poe's writings (especially Dorothea Tanning and Leonor Fini), particularly focusing on the novel *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, and contrasting interpretations with their male counterparts. The central inquiry will be on how these women, without discarding the energy of the logocentric subversion of the masculine artists, experimented with putting versions of themselves into their paintings, and tended to feminize the Gothic. They achieved this through the imagery of pubescent or latent figures, as well as nursing motherly figures, and by exploring their entanglement with other species, as well as the links between the unconscious and the more-than-human elements that dwell, and often subside, in the sea.

Keywords: Maritime Gothic, women surrealists, Edgar Allan Poe, Leonor Fini, Dorothea Tanning.

Resumen

Para los surrealistas, el mar resultaba una fuente de inspiración debido a su construcción sociobiológica, su capacidad para evocar travesías hacia lo desconocido y su conexión psicodinámica con el inconsciente. Las mujeres artistas también interpretaron los tropos del mar, reelaborando en particular el gótico marítimo (con sus naufragios oníricos, remolinos, tesoros atrapados y cuerpos sumergidos) como un espacio de resurgimiento para los oprimidos y los reprimidos. Este análisis se basa en el arte visual de mujeres que dialogaron con el legado de Edgar Allan Poe (especialmente Dorothea Tanning y Leonor Fini), centrándose en la novela *The Narrative of Arthur Gordon Pym* [*La Narración de Arthur Gordon Pym*] y contrastando sus interpretaciones con las de sus homólogos masculinos. La cuestión central radica en explorar cómo estas mujeres, sin renunciar a la energía subversiva logocéntrica de los artistas varones, experimentaron con versiones de sí mismas en sus pinturas y tendieron a feminizar lo gótico. Lo lograron mediante la representación de figuras púberes o latentes, así como de figuras maternas lactantes, y a través de la exploración de su vínculo con otras especies y de las conexiones entre el inconsciente y los elementos más-que-humanos que habitan, y a menudo yacen, en el mar.

Palabras clave: Gótico marítimo, mujeres surrealistas, Edgar Allan Poe, Leonor Fini, Dorothea Tanning.

¹ I would like to acknowledge ULICES – University of Lisbon Centre for English Studies (research unit funded by the Portuguese Foundation for Science and Technology within the scope of the projects UIDB/00114/2020 and UIDP/00114/2020) for research support necessary for this paper. Also, thanks are due to the peer reviewers and the editorial board of *Ecozon@*, for their helpful suggestions and care in handling this text.

When André Breton proclaimed in his first surrealist manifesto, “Poe est surréaliste dans l’aventure” (“Poe is surrealist in the adventure”) (39), quite likely he was thinking of *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, along with his other tales and poems of mystery and exploration of strange realms and elements, including bodies of, in and under water. In fact, the water imagery pervades *Poisson Soluble*, the set of “automatic” prose poems following Breton’s manifesto in 1924. In the words of Allan Sekula, “the surrealists were the last aesthetic movement to claim the sea with any seriousness” (51).² The surrealists elaborated on mythologies about the sea, including those of medusas, sirens, mermen, and mermaids, often rereading the Romantic canon and Gothic tropes of the sea. My contention, however, is that women, never fully within the surrealist circle (that carried on a spectral vision of the female), dealt with the “adventurous” imagery of the sea in critical and/or subversive ways. Their works might therefore benefit from and enlarge practices converging with what Astrida Neimanis terms “hydrofeminism.” Conceptualized as feminine, water is not specific to women, and we should beware of an essentializing position that equates women with liquidity (lacking structure, imbued with placidness, amniotic, fresh and fertile, etc). However, Neimanis is right to point out that water has been marginalized and abstracted by the same inattention to its material conditions that have impaired women’s self-fulfillment. In her words, “embodiment is still a feminist question; thinking as a watery body has the potential to bathe new feminist practices and concepts into existence” (“Hydrofeminism,” 89). This article’s task is to contribute, then, to a feminist revision of the sea in surrealism, departing from its predominantly male social construction and/or psychoanalytical archetypalization as the mother-fusional “oceanic.”³ The women counterparts of the surrealists may well have revitalized tropes of the “nautical gothic,” or of the “more-than-human” creatures of marine mythology (sirens, medusas) to release the burden of the repressed and the oppressed.

The “nautical gothic” is a critical lens formulated by Dennis Berthold to emphasize the intrusion of the fantastic within supposed nautical realities, adding: “This is the stuff of which [Edgar Allan Poe’s] *Pym* is made, a sort of nautical gothic which later writers, more experienced with ships and sailing, would strive to correct” (46; see also Adler 1-2). My essay will draw significantly on pictorial references to *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, especially by Dorothea Tanning (with a brief mention to Lenora Carrington) and Leonor Fini (who did ten watercolors for a French edition of the novel in 1955). Considering this book’s ambivalence between attention to sea-creatures and harm to the natives of an eerily threatened Antarctic region, I will explore how Fini linked these themes to the unconscious regression to (as well as repulsion of) the mother, based on contemporary psychoanalytical interpretations

² The affirmation should be revised in the contemporary literary scene, as the “sea turn” seems to be taking place in poetry, fiction and nonfiction with environmental concerns and/or spurred by a sense of crisis and deterritorialization.

³ I refer to the notion of “oceanic feeling,” proposed by Romain Rolland and rejected by Freud in *Civilization and its Discontents* (1930) as a childish religious feeling or a delusion wherein the boundaries of the self became limitless.

of the novel. Tanning will be shown to “medusify” both the maritime Gothic in Poe and in Gustave Doré.

Surrealism was fundamentally an interarts movement, and I will be comparing paintings to texts without treating the former as mere illustrations. Along with the possibilities of “close reading” paintings along texts, the advantage of an intermedial angle is that the visual brings forth the materiality of the icon and the plasticity with which it can be recomposed. We shall see how these women feminized the maritime Gothic by engaging with material and organic transformation, including animal-like features, as well as states of pubescence, pregnancy, or nursing, hinting at subtler undercurrents of exploration, oppression, and resurgence.

Arthur Gordon Pym and the Nautical Gothic

Let us start with a brief account of Poe's only novel. Published in 1838, *The Narrative of Arthur Gordon Pym* has divided critics regarding Poe's talent for longer prose fiction. The work reads seamlessly until chapter 13. After a youthful and drunken sea adventure that barely kills him, Pym decides, nevertheless, to leave Nantucket and stow aboard the whaler *Grampus*, with the complicity of his friend Augustus, son of the ship's captain. He stays trapped much longer than planned and wakes up, again nearly dead, to discover from Augustus that the black cook has led a mutiny, and the commanding crew was slaughtered or driven away. Pym, Augustus, and an accomplice, Dirk Peters, plot a successful counter-mutiny. Still, only four men survive on the boat: the three of them and the former mutineer Richard Parker. Starvation and sleep deprivation follow, until, in chapter 10, they spot a potentially saving vessel, which is, after all, “a large hermaphrodite brig, of a Dutch build” (*Narrative* 80), soon disclosed as a phantom ship. The *Grampus's* survivors mistake for a sailor the composite figure of a seagull eating on a carcass, and that plants in their heads the thought that one of the men should be eaten for the sake of the others' survival. As they draw lots, the doomed one is the least important character, Richard Parker, but Augustus soon gets very ill and dies. Only Dirk Peters, a half-Indian sailor, and Pym are left, and then they face shipwreck, but at the last minute are saved by the *Jane Guy*, a ship set to explore the South Seas. From then onwards (chapter 14), the book and the sailing go in different, sometimes tedious, directions. Subsequent chapters describe the social structures of penguins, albatrosses, and other seabirds in the islands around Cape Hope. At a certain point, the decision is taken to sail further South, and, as they approach the South Pole, the crew comes upon Tsalal and its inhabitants, all black with black teeth, that apparently cry Teke-li-ki every time they see anything white, like an albatross. In the final chapters, most of the *Jane Guy's* crew is ambushed and killed by the Tsalalians. However, Peters and Pym manage to depart in a canoe, taking with them the native Toowit, who is literally scared to death at the sight of “the luminous glare” of a cataract arising from “the milky deaths of the ocean” (174). Carried away by a strong current amid completely anomalous weather conditions, the canoe and the story reach an abrupt end, as a chasm opens and “a

human figure emerged, veiled, with dimensions much larger than any inhabitant of the Earth, and with skin as white as snow" (175).

The novel displays many tropes—incarceration, ghostly appearances, riots of the repressed, infringement of taboos and of liminal worlds—that allow for its inscription under the label "nautical gothic," with "strong elements of romance" accounting for "erroneous versions of the maritime" (Adler 2). Moreover, Poe, even if not very experienced with sailing technology, was well-read on many of his day's developments in natural history. Hence, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*—as well as Melville's *Moby Dick* or *The Encantadas*—was attuned to the rise of a new kind of sublime along with that of vast, wild, and desert land or seascapes. I'm referring to what Natalie Deam has identified as "the aesthetics of the biological sublime" in the late works of the historian Jules Michelet, provoked by the sobering acceptance of Darwin's "progressive evolution" along with "the sheer scale of marine biodiversity and [...] the confusing, alien forms of the sea" (86). Divided into four books, Michelet's monumental *La Mer* was published in 1861, and preceded Jules Verne's speculative fiction on the sea, including the famous *20 000 Leagues Under the Sea* (1870) and the lesser known *An Antarctic Mystery* (or *Le Sphinx des Glaces*, 1891), a novel that purported to continue the adventures of Arthur Gordon Pym where they were left off.

The Surrealists and Poe's Nautical Gothic

Arguably, the French discovery of new ways of creating through the sea (including a rich array of symbolist poetry) contributed to the good grace of both Melville's and Poe's sea stories throughout the twentieth century.⁴ In contrast, the cultural and literary tradition of the United States became more landlocked.⁵ Moreover, both Poe's *Histoires Extraordinaires* (according to the generic title of the lasting translations of Baudelaire) and Verne's *Voyages Extraordinaires*, particularly the coupling of the sphynx with the polar imaginary, stirred the imagination of the early French and Belgian surrealists, such as Breton, Max Ernst, René Magritte and Robert Desnos. The latter, for instance, published in 1927, *La liberté ou l'amour!* whose fifth chapter relates the theme of the sphinx to the initiate's adventure journey, which becomes a parody of an expedition to the North Pole. Here we recall that Poe's only novel, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, deals with Antarctic exploration. In

⁴ Actually, Herman Melville's *Moby Dick* was only translated into French in 1941, by Jean Giono, but it was met with a thriving reception due to the French author's preface (which became a separate publication as well, *Pour saluer Melville*), a fictional biography modeled like an imaginary voyage. We should note that the way American authors influenced this rediscovery of the sea by French artists was mediated by translation and by commentary from French intellectuals, which here, for reasons of legibility and space constraints, will be represented preferably in English (all translations mine, unless otherwise noted).

⁵ Hester Blum notes in *A View from the Masthead* that, besides the sea being the first material border crossed by immigrants to the US, the maritime transatlantic trade and the Pacific routes were crucial for the avid reception of sailor novels by the popular imagination in the United States. However, she argues, the civil war and the westward expansion by railroad marked a decline of sailing culture (8).

contrast, the remote, semi-mythological island of Ultima Thule, where Poe locates his famous poem, "Dream-Land," was to be found in the far north.

The best-known and most direct surrealist allusion to *Arthur Gordon Pym* must be René Magritte's "La Reproduction interdite" (or "Not to be reproduced"). This 1937 work depicts a man in a suit (believed to be Magritte's patron, Edward James) standing in front of a mirror, but the image reflected is that of the back of his head, rather than his face. This is clearly an indoor portrait, with the mirror surrounded by a golden frame, but its sill oversteps the thresholds of the mirror and the window. On top of the sill rests a book, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Charles Baudelaire's translation of Poe's novel. In true surrealist fashion, "La Reproduction interdite," does not (like other Magritte paintings that allude to Poe) constitute a direct literary illustration, even if it might hint at the ending of the novel and its inscrutable figure.⁶ Notably absent is the sea as an adventurous possibility; the work invites reflection on urban wistfulness and anonymity, perhaps on the consequences of surrealist defacement and its dislike for portraiture. It might as well be a commentary on the limits, ever more framed and difficult to replicate, of the surrealist revolution, which had by then been curbed with a series of "interdictions" by Breton himself, including his ban on Poe in the second surrealist manifesto of 1929: "Crachons, en passant, sur Edgar Poe" (81)—"let us, in passing, spit on Edgar Poe"—abhorring his ratiocinative claims and accusing him of "policing" the novel.

Interestingly, in the prose poems of *Poisson Soluble*, Breton had proclaimed the shipwreck of reason, namely in its seventh piece, where we seem to discern echoes of Poe's *Pym*:

We are the creators of wrecks; there is nothing in our minds that anyone will manage to set afloat again. We take our place at the under water command post of these balloons, these bad vessels built on the principle of the lever, the winch, and the inclined plane. We start up this or that, in order to assure ourselves that all is lost, that this compass is finally constrained to pronounce the word *South*, and we laugh up our sleeves at the great material destruction underway. (Breton, *Manifestoes of Surrealism* 73-4)

While instruments of force and precision (lever, winch, compass) seem to be analogous to the craft of writing (pun intended), the real quest appears to be under water, facing the debris, as O'Hanlan emphasized in her article, "The shipwreck of reason: the Surrealist diver and modern maritime salvage." Possibly nodding to Pym's exploration of the South Pole, Breton's phrase "material destruction" could apply to the end of most of Poe's writings, arguably leading to the appeal of other (worldly realms), in a process that Poe scholar Richard Wilbur has termed "destructive transcendence" and sees as part of the struggle to reach the "Eden of dreams" (259, 267).

Despite this will to destruction, correlative of the malfunction of a machinal world, we should note that the surrealist artist, as represented in the quote above,

⁶ See Weinstein for this and other links to Poe's novel, as well as ties between Magritte's 1962 "The Domain of Arnheim" and Poe's story with the same title; earlier, Goldhurst gave a comprehensive overview of motifs and understandings of perception common to both artists.

does not seem to hand over “the command post” of *his* craft in imaginary voyages, and the track of these voyages appears quite masculine. Even if in 1953 Breton would declare that the woman was the “greatest promise” of surrealism, his statement was not only late but had a misogynist slant, for the woman was equated with conquest: “the one who remains after being attained” (in Debenedetti and Baudiffier 225).

Mermaids and Self-Portraits: Women Artists in the Waters of Surrealism

With a few exceptions (like Léonor Fini, whom we will discuss later), the women artists in surrealism were also conquests of the men. Lenora Carrington, for instance, was a promising painter and writer who left her family at 20 to live with the 46-year-old Max Ernst, a relationship that was marked by the forced separation of the war and her breakdown. Around the close of the 1930s, Carrington wrote stories that “surrealized” Poe’s plots, like “The House of Fear” and “The Oval Woman,” and were in turn the object of Ernst’s collages and interventions. By the same time, Carrington did her “Portrait of Max Ernst” (1939), which, with its polar environment and the presence of two figures turned into mermaids (Ernst himself, with an all-furry body, and a frozen white horse that recalls both a unicorn and a sphynx) might be reminiscent of Poe and Verne (Ernst is carrying a glass ball with what seems to be a sphynx trapped inside). What is most interesting in the painting, is that, through resetting a common surrealist sea-trope, the mermaid turned merman on top of an iceberg, its effect is highly ambivalent, since the lover-artist might be populating an inhospitable environment or freezing all else that surrounds him, or—possibly—both.

Jean-Michel Devésa has discussed the concomitant use of the mermaid and the monstrous enchantress by the male surrealist writers, even if nuanced by the alchemical and arguably emancipatory qualities of “Mélusine,” a figure revisited by Breton in his emblematic works *Nadja* (1928) and *Arcane 17* (1945). Dorothea Tanning, the American artist who was Max Ernst’s last partner, took a persistent interest in the motif and her approach was quite diverse, as she often just depicted a part or organ of the mermaid imagery—algae hair that might make up the skirt of the 1942 “Birthday,” or the hint of a tail under murky waters in her two paintings “Pour Gustave l’adoré” (1966, 1974) and in “Dantedoré” (1982). These latter are, according to Victoria Carruthers and Catriona McAra, in their study “Mermaids and Metaphors: Dorothea Tanning’s Surrealist Sea,” a revision of Doré’s *Les Océanides*, commenting bittersweetly on the erotic exposure of nude naiads in the nineteenth-century artist: “The fact that we can only see the lower half is to rob the viewer of any titillation felt when looking at the Doré” (220). Moreover, unlike Doré’s naiads, who are mostly above water lounging on a rock under streaming light, Tanning’s mermaid’s tail appears as a flash in the middle of a dark immersion (even if perhaps lying on a floundered board), which, I think, speaks to her fixation on the Gothic sea and fabulous creatures as part of a wider attraction to the oceanic as a mode of introspection rather than of expansive exploration. The reading of Carruthers and

McAra's article led me to the idea that women surrealists might be using the sea, and the ghostly, monstrous, or otherwise half-human sea trope, to comment not only on their feminine condition but also on male fantasies of exploring the "outlandish".

In this light, Dorothea Tanning's stunning "Self-Portrait" of 1944 can be contrasted both with Magritte's "La reproduction interdite" (Not to be reproduced) and with Carrington's "Portrait of Max Ernst." In Tanning's work, there is a figure who, like in Magritte's painting, turns her back to the viewer. Still, she is not a man in a suit, but rather a puny, pubescent girl in a swimsuit, facing a vast landscape that is literally *dépaysé*, or detached from land, with the blue tinges suggesting the half-frozen Antarctic Ocean. Carruthers points out that although the model for this was the canyon-scape of Sedona, Arizona, where she would live with Ernst, "the dry, red desert earth has been transformed back into the blues and greens of an oceanic world that, in fact, existed eons ago in its geological history" (2022). Upon closer inspection, the land or cliff mold at the left of the painting cradles a feminine, motherly face, perhaps a projection of the artist's unseen one, thus compounding Carruthers's suggestion that the swimmer should "dive in and return to the cool immersion of the ancient water" (2022). This is a water that can be gestational at an amniotic or at a more general creational level, without the maternal watery forces having to be exclusive to women, but rather, in Neimanis' words, "material metonyms of a planetary watery milieu that interpermeates and connects bodies" (*Bodies of Water* 39).

Note that despite this back-turning self-portrait, Tanning, like other women artists, gradually countered their male counterparts' avoidance of portraiture, or its subversion by replacing head or visage, particularly of women, with incoherent collages, as suggested by the insidious title of Ernst's artbook *La Femme Cent Têtes* (1929). In the words of Xavière Gauthier in her pioneering *Surréalisme et Sexualité* (1971), "The Surrealist woman", mostly "a male forgery," is "rather a woman without a head (sans tête) than a woman of a hundred heads (*femme cent têtes*)" (192). But the women painters not only reclaimed the face of their painted bodies, as they often profited from the occasion to revamp the male fantasies of Mélusine's, Medusa's, or Gorgon's heads, hair, and costumes, as in Tanning's abovementioned "Birthday."

It is interesting to place "Birthday" alongside the much later "Poem" (1987), a portrait of Edgar Allan Poe, to study how the artist feminized the maritime Gothic. From her own account, Tanning was then deliberately engaging in portraiture: "Wanting to try for a portrait, who could I choose but Edgar Allan Poe, with his burning gaze and great brow. Here he is enmeshed in tangled black with three colors bringing up the rear" (quoted online in Gallery of Surrealism). The entanglement recalls a liquid environment (of purple water? of blood? of "wine-dark-sea," as Homer would have it?) in which Poe's head is afloat. Why the supposition of liquid? Probably because the word "poem" below the head seems encircled in a piece of land, or a South island, that, upon a closer look, might resemble an animal, or even recall, in a sketchy way, the same griffin standing next to the woman in "Birthday." Curiously, the griffin was, for Poe, an illustration of his dispute with Coleridge about the difference of fancy

and imagination: unlike the British romantic, who thought the latter was capable of actual artistic creation, Poe defended that both combined already existing things:

All novel conceptions are merely unusual combinations. The mind of man can *imagine* nothing which has not really existed; [...] It will be said, perhaps, that we can imagine a *griffin*, and that a griffin does not exist. Not the griffin certainly, but its component parts. (Poe, *Essays* 277)

Weren't the exquisite corpses of the surrealists also combinations, montages, collages, of parts—or rather, dismembered parts entangled with others? Moreover, don't these composite beings, griffins as well as mermaids, suggest a more-than-human conception based on the link between animal kinship and the supernatural?

The disheveled, inky air of Poe's head in Tanning's portrait gives it a Medusa-like appearance. Symptomatically, the monstification of the drowning hero's head had been the choice of the promising artist Jean Solé for a cover of *Les Aventures de Arthur Gordon Pym* in 1977 for the Gallimard Folio collection: a head vaguely resembling Poe sunk near a ship, and the sea, instead of showing its reflection, duplicated a devilish mask. The colors of the water are mostly blue, turning to red near the bottom, while Tanning has a wine-based tone all around arabesques of black and purple that seem to flow from the head and compose a liquid hair. This color choice is likely associated not only with Poe's drunkenness but with the way he often qualifies water in his poetry—"scoriac rivers" in *Ulalume* or the "redder glow" of the rising ocean in "The City in the Sea"—associating it, as Gaston Bachelard pointed out, with primal and childhood images of hell (68). Moreover, in *Arthur Gordon Pym*, there is a famous passage when approaching the archipelago of Tsalal where "the whole mass of liquid was made up of a number of distinct veins, each of a distinct hue" (136) which can mean "blood-water", qualifying this narrative as journey of the unconscious through the organic body (Bachelard 73), both vital and death-headed. We are perhaps bordering here the "biological unconscious," a notion recuperated by Neimanis from Freud's student Sandor Ferenczi: our bodies harbor the memory of terrestrial invasion and the loss of the sea, along with the enmeshment with all bodies of water. Neimanis calls this a "Thalassian proposition" (*Bodies of Water* 133), from the Greek word meaning sea, *Thalassa*, which might have inspired the name of Tsalal chosen by Poe for the island where Gordon Pym goes adrift. The inky flowing arabesques of Poe's head in the wine-stained sea in Dorothea Tanning's painting suggest also an immersion in oily darkness; they are not a reflection but a conjunction. In Donna Haraway's terms, there seems to be a "making with," or "sympoietic threading" encompassing masculine, feminine, animal, "more-than-human," and the elemental supernatural (31).

Sympoietic, or even "symchtonic" and "tentacular" (Haraway 33), i.e., entangled with earthly, as well as under- and above-earthly beings, are terms that aptly apply also to the self-portraits of the Argentinian-Italo-French artist Léonor Fini, constantly metamorphizing and morphing herself into other figures and species. Speaking about her paintings, she said: "People are free to see in my works what they desire. For myself, I experience an erotic world where there is no divergence, no hostility, where everything mixes [...] I like to feel myself in a state of metamorphosis

like certain animals and certain plants" (Fini 105). Dialoguing with the writings of Edgar Allan Poe in visual media created throughout several years (her first illustrations of four of his women tales came out in 1952, and the six-volume deluxe edition *Œuvres imaginatives et poétiques complètes d'Edgar Allan Poe* in 1966), Fini transformed herself also into his human and animal characters.

Ultimately, Fini envisaged her artwork for literature as a conjoint authorship. In the frontispiece of her 1952 collaboration for *Contes mystérieux et fantastiques*, Léonor Fini depicted herself as a pregnant she-raven with fledglings on her hair. Therefore, her coauthorship in Poe's work was arguably of a *persona*, or implied artist, just as Poe created narrators that readers tended to confuse with the empirical writer. Fini elaborated on never saying "I" in her paintings as an act of travesty and translating the exiled self from "my own self" (*moi-même*): "the me who will express herself travestied, masked, translated, retracted, stateless of *moi-même*" (194). We might further add that she resignified the grotesque as she re-faced and re-embodied the female not as an ideal but as her wanton whim, a multipliable fantasy, both her own and shareable with other women, and other species—or, to use another term from Donna Haraway, "companion species" (10-11).

Poe's poem suggests the bird comes from "Plutonian shores" and belonged to an "unhappy [sea-]master" (*Poems*, 366). Fini's impersonation of a pregnant raven not only eroticizes the trope of the sea-animal but can be treated as feminized nautical Gothic irony. While Tanning with her alluring body parts of mermaids recalled the underworld associated with these liminal creatures and somehow exposed their grim alterity,⁷ Fini takes a more playful approach to the creation of monsters who, after all, can themselves create, gestate, invoke sexual power. With such reenactment and claim for participation in (authorial) mastery, Fini also takes her place in a tradition of French women, unparalleled in any other Modernist culture, who "mothered" Edgar Allan Poe, while arguably enhancing his "secretive feminine flame of the art seeker" (Vale de Gato 264). This was a task laid out by the biographies of Poe authored by Arvède Barine in her monograph *Poètes et névrosés* (1908), Lucie Delarue-Mardrus in the long article "Œuvre, vie, amours d'Edgar Poe," which occupied two issues of *La Revue de Paris* in 1924-25, and Marie Bonaparte in her monumental work of literature and psychoanalysis, *Edgar Allan Poe: étude psychanalytique* in 1933. These three female intellectuals worked hard, in between the twentieth century's world wars, to rehabilitate or at least vindicate the figure of Edgar Allan Poe as an alcoholic, slanderous, and horrific person that was propagated by his first American biographer, Rufus Griswold, and which partially made him, via Charles Baudelaire and the symbolists, the favorite French "poète maudit." In particular, the 900-page and three-volume study by Freud's student and patroness, the princess Marie Bonaparte, would nourish the surrealist imagination. Robert J. Belton states that, along with the essays by Freud that Bonaparte translated, her work on Poe made quite a stir in bohemian

⁷ About the ambivalence of mermaids as composite, liminal creatures, but also reifications of a "radical alterity" see Robertson 303-305 and Mortensen 204-205.

Paris, and “Dali once noted that it was discussed in the cafés for some time.” Belton then proceeds to read one Max Ernst painting inspired by Poe (“Bérenice,” 1935) as an elaboration on Poe’s fear of the *vagina dentata*, which agrees with Bonaparte’s interpretation of the painting.⁸

Leonor Fini, Marie Bonaparte, and Her Rendering of *Arthur Gordon Pym*

It seems to me that if, on the one hand, Bonaparte signaled in Poe’s work many castration metaphors that would be crucial for the surrealists (e. g. the pierced or piercing eye, the knife or serrated object in entrapped places, or indeed women’s and other creature’s teeth or claws), on the other, she did not do so to agree with the theories of her mentor Freud, but rather to rehabilitate the feminine factor which she does equate with maternity, but as a nurturing force for creation. She construed deaths in Poe’s stories, either as reenactments of the loss of the mother or of acts of revenge on the adoptive father, and feminicides as desperate attempts to replace misguided heterosexual attachments. Unlike Freud, the corollary is not that man will not build his real ego until he stops nibbling the mother and become a penetrator, but instead that men will not be freed from loss as long as they feel abandoned by feminine nurture and latency, or, worse, abandon it themselves through conquer and assault—of property, belongings, other lives, bodies, lands, seas. Although Bonaparte’s speculations about maternal anxiety and the fear of loss of phallus lack the linguistic implications of later psychoanalysts and philosophers such as Lacan and Derrida, who will relate it with discursive fragmentation and delegation (namely in the case of Poe’s *Purloined Letter*),⁹ her remarks on womb nostalgia are quite perceptive. It is thus that Bonaparte reads, for instance, Gordon Pym’s constant entrapments on the ship’s hold as mirroring the adopted Poe’s struggle with a surrogate womb inside the vaster womb of the sea, *la mer*, which for her is the mother the narrator truly longs for, *la mère*, repeating a pun that had widely been disseminated by Jules Michelet before her, in his abovementioned work.

Irrespective of whether Leonor Fini read Bonaparte’s work on Poe, the visual art she produced seems to have been informed by some knowledge of the princess’s interpretation, namely in what concerns *Les Aventures d’Arthur Gordon Pym*, the last volume of said Viletay edition. Of the ten watercolors in the book, the first is the most traditional in style, displaying a sailboat on the tip of a scraggy brown form that might be a piece of land, but is duplicated, in a Rorschach manner, by a smaller similar shape on the top of the page, where the sky is likely forming a dark cloud with a red flaring contour, that might illustrate the stormy weather Pym and his friend Augusts face in the adventure of the book’s initial chapter. However, isolated from the narrative, this

⁸ Marie Bonaparte herself needs being rehabilitated from a too narrow focus on her “diagnosis” of Poe’s neurosis. Recently, Scott Peoples lauded the Princess’s admirable close-reading skills, and Sandra Tomc has defended her brand of feminine criticism in the edited collection *Poe and Women*.

⁹ See, *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*, edited by John P. Muller and William J. Richardson.

picture could point to a different context: the two mirrored shapes are somewhat reminiscent of the American continent in its globality, North America with the red coast, and the gap between the two signaling perhaps the point of Columbus's arrival in San Salvador. Could this signify a revisionist stroke, a reminder of the historical blood shed by the white masculine fantasy of the explorers and early sailors who, in their chronicles, spoke of the "new" world as free for the taking, just as Dirk Peters will later do, "a world of novelty and amusement [...] the perfect security and freedom from all restraint to be enjoyed, but, more particularly, [...] the deliciousness of the climate, [...] the abundant means of good living, and on the voluptuous beauty of the women" (Poe, *The Narrative* 46).

Despite the gullible expectations of female pleasures in uncharted territory, there are few women in this mostly men's tale, as Bonaparte herself notes. Nevertheless, she can feminize the maritime Gothic by insisting on the motherly presence of the sea and the symbolic wombs, the boats. Pursuing a psychoanalytical focus on sexual trauma, she also notes that the same vessels that are wombs penetrate phallically (and extractively, one may add, in a more historical reading) the sea as mother. The Dutch phantom-brig of *Pym's* chapter X is described as "hermaphrodite" (Poe, *The Narrative* 80). Keenly, Bonaparte spots, inside that brig, between the galley and the counter (for which the French translation is "cuisine/kitchen"), one of the few instances where women are referred to in the novel: "Shall I ever forget the triple horror of that spectacle? Twenty-five or thirty human bodies, among whom were several females, lay scattered about between the counter and the galley in the last and most loathsome state of putrefaction" (81). Fini, on her part, illustrates this scene with a striking composition of jumbled bodies, some quite cadaverous or already ghostly, and at least one woman among them, occupying the center. Below her rosy-nipped and skirted female corpse, there is a fleshy phallic form, in line with what may be called Bonaparte's psycho-feminist reinterpretation of Poe's nautical Gothic:

The fact that this vessel exhaling such a stench symbolizes the dead and decomposed mother is perhaps confirmed by the information that among the putrefied carcasses some women are expressly mentioned. Nothing in the context seems to imply that there would be women on board... but undoubtedly the unconscious was ordering it from somewhere else. (Bonaparte vol. 2, 392)

It is worthwhile to mention that while Bonaparte hints that these women manifest a return of the repressed, more recently Karen Montwieler and Mark Boren have suggested that their presence exposes the treatment of women as commodities in the transatlantic trade:

What was their purpose, one wonders—prostitution, slavery, marriage? The prostitution suggestion comes from the "tawdry gilt" figurehead and the women's bright dresses; the slavery suggestion comes from the fact that this ship is of Dutch build; and the marriage suggestion—well, it's the one that is left. One could argue they are merely passengers, but in this text, with all that is going on thematically, that is unlikely. (49)

It is unfathomable where the two critics deducted the "bright dresses" from, since it is nowhere in Poe's text, but Fini does paint in pink the flimsy garment of the central

woman, the only touch of color apart from the blue in the pants of the man next to her.

In addition to this representation of maimed bodies, Fini also dwells on the topos of the severed heads, which reappear in three illustrations as either floating or dormant. The book's final plate displays an elaborate skull, spotted with shadows, seemingly feathered and perhaps also furry. Not solely human, it might evoke the singular hybrid-animal carcass that, some pages before the end, precludes the natives' ominous cry—"Tekeli-li." This more-than-human carcass, or composite creature (much like the earlier-mentioned griffin), is first spotted drifting above water as the *Jane Guy* sails southward with occasional glimpses of an unknown coast:

[...] the carcass of a singular-looking land-animal. It was three feet in length, and but six inches in height, with four very short legs, the feet armed with long claws of a brilliant scarlet, and resembling coral in substance. The body was covered with a straight silky hair, perfectly white. The tail was peaked like that of a rat, and about a foot and a half long. The head resembled a cat's, with the exception of the ears; these were flapped like the ears of a dog. The teeth were of the same brilliant scarlet as the claws. (Poe, *The Narrative* 130-131)

The carcass reappears when the Tsalalians set a trap for the *Jane Guy* crew, and its white body hair is the probable cause of the frightened interjection "Tekeli-li" (157), as the reader apprehends it is uttered by the dark natives whenever they spot whiteness, a grotesque inversion of the shadow of blackness that haunts the white colonialists.

In the novel's narrative arc, this carcass also recalls the earlier one that served as fodder for a seagull and was mistaken for a living sailor. Besides a possible ecogothic reading of the carcass as embodying the fear of nature and of the human destiny of decomposition, it arguably excites as well fear of the loss of mastery and of being subdued by a different race or species (speciesism).¹⁰ Furthermore, the abrupt appearance at the end of Poe's novel of a monstrous figure—at once human and more-than-human—with a white skin hue invites a deconstructive reading of the symbolic polarity of the fair human species and all the dark bestial others:

Now we rushed into the embrace of the waterfall, where a chasm suddenly opened to swallow us. But then, in our path, there appeared a shrouded human figure, much larger in size than anyone among humans. And the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow. (Poe, *The Narrative* 175)

It is difficult to determine whether Fini recognized the novel's undercurrent of Manichean and racial stereotypes. Still, she was surely drawn to the idea of the seat of reason, the human head, being a grotesque organ. Furthermore, she might have agreed with Bonaparte's interpretation of that white figure, which she relates to the description of the tinged water with gray vapor and ashes that gradually acquire a

¹⁰ Also, interestingly, the racist and speciesist topoi have accounted for the novel's influence in contemporary writing, namely Yann Martel's *Life of Pi* (2001), with a central tiger character named after the mutineer Richard Parker, and Mat Johnson's, *Pym* (2011), a continuation of the novel from an African American perspective. For a critical race approach of Poe's *The Narrative of Arthur Gordon Pym* and Johnson's *Pym* see Lavender III. See also Toni Morrison's now classic critical work *Playing in the Dark*, whose chapter "Romancing the Shadow" has extensive commentary on Poe's only novel.

milky consistency. While others see in such a description an index of the mixed-race fear, Bonaparte focuses on the milky prevalence, and envisages Pym's boat entering maternal waters and finally facing the symbolic mother and the trauma of her death, that, according to her argument, accounted for much of Poe's creative drive:

The great maternal divinity, of which the sex is not indicated, but who could be no other, in its veil and shroud, than... The mother calling back its son. In effect, the whiteness of snow in which that new Diane of Ephesus [an ancient figure of Artemisia with many breasts] radiates, and whose color and abundance of milk replace the multiplicity of breasts, is doubly and contradictorily determined: on the one hand she is of the same whiteness as the Austral pole, with its warmness of milk and light, thus recalling the blessed times of breastfeeding; on the other hand, not being compared to milk but to snow, which is coldness and death, she recalls as well the unconscious memory of the wan skin of the dead mother; in that way she condenses the two foremost attributes that Poe associated with his mother: milk and death. (Bonaparte vol. 2, 427)

Fini's plates for *Les Aventures* do not immediately relate to such interpretation; strikingly, though, the duplicity of this mother figure, with "warmness of milk and light" and "wan skin" would be an apt caption for the central character in the artist's celebrated masterpiece "Les bouts du monde" ("The ends of the earth"), painted in 1949 and then revisited in 1952 (in "Les bouts du monde II" or "Donna del Lago"). In the first artwork, we see the naked bust of a Mona Lisa-like woman emerging from a still pool of water among carcasses, brownish twigs, and animal-like leaves, the sky behind her displaying a dark red sunset. In the latter, the woman-figure emerges a little more—her nipples are above water—but she is also rather greyish as if made from cracked stone, and her head is disheveled, reminiscent of the medusas that Fini, too, liked to draw (namely as self-portraits).

Could this be a vision taken from the "shrouded white figure" risen before Pym and Dirk Peters while they sail towards the end of the earth? Irrespective of whether there is a genetic affiliation with Poe's novel, it certainly is a striking summation of the surrealist revisioning of the nautical Gothic, with a feminist twist. Its effect is highly ambivalent. The title "the ends of the earth" signals that there is indeed a terminus to human (and perhaps imaginative) exploration, and the carcasses and dead vegetable life in the pool point to an ecocritical apocalyptic vision as a consequence of exploration leading to extraction. Still, the emergent nursing woman points variably to the possibility of creation under a matrilineal regime (in the first painting), and to the exhaustion of fertility (in the second). Furthermore, these compositions by Leonor Fini have arguably endured in our imaginary through the version that the singer Madonna, in turn, animated for the videoclip of "Bedtime Story," where, her ultra-white body takes the pose of Fini's figure among the carcasses (min 1:52), inviting the viewer to connect the song's lyrics about the hushed language of the unconscious to the condensed aquatic environment. In both artworks, the hydro-imagination is that of the "heavy water" (*eau lourde*) that Gaston Bachelard, in *L'eau et les rêves* associated strongly with Poe and his aquatic images deeper and dreamier than any water found in nature (58). Issued in 1942, this book by Bachelard is also a likely source for Fini's construction of the water imagery—its interpretation

of the doubleness and reflective qualities in the aestheticization of water must have been seductive for this woman who included herself in almost all of her paintings, but refused to stay still in them, rather exploring the performance of alterity.

Lenora Carrington, Dorothea Tanning, and Leonor Fini were hardly silenced women; their male counterparts might have unwittingly relegated them to the edges of the surrealist movement, but free self-expression and fulfilment of different sexualities were no doubt surrealist tenets. The women artists, nonetheless, might have felt suffocated and disappointed by their treatment as unhinged muses (Carrington's life with and after Max Ernst being probably the best illustration for this). It is symptomatic how these women's treatment of the "revenant female" is associated with the mermaid or some other form of composite sea-creature. A few of the works here analysed, like Tanning's mermaids and "Birthday" or Fini's pregnant she-raven, reimagine Gothic tropes while distancing themselves from the romantic "poetic topic" of "the death of a beautiful woman" as propagated by Edgar Allan Poe. In fact, Poe himself and his sailor persona of Arthur Gordon Pym become, in these women's artworks, aquatic hermaphrodites, or medusa-like figures, often entangled in self-portraits with elaborate or composite creatures, fusing human and non-human. The women surrealists plunged, as well as their male counterparts, into the dissolving potentialities of the surrealist sea. But they also remade it: they found in Poe's aquatic material an opportunity to re-envision the maritime Gothic, relating it to cosmogony and eschatology as well as to the dreamworld of an unconscious that claimed for embodiment. They seem to have been particularly invested in the rehabilitation of a type of motherly oceanic presence, not nostalgic, but enabling destruction and recreation, along with companion species. This, however, must remain a tentative conclusion, in need of a broader survey of other male and female surrealist artists' treatment of sea motifs, the nautical Gothic, and their reworking of romantic tropes towards a living and procreative tradition.

Submission received 30 June 2026

Revised version accepted 13 March 2026

Works Cited

- Adler, Emily. "Through Oceans Darkly: Sea Literature and the Nautical Gothic," *Gothic Studies*, vol. 19, no. 2, 2018, 1-16. <https://doi.org/10.7227/GS.0025>.
- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. 1942. Librairie José Corti, 1993.
- Barine, Arvède. *Poètes et névrosés: Hoffmann, Quincey, Edgar Poe. G. de Nerval*. Librairie Hachette, 1908.
- Belton, Robert J. "Edgar Allan Poe and the Surrealists' Image of Women." *Woman's Art Journal*, vol. 8, no. 1, 1987, pp. 8-12. <https://doi.org/10.2307/1358334>.
- Berthold, Dennis. "Cape Horn Passages: Literary Conventions and Nautical Realities." *Literature and Lore of the Sea*, edited by Patricia Ann Carlson, Rodopi, 1986, pp. 40-57.

- Blum, Hester M. *The View from the Mast-Head: Antebellum American Sea Narratives and the Maritime Imagination*. University of Pennsylvania, 2002.
- Bonaparte, Marie. *Edgar Allan Poe: Etude psychanalytique*, 3 vols. Preface by Sigmund Freud, Denoël et Steele, 1933.
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Gallimard, 1975.
- . *Manifestoes of Surrealism*. Translated by Richard Seaver and Helen R. Lane, Ann Arbor Paperbacks, 1969.
- Carruthers, Victoria. "'Swimming Upstream' and the Creative (Re)turn." *The Kasmin Review*, 2022. <https://review.kasmingallery.com/weekend-long-reads/swimming-upstream-and-the-creative-return/>. Accessed June 19, 2025.
- Carruthers, Victoria, and Catriona McAra. "Mermaids and Metaphors: Dorothea Tanning's Surrealist Ocean." *Framing the Ocean, 1700 to the Present: Envisaging the Sea as Social Space*, edited by Tricia Cusack, Routledge, 2014, pp. 211-222.
- Deam, Natalie. "The Great Melancholy Mother: Michelet's Evolutionary Ocean in *The Sea*." *The Aesthetics of the Undersea*, edited by Margaret Cohen and Killian Colm Quigley, Routledge, 2018, pp. 83-96.
- Debenedetti, Jean Marc, and Serge Baudiffier. *Le Surréalisme et ses alentours*. Éditions Larousse, 1992.
- Delarue-Mardrus, Lucie. "Oeuvre, vie, amours d'Edgar Poe." *La Revue de Paris*, 15 November 1925, pp. 270-301; 1 December 1925, pp. 578-600.
- Desnos, Robert. *La liberté ou l'amour*. 1927. Gallimard, 1982.
- Devésa, Jean-Michel. "Sirènes, fées et autres créatures marines dans le surréalisme (Breton, Desnos, Crevel)." *Le Monstrueux et l'Humain*, edited by Danièle James-Raoul et Peter Kuon, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.
- Fini, Leonor. *Le Livre de Leonor Fini*. Collab. José Alvarez, Clairefontaine-Vilo, 1975.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. 1930. Translated by J. Strachey, with an introduction by C. Hitchens and a biographical note by P. Gray. W.W. Norton & Co., 2010.
- Gallery of Surrealism. <https://www.surrealism.gallery/>. Accessed December 30, 2025.
- Gauthier, Xavière. *Surréalisme et sexualité*. Gallimard. 1971.
- Goldhurst, William. "Literary Images Adapted by the Artist: The Case of Edgar Allan Poe and René Magritte." *The Comparatist*, 1979, pp. 3-15.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- Lavender III, Isiah. "'It Was All So White:' Mat Johnson's Afrofuturist Retelling of Poe." *Poe Studies*, vol. 56, no. 1, 2023, pp. 83-101.
- Montwieler, Kare, and Boren, M. E. "Hybridity, Anxiety, and Wombs of Destruction in Edgar Allan Poe's *Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*." *PsyArt* 19, 2015. <https://www.psyart.org>. Accessed June 24, 2025.
- Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Vintage Books, 1992.

- Mortensen, Peter. "'Half Fish, Half Woman': Annette Kellerman, Mermaids, and Eco-Aquatic Revisioning." *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2018, vol. 29, no. 2 (102), 2018, pp. 201-221. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26627621>.
- Muller, John P., and William J. Richardson. *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. The Johns Hopkins Press, 1988.
- Neimanis, Astrida. "Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water." *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, edited by Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni and Fanny Söderbäck, Palgrave Macmillan, 2012, 85-99.
- . *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury Academic, 2017.
- O'Hanlan, Sean Theodora. "The Shipwreck of Reason: The Surrealist Diver and Modern Maritime Salvage." *The Aesthetics of the Undersea*, edited by Margaret Cohen and Killian Colm Quigley, Routledge, 2018, 137-154.
- Poe, Edgar Allan. *Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Translated by Charles Baudelaire with cover illustration by Jean Solé., Gallimard, 1975.
- . *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, edited by J. Gerald Kennedy, Oxford University Press, 1998.
- . *Contes mystérieux et fantastiques*. Translated by Charles Baudelaire and illustrated by Leonor Fini, Société Normande des Amis du Livre, 1952.
- . *Essays and Reviews*, edited by G. R. Thompson, The Library of America, 1984.
- . *Œuvres imaginatives et poétiques complètes*. Translated by Charles Baudelaire et al., illustrated by Léonor Fini. 6 vols., Vialéty, 1966.
- . *Poems*. In *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, vol. 1, edited by T. O. Mabbott, The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.
- Robertson, Venetia Laura Delano. "Where Skin Meets Fin: The Mermaid as Myth, Monster and Other-Than-Human Identity." *Journal for the Academic Study of Religion*, vol. 26, no. 3, 2013, pp. 303-23. <https://doi.org/10.1558/jasr.v26i3.303>.
- Sekula, Allan. *Fish Story*. Witte de With Center for Contemporary Art and Richter Verlag, 1995.
- Tomc, Sandra. "'The Vast Pantheon of Speculation': Edgar Allan Poe and his Women Biographers." *Poe and Women: Recognition and Revision*, edited by Amy Armiento and Travis Montgomery, Lehigh University Press, 2023, pp. 1-20.
- Vale de Gato, Margarida. "Startling Restitutions, Significant Partialities. The French come to the Rescue of Edgar Allan Poe." *Anthologizing Poe: Editions, Translations, and (Trans)National Canons*, edited by Emron Esplin and M. Vale de Gato, Lehigh University Press, 2020, pp. 249-276.
- Weinstein, Cindy. "La Reproduction Interdite: Magritte's Reproduction of Pym." *Poe Studies*, vol. 55, no. 1, 2022, pp. 32-58. <https://muse.jhu.edu/pub/1/article/864936/pdf>.
- Wilbur, Richard. "The House of Poe" (1959), repr. in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, edited by Eric W. Carlson, The University of Michigan Press, 1966, pp. 255-277.

Monsters of the Venice Lagoon: Feral Algae and Alien Invaders in Local Fishermen's Stories

Agnese Martini
University of St Andrews, United Kingdom
am808@st-andrews.ac.uk

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5875>



Abstract

Employing an ecocritical and posthuman framework, this article examines the environmental narratives of local fishermen in the Venice Lagoon and their engagement with “monstrous” aquatic creatures. Due to climate change, domestic and industrial pollution, and overfishing, the Venice Lagoon faces multiple threats, including sediment erosion, invasive species, and habitat degradation. After conducting semi-structured interviews with eight local fishermen who have directly experienced the environmental changes occurring in the Venice Lagoon in the past decades, this study analyzes their perceptions of aquatic species they regard as “negative,” either due to their impact on fishing activities or their disruption of the ecosystem. The thematic analysis highlights notions of “ferality” and “otherness” in relation to these organisms: macroalgae, sea walnuts, and blue crabs proliferate uncontrollably, obstruct fishing nets, and cause ecological disruption. By exploring the entanglements, risks and possibilities generated by monstrous human/non-human encounters in the lagoon, this research reveals how the “monsters” in fishermen’s stories show their agency, challenge anthropocentric narratives, and compel us to reimagine new ways of becoming-with the aquatic more-than-human world.

Keywords: Invasive species, monstrosity, other-than-human, fishermen, Venice lagoon.

Resumen

Utilizando los marcos teóricos de la ecocrítica y el poshumanismo, este artículo examina las narrativas ambientales de los pescadores locales de la Laguna de Venecia y su relación con criaturas acuáticas “monstruosas.” Debido al cambio climático, la contaminación doméstica e industrial, y la sobrepesca, la Laguna de Venecia enfrenta múltiples amenazas, incluyendo la erosión de sedimentos, la proliferación de especies invasoras y la degradación del hábitat. Tras realizar ocho entrevistas semiestructuradas con pescadores locales que han experimentado directamente los cambios ambientales ocurridos en la Laguna de Venecia en las últimas décadas, este estudio analiza sus percepciones sobre las especies acuáticas que consideran “negativas,” ya sea por su impacto en las actividades pesqueras o por su alteración del ecosistema. El análisis temático destaca nociones de “lo salvaje” y “otredad” en relación con estos organismos: macroalgas, ctenóforos y cangrejos azules. Estos proliferan de manera descontrolada, obstruyen las redes de pesca y causan disrupciones ecológicas. Al explorar los entrelazamientos, riesgos y posibilidades generados por los encuentros monstruosos entre lo humano y lo no humano en la Laguna, esta investigación revela cómo los “monstruos” en las historias de los pescadores muestran su agencialidad, desafían las narrativas antropocéntricas y nos invitan a repensar nuevas formas de “ser-con” el mundo acuático más-que-humano.

Palabras clave: Especies invasoras, monstruosidad, más-que-humano, pescadores, Laguna de Venecia.

Introduction: Monsters of the Venice Lagoon

The Anthropocene is an era of “monstrous” transformations: from alien invasive species to extreme climate events, from toxic processes to ecosystem collapse. In *Arts of Living on a Damaged Planet*, Anna Tsing and her research collective use the figure of *monsters* to “notice landscapes of entanglement, bodies with other bodies, time with other times” (7) and recognize how “modern human activities have unleashed new and terrifying threats” (2). The Venice Lagoon, a unique yet fragile ecosystem, provides a compelling case study of the emergence of “new monsters:” aquatic species that proliferate uncontrollably, obstruct fishing nets, and threaten the lagoon’s delicate ecological balance. By employing an ecocritical and posthuman framework of analysis, this paper examines the entanglements, risks, and possibilities generated by monstrous human/non-human encounters in the lagoon.

The Venice Lagoon is a transitional coastal environment in Northeast Italy, constantly exchanging materials between the North Adriatic Sea and the land. Rejecting the dichotomy between *natural* and *artificial*, we can identify the Lagoon as a socio-natural hybrid, shaped by a variety of human and non-human forces (Cavallo et al. 3). Using Haraway’s definition in *When Species Meet*, the Venice Lagoon is a “naturalcultural contact zone” (7) where “encounters between *Homo sapiens* and other beings generate mutual ecologies and coproduced niches” (Kirksey and Helmreich 546). The consequences of this co-evolution between water, saltmarshes, urban expansion, fishing activity, petrochemical refineries, and mass tourism is that “Venice is a city that is inscribed into a nature that it has altered and from which it totally depends” (Iovino 8). In fact, over the past fifty years, industrial and domestic waste, intensive fishing practices, and climate change have severely affected the lagoon ecosystem’s structure (Solidoro et al.). Moreover, sediment erosion and sea-level rise have increased vulnerability to extreme flooding events (Ferla et al., Madricardo et al.). In addition to this, due to international shipping, tourism, and aquaculture activities, the Venice Lagoon has also become a hotspot for the spread of non-indigenous species (NIS) (Marchini et al.), regarded as one of the greatest threats to local biodiversity in aquatic ecosystems (Halpern et al.).

Since habitat degradation, global warming, and NIS are stress factors that negatively impact small-scale fisheries (Marchessaux et al.; Sumaila et al.), this paper critically analyses the narratives of local fishermen who have directly experienced the environmental changes occurring in the Venice Lagoon in the past decades. Specifically, this work will focus on their discussions of “monstrous” aquatic organisms: species that they regard as “negative,” either due to their impact on the lagoon ecosystem or their effects on fishing activity. Unsurprisingly, some of the organisms discussed by fishermen are NIS, since monsters do not “respect borders, positions, rules” (Kristeva 4) and are therefore, by definition, *out of place*.

From their liminal—and often frightening—position, monsters challenge order, hierarchies, and classification systems (Mittman 8). In “The Promises of Monsters,” Donna Haraway similarly describes monsters as deconstructive figures

that blur the boundaries between nature and culture, human and non-human. However, as Jeffrey Jerome Cohen notes in *Monster Culture (Seven Theses)*, the monstrous body is a cultural construct that “exists only to be read” (38). In this sense, monsters compel us to question epistemological paradigms and reconsider our relationship with the Other—in this case, the Other-than-Human. Ultimately, “they ask us why we have created them” (52).

As Tsing et al. state, “monsters are bodies tumbled into bodies; the art of telling monstrosity requires stories tumbled into stories” (*Arts of Living* 10). Three monstrous figures emerged from fishermen’s stories: seaweeds, ctenophores, and blue crabs. First, starting from seaweed stories, the article examines how the algal world, often perceived as monstrous due to its unfamiliarity, elicits feelings of irritation and annoyance among fishermen. Eutrophic waters become toxic for human and non-human lives, while “sticky” and “hairy” entities question established narratives of dominance and purity. The second section then investigates how non-indigenous species (NIS), once displaced from their original ecosystem, may become uncontrollable. As mysterious creatures with unknown origins appear, established system of categorization are unsettled, and a sense of uncanniness arises alongside the recognition of mutual vitality. Finally, the third section explores how narratives about invasive alien species may depict these entities as threats to be exterminated, raising fundamental questions about alienness and invasiveness. Ethical considerations emerge when asking which lives are deemed worthy of protection and which are constructed as threatening and hence “killable,” while dichotomies such as native/non-native and natural/unnatural are challenged by monsters who move around in space.

By allowing the exploration of themes of *ferality* and *otherness*, as identified through the thematic analysis, the monsters in fishermen’s stories disturb our assumptions, disrupts our hierarchies, and challenges us to reimagine our relationship with the aquatic non-human world. Aligning with the emerging field of *Blue Humanities*, this research emphasizes the crucial role of the humanities in raising awareness of marine conservation and promoting sustainable management of coastal ecosystems and fisheries. Moreover, the Italian landscape provides a fertile *material text* of meanings (Iovino) for the Environmental Humanities, allowing to expand a predominantly Anglo-centric framework of analysis.

Methodology

Fieldwork



Fig. 1. Locations of fieldwork. Map generated with Google MyMaps.

Ethnographic fieldwork was carried out between January 2022 and June 2023 in three main fishing areas of the Venice Lagoon (Chioggia, Lido, and Punta Sabbioni, see fig. 1), as part of a broader ethnobotanical project (Mendoza et al.). Semi-structured interviews were conducted in Italian with commercial fishermen, each lasting between one and two hours. Of the thirty-one fishers interviewed, eight highly experienced fishermen were selected for this paper because they have over twenty-five years of fishing experience (mean forty years of experience), making them direct witnesses to long-term environmental changes and their daily impacts on fishing activities and lagoon biodiversity (Braga et al; Lemahieu et al.). The respondents were asked to discuss aquatic organisms—both native and non-native to the lagoon—that they perceived as negative, annoying, or harmful. Prior to the interviews, written informed consent was obtained for recording and handling personal data, and the study was approved by the Ca’ Foscari University of Venice Code of Ethics. To protect participants’ privacy, they were assigned anonymized codes ranging from F1 to F8. Six of the interviews were conducted individually, while participants F4 and F5 were interviewed together, as they have been working on the same fishing boat for thirty years. Table 1 summarizes details about each interview’s location, the type of fishing activity practiced by the respondent, and their years of fishing experience.

Fisherman	Location	Type of fishing activity	Years of fishing experience
F1	Chioggia	Moeche (Green Crabs)	45
F2	Chioggia	Oyster farming	27
		Dive fishing	
F3	Chioggia	Artisanal fishing	47

F4	Chioggia	Mantis shrimps Clam farming	30
F5	Chioggia	Mantis shrimps	30
F6	Chioggia	Moeche (Green Crabs)	35
F7	Lido	Artisanal fishing	48
F8	Punta Sabbioni	Cuttlefish Clam farming	35

Table 1. Summary of interviewed fishermen, location, type of fishing activity and years of fishing experience.

Data Analysis

First, the interviews were fully transcribed in Italian (and in the local dialect when used by respondents). A thematic analysis was then conducted using the qualitative analysis software *Atlas.ti*, following the steps outlined by Clarke and Braun. The coding employed a theoretical approach (Clarke and Braun), generating codes relevant for the research question. The codes were subsequently grouped into themes and sub-themes, distinguishing between explicit (descriptive) and latent (interpretative) layers.

At the explicit level, the interviewed fishermen described the aquatic organisms as “negative” either due to their harmful effects on the ecosystem (e.g., their deadly impact on other aquatic organisms) or their disruptive effects on fishing activities (e.g., slowing down work or clogging nets). Table 2 lists the aquatic organisms mentioned, including their common names, the local name provided by the fishermen, and the corresponding scientific taxa, identified based on available samples or respondents’ descriptions. The numbers in the table indicate how often each organism was mentioned in relation to its negative effects, including multiple mentions within a single interview.

Common Name	Local Name	Scientific Name	Negative effects on ecosystem	Negative effects on fishing activities
Seaweed	Salata	Ulva Rigida C. Agardh, 1823	9	6
Seaweed	Peo Oglio; Peo Vischio	Chaetomorpha spp.	1	9
Sea Walnut	Acqua Grossa	Mnemiopsis leidyi A. Agassiz, 1865	0	11
Blue Crab	Granchio Blu	Callinectes sapidus Rathbun, 1896	5	6

Table 2. Aquatic organisms mentioned with negative attributes.

The latent themes, instead, required the author’s interpretive effort. Drawing on an ecocritical and posthuman framework, two main semantic areas were identified in the fishermen’s reflections on “negative” species: *Ferality* and *Otherness*. *Ferality*,

as defined by Tsing et al. in the *Feral Atlas*, refers to bodies of the Anthropocene that have become entangled with human projects and activities, yet have developed and spread beyond human control. *Feral entities* may be *toxic*, either thriving in polluted ecosystems or making the environment unlivable for other beings. They are often *displaced*, moving across space, frequently facilitated by international shipping. Finally, they are *uncontainable*, proliferating uncontrollably and resisting human efforts to manage them. The second theme, *Otherness*, captures the perceived “absolute alterity” and “strangeness” (Keetley 5) of the non-human, also seen as “threatening, a site of danger, of negative feelings” (Hall 238). In fact, the Other can be *sticky*, meaning it is difficult to avoid or disentangle from (Haraway, *When Species Meet* 287). It can be *uncanny*, provoking dread, horror, or discomfort (Ghosh). Lastly, it can become *killable*, when it is constructed as something that must be eliminated (Haraway, *When Species Meet* 80). The themes and related sub-themes are visually represented in Figure 2.

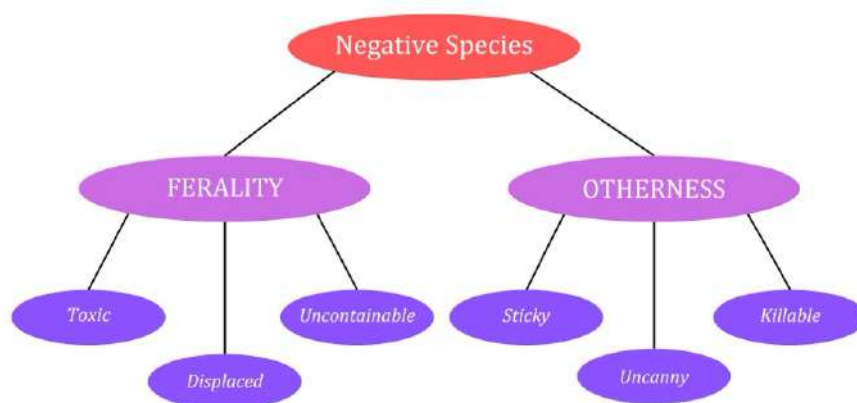


Fig. 2. Ecocritical themes related to “negative” species discussed by interviewed fishermen.

The following sections elaborate on the results of the thematic analysis, discussing how these concepts relate to the specific “negative” aquatic organisms discussed by the interviewed fishermen (see Table 2). All quotations from the interviews in the text are translated in English by the Author, with local terms reported when relevant.

Results and Discussion

Feral Algae: Toxic and Sticky Entanglements

The seaweed species more frequently mentioned by respondents for its negative effects on the ecosystem was *Ulva rigida* (C. Agardh, 1823) (see Table 2), which they locally call *salata* due to its resemblance to salad (see Fig. 3). A recurrent negative attribute in fishermen’s descriptions was its role in creating a toxic environment for fish. Indeed, this macroalgae often undergoes eutrophication,

experiencing exponential proliferation in high temperatures and nutrient-rich waters (Gao et al.). Moreover, the decomposition of *Ulva* causes oxygen depletion and sulfide release (Viaroli). The deadly consequences of this phenomenon were explained by a fisherman from Chioggia: “When *salata* decomposes, it causes disasters. There is no sign of life left. From the clam to the razor shell” (F2). He then went on, recalling a particular episode in which it was impossible to arrest the threat of *Ulva* in his oyster farm:

It was quite a few years ago, inside the basin where I have my oyster aquaculture, they had opened a drainage channel from the fields after the fertilizer season. These fertilizers certainly fueled the growth of this algae; massive, huge algae sheets formed that were frightening. That time, they truly caused a massacre. (F2)



Fig. 3. “Salata” (*Ulva rigida*). Photo from fieldwork in Chioggia. Credits: Jimlea Nadezhda Mendoza.

The description of a killer seaweed that left “no sign of life,” of “frightening algae-sheets,” and an algae-driven “massacre” suggests a *creepy* element in this story, which is worth analyzing more in depth. In *Six Theses on Plant Horror*, Keetley, drawing on Cohen’s influential *Monster Culture (Seven Theses)*, examines why plants so often serve as unsettling and monstrous figures in horror fiction and movies. She argues that “at its most basic, plant horror marks humans’ dread of the ‘wildness’ of vegetal nature—its untameability, its pointless excess, its uncontrollable growth” (1). The inherent “absolute alterity” and “strangeness” (5) of seaweed, with their life cycles and reproductive modes that often defy human understanding, evokes “horror, terror, and wonder” (Daston 33). Historically regarded as “the lowest level of vegetal life in a taxonomy based on the flowering capacity of plants” (Hendlin et al. 3), seaweeds were portrayed as liminal, esoteric, and largely *invisible* counterparts to terrestrial plants (Zwamborn). However, accelerated global change has made them more than visible: sudden algal blooms increasingly threaten marine and human life (Thomsen et al.), revealing their *ferality* (Tsing et al. *Feral Atlas*).

During the 1980s, this macroalgae showed its *feral qualities* in the Venice Lagoon. At that time, the abnormal discharge of industrial, agricultural, and domestic waste led to an excess of phosphorus in the water, which, combined with particularly high summer temperatures and altered water currents, triggered the uncontrollable spread of *Ulva* (Sfriso et al.). According to a newspaper article from 1989, “a state of emergency” was declared because the Venice lagoon was “invaded by tons of decaying algae and the air became unbreathable” (“Emergenza Alghe”). Recalling this episode, a fisherman from Lido commented:

During those summers, *salata* condensed and multiplied, it increased with heat and began to proliferate. It progressively took possession of the lagoon and started to rot, generating a smelly gas [...] the fish could no longer find oxygen, and the water began to turn white. (F7)

In this description, the fisherman seems to attribute *agency* to the *salata* within the context of the deadly process. The personified *salata* transforms into a central character, an active lethal element seizing control of the lagoon. Some feral entities “like human disturbance,” thriving within toxic, polluted, or altered ecosystems (*Feral Atlas*), just as *Ulva* flourishes specifically during episodes of agricultural or industrial runoff. Moreover, they “alter their environments in ways that make life unlivable for others” (*Feral Atlas*): out of control, the macroalgae created an unlivable environment for people (“the air became unbreathable”) and the entire ecosystem. By suffocating aquatic life, it caused long-term damage to the lagoon’s biodiversity, with consequences lasting over twenty years (Sfriso et al.). However, the *ferality* of “green tides” and “killer algae” points back “toward the monstrosities of modern Man” (Tsing et al. *Arts of Living* 2). Anthropogenic changes, such as pollution and increasing water temperatures, are the triggers of these monstrous phenomena.



Fig. 4. “Peo oglio” (*Chaetomorpha* spp.). Photo from fieldwork in Punta Sabbioni. Credits: Agnese Martini.

A respondent from Punta Sabbioni stated, “All seaweeds are annoying” (F8), referring to the general nuisance that macroalgae pose to fishing activities. Respondents highlighted the “sticky” nature of *peo oglio* (which translates to “oily algae”) (see Fig. 4) and *peo vischio* (which translates to “sticky algae”), likely referring to *Chaetomorpha* spp. These seaweeds adhere to or clog fishing nets, slowing down or even interrupting fishermen’s work, and were in fact mainly mentioned for their negative effects on fishing activities, particularly on nets, rather than for their impacts on the ecosystem (see Table 2). The fisherman from Punta Sabbioni, who also manages a clam farm, further explained: “What causes problems now is this *peo oglio*. It forms an actual carpet. In the lagoon, there’s an overwhelming amount of it. Every time you fish with the *rasca* [a traditional fishing tool used to extract clams from the sediments], you can’t fish anymore” (F8). A fisherman from Chioggia shared his concerns about “*peo vischio*.”

Six, seven years ago, this *peo vischio* started appearing, in quantities I can’t even describe. Fishing became nearly impossible. What would happen is that the nets would get coated with these algae, and the fish wouldn’t go in. And even if some fish did get inside, you couldn’t get them out because everything was enmeshed together. (F6)

Peo oglio and *peo vischio* challenge the seemingly straightforward relationship of extraction between the fisherman and the “product,” which becomes *enmeshed* (quite literally) in a problematic scenario. Using Haraway’s (*When Species Meet*) terminology, they weave “sticky” and “messy” knots that prevent us from engaging with the other “in purely regulatory or disengaged and unaffected ways” (72). Hermant and Latour describe “hairy entities” as risky due to their capacity to create attachments and networks that are difficult to disentangle ourselves from. Interestingly, respondents referred to these algae as “*peo*,” the Venetian term for “hair.” By contrast, “bold entities” pose no risks, as their clear boundaries ensure there is no danger to be contaminated, affected, or transformed by them. Indeed, sediments need to be “bold,” clean from seaweeds and aquatic plants, to allow for clam harvesting.

In this sense, “sticky” algae question the dream of purity and man-made order (Bauman) in which the non-human has no ability to *re-act*. Instead, this entanglement is annoying because it disrupts “the inherited Aristotelian understanding of plants as nonresponsive, nonperceptive organisms at the bottom of life’s hierarchy” (Sandilands 164). By showing *agency* and turning against human activities, these seaweeds expose as arbitrary the presumed “human right” to exploit natural resources.

Acqua Grossa: Uncanny and Uncontainable Aliens

The interviewed fishermen consistently mentioned a non-native species of sea walnut because of its perceived negative effects on fishing activities. Conversely, no negative effects on the ecosystem were reported (see Table 2). It was referred to as

“*acqua grossa*” (literally “big water”) or “*acqua morta*” (“dead water”), with a link to its water-like and gelatinous appearance (see Fig. 5).

Mnemiopsis leidyi (A. Agassiz, 1865) is a highly invasive ctenophore which was accidentally introduced in the Black Sea in the 1980s, likely because of international shipping, and later spread in the Mediterranean (Fach et al.). Its proliferation is accelerated by elevated temperature and salinity levels. First recorded in the Venice Lagoon in 2016 (Malej et al.), this organism has disruptive effects on the lagoon ecosystem, as it feeds on the larvae of crabs, mussels, and clams (Schroeder et al.). However, respondents largely overlooked its ecological impacts, instead emphasizing its interference with fishing nets and fish catches. A fisherman from Chioggia explained: “*Acqua grossa* is annoying because it stops our nets. It gets tangled in the mesh, and you can’t fish anymore. And then, even the fish [...] when we catch these, the fish is already dead. The fish get suffocated” (F3). Another fisherman from Chioggia underlined how much it was threatening his commercial interests:

The *acqua grossa* has been causing destruction for about five, six years. Now we started seeing it because the water temperature increased. When it appears, it becomes impossible to fish. The *bertovelli* [fishing nets] become completely filled with *acqua grossa*. Basically, you can’t even pull them up. The fish doesn’t go in. Everything gets blocked. This is a major problem for our fishing. And there are no alternatives. We’ve tried in every way, but we can’t work. (F6)



Fig. 5. “Acqua Grossa” (*Mnemiopsis leidyi*). Photo from fieldwork in Lido. Credits: Agnese Martini.

Once again, we are faced with an organism that has gone *feral*. The *Feral Atlas* defines “*industrial stowaways*” as “beings that travel with cargo ships and planes and along railroads and highways with industrial shipments. Many species carried in ballast water have disrupted marine ecosystems” (*Feral Atlas*). Community Ecology differentiates between *native* and *non-native* species. Native species are those that

“naturally” inhabit and flourish within a specific ecosystem. Conversely, non-native species (also referred to as *exotic* or *alien*) originate from different ecosystems and can enter a new ecosystem through migration or intentional/accidental introduction by human activity. Moreover, once *displaced*, these species often exhibit a quality of “*uncontainability*” (*Feral Atlas*). Ranked among the world’s 100 worst invasive species, *Mnemiopsis leidyi* causes no harm in its native environment, where predators regulate its population (Mianzan et al.). However, lacking predators in a new ecosystem, exposed to eutrophication and warming waters (Oguz et al.), these gelatinous organisms become uncontrollable. Transformed into monstrous invaders, they spread and proliferate, challenging human fantasies of control over the non-human world: “Most of the feral entities in this atlas exhibit some kind of uncontainability, but the atlas only marks it when it shocks and surprises. Shock and surprise, in turn, come from expectations of imperial and industrial control” (Tsing et al., *Feral Atlas*).

Moreover, *Mnemiopsis leidyi*, as fundamentally *Other*-than-human, provokes feelings of estrangement. Some of the interviewed fishermen struggled to fit this organism within their framework of categorization and established well-known groups (algae or fish). One fisherman, likely drawing from its morphological resemblance to jellyfish, referred to it as a “micro-jellyfish” (F3). Another fisherman attempted to trace an *odd* genealogy: “jellyfish produce a sort of liquid, the *acqua grossa*, we call it” (F1). This alien invader generates an irreducible sense of *uncanniness*. Indeed, the *uncanny*, as Freud defines it, is “the opposite of what is familiar” (60) and “undoubtedly related to what is frightening—to what arouses dread and horror” (59). Extending beyond psychology, Amitav Ghosh argues that “the environmental uncanny is not the same as the uncanniness of the supernatural: it is different precisely because it pertains to non-human forces and beings” (32). Just as algae blooms, also sea walnuts blooms “have no human referents at all” (32). However, “despite their radically non-human nature, are nonetheless animated by cumulative human actions” (32)—in this case, international shipping and climate change. Furthermore, Ghosh adds that the sense of *uncanniness* emerges from a “moment of mutual recognition” (29) of agency and liveness: “who can forget those moments when something that seems inanimate turns out to be vitally, even dangerously alive?” (3). One fisherman expressed this moment of “mutual recognition:” “The *acqua grossa* is alive. Inside it, there’s an organism that swims, and it’s not just carried by the current. I don’t know what it is, but it’s alive. I mean, you can’t see much with the naked eye. As the biologists told us, it’s a living animal” (F8). In this sense, the monstrous appearance of this alien organism questions human exceptionalism, and this is frightening. As Ghosh observes,

No other word comes close to expressing the strangeness of what is unfolding around us. For these changes are not merely strange in the sense of being unknown or alien; their uncanniness lies precisely in the fact that in these encounters we recognize something we had turned away from: that is to say, the presence and proximity of non-human interlocutors. (30)

The uncanny recognition of liveness of this organism forces us to confront the leaky boundaries between human and non-human life, revealing our entanglement with the very beings we once thought to control or ignore.

Blue Crab: Displaced and Killable Bodies

Another non-native organism regarded as “negative” by the interviewed fisherman was the blue crab (see Fig. 6). In contrast to the “acqua grossa”, fishermen highlighted not only the negative effects on fishing activities but also the broader impact of the blue crab on the lagoon ecosystem (see Table 2).

First introduced into the Mediterranean in the 1940s, the blue crab’s¹ population has increased dramatically in the Adriatic Sea over the past decade, driven by rising water temperatures and abundant food resources (Gavioli et al.). Interviewed fishermen described how it now poses a significant threat to lagoon fisheries, particularly clam farming, since it feeds on bivalves.



Fig. 6. Blue Crab (*Callinectes sapidus*). Photo from fieldwork in Punta Sabbioni. Credits: Agnese Martini.

Two fishermen from Chioggia elaborated together on the threats posed by the blue crab to the lagoon’s fisheries:

The blue crab is bringing disruption in the lagoon and even out at sea. They cause significant damage. It’s not just that they eat the fish; they also consume habitats, nets, and anything they encounter. (F4)

¹ *Callinectes sapidus* (Rathbun, 1896).

In addition to this, they don't have a predator, they have no one which preys on them. I don't know what predator they had there, but here they don't have any; they are in charge. So, they eat our crabs, they eat clams, they eat everything. (F5)

In these accounts, blue crabs are portrayed as “killing machines” that disrupt everything that they encounter, unchecked by any predator. Once removed from their “proper” place, they turned aggressive, preying on “native” species and “taking charge” of the lagoon. However, both ecologically and ethically, invasion ecology cannot simply be reduced to the axiom “native good, alien bad” (Goodenough 13). This negative portrayal of the crab overlooks the human agency behind its movement. As *Feral Atlas* remind us, movement itself should not be condemned; instead, it is essential to consider “the perspective of those who are being violently displaced” (Tsing et al.). The crab's disruption of the lagoon ecosystem is a direct consequence of its forced and arbitrary disconnection from its native environment—a spatial displacement caused by human actions. When discussing invasive species, we often forget that it was humans who made them “*relatively inappropriate/d*” (Haraway, “Promises of Monsters” 300) in the first place.

In the Venice Lagoon, clams—now a key economic resource for fisheries—were themselves once considered “alien.” Manila clams² were introduced into the lagoon in 1983 for commercial purposes, and their overfishing through hydraulic dredges has since caused irreversible damage to lagoon sediments (Monti et al.). Concepts of alienness and invasiveness are inherently relative: the theoretical boundary between native and non-native species often serves to simplify the complex matter of conservation and justify the indiscriminate extermination of certain “threatening” species.

In fact, the first, seemingly straightforward, solution proposed to manage the blue crab in the Venice Lagoon was its commercialization, given that it is an edible species. A fisherman from Chioggia reported:

Blue crabs are voracious eaters. Initially, we didn't pay much attention to them when we caught them, thinking they were a species that was disappearing. However, they multiplied excessively, and they consume everything. They particularly pose a problem for clams, as they pierce them. In fact, some clam farms are fenced off to prevent the blue crabs from getting in. These crabs are edible and hold value in the market; they taste good. Yet, they are a disaster for the lagoon. They are caught and sold, but they are a problem here. (F3)

In the summer of 2023, journalists and politicians jumped on the trend of selective fishing and cooking the “tasty blue crab” to “save” the Northern Adriatic (Loreti and Mosello). Following petitions to declare a state of “national emergency,” the Italian regions of Emilia Romagna and Veneto were aiming to transform a crisis for the marine ecosystem into an *economic resource* for the fish market. No other ways of co-existing with the “alien” were considered outside of commercialization and extermination. As noted by Ana in “Like an animal I was treated,” an essay on anti-

² *Ruditapes philippinarum* (Adams and Reeve, 1850).

immigrant metaphors used in American public discourse, the “alien” can only be integrated as a *resource*, thereby inherently rendering it huntable/killable. A distinct moral and xenophobic dimension permeates discourses on alien species, as underscored by studies on the perception of invasive birds, such as pigeons, which are not only regarded as hygienically contaminating but also as carrying a “moral” contamination (Jerolmack).

Haraway as well argues that “the very use of the term *invasive species* makes killable, whether you’re talking about immigrants from Central America or rats and cats on an island” (Haraway, *Manifestly Haraway* 234). After attending a conference in California centered on species recovery plans and habitat regeneration strategies, Haraway confronted the biologist leading the talk, asking: “Why do we pretend to ourselves that this is not an extirpation, a killing? What sort of innocence is this?” (235). By making invasiveness a property of killable bodies, humans absolve themselves from relational responsibilities, avoiding the risks associated with becoming entangled with the non-human. Instead, we should acknowledge human impact on ecosystems and reject convenient and simplistic terminology such as “alien species.”

Furthermore, all non-native species have the potential to gradually become native species over time. A respondent suggested that a new ecological equilibrium might be reached in the Venice Lagoon: “Nature, in my opinion, manages itself, sooner or later an equilibrium is reached. So perhaps, if the blue crab is more attracted to *acquadella* [*Atherina boyeri*], instead of catching 100 kg, you might get 30 kg, but fish reproduce quickly” (F2). This is particularly relevant in the context of climate change, which is forcing species to migrate in search of more hospitable conditions (Robinson et al). Yet, as Braverman notes, the concept of “animobility” is often dismissed, as if animals were incapable of movement beyond human intervention. In reality, species have always migrated. The same fisherman emphasized this point: “In water, where everything is always connected, it’s normal that over time a species from one place ends up on the opposite side of somewhere else, so there’s nothing predictable in the water” (F2). Unlike terrestrial environments, where physical borders shape migration patterns, water—with its fluid, unbounded nature—allows for a different kind of movement. In this open space, it is easier for monsters to “go around.” The aquatic element, with its inherent fluidity, thus opens the way for the *monstrous turn*.

Conclusions: The Promises of Monsters

This study critically examined why certain aquatic organisms were perceived as “negative” by the interviewed local fishermen. Seaweed, sea walnuts, and blue crabs were described negatively, primarily due to their disruptive impact on fishing activities, especially on nets. In some cases, their harmful effects on the ecosystem were also acknowledged—but mainly as they affected fish populations, and thus the fishermen’s commercial activities. This highlights the predominantly economic-utilitarian character of the fishermen’s knowledge about aquatic fauna and flora

(Vianello 322). However, precisely this anthropocentric perspective was challenged by the “monstrous” creatures they discussed, and this disruption unfolds within two interrelated semantic fields: *Ferality* and *Otherness*.

Ferality captures the ways in which these organisms are products of human-altered environments that have nonetheless escaped human control: the “negative” species discussed by fishermen emerge as displaced, toxic, proliferating, and uncontrollable. Their feral character lies not in an intrinsic excess, but in their entanglement with industrial, fishing, and climatic processes that amplify their capacity to disrupt ecological relations and economic practices. In this sense, ferality points back to human infrastructures and decisions, and it materializes as a loss of control over the non-human world.

At the same time, these organisms are consistently positioned within the semantic field of Otherness. They appear as radically unfamiliar, uncanny, or threatening. Seaweeds become monstrous through their excessive growth and sticky entanglements; the sea walnut resists incorporation into established classificatory frameworks through its gelatinous, water-like body; and the blue crab is depicted as an aggressive invader whose displacement renders it killable. Across these cases, Otherness generates irritation, fear, and hostility, which ultimately justifies practices of control, eradication, or commodification.

What links Ferality and Otherness is the recurring breakdown of a utilitarian and extractive relationship between fishermen and the lagoon. The organisms become “negative” precisely when they interfere with smooth extraction, blur boundaries between human and non-human, or display forms of agency that contradict inherited hierarchies positioning plants and animals as passive resources. This is why monsters are *promising*.

This *monstrous* exploration was a *turn* (Haraway, “Promises of Monsters” 304) rather than a straightforward path, a deviation that excludes any notion of progression or salvation. As Elvia Wilk points out, while conservation efforts are crucial, there’s no possibility of return to an idealized “natural state” or “Garden of Eden:” “There can be no direct reversal of the Anthropocene and its processes of enclosure. Symbiosis cannot be re-created where it has been lost. [...] There are toxic materials in the soil and the air [...] and this is now the baseline; there is a dire need for preservation and conservation work, but there is nothing to go ‘back’ to” (54). Adopting a “compostist” approach means taking care of the even *unforeseen* consequences of our *monstrous* natural-cultural compositions (Timeto 136). In an effort of “staying with the trouble” (Haraway), we need to develop a *politics of relation* (Timeto), which involves the socialization of Nature itself and the recognition of our mutual *response-abilities*. This web of accountability includes not only the human responsibility for the destructive impacts on the environment and non-human others, but also the agency and *ability to respond* of non-human entities. A More-Than-Human Anthropocene (Tsing et al. *Arts of Living*) requires practices of multispecies care, *becoming-with* non-humans in “monstrous” and “off-category” (Haraway, *Staying*

with the trouble 209) relationships. In this sense, to be human is not to remain separate or pure, but to inhabit entanglement as an ethical and political condition.

Acknowledgments

The author would like to thank the local respondents who contributed to the work with their expertise and knowledge. This research was conducted as part of Jimlea Nadezhda Mendoza's PhD scholarship on fishermen's Local Ecological Knowledge (LEK) in the Lagoon of Venice, Italy and Laguna Lake Philippines, funded by Ca' Foscari University of Venice, Italy, under the Biocultural Diversity Lab. Thanks go to Dr. Jimlea Nadezhda Mendoza for carrying out the fieldwork together and for her work on specimen identification, as well as to Prof. Renata Sõukand and Prof. Shaul Bassi for their valuable review and guidance.

Submission received 30 June 2025

Revised version accepted 14 March 2026

Works Cited

- Ana, Otto Santa. "Like an Animal I Was Treated': Anti-immigrant Metaphor in US Public Discourse." *Discourse & Society*, vol. 10, no. 2, 1999, pp. 191-224.
- Bauman, Zygmunt. "Dream of Purity." *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, no. 86, 1995, pp. 49-60. <http://www.jstor.org/stable/41802659>. Accessed 25 Mar. 2025.
- Braga, Heitor de Oliveira, et al. "Incorporation of LEK into Biodiversity Management and Climate Change Variability Scenarios for Threatened Fish Species and Fishing Communities." *Handbook of Climate Change Communication*, vol. 2, 2018, pp. 237-262.
- Braverman, Irus. "Animal Mobilelegalities: The Regulation of Animal Movement in the American City." *Humanimalia*, vol. 5, no. 1, 2013, pp. 104-135.
- Cavallo, Federica, et al. "Heart of Wetness: Living, Narrating, Representing Ancient Memories and New Water Rhythms in the Venice Lagoon." *Shima*, vol. 15, no. 1, 2021, pp. 1-17.
- Clarke, Victoria, and Virginia Braun. "Thematic Analysis." *The Journal of Positive Psychology*, vol. 12, no. 3, 2017, pp. 297-298.
- Cohen, Jeffrey Jerome. "Monster Culture (Seven Thesis)." *The Monster Theory Reader*, edited by Jeffrey Weinstock, University of Minnesota Press, 2020, pp. 37-56.
- Daston, Lorraine. *Against Nature*, Vol. 17. MIT Press, 2019.
- "Emergenza Alghe Venezia già soffre." *La Repubblica*, Archivio. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/03/22/emergenza-alghe-venezgia-gia-soffre.html>. 22 Mar. 1989. Accessed 24 Mar. 2025.
- Fach, Bettina, et al. "Alien Species Can Cause Severe Disturbance." *Feral Atlas*, edited by Anna L. Tsing et al., Stanford University Press, 2021.

- Ferla, Maurizio, et al. "Long-term Variations on Sea Level and Tidal Regime in the Lagoon of Venice." *Estuarine, Coastal and Shelf Science*, vol. 75, no. 1-2, 2007, pp. 214-222.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny." *The Monster Theory Reader*, edited by Jeffrey Andrew Weinstock, University of Minnesota Press, 2020.
- Gao, Guang, et al. "Eutrophication and Warming-driven Green Tides (*Ulva rigida*) Are Predicted to Increase under Future Climate Change Scenarios." *Marine Pollution Bulletin*, vol. 114, no. 1, 2017, pp. 439-447.
- Gavioli, Anna, et al. "From Ecological to Anthropogenic Factors: Unraveling the Drivers of Blue Crab *Callinectes Sapidus* Occurrence along the Mediterranean Coasts." *Frontiers in Marine Science*, vol. 11, 2025, 1515098.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. University of Chicago Press, 2016.
- Goodenough, Anne E. "Are the Ecological Impacts of Alien Species Misrepresented? A Review of the 'Native Good, Alien Bad' Philosophy." *Community Ecology*, vol. 11, no. 1, 2010, pp. 13-21.
- Hall, Stuart. "The Spectacle of the Other." *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, vol. 2, edited by Stuart Hall, Sage, 1997.
- Halpern, Benjamin S., et al. "A Global Map of Human Impact on Marine Ecosystems." *Science*, vol. 319, no. 5865, 2008, pp. 948-952. Accessed 24 Mar. 2025.
- Haraway, Donna J. "Companions in Conversation (with Cary Wolfe)." *Manifestly Haraway*, University of Minnesota Press, 2016, pp. 199-296.
- . *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- . *When Species Meet*. University of Minnesota Press, 2008.
- . "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others." *Cultural Studies*. Routledge, 2013, pp. 295-337.
- Hendlin, Yogi Hale, et al. *Being Algae: Transformations in Water, Plants*. Brill, 2024.
- Hermant, Emilie, and Bruno Latour. "Note sur certains objets chevelus." *Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie*, vol. 27, 1995, pp. 21-36.
- Iovino, Serenella. *Ecocriticism and Italy: Ecology, resistance, and liberation*. Bloomsbury Academic, 2016.
- Jerolmack, Colin. "How Pigeons Became Rats: The Cultural-spatial Logic of Problem Animals." *Social Problems*, vol. 55, no. 1, 2008, pp. 72-94.
- Keetley, Dawn. "Introduction: Six Theses on Plant Horror; or, Why Are Plants Horrifying?" *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, edited by Dawn Keetley and Angela Tenga, Springer, 2016, pp. 1-30.
- Kirksey, S. Eben, and Stefan Helmreich. "The Emergence of Multispecies Ethnography." *Cultural Anthropology*, vol. 25, no. 4, 2010, pp. 545-576.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press, 1982.

- Lemahieu, Anne, et al. "Local Perceptions of Environmental Changes in Fishing Communities of Southwest Madagascar." *Ocean & Coastal Management*, vol. 163, 2018, pp. 209-221.
- Loreti, Lara, and Luisa Mosello. "Mangiamo granchio blu, eccezionale!" *la Repubblica* 20 Aug. 2023. <https://www.repubblica.it/il-gusto/2023/08/20/news/francesco-lollobrigida-giorgia-meloni-mangiano-granchio-blu-411759187/>. Accessed 24 Mar. 2025.
- Madricardo, Fantina, et al. "Assessing the Human Footprint on the Sea-floor of Coastal Systems: The Case of the Venice Lagoon, Italy." *Scientific Reports*, vol. 9, no. 1, 2019, 6615.
- Malej, Alenka, et al. "Mnemiopsis Leidy in the Northern Adriatic: Here to Stay?" *Journal of Sea Research*, vol. 124, 2017, pp. 10-16.
- Marchessaux, Guillaume, et al. "Invasive Blue Crabs and Small-scale Fisheries in the Mediterranean Sea: Local Ecological Knowledge, Impacts and Future Management." *Marine Policy*, vol. 148, 2023, 105461.
- Marchini, Agnese, et al. "Current Status and Trends of Biological Invasions in the Lagoon of Venice, a Hotspot of Marine NIS Introductions in the Mediterranean Sea." *Biological Invasions*, vol. 17, 2015, pp. 2943-2962.
- Mendoza, Jimlea Nadezhda, et al. "Impacts of Invasive Algae from the Perspective of Fishers in the Lagoon of Venice, Northern Italy." *Marine Policy*, vol. 183, 2025, pp. 106903-3.
- Mianzan, H. W., et al. "Fish Predation on Neritic Ctenophores from the Argentine Continental Shelf: A Neglected Food Resource?" *Fisheries Research*, vol. 27, no. 1-3, 1996, pp. 69-79.
- Mittman, Asa Simon. "Introduction: The Impact of Monsters and Monster Studies." *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, edited by Asa Simon Mittman and Peter J. Dendle, Routledge, 2012, pp. 1-14.
- Monti, M. Anelli, et al. "Indicatori trofodinamici per lo studio dell'impatto di diverse attività di pesca lungo la fascia costiera del veneto (nord italia)." *Biologia Marina Mediterranea*, vol. 23, no. 1, 2016.
- Oguz, Temel, et al. "Invasion Dynamics of the Alien Ctenophore *Mnemiopsis leidyi* and its Impact on Anchovy Collapse in the Black Sea." *Journal of Plankton Research*, vol. 30, no. 12, 2008, pp. 1385-1397.
- Robinson, Robert A., et al. "Travelling through a Warming World: Climate Change and Migratory Species." *Endangered Species Research*, vol. 7, no. 2, 2009, pp. 87-99.
- Sandilands, Catriona. "Plants." *The Cambridge Companion to Environmental Humanities*, edited by Jeffrey Jerome Cohen and Stefanie Foote, Cambridge University Press, 2021, pp. 156-169.
- Schroeder, Anna, et al. "Feeding Pressure on Meroplankton by the Invasive Ctenophore *Mnemiopsis leidyi*." *Biological Invasions*, vol. 25, no. 6, 2023, pp. 2007-2021.

- Sfriso, Adriano, et al. "Temporal and Spatial Changes of Macroalgae and Phytoplankton in a Mediterranean Coastal Area: The Venice Lagoon as a Case Study." *Marine Environmental Research*, vol. 56, no. 5, 2003, pp. 617-636.
- Solidoro, Cosimo, et al. "Response of the Venice Lagoon Ecosystem to Natural and Anthropogenic Pressures over the Last Fifty Years." *Coastal Lagoons: Critical Habitats of Environmental Change*, vol. 8, 2010, pp. 483-511.
- Sumaila, U. Rashid, et al. "Climate Change Impacts on the Biophysics and Economics of World Fisheries." *Nature Climate Change*, vol. 1, no. 9, 2011, pp. 449-456.
- Thomsen, Mads Solgaard, et al. "Non-native Seaweeds Drive Changes in Marine Coastal Communities around the World." *Seaweed Phylogeography: Adaptation and Evolution of Seaweeds under Environmental Change*, 2016, pp. 147-185.
- Timeto, Federica. "Donna Haraway e la teratotropia degli altri in/appropriate". *aut aut*, vol. 380, 2018, pp. 127-139.
- Tsing, Anna L., et al. *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. University of Minnesota Press, 2017.
- Tsing, Anna L., et al. *Feral Atlas: The More-Than-Human Anthropocene*. Stanford University Press, 2021.
- Vianello, Rita. "Venetian Lagoon Mussel Farming between Tradition and Innovation. An Example of Changes in Perception and Multispecies Relations." *Lagoonscapes*, vol. 1, no. 2, 2021, pp. 315-336.
- Viaroli, Pierluigi, et al. "Nutrient and Iron Limitation to *Ulva* blooms in a Eutrophic Coastal Lagoon (Sacca di Goro, Italy)." *Hydrobiologia*, vol. 550, 2005, pp. 57-71.
- Wilk, Elvia. *Death by Landscape*. Soft Skull, 2022.
- Zwamborn, Miek. *Seaweed, An Enchanting Miscellany*. Greystone Books Ltd, 2020.

Entre discours scientifique et écriture autobiographique: engagement émotionnel et écologique chez Anne Collet et François Sarano

Julia Ori

Universidad Complutense de Madrid, Espagne¹

julia.ori@ucm.es

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5897>



Résumé

Dans cet article, nous nous intéressons à l'usage de la première personne, à sa place et à son rôle dans deux ouvrages consacrés aux mammifères marins: *Danse avec les baleines* d'Anne Collet (1998) et *Le retour de Moby Dick. Ou ce que les cachalots nous enseignent sur les océans et les hommes* de François Sarano (2017), en vue de caractériser les fonctions discursives de la subjectivité dans la vulgarisation scientifique écologique. Nous faisons l'hypothèse que la focalisation interne et l'emploi de la première personne contribuent à susciter une expérience "incarnée" chez le lecteur, en facilitant le partage de l'expérience subjective du narrateur, conformément à l'analyse de Weik von Mossner (2017). L'analyse des pronoms personnels, notamment des premières personnes et du pronom "on," montre que, si ces textes relèvent bien du discours scientifique de vulgarisation par leur objectif de diffusion des savoirs, ils poursuivent également d'autres finalités essentielles, variables selon les auteurs. Ces usages visent à transmettre l'émerveillement face au monde marin, à retracer le parcours personnel et scientifique des chercheurs-écrivains, et à inciter le lecteur à une prise de conscience, voire à l'action écologique. Ces résultats suggèrent que l'objectivité revendiquée par le discours scientifique n'exclut pas une subjectivité assumée, particulièrement dans le cadre de la vulgarisation à visée écologique.

Mots clés: Discours de vulgarisation scientifique, écocritique, mammifères marins, pronoms personnels, éconarratologie.

Abstract

In this article, we examine the use of the first person, its place and its role in two works devoted to marine mammals: *Danse avec les baleines* by Anne Collet (1998) and *Le retour de Moby Dick. Ou ce que les cachalots nous enseignent sur les océans et les hommes* by François Sarano (2017), with the aim of characterizing the discursive functions of subjectivity in ecological popular science writing. We hypothesize that internal focalization and the use of the first person contribute to generating an "embodied" experience for the reader by facilitating the sharing of the narrator's subjective experience, in line with Weik von Mossner's analysis (2017). The analysis of personal pronouns, particularly first-person forms and the pronoun *on*, shows that while these texts do belong to the discourse of scientific popularization through their aim of disseminating knowledge, they also pursue other essential purposes, which vary according to the author. These uses seek to convey a sense of wonder at the marine world, to retrace the personal and scientific trajectories of the researcher-writers, and to encourage the reader's awareness and even ecological action. These findings suggest that the objectivity claimed by scientific discourse does not exclude an assumed subjectivity, especially in ecological popular science writing.

Keywords: Popular science discourse, ecocriticism, marine mammals, personal pronouns, econarratology.

¹ Member of the research group GIECO (I. FRANKLIN-UAH), the research group ELCEG (UCM), and of Instituto de Investigaciones Feministas UCM.

Resumen

En este artículo analizamos el uso de la primera persona, su lugar y su función en dos obras dedicadas a los mamíferos marinos: *Danse avec les baleines* de Anne Collet (1998) y *Le retour de Moby Dick. Ou ce que les cachalots nous enseignent sur les océans et les hommes* de François Sarano (2017), con el fin de caracterizar las funciones discursivas de la subjetividad en la divulgación científica de orientación ecológica. Partimos de la hipótesis de que la focalización interna y el empleo de la primera persona contribuyen a suscitar una experiencia “encarnada” en el lector, al facilitar el compartir la experiencia subjetiva del narrador, de acuerdo con el análisis de Weik von Mossner (2017). El análisis de los pronombres personales, en particular de las formas de primera persona y del pronombre *on*, muestra que, si bien estos textos pertenecen al discurso de la divulgación científica por su objetivo de difusión del conocimiento, persiguen asimismo otras finalidades esenciales, que varían según los autores. Estos usos buscan transmitir el asombro ante el mundo marino, reconstruir el recorrido personal y científico de los investigadores-escritores, e incitar al lector a una toma de conciencia e incluso a la acción ecológica. Estos resultados sugieren que la objetividad reivindicada por el discurso científico no excluye una subjetividad asumida, especialmente en el ámbito de la divulgación científica con finalidad ecológica.

Palabras clave: Discurso de divulgación científica, ecocrítica, mamíferos marinos, pronombres personales, econarratología.

Écrire les mammifères marins

Les mammifères marins nous fascinent: ils sont les témoins vivants de l'énorme adaptabilité des espèces. “Mammifères comme nous, elles évoluent pourtant dans un milieu bien différent du nôtre: l'océan,” écrit-on sur le site du Muséum national d'Histoire naturelle (*Les baleines, ces incroyables cétacés* / MNHN). Les baleines et les cachalots impressionnent également par leur taille: ce sont des “colosses” (*Les baleines*), des “titans” (Sarano et Sarano 17), devenus des animaux mythiques à l'instar de *Moby Dick* de Herman Melville:

Les mysticètes, êtres énigmatiques par excellence, ont constamment exercé une fascination considérable sur les écrivains. L'apparition des baleines dans la littérature remonte au deuxième siècle, avec des exemples tels que Lucien de Samosate mentionnant, dans ses *Histoires vraies*, un groupe de voyageurs englouti par une baleine gigantesque au livre II [...]. (Scarlaten 233)

L'intérêt actuel pour les cétacés est aussi une nécessité: leur population a significativement baissé depuis le XIX^e siècle, principalement à cause de la chasse.² Certes, les mesures de protection, notamment le moratoire sur la chasse en 1986, semblent avoir donné leurs fruits, mais le braconnage, la pollution des océans, les

² “C'est à la fin du XIX^e siècle qu'on perçoit une relance de la chasse commerciale, sous une forme industrielle. Elle résulte de la conjonction de **nouveaux débouchés** (huile de graissage pour les machines, margarine, glycérine), de la fin d'un cycle déprécié de l'économie mondiale, de la maîtrise de **nouveaux matériels** (le canon à harpon à grenade explosive, le chasseur à vapeur, le navire-usine) et de l'émergence de **nouvelles générations d'entrepreneurs adossés à des banques d'affaires**” (Delmas et Guillaume; accent sur l'original).

collisions avec les navires³ et le changement climatique signifient toujours un danger pour les espèces de mammifères marins.

Ces créatures fascinantes sont donc les protagonistes de nombreux types de récits, et d'ouvrages de genres différents. Dans cet article, nous nous intéressons à des ouvrages de vulgarisation scientifique. Nous avons choisi deux textes de deux experts des mammifères marins en France: *Danse avec les baleines* de la biologiste Anne Collet et *Le retour de Moby Dick* de l'océanographe François Sarano (Sarano et Sarano). Ces deux auteurs sont non seulement mondialement reconnus pour leur travail et la connaissance approfondie des cétacés, mais aussi, précisément, pour leur volonté de faire connaître ces animaux au public non expert. Collet a créé en 1992, à La Rochelle, le Centre de recherche sur les mammifères marins, et elle est co-autrice des ouvrages de divulgation comme *Les Dauphins: Historique et biologie* (1989) ou *Vie et mort des baleines* (2000). Sarano a participé à de nombreuses expéditions de Jean-Yves Cousteau au bord de la *Calypso* et fondé, avec sa femme, l'association Longitude 181. Il est auteur et co-auteur de nombreux ouvrages, notamment des ouvrages scientifiques ou de vulgarisation (*Au nom des requins*, 2022), des livres pour enfants (*Le Peuple d'Océans*, 2009) ou encore de films (*Océans*, 2010).

Dans cet article, nous nous intéressons à l'usage de la première personne, sa place et son rôle dans les deux ouvrages qui constituent notre corpus. Selon notre hypothèse, la focalisation interne et l'emploi de la première personne aident à susciter l'expérience "incarnée." Cela signifierait, selon Weik von Mossner qui analyse Muir's *The Mountains of California*, que la première personne permet plus facilement aux lecteurs de partager l'expérience personnelle du narrateur et/ou de l'auteur en simulant l'expérience subjective (35-6). Ainsi, nous espérons démontrer que l'objectivité, qui est censée être propre au discours scientifique, n'exclut pas une certaine subjectivité, surtout dans la vulgarisation scientifique à visée écologique.

Pour ce faire, nous définissons d'abord notre cadre théorique concernant les discours scientifique et autobiographique, pour procéder ensuite à l'analyse des ouvrages. Nous y étudions avant tout les pronoms personnels: dans un premier temps, nous réalisons une analyse quantitative à l'aide du logiciel Sketch Engine qui nous permet de recenser toutes les occurrences des pronoms personnels de la première et la deuxième personne, ainsi que du pronom indéfini "on," et de les ordonner selon leur fréquence d'apparition dans chacun des textes; puis, dans un deuxième temps, nous interprétons ces résultats dans une analyse qualitative qui prend en compte les contextes dans lesquels ces pronoms apparaissent, ainsi que leurs valeurs. Ces résultats sont interprétés à la lumière de l'éconarratologie (James; Weik von Mossner).

³ En effet, comme de récentes études l'ont démontré, les collisions demeurent la principale cause de mortalité directe de ces mammifères marins (Tamine).

Discours scientifique, vulgarisation et autobiographie

Le discours scientifique peut être défini comme un “discours produit dans le cadre de l’activité de recherche à des fins de construction et de diffusion du savoir” (Rinck 428). Cette définition a l’avantage de rompre avec plusieurs lieux communs qui ont déjà été réfutés par de nombreux chercheurs: notamment, la prétendue objectivité des faits scientifiques qui seraient rendus dans des textes neutres (Campbell; Fløttum; Hyland; Rabatel) et la différence essentielle entre production et diffusion de la science (Jacobi; Latour et Fabbri).

La question de l’objectivité et de la neutralité est en rapport avec le statut du discours scientifique. Celui-ci est un “discours constituant,” qui “désigne fondamentalement ces discours qui se donnent comme discours d’Origine, validés par une scène d’énonciation qui s’autorise d’elle-même” (Maingueneau, *Le discours* 47). Cela signifie que le discours scientifique est chargé d’une autorité et, bien que fondé sur des discours antérieurs, il prétend fonder une nouvelle origine, une nouvelle légitimité. Celle-ci passe avant tout par son insistance sur sa propre véracité. Il s’agit d’un discours qui doit être “vrai,” ce qui “implique en pratique que son contenu, ses références, voire son auteur font partie de l’univers de la science qu’il traite, et par ces faits-mêmes de tels discours sont acceptés par la communauté scientifique en question” (Tukia 34).

Cependant, la prétendue objectivité du discours scientifique est désormais mise en cause. Le savoir est considéré comme lui-même de nature discursive (Jacobi 92): s’il est basé sur des expériences réalisées dans des laboratoires via l’observation, il existe toujours par le biais d’un discours, du langage, que ce soit sous formes de livres, d’articles, de communications ou encore de films. Par conséquent, le discours scientifique est de nature rhétorique (Campbell 391), autrement dit, il implique une “construction” du savoir par le langage qui mobilise de nombreux procédés qu’on peut appeler rhétoriques: des figures, des discours rapportés, des arguments, etc.: “En d’autres termes, on ne se contente pas de rapporter des résultats ou d’exprimer des idées de manière neutre et indépendante du contexte; on utilise les ressources rhétoriques propres au genre et à la communauté sociale dans laquelle on communique afin de transmettre du sens” (Hyland 1093).⁴

Dans ce sens, la *Feminist standpoint theory* (Zenetti) a constitué une avancée importante dans la réflexion sur le discours scientifique. Comme l’a montré Donna Haraway,⁵ le point de vue “objectif” ou “universel” est en réalité celui des hommes blancs hétérosexuels qui ne se rendent pas compte, ou ne veulent pas se rendre compte, de la restriction inévitable de leur champ de vision:

⁴ “In other words, we do not simply report findings or express ideas in some neutral, context-free way, we employ the rhetorical resources accepted for the purpose of sharing meanings in a particular genre and social community” (Toutes les traductions de l’anglais, sauf dans les cas où l’on indique le contraire, sont réalisées par nos soins. Les citations originales seront toujours citées en note de bas de page).

⁵ Voir aussi l’article de Marie-Jeanne Zenetti sur la *feminist standpoint theory* (Zenetti).

Je voudrais insister sur la nature incorporée de toute vision, et ainsi reconquérir le système sensoriel qui a servi à signifier un saut hors du corps marqué vers un regard dominateur émanant de nulle part. C'est le regard qui inscrit mythiquement tous les corps marqués, qui permet à la catégorie non marquée de revendiquer le pouvoir de voir sans être vue, de représenter en échappant à la représentation. Ce regard exprime la position non marquée d'Homme et de Blanc, une des nombreuses tonalités déplaisantes du mot objectivité pour les oreilles féministes vivant dans les sociétés scientifiques et technologiques, industrielles avancées, militarisées, racistes et à domination masculine, c'est-à-dire, ici, dans le ventre du monstre, aux États-Unis à la fin des années 1980. (Haraway, "Savoirs situés" 115)⁶

Face à l'impossibilité de l'objectivité, Haraway propose de "situer les savoirs:" "Je voudrais une doctrine d'objectivité incorporée qui accueille les projets féministes paradoxaux et critiques sur la science, objectivité féministe signifiant alors tout simplement 'savoirs situés'" ("Savoirs situés" 115).⁷ Autrement dit, au lieu d'essayer d'effacer les biais des discours, il faut les expliciter, parce que "seule la perspective partielle assure une vision objective" ("Savoirs situés" 117),⁸ tout en multipliant ces perspectives partielles.

En somme, si le discours savant est considéré neutre, c'est parce qu'il s'est présenté comme tel, comme indépendant de tout jugement personnel. La marque linguistique de cette dépersonnalisation peut être l'effacement de la première personne du singulier au profit des formes impersonnelles comme le pronom "on"⁹ ou la voix passive, ainsi que la première personne du pluriel de modestie.¹⁰ Néanmoins, cette objectivité n'est qu'une illusion qui, selon Haraway, mais aussi selon d'autres, comme Campbell (404), doit être démasquée.

Ainsi, l'usage de la première personne du singulier ne signifie pas nécessairement une plus grande subjectivité, mais justement une plus grande transparence: au lieu de masquer une subjectivité inévitable, on choisit de montrer que le discours ne peut pas être tout à fait neutre. En tout cas, l'usage des pronoms dépend largement des conventions en fonction de la langue, du genre discursif, de la position du chercheur, de l'époque, etc. Beaucoup de recherches se sont penchées sur la dimension énonciative du discours scientifique et ont effectivement constaté que la

⁶ "I would like to insist on the embodied nature of all vision and so reclaim the sensory system that has been used to signify a leap out of the marked body and into a conquering gaze from nowhere. This is the gaze that mythically inscribes all the marked bodies, that makes the unmarked category claim the power to see and not be seen, to represent while escaping representation. This gaze signifies the unmarked positions of Man and White, one of the many nasty tones of the word 'objectivity' to feminist ears in scientific and technological, late-industrial, militarized, racist, and male-dominant societies, that is, here, in the belly of the monster, in the United States in the late 1980s" (Haraway, "Situated Knowledges" 581).

⁷ "I would like a doctrine of embodied objectivity that accommodates paradoxical and critical feminist science projects: Feminist objectivity means quite simply *situated knowledges*" (Haraway, "Situated Knowledges" 581).

⁸ "only partial perspective promises objective vision" (Haraway, "Situated Knowledges" 583).

⁹ Le pronom "on" est un pronom très riche en interprétations, car "il présente la particularité de référer à une subjectivité, mais sans prendre en compte la distinction entre énonciateur, co-énonciateur et non-personne, en brouillant en quelque sorte les frontières entre ces positions" (Maingueneau, *Manuel de linguistique* 77). Ici, l'on pense avant tout à son emploi générique.

¹⁰ Évidemment, l'emploi du pronom à la première personne du pluriel est aussi lié à un travail effectué en groupe (cas où plusieurs personnes sont impliquées dans le travail).

première personne du singulier n'y est pas complètement absente, même si on y préfère en général d'autres formes (Reutner; Tukia; Mortureux; Martin; Hyland; Fløttum; Fløttum et Vold).

Quand il apparaît, le "je" peut servir à montrer une opposition forte et assumée à une communauté de chercheurs: "ces rares énoncés intégrés dans un texte écrit à l'aide des autres actants se détachent de la démonstration et ont une valeur d'opinion personnelle et non l'autorité d'un fait" (Tukia 41).

Si l'on accepte une certaine continuité entre le discours de construction de savoir et le discours de diffusion, on comprend que ce qui change réellement c'est le public et, bien sûr, en fonction de ce dernier, le style et les conventions varient aussi. Le discours de vulgarisation scientifique, caractérisé par son didactisme (Beacco et Moirand), "se présente comme un discours intermédiaire sur l'éventail des discours de transmission des connaissances" et "est par essence un lieu hétérogène considéré comme un discours second brassant des discours sources" (Reboul-Touré 196-97). On y trouve donc la multiplication de voix, qui se manifestent linguistiquement sous les formes de discours direct, discours indirect, modalisation en discours second, modalisation autonymique, voire allusion. Dans les textes numériques, il peut également contenir des hyperliens (Reboul-Touré).

En définitive, on peut considérer que ce type de discours possède plus de libertés sur le plan formel que le discours académique:

Ainsi, les écrits de recherche, parce qu'ils sont très codifiés, fournissent des repères pour identifier les marges de liberté offertes à la vulgarisation et les contraintes qui lui sont propres. En effet, même s'ils peuvent être produits par des chercheurs, les discours de vulgarisation ne sont pas soumis aux mêmes obligations que les discours de recherche: il ne fait pas partie de leurs traits définitionnels de devoir préciser leurs sources, ni de situer la question qu'ils traitent dans son contexte d'émergence, ni d'explicitier la manière dont les savoirs qu'ils exposent ont été établis, ni de procéder à l'administration de la preuve. (Plane et Rinck)

Le discours de vulgarisation peut être donc plus facilement assumé par son auteur ou autrice à la première personne du singulier. Mais, en principe, la personne qui écrit n'est pas le centre d'intérêt dans ce type de discours qui se concentre sur la transmission des savoirs scientifiques, et en ce sens, se trouve aux antipodes des textes à dimension autobiographique. Ces derniers impliquent justement un grand investissement de la part du "je" qui, selon le "pacte autobiographique" de Philippe Lejeune, désigne en même temps l'auteur, le narrateur et le personnage de l'œuvre en question. Lejeune définit l'autobiographie comme "[r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (Lejeune 14).¹¹ Par conséquent, la subjectivité de la personne qui écrit se trouve dans le cœur même du récit autobiographique, ce qui est en théorie exclu du discours scientifique.

¹¹ Même si la dimension autobiographique ne se limite pas au genre "autobiographie" dans le sens traditionnel, le protagonisme du "je," le vocable "auto," est le *sine qua non* de n'importe quel texte autobiographique.

Toutefois, les deux discours se rapprochent dans le sens où ils apparaissent dans des textes de non-fiction qui construisent leur propre légitimité en donnant de leur auteur ou autrice une image “de sincérité.” Les deux cherchent à dire la vérité, même si dans le cas des textes à dimension autobiographique, il s’agit d’une vérité individuelle. En revanche, dans les discours de vulgarisation à visée écologique, la transmission de savoir est toujours un objectif important, mais elle est plus ou moins subordonnée à une visée politique, à un engagement envers le présent qu’on prétend changer: “La vulgarisation des savoirs scientifiques environnementaux, au cours de ces dernières décennies, s’est inscrite dans des projets discursifs et communicationnels où l’accent a été mis sur l’éveil d’une conscience environnementale, susceptible de métamorphoser les (jeunes) citoyens en écocitoyens” (Piacentini 32).

Les discours écologiques de vulgarisation poursuivent donc un double objectif: “l’exposition, dont la finalité est d’expliquer les phénomènes, et l’exhortation dont la finalité est d’inciter à l’action” (Ferré). Par conséquent, il y existe une relation étroite entre *dire* et *faire*, les mots du discours écologique étant caractérisés par leur performativité (Catellani et Errecart). En ce sens, l’engagement personnel dans la vie et dans le discours pourrait être considéré comme un exemple à suivre, comme un témoignage qui ne constitue pas seulement une preuve des démonstrations scientifiques présentées, mais un moyen de sensibiliser le public.

Discours de vulgarisation et pronoms personnels. Analyse du corpus

Danse avec les baleines d’Anne Collet et *Le retour de Moby Dick* de François Sarano s’inscrivent dans le discours scientifique déjà par le statut et la profession de leurs auteurs, indiqués sur les couvertures des livres. Il est d’ailleurs intéressant d’observer celles-ci, car elles nous donnent des pistes d’interprétation intéressantes (voir Figure 1).

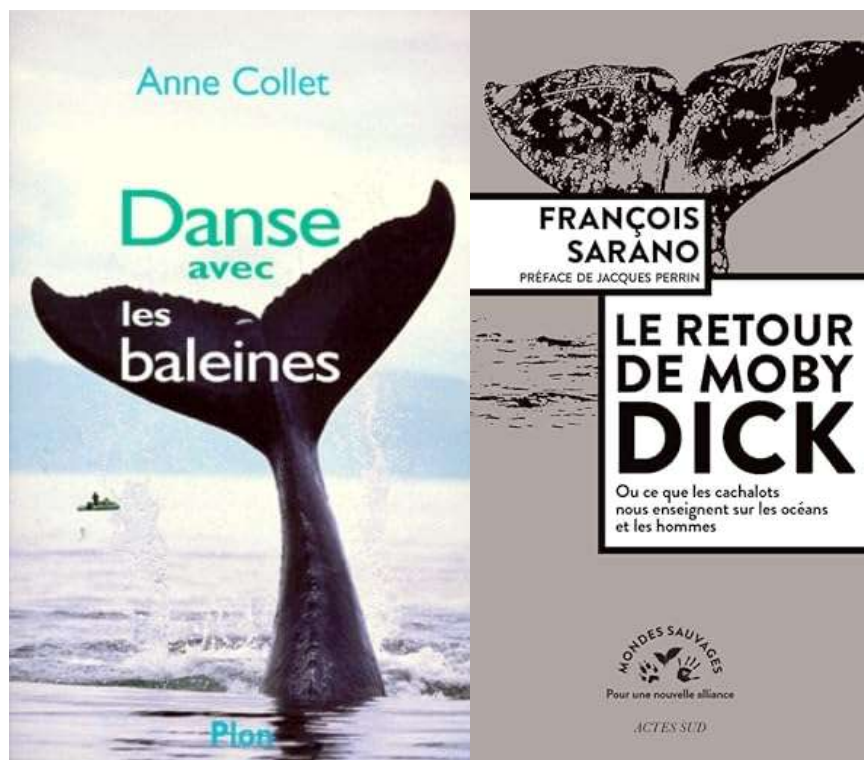


Figure 1. Les couvertures des livres analysés (Collet; Sarano et Sarano)

Malgré les choix esthétiques différents, les deux couvertures mettent en relief les protagonistes des livres: les baleines et les cachalots, en incluant l'image iconique de leur queue disparaissant dans l'océan. Cependant, malgré le sujet scientifique, une certaine vocation littéraire est présente dans les ouvrages, notamment par leurs titres. La "danse avec les baleines" est une manière, qu'on peut qualifier "poétique," de désigner les rencontres de l'autrice avec ces mammifères marins dont elle veut transmettre la beauté. La poéticité et le point de vue personnel sont soulignés sur le quatrième de couverture: "En évoquant ses voyages, ses missions, elle nous fait partager ses émotions, ses fous rires, ses émerveillements et surtout son incomparable expérience de terrain." De même, chez Sarano, la référence explicite à Moby Dick constitue un clin d'œil au monde littéraire, ce qui s'oppose à la visée clairement didactique du sous-titre: "Ou ce que les cachalots nous enseignent sur les océans et les hommes." Sur le quatrième de couverture, on insiste sur le caractère mystérieux du cachalot, mêlant au langage scientifique le discours littéraire: "De leur vie dans les profondeurs, nous ne connaissons que ces sons cadencés qui bercent notre imagination emplie de légendes. Qui sont ces titans dont les organes sensoriels perçoivent ce que nos sens infirmes ignorent?"

Conformément à ces premières impressions données par les couvertures, servant également de "contrat de lecture," les deux ouvrages respectent la rigueur scientifique—surtout vérifiable chez Sarano qui inclut des figures, des images, voire des codes QR qui nous mènent à des vidéos en ligne—, tout en les présentant d'un point de vue personnel, dans des textes écrits à la première personne.

Une analyse quantitative réalisée à l’aide du logiciel Sketch Engine montre,¹² en effet, la présence considérable de cette première personne du singulier dans notre corpus. Cependant, comme nous pouvons l’observer sur le tableau suivant, il n’est pas aussi important dans les deux ouvrages.

	1 ^{ère} personne du singulier				1 ^{ère} person-ne du pluriel	on	2 ^e personne du singulier				2 ^e person-ne du pluriel
	je	me	moi	To-tal	nous		tu	te	to i	To-tal	vous
Collet 50 672 mots	648	302	85	1035	539	235	17	7	1	25	24
Sarano 37 953 mots	140	85	27	252	295	88	1	7	1	9	21

Tableau 1. Les pronoms personnels dans *Danse avec les baleines* d’Anne Collet et *Le retour de Moby Dick* de François Sarano

Ce tableau montre d’abord que la première personne du singulier est beaucoup plus utilisée dans l’ouvrage de Collet que dans celui de Sarano. Non seulement en chiffres absolus (1035 contre 252 occurrences), mais aussi en proportion : dans l’ouvrage de Collet le pronom “je” est le pronom le plus fréquent et les différentes formes de la première personne du singulier (“je,” “me,” “moi”) représentent à peu près 2 % du texte,¹³ tandis que chez Sarano, le “je” ne se trouve qu’en neuvième position et les pronoms de la première personne du singulier ne représentent que 0,66 % de l’ensemble des mots.

En revanche, la première personne du pluriel “nous”—qui peut se trouver en position sujet, objet ou sous sa forme tonique—est le pronom le plus fréquent dans l’ouvrage de Sarano et n’est que le deuxième chez Collet. Cependant, il est proportionnellement plus important chez Collet (1 %) que chez Sarano (0,77 %). Le pronom indéfini “on” est également plus important chez la première (0,46 %), représentant exactement le double proportionnel des “on” chez le second (0,23 %). Finalement, l’analyse quantitative révèle la position marginale que les deuxièmes personnes occupent dans les deux ouvrages, pratiquement se réduisant à des dialogues cités en discours direct.

¹² Nous avons scanné nos exemplaires des deux livres et nous les avons traités avec le logiciel Adobe pour la reconnaissance textuelle avec OCR (reconnaissance optique de caractères). Nous avons dû corriger les erreurs dues à l’éventuelle mauvaise qualité des scans. Puis, nous avons analysé ces textes grâce au logiciel Sketch Engine (<https://www.sketchengine.eu/>) et ses fonctions “Wordlist,” pour analyser la fréquence des pronoms personnels, et “Concordance,” pour les analyser en contexte. Après la publication de cet article, les fichiers seront éliminés aussi bien du logiciel que de notre ordinateur.

¹³ Le logiciel tient compte également de l’élision (j’, t’).

Ces premières analyses indiquent une différence entre les deux œuvres par rapport à leur prise en charge énonciative. Si nous avons commencé notre étude par dire que les deux sont écrits à la première personne, puisque le “je” est présent dès la première page dans les deux, nous observons que cette présence est plus atténuée dans *Le retour de Moby Dick* que dans *Danse avec les baleines*. Dans ce dernier, la première personne et la focalisation interne correspondent à une narratrice autodiégétique dans un texte ouvertement autobiographique. Le premier chapitre est le plus centré sur la personne de l’auteure, puisqu’il relate la manière dont Anne Collet a trouvé sa passion pour la mer: “Parisienne de circonstance, Dunkerquoise par mon père, Brestoïse par ma mère, je suis venue au monde avec le virus de la mer” (Collet 7). Néanmoins, même si dans les discours scientifiques le “je” semble être un pronom avec un référent transparent (Mortureux 77), dans les textes autobiographiques, il est loin de l’être : outre la question de la construction d’une identité dans le récit qui est acceptée depuis les débuts de la théorie de l’autobiographie (Gusdorf), il existe un clivage entre le “je” narrateur et le “je” narré. C’est-à-dire que tout ce que l’auteure raconte de son passé, soigneusement sélectionné des données disponibles, est rendu du point de vue de l’adulte qui cherche les signes et les causes de son devenir biologiste des mammifères marins. Elle rêvait, par exemple, des expéditions de Cousteau (dont Sarano était membre): “Les films de Cousteau sont arrivés pour ancrer en moi le désir de mer, de vie marine, de faune différente. [...] Dans mes rêves, déjà, j’étais chercheuse, j’arpentais le pont de ma Calypso à moi, [...]” (Collet 13).

De cette manière, Anne Collet raconte des épisodes saillants de sa vie où elle a été particulièrement touchée, bouleversée par les mammifères marins dont l’observation et l’étude constituent son travail et sa passion. Quoique son histoire soit racontée dans un ordre chronologique, elle est fragmentée, car l’auteure ne cherche pas à reconstruire sa vie dans sa totalité, elle ne vise pas une recherche ontologique, mais à narrer sa “danse avec les baleines,” une histoire personnelle qui est en même temps pleine de données scientifiques.

Ainsi, grâce à ses connaissances et à ses expéditions, Collet a un point de vue privilégié sur les mammifères marins. Son *ethos* est celui de la scientifique qui veut partager ce qu’elle sait, mais aussi son enthousiasme pour le monde marin et elle décrit maintes fois les émotions que la mer suscite chez elle:

Notre planète est incroyablement belle et vivante. Je ne me lasserai jamais de l’observer et de m’émouvoir devant les paysages sublimes, la texture d’une roche et la puissance des éléments qui l’ont façonnée, je me laisserai toujours émerveiller par des éclairages magiques, des fleurs attendrissantes ou des lichens lumineux, des animaux curieux et des gens passionnants. Cette beauté me nourrit, elle est pour moi une source d’énergie bien plus importante que les mets délicieux que j’ingurgite. Et Dieu sait que je suis gourmande! (Collet 38)

Cette citation évoque plusieurs sens, la vue surtout, mais aussi le toucher et, par le biais d’une métaphore, le goût, dont la description et l’énumération jouent un rôle important dans la création d’un monde narratif que le lecteur pourra reconstruire dans son esprit. Selon les théories écocritiques de l’affect, la description des images “sensibles” est une ressource puissante pour susciter des émotions, revivre des

sensations: “Il y a au moins deux caractéristiques des récits qui permettent aux lecteurs de vivre ce que Scarry appelle la ‘perception mimétique non actuelle’ (9): l’une est un récit vivant des impressions sensorielles, l’autre l’évocation des conditions matérielles qui engendrent ces impressions” (Weik von Mossner 25).¹⁴ Mais chez Collet, dans la plupart des cas, il s’agit plutôt de la constatation explicite de ces émotions qu’elle veut partager avec les lecteurs. Elles sont beaucoup moins suggérées par des descriptions mettant en marche l’imagination du public. D’ailleurs, Collet exprime à certaines reprises l’impossibilité de transmettre fidèlement certaines sensations, comme celles qu’elle a éprouvées à la vue de baleines sautant douze fois, “tous aussi puissants, tous beaux à en pleurer:” “Nous avons raconté cette histoire aux membres de notre équipe, mais j’ai le sentiment que nous n’avons pas pu transmettre l’émotion. Peut-être est-elle indescriptible” (Collet 36).

Similairement à Collet, François Sarano vise à transmettre les perceptions, les sensations et l’émerveillement face aux cachalots qu’il a rencontrés tout au long de sa vie:

Je suis à ses côtés [de René Heuzey], palmes aux pieds, les jambes dans l’eau, le regard à l’affût d’un indice : un souffle, une ride, une déformation de l’onde qui trahirait les cachalots. Mais les rayons du soleil qui se brisent sur la surface nous aveuglent, ceux qui percent le miroir convergent vers le cœur de l’océan. Nous nous immergeons et suivons ce faisceau lumineux qui s’enfonce dans la profondeur. Ici, le bleu est si intense qu’il dévore la lumière. Sous nos palmes, des kilomètres vertigineux, l’obscurité absolue, l’inconnu. (Sarano et Sarano 17)

Déjà dans cette partie, dans son “Introduction,” l’auteur établit le rapport “habituel” entre humains et cachalots: les premiers sont les observateurs, tentant de percer les mystères des seconds. Sarano s’inscrit dans cette perspective, mais souligne également le rôle des sens mobilisés dans l’expérience d’observation: “Dans l’uniformité bleue insondable qui nous baigne, nos yeux ne distinguent rien. Un seul sens nous relie au réel: l’ouïe. Il prend la place de tous les autres, nous lui consacrons toute notre attention” (Sarano et Sarano 19). Comme dans d’autres passages du texte, Sarano écrit au présent et emploie des déictiques. Grâce à des phrases brèves et simples, il crée un effet d’immédiateté et de présence: “Je ne peux l’apercevoir [...] Enfin, je distingue son énorme tête massive, globuleuse et sombre. Il s’approche. Sa tête grossit vite, très vite même [...]. L’énorme tête est sur moi” (20). Il recourt également à des comparaisons pour transmettre les sensations physiques: “Le rythme des clics s’accélère, comme une rafale de mitrailleuse que je ressens fortement au niveau de la cage thoracique” (20). Enfin, il décrit avec intensité les émotions vécues, dont la transmission constitue l’un des objectifs centraux de son ouvrage:

Un bonheur inouï, qui prend au plus profond, un bonheur sans calcul, intense et pur, originel. Une paix qui donne l’impression de communier avec le monde. Un bonheur si fort qu’il est impossible de le garder pour soi, qu’il faut le partager avec ceux qu’on aime... et ce jour-là on aime tout le monde! (20)

¹⁴ “There are at least two features of narratives, then, that enable readers to experience what Scarry calls ‘non-actual, mimetic perception’ (9): one is a vivid account of sensory outcomes, the other the evocation of the material conditions that give rise to those outcomes.”

Mais un des enseignements importants de Sarano réside justement dans le fait que les rapports humains-animaux sont plus réciproques qu'on ne le pensait. L'humain n'est pas seulement sujet, mais aussi objet dans sa relation avec le cachalot, ce dernier étant tout aussi curieux que lui:

Eliot n'est pas un cachalot comme les autres. Il montre une curiosité aiguïlée pour le monde extérieur. Souvent, il s'approche du bateau, se couche sur le côté en surface et regarde les humains qui s'agitent à bord pour l'admirer. Puis il inspecte la coque à grand renfort de *creaks* investigateurs. Lorsque nous sommes en plongée, c'est toujours lui qui vient nous observer. (Sarano et Sarano 105)

Toutefois, malgré ses ressemblances avec *Danse avec les baleines*, cet ouvrage donne moins d'importance à l'expérience personnelle et individuelle du chercheur—ce qui ressortait déjà des statistiques. Si chez Collet le parcours d'une vie de chercheuse semblait donner une structure aux différentes découvertes, chez Sarano, le récit de cas concrets d'observation servent plutôt d'introduction à des démonstrations scientifiques. Ils illustrent les découvertes et celles-ci occupent une place importante dans l'ouvrage.

Par ailleurs, le point de vue de Sarano n'est qu'un des points de vue montrés dans *Le retour de Moby Dick*: l'auteur cite souvent les témoignages de ses collègues ou d'autres chercheurs travaillant avec des mammifères marins à côté des passages de ses propres carnets de voyage. Par exemple, dans le chapitre sur l'intelligence des cachalots (chapitre 8), il commence par parler d'Eliot, un membre du clan que lui-même connaît bien. Mais il cite un épisode décrit par un de ses collègues, Hugues Vitry, qui raconte comment le jeune cachalot demandait aux plongeurs d'enlever l'hameçon planté dans sa mandibule (117-118). Ensuite, dans les sous-chapitres successifs, Sarano raconte d'autres anecdotes similaires, "Le dauphin et l'hameçon" (121-123), "Le cachalot et la flèche" (121) et ainsi de suite, pour prouver son argument sur les capacités intellectuelles des cétacés. Cette inclusion des points de vue, souvent sous la forme du discours direct, signifie, d'une part, que le "je" dans le livre ne fait pas toujours référence à l'auteur du texte, donc nos statistiques ne reflètent pas fidèlement la présence de l'auteur dans son texte. D'autre part, elle montre que ce qui importe pour Sarano, c'est la valeur probante de l'observation directe: si les siennes occupent ici une place privilégiée, elles s'inscrivent néanmoins dans la continuité d'autres observations tout aussi importantes. Cela explique aussi la prépondérance du pronom "nous" qui désigne dans la plupart des cas des chercheurs travaillant avec Sarano.

En effet, aussi bien chez Sarano que chez Collet, le "nous" n'est pas utilisé en tant que marqueur de "modestie" ou en tant que pronom désignant "l'ensemble" de la communauté scientifique comme dans les articles scientifiques, mais il fait référence à des groupes de chercheurs ou explorateurs concrets avec qui nos auteurs ont collaboré pendant un certain temps. En effet, l'observation des baleines ou des cachalots est un travail en équipe et dans la plupart des histoires racontées dans les deux ouvrages, le "je" est accompagné d'un "eux" avec qui il forme un "nous:" "Durant six jours, nous nous sommes rendus chaque matin au rendez-vous des baleines" (Collet 26); "Si nous, chercheurs bredouilles, étions dépités, à l'inverse, l'équipage des

marins-pêcheurs étaient ravis” (Collet 87-88); “Nous naviguons vers ce point fantôme, aussi vite dissipé qu’aperçu. Rien. Malgré tout, nous nous mettons à l’eau, par acquit de conscience, pour ne pas regretter” (Sarano et Sarano 67); “Nous sommes alors témoins d’une scène intime rarement observée” (Sarano et Sarano 89); etc.

Plus rarement, et surtout chez Sarano, le “nous” fait référence aux humains en général qu’on distingue des animaux: “Nous ne vivons pas à la même échelle que le cachalot” (Sarano et Sarano 25); “Quand nous, les humains, pensons ‘caresses’, nous pensons immédiatement à nos mains. Les éléphants, eux, utilisent préférentiellement leur trompe. Les cachalots, qui n’ont ni les unes ni l’autre, utilisent leur corps, tout entier” (Sarano et Sarano 141). À première vue cette distinction nette entre “humains” et “animaux” pourrait sembler un héritage du cartésianisme, mais, comme on peut l’observer dans la citation antérieure, il s’agit plutôt de considérer les humains comme une espèce parmi d’autres, ayant ses propres caractéristiques qui leur donnent des sensations et des perceptions différentes de celles d’autres espèces—celles-ci se différenciant également les unes des autres. C’est ce que Sarano appelle, d’après Uexküll, *Umwelt*:

Nous devons garder à l’esprit que nos sens ne nous permettent d’appréhender qu’une petite partie du monde réel qui nous entoure. Cette fraction du réel est notre *Umwelt*, tel que défini par le biologiste et philosophe allemand Jacob von Uexküll en 1934. L’*Umwelt* est l’environnement ressenti grâce aux sens que nous avons développés. Ainsi, l’aveugle de naissance n’évolue pas dans le même *Umwelt* que le sourd-muet, ni que l’homme qui jouit des cinq sens ordinaires. (Sarano et Sarano 32)

À la fin des deux ouvrages, le “nous” signifiant des humains revêt une signification différente. Il s’agit de s’adresser aux humains comme responsables de nombreux problèmes écologiques et les clés pour un nouveau changement:

Pour terminer sur une touche plus optimiste, il suffit de constater que nous sommes à l’origine de toutes les menaces qui pèsent sur la survie des espèces. Nous avons aussi les moyens d’enrayer cette machine infernale. Ce n’est pas une fatalité. Rien n’est incontrôlable. Cela n’a rien à voir avec une catastrophe naturelle qui nous échapperait. Cette dégradation, nous l’avons causée. Nous avons les armes pour démolir? Nous avons aussi les outils pour reconstruire! (Collet 183)

De même, Sarano se demande dans son dernier sous-chapitre: “Que nous apporte la vie sauvage?” Et il répond:

De fait, quels humains voulons-nous être? En effet, n’est-ce pas aussi cette relation au monde sauvage qui nous définit? N’est-ce pas au respect que nous marquons envers les autres, envers nos *coloca-Terre* sauvages, que nous mesurons notre humanité, notre différence d’avec les autres espèces non humaines? Aucune autre espèce ne se pose la question de la préservation et du respect des autres créatures. Cette question nous est propre à nous les humains, et par conséquent la réponse est implicite. C’est ce respect qui nous construit, qui nous définit. (Sarano et Sarano 207)

Ces fins d’ouvrage livrent les morales et les leçons à tirer de ce qui a été exposé. Ainsi, aux objectifs de témoignage personnel sur le monde fascinant des cétacés et de vulgarisation scientifique à destination du grand public, s’ajoute dans les deux cas une visée écologique: celle de la préservation des espèces et, plus largement, d’une transformation de la société. Dans ces passages à visée exhortative, les auteurs

s'adressent à l'humanité tout entière, appelée à agir de manière concertée—une humanité à laquelle ils s'identifient pleinement.

La communauté des chercheurs est le plus souvent désignée avec le pronom “on” dans les deux ouvrages. En raison de l'opacité de ce pronom indéfini, il peut également inclure les humains en général, sans vraiment tracer une frontière claire entre les deux: “A cette époque, on savait peu de choses des cétacés” (Collet 17) ou “Quant aux baleines à bec, elles sont si discrètes que l'on a découvert leur existence très tardivement” (Sarano et Sarano 38). Face à cette opinion admise par la communauté scientifique, les auteurs ont dû parfois affirmer leurs propres découvertes. Dans ces cas, le “je” en tant que chercheur démontrant une nouvelle thèse s'oppose à l'“on” du reste des scientifiques (voir Tukia 41). C'est le cas d'Anne Collet dans le chapitre 10 où elle nous parle de ses découvertes sur la reproduction des dauphins:

On imaginait qu'ils devaient copuler et se reproduire dès lors que leurs gonades produisaient des gamètes et qu'ils étaient donc en état physiologique d'avoir une descendance. Autrement dit, on pensait qu'une femelle de deux-trois ans pouvait être fécondée et donner vie à un jeune chaque année. [...] J'étais seule, face à mes pairs. Je suis donc montée à la tribune en tremblant pour expliquer, preuves à l'appui, que, bien que les dauphins puissent produire très jeunes des gamètes, les femelles ne sont réellement en âge de se reproduire qu'à huit ou dix ans et les mâles vers dix ou quinze ans. (Collet 159)

Similairement, mais en parlant des autres scientifiques à la troisième personne, Sarano exprime à la première personne du singulier son opposition à certaines idées:

Bien des scientifiques rejettent les histoires d'Eliot et de Dusty, qui, à leurs yeux ne sont pas statistiquement représentatives de la vie des cachalots et des dauphins, et n'ont par conséquent aucun intérêt. [...] Je pense, au contraire, que ces individualités sont d'autant plus intéressantes à étudier qu'elles montrent les frontières des capacités cognitives de ces espèces. (Sarano et Sarano 112)

En somme, alors que le pronom de la première personne du singulier reste relativement transparent—bien qu'il puisse revêtir des valeurs ou référents variés—, les pronoms “nous” et “on” présentent l'avantage de franchir aisément les frontières entre les différents référents, sans toujours identifier clairement à qui ils se réfèrent. Ils peuvent désigner des chercheurs précis non nommés, l'ensemble de la communauté scientifique, voire l'humanité tout entière.

En guise de conclusion: entre discours autobiographique, didactisme et engagement écologique

Danse avec les baleines d'Anne Collet et *Le retour de Moby Dick* de François Sarano sont des textes appartenant au discours scientifique de vulgarisation dans le sens où leur but principal est la diffusion des savoirs auprès du grand public. Cependant, l'analyse des pronoms personnels a révélé, d'une part, qu'ils ont d'autres objectifs non moins importants et, d'autre part, que ceux-ci ne sont pas exactement les mêmes chez les deux auteurs ou, au moins, pas dans la même mesure.

L'analyse des premières personnes et du pronom "on" a montré qu'au-delà de la vulgarisation de la science, les œuvres analysées veulent: 1) transmettre l'émerveillement face au monde marin et, plus particulièrement aux mammifères marins: les baleines et les cachalots; 2) raconter le parcours des chercheurs-écrivains pour que le lecteur comprenne—et, peut-être, qu'eux-mêmes comprennent—les origines de cette fascination; 3) inciter à l'action.

Pour les premiers objectifs, l'emploi de la première personne du singulier est essentiel. En ce qui concerne la transmission des savoirs et de la fascination des chercheurs, les textes analysés se distinguent du texte scientifique canonique qui veut être le plus neutre et, par conséquent, le plus dépersonnalisé possible. Certes, comme nous l'avons mentionné, les ouvrages de vulgarisation jouissent de davantage de liberté que les articles destinés à des pairs, mais notre corpus a montré que le "je" peut signifier plus que le simple démasquage de la subjectivité inhérente à toute recherche. Comme le dit explicitement Sarano, les chiffres seuls ne suffisent pas pour faire comprendre la réalité de mondes si différents du nôtre: "Pourtant ces chiffres, à peine concevables, ne disent rien des exploits dont le cachalot est capable" (Sarano et Sarano 26). C'est en racontant des histoires, en créant un univers grâce aux descriptions des sensations et des perceptions, que les auteurs réussissent à faire sentir ce monde dans la mesure du possible. L'éconarratologie d'Erin James rend compte justement de l'importance de ces histoires dans la sensibilisation écologique:

Lire des récits exige donc plus que la simple découverte d'un cadre. Cela implique de se transporter dans un environnement alternatif et imaginé, qui simule le contexte entourant les narrateurs et/ou les personnages. En ce sens, le concept de "monde de l'histoire" constitue une stratégie de lecture importante pour les approches écocritiques de la littérature, puisqu'il met en avant les environnements virtuels que les lecteurs doivent construire et habiter pour comprendre les récits. (James)¹⁵

En effet, l'activité de lecture est loin de constituer une réception passive: les concepts d' "*embodied cognition*" ou "*embodied simulation*" qu'utilise Alessa Weik von Mossner rendent compte aussi de l'expérience "incarnée" de la lecture: "Lire et regarder sont des activités profondément ancrées dans le corps, non seulement parce que nos sens sont nécessaires pour percevoir les choses, mais aussi parce que notre corps sert de caisse de résonance à nos simulations mentales des mondes fictifs ainsi qu'aux perceptions, émotions et actions des personnages au sein de ces univers virtuels" (Weik von Mossner 3).¹⁶

Pour créer cet univers, comme nous l'avons déjà vu, la description des perceptions par les différents sens et l'emploi de la première personne liée à la

¹⁵ "Reading narratives thus demands more than simply encountering a setting. It involves transporting yourself to an alternative, imagined environment that simulates the surrounding context of narrators and/or characters. In this sense, the storyworld is an important reading strategy for ecocritical approaches to literature as it foregrounds the virtual environments that readers must model and inhabit to understand narratives."

¹⁶ "Both reading and watching are highly embodied activities not only in that we need our senses in order to be able to perceive things, but also in that our bodies act as sounding boards for our mental simulations of storyworlds and of characters' perceptions, emotions, and actions within those virtual world."

focalisation interne sont essentielles. La simulation de l'expérience subjective, que Weik von Mossner (35-6) a décrite, est particulièrement caractéristique des descriptions de François Sarano qui utilise des déictiques et le présent pour la narration de ses expériences personnelles: "C'est lui qui envoie les claquements métalliques qui me transpercent. La monstruosité grossit. Sans infléchir sa route, elle vient droit sur moi. Elle passe à moins d'un mètre. Je crois alors apercevoir le renflement d'un œil" (Sarano et Sarano 20). L'analyse des déictiques, des temps verbaux et d'autres ressources susceptibles de *rendre présente*, d'une certaine manière, l'expérience constituerait ainsi une piste à explorer dans de futurs travaux, dans la mesure où elle dépasse le cadre de la présente étude.

Les expériences personnelles jouent donc un double rôle: non seulement elles servent de preuves, mais elles permettent aussi de transmettre informations et sensations de manière moins didactique. En effet, malgré le caractère manifestement didactique des deux ouvrages —comme en témoigne par exemple le style de Sarano, marqué par un usage fréquent des questions—, les auteurs cherchent à en alléger le ton. Ainsi, Collet emploie la première personne pour introduire des explications de façon moins directement didactique, en s'adressant à la fois au lecteur et à l'auditoire passé d'un discours qu'elle cite. C'est le cas au début du chapitre 4, où seuls les guillemets et parfois la deuxième personne signalent que les destinataires ne se limitent pas aux seuls lecteurs du livre: "Imaginez un loup. Un gros loup, à peine moins corpulent qu'un ours, avec un museau allongé et une gueule de prédateur hérissée de dents puissantes [...]" (Collet 51).

Si chez François Sarano, la dimension autobiographique est anecdotique, chez Collet elle n'est pas négligeable. Certes, il ne s'agit pas d'une autobiographie à proprement parler, mais il y a des parties, surtout le premier chapitre, qui ne visent pas à transmettre des savoirs mais à dire quelque chose sur l'autrice. Collet offre aux lecteurs l'image d'une science non pas désincarnée, neutre, mais nourrie de passions.

La transmission de cette passion joue un rôle fondamental pour l'objectif que nous avons mentionné en dernier lieu et qui est peut-être la visée principale des deux ouvrages: l'exhortation. Dans son dernier chapitre, Collet explicite la visée écologique de son texte et sa fonction d'alerte. Elle se positionne comme une experte qui partage ce qu'elle sait pour que ce soit les lecteurs qui tirent les dernières conclusions vers lesquelles elle les a orientées. Elle s'adresse directement aux lecteurs à la deuxième personne du pluriel pour les impliquer davantage:

Je n'ai pas la prétention de savoir mieux que vous ce qu'il est bon de faire. Ma responsabilité est de donner l'alarme, parce que je ne peux pas supporter l'idée que demain, il n'y aura plus de dauphins dans le golfe de Gascogne ou ailleurs. Ma fonction est peut-être uniquement de transmettre mon émerveillement devant la beauté, la richesse de notre planète, en racontant des histoires de baleines ou de dauphins. A mon sens, c'est le meilleur moyen d'éveiller une motivation. (Collet 184)

Et c'est là où le "nous," qui inclut l'auteur et ses lecteurs, mais aussi tous les êtres humains, remplace le "je:" il ne s'agit plus d'un point de vue privilégié du chercheur, mais de l'importance de l'action collective.

Article reçu 1 juillet 2025

Article lu et accepté pour publication 10 mars 2026

Œuvres citées

- Beacco, Jean-Claude, et Sophie Moirand. "Autour des discours de transmission des connaissances." *Langages*, vol. 29, no. 117, 1995, pp. 32-53. <https://doi.org/10.3406/lgge.1995.1704>.
- Campbell, Paul Newell. "The Personae of Scientific Discourse." *Quarterly Journal of Speech*, vol. 61, no. 4, 1975, pp. 391-405. <https://doi.org/10.1080/00335637509383302>.
- Catellani, Andrea, et Amaia Errecart. "Introduction. Agir pour l'environnement – performativité et action dans les discours écologiques." *Semen*, no. 55, 2024, pp. 11-19. <https://doi.org/10.4000/137xq>.
- Cohat, Yves, et Anne Collet. *Vie et mort des baleines*. Gallimard, 2000.
- Collet, Anne. *Les Dauphins: Historique et biologie*. Éditions du Rocher, 1989.
- . *Danse avec les baleines*. Plon, 1998.
- Delmas, Antoine, et Jacques Guillaume. "La chasse des cétacés, révélatrice des rapports multiples de l'Humanité avec la Planète océane." *Géoconfluences*, École normale supérieure de Lyon, Dec. 2018. Consulté le 20 février 2026.
- Ferré, Gaëlle. "Exposition et exhortation: Deux facettes du discours écologique." *Anglophonia*, no. 37, 2024. <https://doi.org/10.4000/12pod>.
- Fløttum, Kjersti. "Thèmes et topiques dans les articles scientifiques français: La présence des personnes." *Scolia*, vol. 18, no. 1, 2004, pp. 167-201. <https://doi.org/10.3406/scoli.2004.1063>.
- Fløttum, Kjersti, et Eva Thue Vold. "L'éthos auto-attribué d'auteurs-doctorants dans le discours scientifique." *Lidil*, no. 41, 2010, pp. 41-58. <https://doi.org/10.4000/lidil.3006>.
- Gusdorf, Georges. "Conditions et limites de l'autobiographie." *Formen der Selbstdarstellung*. Édité par G. Reichenkron et E. Haase, Duncker & Humblot, 1956, pp. 105-123.
- Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3, 1988, pp. 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>.
- . "Savoirs situés: La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle." *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*. Exils Editeur, 2007, pp. 107-143.
- Hyland, Ken. "Authority and Invisibility." *Journal of Pragmatics*, vol. 34, no. 8, 2002, pp. 1091-1112. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(02\)00035-8](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(02)00035-8).
- Jacobi, Daniel. "Quelques formes du savoir savant dans les discours de vulgarisation scientifique." *Aster*, vol. 4, no. 1, 1987, pp. 91-117. <https://doi.org/10.4267/2042/9178>.
- James, Erin. *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*. University of Nebraska Press, 2015.

- Latour, Bruno, et Paolo Fabbri. "La rhétorique de la science: Pouvoir et devoir dans un article de science exacte." *Discourse and Writing/Rédactologie*, vol. 16, no. 1, 2000, pp. 87-114. <https://doi.org/10.31468/cjsdwr.448>.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, 1994.
- "Les baleines, ces incroyables cétacés." Muséum national d'Histoire naturelle, s.d. Consulté le 20 février 2026.
- Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. Colin, 2014.
- . *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. 2e éd., Armand Colin, 2020.
- Martin, Jacky. "Les enjeux du discours scientifique: La stratégie de véridiction." *ASp*, nos. 11-14, 1996, pp. 13-31. <https://doi.org/10.4000/asp.3414>.
- Mortureux, Marie-Françoise. "Néologie lexicale et énonciation personnelle dans le discours scientifique." *Linx*, vol. 3, no. 1, 1991, pp. 71-83. <https://doi.org/10.3406/linx.1991.1165>.
- Perrin, Jacques, et Jacques Cluzaud, réalisateurs. *Océans*. Pathé, 2010.
- Piacentini, Mirella. "La reformulation des savoirs écologiques dans des documentaires pour la jeunesse: Enjeux argumentatifs et communicationnels." 2020. <https://www.research.unipd.it/handle/11577/3355405>. Consulté le 20 février 2026.
- Plane, Sylvie, et Fanny Rinck. "Les discours de vulgarisation." *Repères*, no. 63, 2021, pp. 19-40. <https://doi.org/10.4000/reperes.4089>.
- Rabatel, Alain. "Quelle conception de l'énonciation pour l'analyse de l'argumentation dans les écrits scientifiques?" *Argumenter dans les écrits scientifiques*, édité par Marie-Christine Pollet et Carole Gloriex. Presses universitaires de Namur, 2016, pp. 25-36.
- Reboul-Touré, Sandrine. "Écrire la vulgarisation scientifique aujourd'hui." *Sciences, médias, société*, édité par Igor Babou et Joëlle Le Marec, École normale supérieure Lettres et Sciences humaines, 2004, pp. 195-212.
- Reutner, Ursula. "De nobis ipsis silemus? Les marques de personne dans l'article scientifique." *Lidil*, no. 41, 2010, pp. 79-102. <https://doi.org/10.4000/lidil.3013>.
- Rinck, Fanny. "L'analyse linguistique des enjeux de connaissance dans le discours scientifique: Un état des lieux." *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 4, no. 3, 2010. <https://doi.org/10.3917/rac.011.0427>.
- Sarano, François, et Stéphane Durand. *Le peuple d'Océans: D'après le film 'Océans' de Jacques Perrin et Jacques Cluzaud*. Seuil jeunesse, 2009.
- , et Marion Sarano. *Au nom des requins*. Actes Sud, 2022.
- , et Marion Sarano. *Le retour de Moby Dick ou Ce que les cachalots nous enseignent sur les océans et les hommes*. Actes Sud, 2017.
- Scarlaken, Justine. "Zoopoétique céto-logique: Lecture écopoétique de la baleine en littérature contemporaine." *Estudios de literatura Comparada*, no. 4, 2024, pp. 231-241. Consulté le 20 février 2026.
- Tamine, Lina. "Les baleines du monde entier menacées par le risque de collision avec les navires." *Le Monde*, 22 Nov. 2024. Consulté le 20 février 2026.

Tukia, Marc. "Observations sur le vocabulaire, sur les marques d'énonciateur et sur la construction dans le discours scientifique." *Études de linguistique appliquée*, no. 51, 1983, pp. 34-44.

Weik von Mossner, Alexa. *Affective Ecologies: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*. The Ohio State University Press, 2017.

Zenetti, Marie-Jeanne. "Un point de vue critique qui ne s'ignore pas comme tel: Épistémologies féministes et critique littéraire." *COnTEXTES*, no. 33, 2023. <https://doi.org/10.4000/contextes.11284>.

Arraigos y desarraigos en *Aguas* de Alicia Genovese: Exploración (sub)acuática

Noémie Mil-Homens Cavaco
Universidad Católica de Lovaina, Bélgica
noemie.mil-homens@fulbrightmail.org

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5893>



Resumen

En su poemario *Aguas* (2013), la poeta argentina Alicia Genovese explora la relación entre sus personajes humanos (y no humanos) y el agua: “algún nosotros” (Genovese 33). Basándose en los conceptos de “desarraigo” y “arraigo” formulados por Binns (2002) en este artículo se estudia la tensión, omnipresente en los poemas de Genovese, entre dualismos problemáticos y la búsqueda de una unidad simbiótica. La alienación del ser humano (desarraigo), observada por Binns en el contexto de la crisis medioambiental, y su deseo de recuperar el sentido de interconexión (arraigo) se manifiestan en *Aguas* en tres niveles distintos: el del mundo, el del individuo y el del arte. En la poesía de Genovese, la vuelta de los personajes al reconocimiento de su profunda conexión con el agua—y, por extensión, con el mundo en toda su pluralidad—va acompañada de un retorno a sus cuerpos y sensaciones—frente al excesivo racionalismo—y a la poesía—un género ancestral y constantemente renovado, a medio camino entre lo racional y lo irracional. Una lectura atenta (*close reading*) de la obra de Genovese explorará cómo estas tres reconexiones están intrínsecamente vinculadas y ofrecen una alternativa al paradigma del “agua moderna” descrito por Linton (14). Sostiene que los textos de Genovese buscan superar el dualismo destructivo de un mundo dividido entre agua y pensamiento proponiendo, a través de una poesía de la natación, un imaginario diferente que explora hasta qué punto “el agua es una realidad poética completa” (Bachelard 23), tanto abstracta como material.

Palabras clave: Poesía, Argentina, arraigo, hidrofeminismo

Abstract

In *Aguas* (2013), the Argentinean poet Alicia Genovese explores the relationship between her human (and non-human) characters and water: “some sense of us” (Genovese 33). Drawing on the concepts of “uprootedness” and “rootedness” formulated by Binns (2002) this article explores the tension, omnipresent in Genovese’s poems, between problematic dualisms and the quest for a symbiotic unity. The alienation of the human being (uprootedness), observed by Binns in the context of the environmental crisis, and his desire to regain a sense of interconnectedness (rootedness) manifest themselves in *Aguas* on three different levels: the world, the individual, and art. In Genovese’s poetry, the characters’ come back to a deep connection with water—and, by extension, with the world in all its plurality—is accompanied by a return to their bodies and sensations—in reaction to excessive rationalism—and to poetry—an ancestral and constantly renewed genre, halfway between the rational and the irrational. A close reading of Genovese’s work highlights how these three reconnections are intrinsically linked and how this offers an alternative to the “modern water” paradigm described by Linton (14). The paper demonstrates that Genovese’s texts seek to overcome the destructive dualism of a world divided between water and thought by creating, through a poetry of swimming, an alternative imaginary that explores the extent to which “water is a complete poetic reality” (Bachelard 23), i.e. both abstract and material.

Keywords: Poetry, Argentina, rootedness, hydrofeminism.

Punto de partida

El agua es la base de la vida en general y de cada existencia particular, cualquiera que sea su forma. Además, en la historia del imaginario y del pensamiento occidental, tanto en el origen mítico como filosófico, se encuentra la misma idea del agua como primer principio, como el inicio del universo: “todo es agua” (Tales de Mileto). Hoy en día, en un contexto en el que el cambio climático amenaza la vida en el planeta azul, el agua representa un indicador importante de este peligro, con un desequilibrio creciente como la escasez (desertificación), el exceso (deshielo) o la violencia (maremotos). Este elemento que se ha intentado—y que todavía se intenta—controlar nos muestra ahora más que nunca la imposibilidad para los seres humanos de dominar realmente su entorno natural. Quizás los fenómenos acuáticos actuales sean todos síntomas de una relación enfermiza secular establecida entre los seres humanos y la naturaleza. Quizás el primer remedio sería volver a imaginar un nuevo vínculo al agua: dejar de usarlo simplemente de manera externa e indiferente para empezar a buscar conocerlo, soñarlo, vivirlo. Quizás se necesita recuperar una conexión con el entorno natural y con el agua, lugar de arraigo por excelencia.

En el poemario *Aguas*, publicado en 2014, la ensayista,¹ profesora² y poeta³ argentina Alicia Genovese ofrece un terreno de exploración de este elemento fundamental y de una relación entre este último y todo aquello con lo que interactúa. Compuesto por cuarenta y dos poemas sin título, su poemario de sesenta y cinco páginas se puede considerar como una búsqueda de “algún nosotros” (Genovese 33) en el que cada elemento está interconectado mientras conserva su diferencia esencial. De hecho, la propuesta poética en *Aguas*, además de seguir en la misma línea que sus poemarios anteriores llenos de viajes y de fragilidad, busca recuperar un triple arraigo. El regreso a una conexión profunda con el agua—y por extensión, a la naturaleza—va acompañada de una vuelta al cuerpo—en oposición al racionalismo excesivo que desconecta del mundo y de uno mismo—así como a la poesía—medio simultáneamente ancestral e incesantemente renovado, a mitad de camino entre lo racional y lo irracional, elegido en este caso para expresar esta búsqueda de un nuevo equilibrio. Estos tres retornos son intrínsecamente relacionados e incluso interdependientes como se mostrará mediante una lectura atenta de los poemas y el análisis de la figura omnipresente del nadador, personificación de esta exploración y de esta voluntad de recuperación de un equilibrio en un sentido muy amplio.

Según Pacheco, “la poesía es la atención focalizada” (ctd. en Binns 68). Basándose en esta definición, este artículo tendrá como objetivo examinar de qué manera la figura del nadador—que es casi siempre, en Genovese, una

¹ Escribió tres ensayos: *La doble voz* (1998), *Leer poesía, lo leve lo grave lo opaco* (2011) y *Abrir el mundo desde el ojo del poema* (2023). El primero trata de la producción poética creciente de mujeres argentinas después de la dictadura (1983). El segundo lo escribió simultáneamente a *Aguas*. El tercero se enfoca en la exploración de “lo que puede la poesía.”

² Profesora titular de un taller de poesía en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires.

³ Publicación de su obra completa en la antología *La línea del desierto* (2018).

nadadora—permite tener la atención más enfocada para explorar el Otro, este *tú* que es el agua, interrogar nuestro *yo* y buscar una nueva relación de equilibrio simbiótico entre ambos mediante la poesía de la natación. Mostrará en qué medida esta última permite ir más allá de una división dualista y destructora del mundo “entre agua y pensamiento,”⁴ entre entorno natural y ser humano, entre lo corporal y lo racional, entre el otro y nosotros mismos.

En otras palabras, este estudio explorará cómo los conceptos de desarraigo (“pérdida de la conciencia de que los seres humanos forman parte del mundo natural”), y arraigo (imbricación de “los seres humanos [...] en redes complejísimas”), formulados por Binns (43–44) se pueden aplicar a la tensión, omnipresente en el poemario de Genovese, entre dualismo y búsqueda de unidad. La alienación de los seres humanos (desarraigo) y su voluntad de recuperar una conexión (arraigo), observadas por Binns en el contexto de la crisis medioambiental, se notan en *Aguas* en tres niveles distintos: en el mundo (con una atención particular otorgada a la relación entre el agua y el hombre o la mujer), en el ser humano y en el discurso.

En líneas generales, este artículo se inscribe en la “ecocrítica azul” (“*blue ecocriticism*”), un reciente giro azul en las humanidades ambientales cuyo objetivo consiste en alejarse del “enfoque centrado en la tierra”⁵ inicial de la ecocrítica (Glottfelty xviii, traducción mía). Se deja de centrarse exclusivamente en “imaginarios basados en la tierra” para desplazar la conversación también hacia “lo oceánico” (DeLoughrey 135, traducción mía).⁶ Más concretamente, se inspira en el trabajo filosófico de Neimanis (21), quien sostiene que “prestar más atención a cómo se imagina el agua e intentar forjar alternativas a nuestros imaginarios dominantes no es sólo un experimento mental, sino un medio para cultivar mejores formas de vivir con el agua en el *ahora*” (Neimanis 21).⁷

Los desarraigos: “Extraño que el mundo se divida en agua y pensamiento”

“Para permanecer, saber del agua” (o el primer desarraigo) (Genovese 15)

Empezamos con lo que dio su nombre al título del poemario: el agua y sus múltiples símbolos. En esta primera parte se explorarán las distintas referencias históricas, mitológicas y simbólicas relacionadas con el agua y que han sido reinterpretadas por Alicia Genovese. Esto también permitirá analizar la posición que adopta la voz poética con respecto a ello.

En primer lugar, se nota que Genovese retoma varios símbolos profundamente ligados al agua en el imaginario colectivo milenario y en la tradición poética. Con su frescura de primavera, su vivacidad, su transparencia pura, se vincula al nacimiento

⁴ “Extraño que el mundo se divida / en agua y pensamiento” (Calveyra), epígrafe de *Aguas* (Genovese 7).

⁵ “earth-centered approach” (Glottfelty xviii).

⁶ “land-based imaginaries;” “the oceanic” (DeLoughrey 135).

⁷ “Paying closer attention to how we imagine water, and attempting to forge alternatives to our dominant imaginaries, is not just a thought experiment. It is a means for cultivating better ways of living with water *now*” (Neimanis 21, traducción mía).

(Genovese 48), a la regeneración, a la esperanza, a la alegría, a la espontaneidad de la juventud. Además, a causa de su carácter atractivo, también es frecuentemente asimilada al amor y de ahí al erotismo, es decir a un cierto impulso vital (“en el verano del río / (...) encuentro / la boca blanda / hacia todas las cosas,” Genovese 21). El agua es reconfortante. Es la mujer, sea la madre de la infancia o la amada de la adultez, que “abrazo” al hombre, que le “aloja en su cuenco” (Genovese 40). En resumen, es la vida en su plenitud más completa o, para utilizar la terminología de Binns, el lugar de arraigo por excelencia. Como lo subraya Alquié, el agua poética está vinculada “a la fluidez del deseo y opone al mundo de la materia sólida cuyos objetos se pueden construir en máquinas, un mundo padre de nuestra infancia donde no reinan las restrictivas leyes de la razón” (cit. en Durand 266, traducción mía).⁸ Este punto, clave en la obra de Genovese, así como el hecho de que su obra está empapada por todas estas connotaciones positivas del elemento líquido contribuyen a su construcción de la imagen del agua como utopía.

A pesar de esta visión idílica, la poeta no olvida otros símbolos tradicionales más oscuros conllevados por el agua. De hecho, encarna también la constante amenaza (o tentación) de la muerte. En otras palabras, su esencia recuerda el inevitable destino mortal del ser humano. Como analizado en *L'eau et les rêves*, el agua no solamente se deja beber como la leche materna que desaltera, sino que también puede ella misma beber al hombre, aniquilándole en su liquidez (Bachelard 77). Sin embargo, el carácter más hostil de este elemento natural no es incompatible con la noción de un agua utópica, ya que además de permitir reconectar al ser humano con su propia sensibilidad y fragilidad, el contacto con esta agua más violenta lo lleva a la acción y a la superación de sí mismo. Eso se analizará de manera más profundizada en una parte ulterior de este artículo que estudiará la importancia otorgada al cuerpo en este poemario.

La ambivalencia fundamental del agua, que alterna entre vida y muerte, se ilustra en el primer poema de *Aguas* (9) en el que los nadadores experimentan tanto el peligro de la “hipotermia” como el “placer amniótico.” Las acumulaciones reforzadas por anáforas subrayan las características contradictorias del elemento líquido que es “amargo” y “abrazadoramente cálido,” “denso” y “liviano,” “áspero” y “dulce.”

El agua “nunca es la misma”: es múltiple; es ambivalente; es el elemento transitorio. En él como en la vida, o como, para utilizar la expresión de la poeta, “en el océano del vivir” (Genovese 10), uno debe continuamente buscar y renovar su equilibrio para permanecer en un universo en el que la única permanencia es la impermanencia. Como lo analiza Bachelard, “un ser llamado al agua es un ser en vértigo” (8, traducción mía): quien se abandona a la imaginación acuática vive una experiencia de vértigo perpetuo e iniciático, una aventura de flujo y metamorfosis

⁸ “à la fluidité du désir, et oppose au monde d’une matière solide dont les objets se peuvent construire en machines, un monde parent de notre enfance où ne règnent point les contraignantes lois de la raison” (Durand 266).

constante, puesto que el agua simboliza el cambio, la fluidez y un renacimiento cotidiano en el que la sustancia fluye sin cesar.⁹

Este primer poema (Genovese 9–11) es una introducción del poemario entero. Además de esta noción de aguas dobles, la voz poética menciona por primera vez un doble punto de partida para tratar de este tema elegido: el pensamiento filosófico griego mencionado al inicio del poema (que se asocia, lo comentaremos, a una ruptura) y la voluntad, expresada al final del texto poético, de la poeta de inscribir el tema universal del agua en su propia experiencia más concreta y actual (especialmente, como lo analizaremos, en los paisajes particulares del Cono Sur y en el contexto del cambio climático), “entre algas y desechos de los tiempos modernos.” Este doble aspecto del agua se expresa en los dos últimos versos del poema. Mientras “el agua del primer sí” representa la veta mítica y milenaria del agua, e incluso su vínculo al origen de la vida, “el agua herida” remite a la situación contemporánea del calentamiento global.

Esta tensión entre universalidad y particularidad se encuentra justamente en la referencia intertextual presente en el poema, eso es en la famosa frase del presocrático Heráclito: “Panta rhei.”¹⁰ De este modo, en el poema se subraya que, a pesar de ser eterna (“animal prehistórico”), el agua está en perpetua evolución (“nunca es la misma”), tal como el mundo entero. Por eso, incluso la frase misma de Heráclito no se puede repetir. Solamente se puede declinar en variaciones similares e infinitas, porque las vidas humanas, tal como el río efímero, fluyen en una movilidad solamente interrumpida por la muerte misma.

La intertextualidad, característica que atraviesa el poemario, además de ayudar al lector a la comprensión de la concepción del agua por parte de la poeta, también ofrece claves para entender su crítica contra la relación actual entre seres humanos y naturaleza, contra este desarraigo que desembocó en la alienación humana.

Así, Alicia Genovese (23–25) dedica dos poemas a la Antigüedad. El primero se ubica en Grecia; el segundo, en Egipto. De este modo, contrariamente a lo defendido mayoritariamente, Genovese sitúa la ruptura en un tiempo mucho más remoto que el de la Revolución industrial (Binns 44), eso es, en los orígenes mismos de la filosofía y de la ciencia.¹¹ Tales de Mileto, el primer presocrático y el “padre de la filosofía” según Aristóteles, buscó un principio material inteligible, causa de todo el mundo físico. Tal como los mitos griegos y orientales, afirmó que esta Primera Causa era el agua (los dioses Okeanos y Tethys en la mitología). No obstante, al contrario del pensamiento mítico, persigue un ideal de inteligibilidad y por ello, busca desprenderse de la irracionalidad (Houlle 97–98). En eso justamente se encuentra el origen de la desconexión con el agua y el entorno: “ningún filósofo aún / había separado el agua / de la idea de agua” (Genovese 24). El hombre empezó a crear un mundo “paralelo” de

⁹ “L’être voué à l’eau est un être en vertige” (Bachelard 8).

¹⁰ “Todo corre,” también popularmente traducido por “nadie se baña dos veces en el mismo río.”

¹¹ Para una exploración de las distintas causas de la emergencia climática actual, léase *Aux origines de la catastrophe* de Servigne y Stevens.

“especulaciones” del que el agua (y de manera más general, el mundo material) fue cada vez más excluida. El poema sobre el Nilo retoma esta tesis. En este último, se detalla la progresiva desacralización del agua a favor de “diagramas estadísticos” y “divisiones matemáticas,” antes de concluir que los seres humanos “relegaron, entre cálculos, / la imagen del mundo.” Esa descripción también puede vincularse con el análisis de Linton de lo que llama *modern water*, es decir la “concepción actual del agua como recurso intercambiable e instrumentalizable,” la “cosmovisión hegemónica” del agua como algo “abstracto,” un mero recurso “ahí fuera” que se debe explotar (Neimanis 4).¹²

De este modo, el ser humano occidental rompió esta relación privilegiada que compartía con el agua. La pérdida de su primer arraigo marcó el inicio de su alienación.

“Para permanecer, saber del propio cuerpo” (o el segundo desarraigo) (Genovese 16)

Con este predominio de la racionalidad, el equilibrio desapareció. La voluntad de dominio y de control del agua por parte de la racionalidad humana se ejemplifica en numerosos poemas, entre ellos los de la página 44 y de la página 49.

Un río puede
amurallarse legalmente
una playa ser parte
de una propiedad privada (Genovese 44)

El agua que se desvía
seca la selva
ahuyenta los pájaros
[...]
Hay que imaginar 50 kilómetros de costa
adentro de una represa
el serpenteo del arroyo
sus lentos
meandros en un embalse
“Espejitos de colores”
las promesas,
dice el diario local
sobre el publicitado
emprendimiento
[...]
Un corredor natural
Que los guaraníes
Llamaron Ayuí,¹³
río que viene (Genovese 49)

¹² “In the end, my wager is that bodies of water as specifically gestational can help us think against current understandings of water as an exchangeable and instrumentalizable resource—what geographer Jamie Linton has called ‘modern water’ and ‘global water,’ and what I expand in Chapter 4 as ‘Anthropocene water.’ To figure ourselves as bodies of water not only rejects a human separation from Nature ‘out there;’ it also torques many of our accepted cartographies of space, time, and species, and implicates a specifically watery movement of difference and repetition” (Neimanis 4, traducción mía).

¹³ Si nos referimos a la mención del río Ayuí, el poema menciona probablemente la reserva natural Arroyo Ayuí Grande construida en 2000 y que es un emprendimiento privado de la empresa Masisa S.A.

En este último poema, el proceso de control de los ríos se califica de “espejitos de colores,” que consistía en una manera de engañar a los indígenas durante la colonización. Asimismo, el deseo humano de dominancia no solamente es ilusorio,¹⁴ sino que es destructor. Como prueba de ello, los poemas de Genovese son claramente afectados por los desastres del cambio climático en el medio acuático, y eso desde el primer texto del poemario (“desechos de los tiempos modernos”).

Encontramos otro ejemplo en uno de los últimos poemas del poemario que parece sacado del imaginario bíblico del Diluvio y retrata la invasión del planeta por el agua:

Una escena del fin del mundo
[...]
tierras invadidas por un agua
que arrasa las costas
y en el océano vasto
miles de nadadores;
[...]
entre el deshielo de los polos
[...]
y el agua
avanza en tsunami
como en un rito arcaico de destrucción. (Genovese 62)

La causa de esta catástrofe es explícitamente mencionada: “el deshielo de los polos.” Asimismo, se notan rasgos de *toxic discourse* en la obra de la autora (ej: “veneno de los pantanos,” Genovese 45).¹⁵ La mejor ilustración de ello se puede observar en el poema dedicado a las aguavivas que hacen referencia a la vez simbólicamente a la angustia provocada por el calentamiento global y literalmente a la reciente proliferación de medusas en los océanos (Genovese 27). Otra imagen recurrente y quizás aún más importante es la sequedad. Esta última tiene una cara doble: es externa (desierto) e interna (sed). Por un lado, se retrata el fenómeno de desertificación creciente ocurriendo, en este caso, en la Argentina natal de la autora. Se contrasta un agua antaño libre y fértil con esta agua controlada que, de manera paradójica, sólo trae cada vez más sequedad en el paisaje. Por otro lado, esta ruptura tiene además un impacto muy tangible en el ser humano. Esta sed sofocante que padece el individuo debe ser entendida en paralelo del problema que sufre el mundo.

Así que los seres humanos, otorgando una preponderancia a la racionalidad de su mente en detrimento de la sensibilidad de su cuerpo, no sólo se desconectaron de su entorno físico, sino que además provocaron una división con ellos mismos cuyo síntoma se manifiesta en esta sed insaciable. Es el segundo desarraigo.

¹⁴ “En el aforismo la promesa de permanencia y control, pero es solo una isla debajo el agua, su tracción irreductible.” (Genovese 17)

¹⁵ Definida por Lawrence Buell como “la expresión de la angustia que surge de la percibida amenaza de peligros ambientales a causa de modificaciones químicas provocadas por los seres humanos” (cit. en Binns 71).

“El poema desaparece” (o el tercer desarraigo) (Genovese 50)

El agua es la fuente de la vida; es lógico que “en el agua que muere, (se encuentre) la propia muerte” (Genovese 51). Eso implica otra consecuencia: el fin del agua no sólo provoca la desaparición del ser humano y de su cuerpo, sino que amenaza también su poesía. En las páginas 49 y 50, cuando el agua, nuestro “enorme corazón,” está amenazado, la última consecuencia se resume en el verso final del texto: “el poema desaparece.”

En su ensayo *Leer poesía*, Genovese define la poesía como un discurso en conflicto con los demás tipos de discurso de la modernidad y postmodernidad. Rechazando “una ideología del lenguaje como instrumento y de la exigencia de eficiencia, la escritura poética se elabora fuera de esa ilusión de transparencia y fuera también de esa transmisión exacerbada o sobrecargada de datos que pueden generar [...] la ilusión del conocimiento” (Genovese 16). Frente a la promoción y la adopción de un lenguaje redundante puramente instrumental, la propia poesía, como producto acabado o como proceso subjetivo de escritura y de lectura, tan “abierto” como las aguas del poemario, también está en peligro de extinción.

Tentativa de vuelta a los arraigos: “Y algún nosotros” (Genovese 50)

En esta segunda parte, se pondrá de relieve cómo la voz poética sobrepasa esta ruptura, en una tentativa de reconciliación con el agua. En un segundo tiempo, se subrayará cómo esta vuelta a un primer arraigo se vincula fuertemente con un regreso al segundo arraigo que es el cuerpo y al tercer arraigo, la poesía.

Para resucitar los tres elementos en peligro de aniquilación (el entorno, el ser humano y la escritura poética), se necesita volver a conectar con esos arraigos fundamentales.

Qué hacer [...]
pruebo
me despierto con la boca seca
el agua
como contraveneno. (Genovese 44)

En la página 44, la voz poética, afectada por el agua maltratada por la modernidad y que crea una sed insaciable en ella, busca cómo expresar este padecimiento interno y externo. Se interroga sobre las modalidades de expresión posibles: ¿pesimismo, ironía, sueño utópico? La respuesta se impone al final del poema, como una evidencia: hay que escribir sobre el agua, el único “contraveneno.”

Vuelta al primer arraigo

Primero regresa el agua, este “contraveneno.” Este evento se describe en el poema de la página 61:

Llueve en medio de la isla
y la casa se enciende
como un fósforo
con los relámpagos
el agua viene
en una tormenta eléctrica
y su caída fértil
invade los terrenos,
cruza el aire
como una fiesta.
De esta lluvia bebo
su alcohol, su incendio.
En la leña seca de lo quieto,
el cuerpo se descalza. (Genovese 61)

Es el final de la sed (“bebo”), del agua controlada (“tormenta”), de la civilización actual también, quizás, con el agua que enciende nuestra casa en una construcción en oxímoron (“de esta lluvia bebo / [...] su incendio”) que la poeta parece afeccionar. De hecho, además de la lluvia, son los cuatro elementos que se reúnen para crear este festejo; al agua se juntan el fuego (“enciende,” “incendio”), el aire (“aire,” “tormenta”) y la tierra (“terrenos,” “isla”). Los elementos naturales reaparecen en el corazón del arraigo (el agua cae en “el medio de la isla;” el fuego invade “la casa”), lo que puede representar esta utopía de vuelta a un arraigo más natural.

Este regreso a la naturaleza conlleva en un primer momento cierto exceso, reforzado por la anáfora “y.” Sin embargo, este exceso, a la vez violento (“invade,” “incendio”) y positivo (“fértil,” “fiesta”), presente a lo largo del poema, parece solamente temporario. En efecto, desemboca, al final del poema, en un hogar quieto, reconfortante y protegido del agua (“en la leña seca de lo quieto”). Este penúltimo verso contrasta con el resto del poema, pero parece ser su consecuencia. Quizás la transición supone agitación, pero el objetivo final perseguido no es otro que la quietud encontrada en la armonía con la naturaleza, con la reconexión al cuerpo (“el cuerpo se descalza”) y con el silencio, arraigo de la poesía.

Es interesante subrayar que, en *Aguas*, la voz poética permanece humana; el agua sigue siendo el Otro (el *tú*, o en este caso, *ella*). La toma de conciencia y preservación de esta alteridad es primordial en los textos de Genovese. A pesar de denunciar la falta de respeto de los seres humanos hacia la alteridad del agua, nunca defiende un ideal de fusión completa con el agua, ya que eso implicaría su propio ahogamiento. Sin embargo, reconoce, como la filósofa Neimanis (2), que “para nosotros, los seres humanos, el flujo y el vaivén de las aguas sustentan nuestros

propios cuerpos, pero también los conectan con otros cuerpos, con otros mundos más allá de nuestro ser. [...] Podríamos decir que nunca hemos sido (sólo) humanos.”¹⁶

Lo que propone Genovese es el reconocimiento de que existen relaciones y vínculos entre los seres humanos y el agua sin que sean necesariamente dominadores. Defiende relaciones desprovistas de voluntad de superioridad, alternancias sutilmente dosificadas de control y de abandono, “un equilibrio sin apoyo” (Genovese 10). Es nadar. Este nuevo modelo es mucho más complejo que “la ilusión de cielo / o permanencia” (Genovese 41) construida por el racionalismo,¹⁷ ya que nos da conciencia de nuestra propia fragilidad humana frente a los elementos y nos recuerda que estamos “siempre al borde / de ser tragados, / siempre en el límite / de lo incompatible” (Genovese 10). Sin embargo, parece defender la necesidad de volver a una cierta simplicidad y humildad para establecer una relación más auténtica con el entorno natural (“la inmersión es la entrega,” Genovese 41). Lo que experimentan los nadadores es el reconocimiento de que existe una parte de misterio y de inevitable imprevisibilidad en cada cosa, sin por ello renunciar a buscar entender y afirmarse.

La inmersión es la entrega;
descender
de la ilusión de cielo
o permanencia
y por debajo nadar. (Genovese 41)

De hecho, la obra de Genovese no defiende una mitificación del agua todopoderosa que aplastaba al hombre o a la mujer. Simplemente condena una visión antropocentrista en la que el ser humano se convirtió en el único dios que explota una naturaleza concebida como inerte. Una vez más, la noción de equilibrio es clave: ambos pueden ser divinos. De hecho, en el poemario, no hay solamente una sacralización del agua. La dimensión divina sigue siendo atribuida a los seres humanos, e incluso a los animales, ya que el ser humano está considerado como un animal entre los demás.¹⁸ Un ejemplo llamativo es esta construcción en oxímoron: “Diosa y ninfa / he sido, mortal temerosa / arrastrada triunfante” (Genovese 48) en la que caracteres divino y humano no parecen ser incompatibles. Sobre todo, el nadador también está asociado con la figura de los dioses: “cuando nada la fuerza / no es solo atributo / de los dioses” (Genovese 19).

Este aspecto parece vincular el agua al ser humano. Ambos comparten algo divino y misterioso: “mar adentro vamos, / lo desconocido, también en nosotros”

¹⁶ “For us humans, the flow and flush of waters sustain our own bodies, but also connect them to other bodies, to other worlds beyond our human selves. [...] Referring to the always hybrid assemblage of matters that constitutes watery embodiment, we might say that we have never been (only) human” (Neimanis 2, traducción mía).

¹⁷ Esta ilusión de control sobre el agua denunciada por Genovese se puede vincular con el concepto de “modern water” de Linton (Neimanis 4) que es “la visión actual del agua como un recurso intercambiable e instrumentalizable,” la “cosmovisión hegemónica” del agua como “abstracta,” como un mero recurso “ahí fuera” para ser explotado. Genovese expresa la misma idea cuando menciona que los filósofos separaron “el agua de la idea del agua” (24).

¹⁸ “Éste es tu aire, buen mamífero, llenar los pulmones y nadar cada animal paga su cuota de adaptación” (Genovese 17).

(Genovese 47). Esta conexión profunda entre agua y ser humano se manifiesta a lo largo del poemario con procedimientos distintos y también es válida para los animales no humanos. En efecto, a través de comparaciones y sobre todo metáforas como por ejemplo “el agua [...] / toma la fuerza / de un animal prehistórico” (Genovese 9), “con la corriente del cuerpo” (Genovese 12), “un temblor de oleadas / me recorre” (Genovese 36) o “agua persistente, / barro del diluvio / en mí” (Genovese 61) se dibuja en los poemas el vínculo íntimo que parece unir aguas y animales (humanos y no humanos). De una cierta manera, un poco del agua está en nosotros¹⁹ y un poco de nosotros está en el agua.²⁰

Así que la exploración de los nadadores es doble: no solamente intentan reestablecer una relación al agua más auténtica y constructiva con una preocupación de respeto mutuo (es decir sin que uno aplaste al otro), sino que buscan entender la magnitud de su conexión (eso es hasta qué punto ser humano y agua nunca dejaron de ser ligados) que fue dañada por el racionalismo.

Se puede sostener que el primer objetivo es claramente ilustrado en estos cuatro versos:

Sobre el río quieto
en el surco dejado por el nadador
después del movimiento y la fuerza,
un tallado fugaz e inasible. (Genovese 18)

El agua sigue siendo “quieto;” el ser humano, fuerte y móvil. En cuanto a la interacción, solamente deja “un tallado fugaz,” una marca superficial y efímera. Estamos muy lejos de los impactos catastróficos y duraderos de la contaminación producida por la actividad humana.

Vuelta al segundo arraigo

En el poema de la página 58, se notan también otras vocaciones de los nadadores que no se restringen solamente a buscar una nueva relación armoniosa con el agua, sino que también persiguen recuperar un equilibrio en el ser humano.

Me embarco hacia las islas
y con un cuchillo trazo un círculo
que me llena de privaciones;
el cuchillo es una metáfora
demasiado fuerte,
debí decir mi propio desierto
De silencio y ayuno.
Pero empiezan a escucharse
los sonidos más tenues:
soplidos entre las cañas,
dos gotas de lluvia
[...]
Un zahorí a tientas

¹⁹ “Probar el agua. Los pies mojados, la mano en cuchara y tomar un poco” (Genovese 45)

²⁰ “Aguas, claridad y sombras, todo lo reciben, espejo humano de la desnudez” (Genovese 42). Estos versos subrayan el hecho de que la ambivalencia no es solamente una característica del agua, sino de los seres humanos también.

percibe el agua
muy abajo
[...]
Despertar a veces en las islas
con el convencimiento en la espalda
de la marea nocturna
como si la columna vertebral
se transformara en zahorí
cuando el agua ablanda
los sostienes de la casa.
Su presencia debajo, a pocos metros,
atraviesa el sueño,
hasta que amanece
y antes de que, en la ventana,
lo compruebes
se graba, en el cuerpo, la certeza.
los sentidos crecen [...] (Genovese 58)

En primer lugar, es llamativa la importancia otorgada al cuerpo en este poema (Genovese 58). Es este último que permite la reconexión entre el ser humano y el agua. El primer indicio de la existencia de un agua cercana es la sensación física de su sonido (“empiezan a escucharse / los sonidos más tenues: / soplidos entre las cañas, / dos gotas de lluvia”). Después, su presencia se percibe en la columna vertebral (“el convencimiento en la espalda / de la marea nocturna”), hasta transmitirse gradualmente al cuerpo entero y a todos los sentidos.

Resulta interesante notar que es precisamente el cuerpo que es el sujeto del último verso del poema de la página 61 (“el cuerpo se descalza”). De manera general, el poemario de Alicia Genovese presta mucha atención a las sensaciones físicas, sean agradables (calor, música armoniosa, olor agradable) o no (sed, dolor, frío). Además, la natación, hilo conductor de la obra, es una actividad deportiva, que recuerda continuamente que un ser humano no sólo se compone de una mente, sino que también tiene una envoltura corporal. Como lo subraya Salomone (102), el sujeto poético de Genovese no es “una mera figura textual, gramatical o trascendental,” sino que se acerca más bien a “una concepción que vemos cercana a la idea de sujeto incardinado (sujeto con cuerpo y con género) y performativo.”

Esta conciencia aguda del cuerpo y de sus movimientos se refleja en el aspecto formal de muchos poemas en *Aguas*, de una manera indudablemente voluntaria (“El estilo sabe del cuerpo y su ejercicio de necesidad,” Genovese 17). Como subraya Masiello, la poesía reciente de mujeres argentinas da una importancia fundamental a la oralidad. Ellas “se dejan guiar por el susurro de los sonidos y por el compás de la respiración [...] Entre las repeticiones de palabras y los cortes rápidos, las cesuras, las leves aliteraciones; se oye el aliento, el cuerpo que respira” (Masiello 7). Alicia Genovese se inscribe en esta tendencia. De este modo, su poesía misma consiste en un medio de reconexión a la corporeidad, mientras que este último permite el regreso al agua. Estos vínculos esbozados entre esos tres aspectos se analizarán de manera más profundizada en la sección siguiente que tratará de la vuelta al tercer arraigo, eso es a la poesía.

La respiración no representa la única manera de reconstruir una relación entre el ser humano y el agua propuesta en el poemario. Se puede identificar por lo menos dos suplementarias, ambas físicas: la bebida y, sobre todo, la natación, que ya fue mencionada en la sección anterior. En los tres casos (respirar, beber, nadar), se trata de un solo objetivo perseguido, siempre lo mismo, eso es buscar ir más allá de la mera descripción para aproximarse a una verdadera comprensión del agua. Eso permitiría no sólo conectarse con el elemento líquido y el entorno natural en general, sino también despertar la sensibilidad del cuerpo, dejado en el margen a causa del racionalismo, y salir de la alienación. En otras palabras, existen pistas para volver a ocupar nuestro arraigo externo tanto como interno.

En particular, la propuesta de la natación, hilo conductor de la obra, merece ser destacada en esta búsqueda de reconexión a este segundo arraigo y a una vuelta al equilibrio en el ser humano. Eso permitirá entender de qué manera el agua, ambivalente en su esencia, a pesar de no ser siempre agradable para las sensaciones corporales y favorables a la sobrevivencia del ser humano, puede, sin embargo, ser positiva para este último tanto en su vertiente tranquila y dulce como en su aspecto violento y hostil. En ambos casos (agua calma o violenta), el cuerpo es la entrada. Son las sensaciones físicas provocadas por el agua las que alcanzan el alma humana, la estimulan o la apaciguan, la liberan de la alienación.

Me dejo estar en la ducha,
hago la plancha, floto,
en el verano del río. (Genovese 21)

Si intuitivamente resultan bastante transparentes las virtudes tranquilizadoras y vitalizadoras de las aguas calmas, es lo contrario para las calidades de las aguas fuertes. Sin embargo, se nota en *Aguas*, y en particular en los poemas dedicados explícitamente a nadadoras famosas como María Inés Mato y Diana Nyad, que la natación en aguas hostiles permite al ser humano realmente superarse a sí mismo, ya que le da la oportunidad de afirmar su orgullo y su valentía. Como Bachelard subraya en *L'eau et les rêves*, "el agua violenta es un esquema de coraje" (226).²¹ Permite "experimentar el sabor, la diligencia, las viriles delicias de esta 'lucha en sí mismo'" (Bachelard 225).²² El agua es un estimulador, una provocación vista como necesaria para lograr objetivos admirables, incluso para superar la condición meramente humana y lograr algo trascendental ("cuando nada la fuerza / no es solo atributo / de los dioses," Genovese 19). Mientras que las aguas calmas que despiertan sensaciones físicas agradables son una invitación a una plenitud pasiva y reconfortante, las aguas punzantes llaman a una acción heroica. El dolor es necesario, una cierta lucha contra el mar también, pero el objetivo final, después de la prueba, sigue siendo lo mismo que para las aguas tranquilas, eso es hallar cierta simbiosis con el agua y "encontrar paz en un saludable cansancio" (Bachelard 226).²³ El agua, conectando al ser humano

²¹ "L'eau violente est un schème de courage" (Bachelard 226, traducción mía).

²² "Pour éprouver le goût, l'ardeur, les viriles délices de cette 'lutte en soi'" (Bachelard 225, traducción mía).

²³ "Il trouve la paix dans la saine fatigue" (Bachelard 226, traducción mía).

con su corporalidad, le permite lograr tanto las altas virtudes de la contemplación como las de energía para llevar luchas de gran envergadura.

Cuando hunde la cabeza al nadar sucede
lo que importa: el ser frente al obstáculo elegido
para probar que es.
Se llama Diana Nyad
y ya cruzó
desde Bahamas, batió récords.
[...] Es dura, entrenó, bracea,
no se desgastó en lo inútil;
tiene 61 años y toda una vida de nadadora. (Genovese 19–20)

Además, como lo señala Salomone (102), la natación también se puede entender como un acto de memoria en un contexto de producción particular (el Cono Sur); el desafío corporal en aguas hostiles remitiría entonces a dificultades, luchas y sufrimientos colectivos que van más allá de la nadadora o del nadador individual no sólo como “la dictadura argentina y la crisis económica y política de 2001” (Salamone 102), sino también la colonización de los territorios indígenas: cuando María Inés Mato nada “en las aguas / más frías del planeta,” habla “con la memoria / de las mujeres yámanas” (Genovese 12).²⁴

Vuelta al tercer arraigo

En *Aguas*, la natación y la poesía se vinculan y se entrecruzan, como se puede observar especialmente en el poema de la página 34.

Las aguas del poema
exigen más que pericia.
Abrir el pecho
Empujando en círculos
Los brazos. [...] (Genovese 34)

En el poema dedicado a María Inés Mato, el paralelismo entre estas dos prácticas resulta también obvio. Por ejemplo, dos versos en quiasmo “bordeó el glaciar en paralelo, / en círculo la isla de Manhattan” subrayan, tanto en su forma como en su contenido, el carácter artístico de la natación, lo que la acerca a la poesía. La conexión se observa de manera aún más evidente en la tercera estrofa cuando se afirma que la nadadora “en el verso libre encontró ritmos.”

Otro poema en el que se esboza claramente este vínculo se encuentra en la página 58 (véase la sección anterior). Empieza con un regreso “a las islas,” eso es a la interioridad (con el “cuchillo” que separa metafóricamente la voz poética del mundo externo), al “silencio” simbolizado por el desierto y la noche. La voz poética se aleja de todo el mundo moderno, de toda fuente de alienación, en un intento de volver a reconectarse con lo esencial. Este retiro permite recuperar la sensación perdida del agua, una sensación, queda interesante subrayarlo, física que empieza con el oído

²⁴ Para más ejemplos concretos sacados de los poemas, véase la última sección intitulada “Conclusión: el equilibrio.”

para después transmitirse al cuerpo entero (“los sentidos crecen”). Esta experiencia también se acerca al “sueño:” “el agua” (de la irracionalidad) “ablanda los sostenes de la casa” (que es nuestro arraigo endurecido por la racionalidad).

Además, a lo largo del poema se dibuja una experiencia extraordinaria de metamorfosis encadenada. El cuerpo humano se asimila a un zahorí rabadomante (que permite buscar agua) y a una vara (que evoca la escritura). En el cuerpo, transformado en zahorí, “se graba la certeza” del agua, al igual que una vara puede grabar un poema. Esta búsqueda de un “despertar” de la poesía en el silencio de la noche remite a la del agua en el desierto. Como lo expresó Colline Faure-Poirée, “la palabra es la hermana del agua” (7), o hasta quizás en el caso del mundo poético de Genovese, la palabra es el agua; y la escritura—o la lectura—de poesía es el arte de nadar en “las aguas del poema” (34).²⁵ Como observado por Bachelard, “más que los otros elementos quizás, el agua es una realidad poética completa” (23).²⁶

La natación, como la poesía, es una exploración. La primera es externa; la segunda, interna. Este paralelismo en *Aguas* ha sido destacado por varios críticos del poemario. Prado Campos, por ejemplo, utiliza los conceptos de “leer-nadar” (desde el punto de vista del lector) y de “nadar-escribir” (desde la perspectiva del poeta) cuando analiza la obra de Genovese.

Si María Inés Mato inspiró a Alicia Genovese, es probablemente porque esta nadadora argentina, que sufre de una discapacidad física, ha buscado transformar su vida en aventuras²⁷ en algo fuerte y “casi imaginario,” así como ampliar los límites. Con su natación, viajó “en lo abierto” y cruzó “secretos límites.” Esto estimula a la voz poética a llevar a cabo un periplo similar y unas mismas proezas, pero en su interioridad, en su imaginación, en sí misma, ya que “cada persona es su propio mapa.”²⁸

Otro punto común entre poesía y natación es físico. Es la respiración, el aliento; es el ritmo que calienta y posibilita la vida. “El estilo sabe del cuerpo y su ejercicio de necesidad” (Genovese 17). Desde un punto de vista formal, esta respiración está presente de dos maneras distintas. Por un lado, toma la forma de espacios blancos entre algunas estrofas o incluso versos en la organización interna de los poemas. Interrumpe en intervalos más o menos regulares las palabras del poema que fluyen como el agua con encabalgamientos muy frecuentes. Por otro lado, también

²⁵ “La parole est sœur de l’eau” (Faure-Poirée 7, traducción mía).

²⁶ “Plus qu’aucun autre élément peut-être, l’eau est une réalité poétique complète” (Bachelard 23, traducción mía).

²⁷ María Inés Mato es una nadadora de aguas abiertas con una pierna amputada. Cruzó el canal de Beagle y el canal de la Mancha. También nadó en el mar Báltico, y en el glaciar Perito Moreno en la Patagonia argentina, desafiando los efectos de las bajas temperaturas. Nadó en estas aguas frías sin ropa de protección en neopreno, lo que es una proeza.

²⁸ Este verso puede ser un guiño intertextual, ya que parece hacer referencia al epílogo del *Hacedor* escrito por Jorge Luis Borges. “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara” (Borges 47).

estructura el poemario, con la presencia de páginas depuradas, casi vacías, llenadas solamente por algunos versos.

Este “vacío” contribuye a la recuperación de una de las características fundamentales de lo poético: el desplazamiento del lenguaje, la ruptura de los condicionamientos lingüísticos. Como lo analiza Genovese en su ensayo *Leer poesía*, “la poesía en su práctica, en su hacer desplazado, recupera el silencio, como si fuese un grado cero de lo dicho [...] Frente a la valorización social de la elocuencia, la poesía acepta la mudez” (17).

Conclusión: El equilibrio

Al fin y al cabo, se puede afirmar que lo que busca Genovese en sus poemas es aproximarse a un equilibrio, frágil e inasible, en todos los ámbitos posibles. Ya se analizó la voluntad de balance externo entre los conceptos demasiado dicotómicos de naturaleza y de ser humano (“agua y pensamiento”), interno entre cuerpo y razón y formal entre palabra y silencio (entre agua y respiración). Además de ellos, su poesía también persigue un equilibrio aún más fundamental, intentando conciliar universal y particular en una experiencia singular.

De hecho, se presenta el agua, elemento intemporal (ya que apareció antes del origen de la vida) y mundial (ya que recorre las cuatro esquinas del planeta), como “nunca [...] la misma” (Genovese 9), “siempre distinta” (Genovese 45). Así que se insiste en la unicidad de cada gota particular del agua universal. Queda notable que se eligió la forma “aguas” como título del poemario. Eso muestra que los textos de Genovese se interesan no sólo en la unicidad del elemento líquido (que ya es ambivalente en su esencia, como comentado anteriormente), sino también en la pluralidad del agua que se declina en numerosos ríos y mares, geográficamente situados y testigos de eventos históricos particulares que los marcaron.²⁹ Se puede interpretar en este sentido el hecho de que, a lo largo del poemario, se alterna entre la forma en el singular y en el plural, como ilustrado en el primerísimo verso (“los nadadores de aguas abiertas / hablan del agua”).³⁰

Más específicamente, desde un punto de vista espacial, Genovese parece tener la voluntad de tomar el panorama de su Argentina natal como punto de partida principal para formular su propuesta general. Por ello, referencias históricas (como en el poema de las páginas 29 y 30 dedicado a María Eugenia Ponce de Bianco, activista social y fundadora de la asociación de las Madres de Plaza de Mayo durante

²⁹ Las aguas de los poemas de Genovese son “frías” (12), “cálida[s]” (9), “helada[s]” (13); contienen varios tipos de vegetación (ej: “filodendro” [20]) y de animales (ej: “anguilas” [16], “tiburones” [19], “aguavivas” [27], “coral” [28]); existen bajo distintas formas (ej: “río” [44], “lago” [45], “mar” [47], “arroyo” [49], “el canal de la Mancha” [12], “el mar Báltico” [12], “el Delta del Nilo” [23], “la laguna de Walden” [37], el “lago Argentino” [45]).

³⁰ Es interesante subrayar que esta misma alternancia se encuentra en la Biblia. Mientras que originalmente la Biblia hebrea sólo designaba este elemento usando la forma plural para traducir las múltiples experiencias de esta realidad acuática, a partir de la época griega, se usó esta palabra en el singular para unificarlas (para más informaciones, leer Hari 48).

el régimen dictatorial argentino de terrorismo de estado) tanto como geográficas (“río Ayuí” [Genovese 49], “Puelches” y “el río Salado” [Genovese 52], “General Ancha” [Genovese 53], “desierto Lavalle” [Genovese 55]) y étnicas (“mapuches y tehuelches” [Genovese 53], “yámanas” [Genovese 12]) llenan gran parte de sus poemas, así como nombres de vegetación típica de estos paisajes (ej: “chañar” y “jarilla” [Genovese 55], “caldenes” [Genovese 56]), mientras que otros poemas se sitúan en escenarios distintos, o más neutros. Así que se otorga una gran importancia a lo particular, sin por ello restringirse a este único aspecto. Asimismo, se podría defender que las referencias al Cono Sur son aún más profundas y que Genovese incluye elementos de la cosmovisión de los pueblos originarios de la zona, como los mapuches (un mundo natural sagrado e interconectado).

El poema y el agua permiten reunir distintas temporalidades. En las páginas 49 y 50, el pasado se mezcla con el presente y el futuro, mientras que en la página 55, la memoria y los relatos de los pobladores sobre el pasado se superponen a la realidad actual que viven. Además, el ideal temporal utópico de Genovese se puede encontrar en las páginas 12 y 13, en el poema consagrado a María Inés Mato. Ésta última, por medio de la natación, cruza las temporalidades, dialoga con el pasado (“habló con la memoria / de las mujeres yámanas”) y lucha contra el olvido (“de la guerra abre olvidos”) con un ideal de unificación pacífica (“unió,” “una huella de espuma, un puente blanco”).

Por ello, tal vez el arraigo último de Genovese sea simplemente el equilibrio, esta “dulce ancla” (16) que se actualiza en una coexistencia simbiótica de elementos distintos en la que cada uno tendría su espacio propio: agua y ser humano, cuerpo y pensamiento, palabra y silencio, pero también acción y descanso, pasado y presente, universalidad planetaria y lugar particular y hasta entre arraigos y exploraciones ajenas.

Por consiguiente, se defiende la necesidad de salir de las alienaciones de la voluntad de control del entorno y de la racionalidad rígida que causan rupturas y desequilibrios respectivamente en la naturaleza y en el individuo. El dominio está condenado; el diálogo respetuoso, encarnado en Genovese en la natación y la poesía, es clave: “en diálogo con el agua tomo / las mejores decisiones” (Genovese 21).

Así que, al epígrafe de Arnaldo Calveyra (“Extraño que la tierra se divida / en agua y pensamiento”), la respuesta poética de Genovese, portadora de su ideal utópico de reconciliación y de equilibrio parece ser la siguiente: “en el agua pienso” (21).

Y esta agua, *estas aguas*, era y *eran*, es y *son*, será y *serán*, como la poesía, siempre, abierta(s).

Artículo recibido 3 septiembre 2025

Versión final aceptada 10 marzo 2026

Referencias citadas

- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. José Corti, 1991.
- Binns, Niall. "Criaturas del desarraigo o en busca de los lugares perdidos: alienación y ecología en la poesía hispanoamericana." *América Latina Hoy*, no. 30, 2002, pp. 43-77.
- Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. Ediciones Neperus, 1960.
- DeLoughrey, Elizabeth. *Allegories of the Anthropocene*. Duke University Press, 2019.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie de l'imaginaire*. Dunod, 1992.
- Faure-Poirée, Colline. *L'eau et la poésie*. Gallimard, 2000.
- Genovese, Alicia. *Aguas*. Del Dock, 2014.
- . *Leer poesía, lo leve, lo grave, lo opaco*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2011.
- Glotfelty, Cheryll. "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis." *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, editado por Cheryll Glotfelty y Harold Fromm, University of Georgia Press, 1996, pp. xv-xxxvii.
- Hari, Albert. *L'écologie et la Bible*. Les Editions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 1995.
- Houille, Thierry. *L'eau et la pensée grecque*. L'Harmattan, 2010.
- Linton, J. *What Is Water?: The History of a Modern Abstraction*. UBC Press, 2010.
- Masiello, Francine. "Poesía y respiración: Del lirismo a la moda pop de las poetisas argentinas actuales en Hispanamérica." *Hispanamérica*, no. 113, 2009, pp. 3-11.
- Neimanis, Astrida. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury Academic, 2017.
- Prado Campos, Nadia. "Leer-nadar: rocío de la introspección y placer amniótico en la poesía de Alicia Genovese." *Revista Chilena de Literatura*, no. 101, 2020. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952020000100041>.
- Salomone, Alicia. "Poesía, subjetividad y memoria en la escritura de Alicia Genovese." *Letras*, no. 69-70, 2014, pp.101-120.
- Servigne, Pablo and Raphaël Stevens. *Aux origines de la catastrophe*. Les liens qui libèrent, 2020.

Inspirer, expirer, retenir son souffle pour danser et vivre avec les mers et les océans

Caroline Granger
University of Caen Normandy, France
ontheroad.granger@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5891>



Résumé

Cet article a pour intention d'examiner combien danser au contact des mers et des océans incite à repenser les paradigmes de nos vies terrestres. En ce sens, j'étudierai les relations poreuses que cet art non verbal permet de tisser avec les milieux. Pour cela, je développerai alors une analyse des variations de respiration et des perceptions humaines. Tout d'abord, je démontrerai combien l'expérience des différents rythmes de souffle éprouvés sur les rivages a impulsé le déploiement de la danse et de la pensée de la chorégraphe pionnière Isadora Duncan (Perrin) ainsi que celles de ses successeuses. Puis, je me concentrerai sur deux vidéo-danses, *Tides* d'Amy Greenfield (réalisée en réponse à "La danse de l'avenir" de Duncan) et *Water Motor* de Babette Mangolte afin de mesurer à quel point les expériences aquatiques et notamment celle d'une temporalité non humaine déplacent nos perceptions. Ce phénomène se révèle alors grâce à l'usage de la caméra qui offre une trace de ces sensations intimes et fugaces. Enfin, après avoir étudié les variations des souffles, je m'appuierai sur les travaux de Laurence Louppe sur le "non-souffle" et je proposerai une analyse de la pièce et du court documentaire de la danseuse-apnéiste Marine Chesnais, tous deux intitulés *Habiter le seuil*. J'interrogerai ici la pratique de la rétention du souffle en milieux aquatiques "qui travaille le tissu gravitaire du spectateur, produit des transferts de perception et d'état" (Louppe), et qui permet d'aller à la rencontre de mammifères marins. En conclusion, je défendrai l'idée que ces rencontres marines essoufflées changent notre perception du monde terrestre, nous invitent à "habiter le seuil," à explorer cet espace de transformation, et nous offrent l'opportunité de "devenir autre" (Abram).

Mots clés: Respiration, danse, apnée, plongée, animaux non-humains.

Abstract

This article aims to examine to what extent dancing in contact with seas and oceans encourages us to rethink the paradigms of our terrestrial lives. With this in mind, I will study the porous relationships that this non-verbal art weaves with the environment. To this end, I will develop an analysis of breathing variations and human perceptions. First, I will demonstrate how the experience of different breath rhythms on the shores has driven the dance and thoughts of pioneering choreographer Isadora Duncan (Perrin) and her successors. I will then focus on two dance-videos, Amy Greenfield's *Tides* (created in response to Duncan's "The Dancer of the Future") and Babette Mangolte's *Water Motor*, in order to measure how aquatic experiences, and in particular that of a non-human temporality, move our perceptions. This phenomenon is revealed through the use of the camera, which provides a print of these intimate and fleeting sensations. Finally, after studying breath variations, I will draw on Laurence Louppe's work on "non-breathing" and analyze the piece and the short documentary by apneist dancer Marine Chesnais, both entitled *Habiter le seuil*. Here, I will examine the practice of breath-holding in aquatic environments "which works on the gravitational tissue of the spectator, produces transfers of perception and state" (Louppe) and enables us to meet marine mammals. In conclusion, I will support the idea that these breathless marine encounters change our perception of the terrestrial world, invite us to "inhabit the threshold," to explore this space of transformation, and offer us the opportunity of "becoming other" (Abram).

Keywords: Breathing, dancing, breath-holding, diving, non-human animals.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo examinar cómo bailar en contacto con los mares y océanos nos anima a volver a plantear los paradigmas de nuestra vida terrestre. En este sentido, estudiaré las relaciones porosas que este arte no verbal nos permite tejer con el entorno. Para ello, desarrollaré un análisis de las variaciones de la respiración y las percepciones humanas. Primero, demostraré hasta qué punto la experiencia de los diferentes ritmos de respiración vividos en las orillas ha impulsado la danza y el pensamiento de la coreógrafa pionera Isadora Duncan (Perrin), así como los de sus sucesoras. A continuación, me centraré en dos video-danzas, *Tides* de Amy Greenfield (realizada en respuesta a “La danza del futuro” de Duncan) y *Water Motor* de Babette Mangolte, con el fin de medir hasta qué punto las experiencias acuáticas y, en particular, la de una temporalidad no humana cambian nuestras percepciones. Este fenómeno se revela gracias al uso de la cámara, que ofrece una huella de estas sensaciones íntimas y fugaces. Por último, después de haber estudiado las variaciones de las respiraciones, me fundaré en el trabajo de Laurence Louppe sobre la “no respiración” y propondré un análisis de la obra de teatro y del breve documental de la bailarina-apneísta Marine Chesnais, ambos titulados *Habiter le seuil*. Cuestionaré aquí la práctica de la retención de la respiración en ambientes acuáticos “que trabaja sobre el tejido gravitacional del espectador, produce transferencias de percepción y estado” (Louppe), y que nos permite encontrarnos con mamíferos marinos. En conclusión, defenderé la idea de que estos encuentros marinos sin aliento cambian nuestra percepción del mundo terrestre, nos invitan a “habitar el umbral,” a explorar este espacio de transformación, y nos ofrecen la oportunidad de “convertirnos en otros” (Abram).

Palabras clave: Respiración, danza, apnea, submarinismo, animales no humanos.

Le monde contemporain a besoin de poésie comme une terre aride
a besoin d'eau. Il a besoin de plages de pensée et
de possibilités de corps qui échappent à la
représentation et à la signification obligatoire.
(Nadia Vadori-Gautier 7)

À la lecture des mots de John R. Gillis, l'opportunité d'enquêter sur de nouvelles manières d'exister surgit: “Mais la mer agissait aussi sur un plan plus personnel, comme une métaphore de la vie. À une époque où tout semblait être en devenir, elle représentait le flux de la vie d'une manière que la terre ne pouvait offrir” (4).¹ Ainsi, ses propos m'amènent à poser la question suivante: quelles influences l'expérience marine peut-elle avoir sur les humains, leurs mouvements, leurs danses? Afin d'envisager des éléments de réponse, cet article met en dialogue des expériences personnelles, des écrits théoriques, des recueils de paroles d'artistes et des analyses d'œuvres chorégraphiques. Celui-ci a pour intention d'examiner à partir d'une étude non exhaustive combien danser au contact des mers et des océans incite à repenser les paradigmes de nos vies terrestres.²

Ce travail de recherches est né des années 2020-2021 qui m'asphyxièrent et questionnèrent mes relations à “la mer.”³ Ces réflexions sont tout d'abord apparues de

¹ “But the sea also operated on a more personal level, as a metaphor of life. In an era when everything seemed to be in a state of becoming, it represented the flow of life in ways that the land could not” (ma traduction).

² L'emploi des mots “des mers et des océans” est mobilisé ici en soutien d'une approche “natureculturelle” (Haraway). Bien qu'appartenant à un ensemble, chaque mer et chaque océan a sa spécificité tant dans la faune et la flore que dans son anthropisation.

³ J'utilise, ici, des guillemets car je ne fais pas référence à une mer précise mais à l'expérience marine en général.

façon empirique, soudain, dans mon quotidien en Normandie. Nous n'avions, tout simplement, plus le droit de goûter à la plage. Ou alors, cela devait se faire rapidement, sans s'arrêter, sans reprendre notre souffle. À la même période, je devais suivre un parcours aseptisé pour emprunter des ouvrages à la médiathèque. Après des jours d'attente, je pouvais enfin tenir dans mes mains la bande-dessinée de Franck Manguin et Cécile Becq, *Ama Le souffle des femmes*, dont le titre avait attisé ma curiosité. Je découvrais alors la pratique ancestrale féminine de la cueillette des ormeaux au Japon ainsi que la technique de la plongée en apnée et son évolution.⁴ En effet, comme le rappelle l'enseignant-chercheur Frédéric Lemaître, l'apnée, souvent aujourd'hui connue comme une pratique sportive, existe depuis que les humains pêchent, cueillent, sabotent, ou pillent des épaves. Par ailleurs, il insiste sur le fait que notre pensée occidentale peut nous amener à oublier "que de nombreux peuples pratiquent toujours cette forme-là plus libre et la plus primitive qui soit de la plongée sous-marine, tout simplement pour survivre" (Lemaître 17).

Après ma lecture, je décidais de collecter davantage d'informations sur les Ama-San. L'algorithme me proposait alors deux vidéos, *Ama*,⁵ une vidéo-danse de l'apnéiste Julie Gauthier et le documentaire *Ama-San* de Cláudia Varejão. Le film suit le quotidien de ces femmes-plongeuses de tout âge qui se réunissent pour partir en mer à la recherche de coquillages, d'oursins et d'ormeaux. Cette cueillette se réalise selon la répartition genrée suivante: les femmes sont sous l'eau et leur acolyte masculin reste sur l'embarcation, au bout d'une ligne de vie. Lorsqu'une d'entre elles à récolter bien plus que d'habitude, l'une d'entre elles déclare: "Elle va se transformer en ormeau!" Le passage de la terre à l'eau apparaît sans heurts pour les plongeuses. Elles ne font pas d'exercices de respiration avant de s'immerger, elles revêtent leur combinaison et masques puis sautent à l'eau. Un seul inconvénient corporel est mentionné: certaines souffrent des oreilles qui sont fragilisées et peuvent leur faire perdre l'équilibre sur terre. Les difficultés pour retenir le souffle, n'apparaissent pas non plus dans la vidéo de la danseuse apnéiste. Selon Julie Gautier, l'intention de ce projet de danse-vidéo est, avant tout, de partager une émotion. Ainsi, les spectateurs voient une chorégraphie, au fond d'une piscine, dont les mouvements choisis sont habituels à l'entraînement de la danse contemporaine. Cependant, ceux-ci gagnent en fluidité et s'étirent ou se dilatent lors des suspensions.

⁴ Dans cet ouvrage aux nuances de bleu, les lecteurs suivent le parcours de Nagisa, envoyée par sa mère auprès de sa tante Madame Isoé, en charge de lui transmettre la technique des Ama d'Heghura. Pour compléter la formation de la jeune fille venue de la ville, elle sollicite Yuko Senpai qui lui explique la technique de respiration nécessaire pour cette cueillette: "Une fois que tes poumons sont bien pleins, tu recraches l'air par à-coups. Comme ça, comme une femme qui accouche..." (43). Plus loin, elle déclare: "Mais j'y peux rien, c'est vraiment comme ça qu'on fait, nous les Ama depuis des siècles ! Je crois que j'aime bien cette respiration et même si ça nous fait ressembler à des baleines, dans le fond, elle me rassure...Et le jour où tu entendras plus ce soufflement dans l'eau, tu pourras te faire du souci pour le métier d'Ama..." (44). Le récit se situe dans les années 1960, période pendant laquelle cette pratique ancestrale évolue, notamment, par le port de la combinaison. Madame Isoé affirme "Rappelez-vous ce que les anciennes disaient, si nous pêchons nues c'est pour s'adapter à la nature et lui prendre ce qu'elle peut nous donner" (91). Les propos de ces personnages témoignent de l'équilibre créé entre les humains et les ressources marines. Si les pêcheuses acceptent leurs limites corporelles alors il n'y aura pas de surexploitation.

⁵ Sa sortie eut lieu le huit mars 2018, pour la journée des droits des femmes, lors d'une "projection-événement" tout autour du monde.

Dans le making-of du film, disponible en ligne, Julie Gautier déclare: “Cette eau est tellement claire, qu’on a l’impression qu’il n’y a pas d’eau. C’était exactement ce que je voulais pour le film, c’était qu’on oublie l’élément liquide et qu’on ait finalement l’impression que je vole” (Croquet). À travers ses mots, il apparaît clairement que la démarche retenue pour ce film est esthétique: la pratique de l’apnée permet, ici, de révéler des mouvements soumis à des contraintes ou des facilités autres que terrestres. À l’issue de la chorégraphie, un plan rapproché nous montre la danseuse qui remonte doucement vers la surface. Des bulles s’échappent de sa bouche et libèrent l’air comprimé dans ses poumons, élément indispensable aux vies terrestres.

La chorégraphe-danseuse, Marine Chesnais, mobilise la pratique de l’apnée pour une tout autre démarche. Elle la considère comme un phénomène nécessaire afin de partir à la rencontre des baleines à bosse, les *megaeptera novaeangliae*, au large de l’île de la Réunion et nourrir ainsi le processus de création pour sa pièce *Habiter le seuil*.⁶ À l’issue d’une performance de cette pièce, en mai 2024, je décide de cristalliser et d’organiser les informations collectées depuis ces dernières années.

Ainsi, cet article s’organise en trois temps: le premier est intitulé “Perdre pied” et se concentre sur les passages culturels et chorégraphiques du rivage à l’immersion. Je démontrerai combien l’expérience des différents rythmes de souffle éprouvés sur les rivages a impulsé le déploiement de la danse et de la pensée de la chorégraphe pionnière Isadora Duncan (Perrin) ainsi que celles de ses successeuses. Puis, je me concentrerai sur deux vidéo-danses, *Tides* d’Amy Greenfield (réalisée en réponse à “La danse de l’avenir” de Duncan) et *Water Motor* de Babet Mangolte afin de mesurer à quel point les expériences aquatiques et notamment celle d’une temporalité non humaine déplacent nos perceptions. Ce phénomène se révèle alors grâce à l’usage de la caméra qui offre une trace de ces sensations intimes et fugaces. La seconde partie “Retenir le souffle et devenir liquide” se construit sur le recueil des paroles d’apnéistes, notamment sur celles de la danseuse-apnéiste Marine Chesnais, au sujet de sa pièce *Habiter le seuil* et du court métrage du même nom qui l’accompagne.⁷ Le dernier temps se nomme “Devenir autre et repousser les limites de l’expérience” et démontre combien ces expériences de plongée essoufflées permettent le surgissement de perspectives nouvelles sur nos façons d’habiter le monde et nous invitent à “habiter le seuil,” à explorer cet espace liminal de transformation, nous proposant un “devenir autre” (Abram).

Perdre pied

Dans son ouvrage *Le ciel et la mer*, l’historien Alain Corbin affirme que, l’humain ne peut explorer les fonds marins au-delà des quarante mètres de profondeur qu’à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Par conséquent, les êtres vivants des mers et des océans ne se révèlent que lors d’une marée basse qui offre ainsi: “le spectacle du grouillement obscène des fonds mis à nu sur l’estran découvert; elle expose—en réduction—les

⁶ J’ai pu assister en mai 2024, à la performance accompagnée de la projection du court métrage dans le cadre du festival *Anthroposcènes* qui se tenait à Évreux.

⁷ Un entretien avec la danseuse-chorégraphe eut lieu le 11 décembre 2024.

monstruosités supposées des grands fonds; elle suggère l'étude des origines de la vie" (43). Ces références aux monstruosités peuvent être lues sur un fond noir aux premières minutes du film *Ama-San*: "Il n'y a pas de son sous l'eau. Mais on y voit beaucoup de choses. Entre les rochers, c'est un univers immense et surprenant. Il faut du courage pour le regarder. Mais il n'y a pas de voyage sans monstre." En revanche, les mots "mis à nu" et "l'étude des origines de la vie" rappellent ceux employés par Isadora Duncan au sujet de la naissance de sa danse.

Dans son autobiographie *My Life*, publiée en 1928, elle affirme: "Ma vie et mon art sont nés de la mer. C'est de la contemplation des vagues, quand j'étais toute petite, que m'est venue la première idée de la danse. Je tâchais de suivre leur mouvement et de danser à leur rythme" (19). La chercheuse en danse Julie Perrin nous rappelle que lorsqu'Isadora Duncan amène ses disciples, les *Isadorables* sur l'estran et qu'elle part à la rencontre des vagues, ce n'est pas pour les imiter mais pour les envisager comme des "guides à la fois pour l'espace ou la dynamique et pour le rythme" (144). La mer est ici décrite comme un foyer d'observations du mouvement, d'une danse autre qu'humaine impulsée par des rythmes autres qu'humains. Ces expériences rythmiques impliquent ainsi d'autres respirations pour les exécuter. L'époque voit les corps féminins se libérer des corsets, les cages thoraciques s'ouvrir et l'espace devenir peu à peu illimité. Cependant, les convenances de l'époque ne permettent pas à Isadora Duncan, d'accomplir une mise à nu, une immersion totale et libérée de son corps dans l'eau. Néanmoins, dans son essai "La danse de l'avenir," elle en formule le souhait:

La danseuse de l'avenir sera quelqu'un dont le corps et l'âme auront grandi si harmonieusement de concert que le langage naturel de cette âme sera devenu le mouvement du corps. [...] Elle dansera la vie changeante de la nature, montrant la transformation de chacun de ses éléments. De tout son corps émanera une intelligence radieuse, apportant au monde le message des pensées et des aspirations de milliers de femmes. Elle dansera la liberté de la femme. (175)⁸

En 1982, la performeuse Amy Greenfield décide de répondre aux désirs formulés par Isadora Duncan. Filmée par Hilary Harris, pour la vidéo *Tides*, elle apparaît nue à l'écran et est emportée par les rouleaux de vagues qui la font danser. Dans les premières minutes de la vidéo, elle entre en contact avec la mer en s'allongeant sur le sable et en roulant comme les vagues qu'elle rencontre. Peu à peu, elle apprivoise ces vagues et danse avec elles, telle une algue. Leur intensité et leur rythme déplacent son corps. Les vagues dialoguent avec lui, l'ensevelissent, le repoussent, le vrillent, le tordent. Les dernières images du film la montrent totalement énergisée par cette expérience: elle se tient debout, hurlante, bouleversée par ces vagues de liberté. Hilary Harris offre, ici, une œuvre hybride, une vidéo-danse pour laquelle la caméra est au service des mouvements de ce corps nu dans les vagues et dont le rythme est inédit. Cette danse est diffusée entre deux

⁸ "The Dancer of the Future" / "Der Tanz der Zukunft," conférence donnée à Leipzig en 1903: "The dancer of the future will be one whose body and soul have grown so harmoniously together that the natural language of that soul will have become the movement of the body. [...] She will dance the changing life of nature, showing how each part is transformed into the other. From all parts of her body shall shine radiant intelligence, bringing to the world the message of the thoughts and aspirations of thousands of women. She shall dance the freedom of woman" (175).

et vingt fois plus lentement que la réalité. Le ralenti permet l'étirement du mouvement ainsi que la diffusion de cette sensation aquatique aux spectateurs.

Ce procédé de ralenti est aussi utilisé par la photographe et cinéaste Babette Mangolte lorsqu'elle filme la chorégraphie *Water Motor* de Trisha Brown en 1978. Cette chorégraphie est d'une fluidité ininterrompue. Elle est proposée aux spectateurs une première fois selon la vitesse réelle puis en *slow motion* pour aiguïser les regards sur les mouvements. Trisha Brown semble danser en apesanteur.⁹ Les exemples choisis dans cette première partie témoignent d'un glissement historique du rivage, aux vagues puis à l'immersion en Occident au courant du XX^e siècle. L'étude de ces moments éphémères est aujourd'hui rendue possible par l'usage de la caméra qui à la fois immortalise et propose des réceptions nouvelles. Lorsque la caméra n'est pas sous l'eau mais que la réalisatrice retranscrit ces perceptions aquatiques par le ralenti, notre regard sur la danse, sur les mouvements du corps s'aiguise et voyage dans une fluidité affirmée. Même lors de son absence pour *Water Motor*, l'influence de nos expériences de l'élément aquatique sur nos perceptions des mouvements est remarquable. Les mouvements d'Amy Greenfield et de Trisha Brown sont étirés, suspendus. Une autre respiration non-humaine liée à l'eau est imaginée par les spectateurs. L'expérience d'un souffle nouveau, d'une temporalité inédite, d'un rythme extraordinaire se produit.

Lorsqu'en 2024, j'interroge Marine Chesnais au sujet de sa pièce *Habiter le seuil*, elle remarque que je porte une attention soutenue à la notion de rythme et elle lie mes pensées à une de ses pièces précédentes intitulée *Rhein*. Elle affirme ensuite que pour elle, le rythme est "extrêmement aquatique, qu'il fait référence à une manière particulière de fluer." Un lien s'opère entre le rythme de nos souffles, nos organes vitaux, nos liquides et nos mouvements. Les battements de nos cœurs et le rythme de nos respirations ont une incidence sur la qualité de nos mouvements. Qu'en est-il alors lorsque le souffle est retenu? Dans quelle mesure les plongées en apnée modifient-elles par la suite les mouvements terrestres des artistes et comment peuvent-ils transmettre ces expériences au public?

Retenir le souffle et devenir liquide

L'article de la sociologue Marie Schirrer intitulé "Entre résonance et aliénation, l'apnée à travers la pensée d'Hartmut Rosa" atteste de ses trois années de terrain dans un club d'apnée du Grand Est.¹⁰ Dans la partie consacrée à la définition de la caractérisation de l'apnée contemporaine, elle décrit trois objectifs d'un apnéiste liés à trois états de corps: "l'apnée statique" qui implique de tenir le plus longtemps, "l'apnée dynamique" qui offre la contemplation d'un milieu et enfin, une pratique qui "dépasse les limites du corps

⁹ Le phénomène d'apesanteur est exprimé par de nombreux apnéistes tels que Guillaume Néry, Florent Pascal et bien d'autres dans le documentaire radiophonique *En apnée* d'Elise Andrieu, réalisé par Diphy Mariani et diffusé sur France Culture le 14 août 2020.

¹⁰ Il est construit selon trois axes: un axe 'diagonal' de la relation à la matière aquatique et aux objets sportifs, axe 'horizontal' de la relation aux autres, axe 'vertical' de la relation à la Nature, auquel est ajouté l'axe intime et transversal de la relation au corps propre. La dialectique entre aliénation et résonance s'avère constante, quelles que soient les sphères considérées.

humain” (6). La plongée en apnée pour Marine Chesnais mobilise les deux dernières intentions: elle lui permet de repousser ses limites et de contempler les baleines à bosses.

Sa pratique de la rétention du souffle aquatique irrigue la pièce au plateau. Il y a un transfert des pratiques respiratoires nécessaires à l’apnée aquatique à l’art chorégraphique et aux pratiques somatiques.¹¹

Afin de partager ses sensations sous-marines à sa partenaire Clémentine Maubon, la chorégraphe propose des entraînements inédits convoquant des pratiques somatiques se concentrant sur les liquides corporels et des respirations par la bouche, plus sonores que celle des *pranayamas* du yoga faits par le nez.¹² L’importance de ces exercices de respiration est perceptible dans la première partie du spectacle. Les spectateurs entendent le son de la respiration utilisée en apnée sportive, pratiquée le long d’un câble et nommée *Breathe up*. Cet exercice est exécuté, allongé et sans rétention de souffle, il s’agit de prolonger les temps d’inspiration et d’expiration. Marine Chesnais mobilise cette technique de respiration contrôlée et rythmée “afin de calmer le mental, en mode parasympathique, pour une économie d’énergie totale.” La répétition de ces exercices crée un certain automatisme jusqu’à une sensation de laisser passer. Guillaume Néry, champion d’apnée détenteur de nombreux records, insiste sur cet aspect fondamental: “Sous l’eau ça ne marche pas, on risque de se déchirer les poumons [...] avec le mental, il faut se dire, la nature est plus forte, l’élément est plus fort que moi, je laisse l’eau m’écraser, j’accepte cette pression et je me laisse faire” (Schirrer 26). Cette concentration spécifique portée aux souffles permettra aux corps sous l’eau de se mouvoir autrement.

Lorsque Marine Chesnais transpose ses sensations d’apnéiste à la danse, cela inverse son processus de création. Lors de notre entretien, elle déclare:

Au fur et à mesure de ce travail respiratoire, j’ai notamment changé ma manière de danser mais l’un des gros changements qui s’est produit, c’est que ce n’était plus le mouvement qui amenait le souffle mais l’inverse. C’est ma respiration qui amène le mouvement. C’est comme ça que je crée. Je disais presque des partitions de souffles à Clémentine. Si le souffle est libre alors le mouvement sera juste, quel qu’il soit parce que la respiration est première.

Il apparaît donc que l’expérience de la rétention de souffle provoque une renaissance autre de celui-ci et affirme son indispensabilité. Cette expérience de contrôle extrême, suivi d’un laisser-faire, invite à recomposer le souffle vital de nos mouvements.

L’influence de la pratique de l’apnée est aussi remarquable dans la structure de la pièce *Habiter le seuil*. Elle suit la temporalité d’une plongée en apnée, matérialisée par la présence d’un miroir central circulaire, tel un trou bleu, autour duquel le public est installé.¹³ L’immersion aquatique est renforcée par la création lumière et les académiques (collants recouvrant le corps du cou aux chevilles) d’un tissu brillant aux écailles bleu-

¹¹ Dans l’introduction à l’ouvrage *Écosomatiques*, Marine Bardet, Joanne Clavel et Isabelle Ginot rappellent aux lecteurs que “le terme ‘somatique’ fut proposé dans les années soixante-dix par le philosophe Thomas Hanna pour désigner un ensemble de pratiques souvent nommées ‘pratiques corporelles douces’ qui proposent des apprentissages du mouvement et de l’action où le rôle central de la perception (du sentir, de la sensation, de la ‘prise de conscience,’ etc.) est souligné” (10).

¹² Ce contrôle du souffle était utilisé par Jacques Mayol avant chacune de ses plongées. Ce rituel est notamment mentionné dans un article du *Monde* du 20 mars 2005 (Buffet).

¹³ Le trou bleu est un gouffre sous-marin, d’apparence généralement circulaire dont la couleur bleu foncé contraste avec le bleu clair environnant.

vert, créant un duo de femmes-poissons que le public va suivre dans les profondeurs. Lors de la performance de la pièce, la maîtrise de la respiration est transmise par les sons et les mouvements du haut du corps, des hanches au sommet de la tête. Les mouvements en suspension et les nombreux tours témoignent des mouvements spiralés de l'eau. Comme en apesanteur, en flottabilité zéro, les danseuses demeurent le plus souvent dans une verticalité et évitent de porter tout leur poids du corps au sol. Ainsi, leurs mouvements semblent s'ancrer dans leurs jambes et nous invitent à repenser nos expériences terrestres ainsi que nos relations humaines et non humaines.

Devenir autre, repousser les limites de l'expérience

Lors de nos échanges, je partage le fait que, face à leur duo, j'ai parfois l'impression d'assister à une rencontre inter-espèce, notamment, à travers le maintien d'une distance particulière entre elles qui devient palpable dans cet espace laissé respectueusement entre les corps. Cette distance est, ni trop restreinte, ni trop large, favorable à l'écoute de l'autre. La recherche de cet espace respectueux, favorable à la rencontre est visible dans le documentaire de Vincent Bruno *Habiter le seuil* qui accompagne le plus souvent la performance. Ce court film témoigne de ces temps d'attente, de recherches de conditions favorables à la rencontre, de la nécessité d'être à l'écoute. Ce sont bien les baleines à bosse, au large de l'île de la Réunion qui décident de s'attarder, ou non, sur leur chemin afin de rencontrer cette étrange humaine aux pieds palmés.

Il s'agit d'être à l'affût, de mobiliser tous ses sens pour cet exercice d'attention. Il semble que cet état change notre rapport au temps. Tout le corps happé par l'observation, par cette patiente attente se dilate avant de s'envoler dans un surgissement.¹⁴ Cette expérience d'une temporalité non fragmentée par un rythme défini est utilisée au XX^e siècle par Merce Cunningham. En effet, le chorégraphe étatsunien refuse d'utiliser le compte traditionnel en huit temps pour structurer sa danse et privilégie l'usage d'une durée, matérialisée par un chronomètre. La durée, de même que le choix des mouvements, et le découpage scénique sont définis par l'aléatoire, par des lancers de dé ou par la suite des logiciels, produisant des chorégraphies inattendues, qui mettent les spectateurs dans un état comparable à celui de l'observation d'espèces autres qu'humaines. Sa pièce *Ocean* créée en 1994 a, à l'instar d'*Habiter le seuil*, un dispositif scénique circulaire qui permet, comme le souhaite son collaborateur John Cage, de diffuser les sons de toutes parts. Sur celle-ci trône une large horloge, objet indispensable lors des plongées sous-marines. Sans cet accessoire, les repères temporels des plongeurs sont perturbés par les sons feutrés et les mouvements fluides de la faune et de la flore aquatiques. Immergés dans l'élément aquatique, les corps des plongeurs se déplacent autrement que sur terre, plus légèrement. Ils se laissent bercer par les vagues et perdent les notions d'espace et de temps, de gravité,

¹⁴ Lors de notre entretien, Marine Chesnais fait référence à l'expression "patience brûlante" employée par l'écrivaine Christine Singer et déclare: "Elle parle avec des mots magnifiques de la transparence de l'être et de laisser passer les choses. Elle n'en parle pas par rapport à l'eau et la pratique de l'apnée, ni par rapport à la danse, elle en parle par rapport à la vie en règle générale. Pour moi, le parallèle était extrêmement clair."

définies par la vie terrestre. Cette résonance avec la danse cunninghamienne et les compositions de John Cage apparaît comme un clin d'œil à la fin de la pièce *Habiter le seuil*. En effet, Marine Chesnais a sélectionné la partition cagienne *Litany for the Whale* pour clore sa pièce. Pour elle, ce choix apparaît comme une évidence, elle déclare: "On ne sait pas grand-chose sur cette pièce si ce n'est que c'est une partition à trois voies, deux voies et le silence, la métaphore absolue de la pièce."

Les traces de ces rencontres avec les cétacés se diffusent, au-delà de ces liens invisibles, dans la qualité des mouvements produits par les danseuses. Interrogée sur ce point, Marine Chesnais, me révèle qu'elle a eu recours à un éthogramme. Elle a ensuite "mixé" ces mouvements de baleine à bosse à différents comportements humains dans l'eau. Ainsi elle produit, un outil d'écriture qu'elle nomme "une cartographie hybride" ou "un abécédaire" qui lui offre, selon elle, un langage de corps inter-espèce. Cependant, ce "devenir autre" qui se manifeste à partir des conditions de la rencontre, d'une expérience de l'espace et du temps autre qu'humain ou d'un mimétisme de mouvements, se niche aussi dans l'expérience de franchissement d'une ligne.

La pratique de l'apnée implique un franchissement de seuil, de plonger dans un autre milieu qui mobilise autrement les sens. La vue et l'ouïe sont troublées alors que notre perception haptique, qui comprend le toucher et la proprioception, prend le relais. Le milieu aquatique dans lequel le corps humain est immergé devient un espace liminal de transformation. Les apnéistes interrogés par Mary Schirrer expriment ces changements perceptifs impliqués par l'immersion dans l'eau. L'un d'entre eux témoigne: "Tu vois, je suis vraiment en osmose avec l'eau et ce n'est même plus moi qui décide. Je suis tellement mentalement partie dedans que c'est comme si j'étais un dauphin..." (Schirrer 28). Les travaux de recherches de Joanne Clavel et précisément son entretien avec Boris Nordmann attestent de ce lien particulier qui se crée avec les animaux non humains, ici, les dauphins, par la pratique de l'apnée. En effet, l'artiste partage ses questionnements:

D'un point de vue logistique, j'ai commencé à me former à la plongée en apnée. Je dis "logistique" car, pour approcher les dauphins, on est plus rapide et plus souple sans bouteille sur le dos, on conserve ainsi une pleine mobilité. D'un point de vue sensoriel également, car l'on partage l'apnée avec les dauphins: ce sont des mammifères qui plongent en apnée. Je me demande dans quelle mesure ma pratique de l'apnée me donne des sensations qui sont proches des sensations du dauphin. Je me suis également initié au kayak de mer, mode de navigation mis au point par des baleiniers et qui permet de faire corps avec son embarcation. Dans un kayak, je me sens être une chimère ou un centaure marin. (77)

Ces sensations nouvelles produisent le déploiement de nouveaux imaginaires individuels ou collectifs. Les humains remobilisent des compétences oubliées ou s'en inventent de nouvelles. Mary Schirrer affirme que ces analogies sont aussi nourries par des écrits de journalistes ou d'autres documents d'information: "Les médias, et certains champions, alimentent ce processus, avec des titres tels que l'homme-dauphin ou poisson, la femme-sirène, qui font sourire autant qu'ils nourrissent des imaginaires de fusion/connexion à la Nature évoqués par les pratiquants eux-mêmes: "*la sensation de voler dans l'eau*," "*on devient un mammifère marin*" (28). Cette rétention de souffle nécessaire au

franchissement de la ligne d'eau puis l'immersion du corps produisent d'autres sensations aux pratiquants et déploient leurs imaginaires et nourrissent leur processus de création.

En dialogue avec l'apnée ou "au non-souffle" (Loupe 93), le souffle rendu sonore lors d'une performance, atteste et renforce la portée d'un effort physique, d'un relâchement, d'un envol ou encore d'une chute. La respiration du danseur permet de repousser ses possibilités corporelles. Son écoute offre aux spectateurs un accès au "chant intérieur" de l'artiste. Il renvoie à un phénomène personnel et collectif qui crée un attachement entre les danseurs et les spectateurs. Comme le soulignent Laurence Pagès et Christina Towle lors de la rédaction de leur projet dédié à l'analyse de la respiration des danseurs et à sa transcription sous forme de partitions: "le souffle est au cœur de la relation empathique entre le danseur et le spectateur, il est également un élément influant sur la physiologie corporelle mais aussi sur l'expressivité du geste" (Pagès et Towle 2). Qu'en est-il lorsque les spectateurs assistent à une performance aquatique en apnée?

En 1986 puis vingt ans plus tard, Daniel Larrieu propose aux spectateurs sa pièce *Waterproof*. Cette œuvre, aujourd'hui accessible en ligne sous forme de vidéo, commence par un plan de la caméra, au fond de la piscine, proche de la ligne de carrelage noire qui vient diviser l'écran, des jambes croisées semblent flotter verticalement à la surface. La ligne noire est envisagée comme une poutre de gymnastes sur laquelle des danseuses exécutent différentes figures. Cependant, la rapidité des mouvements de bras, comparable à celle des nageoires, inhabituelle pour les humains, rappellent combien d'autres procédés doivent être trouvés pour se mouvoir sous l'eau. Les spectateurs qui découvrent ces chorégraphies subaquatiques succombent aux analogies ou convoquent des imaginaires de chimères. Par la suite, les lignes du bassin et de flottaison sont appréhendées. Des danseurs arrivent en peignoir et sautillent sur le bord avant de se jeter. Le montage montre aux spectateurs des visages hors de l'eau, sans lunettes et des corps vêtus rampant sur la ligne du bassin. L'expérience aquatique s'apparente alors à une scène de guerre. Les corps se déplacent dans un milieu hostile. À la surface de l'eau, les bouches sont grandes ouvertes en quête d'inspiration. Les corps s'amalgament ensuite sous l'eau et se dévêtissent peu à peu, seules les lunettes protectrices sont conservées. La surface et la lumière sont filmées des profondeurs et rappellent la noyade, comment ne pas songer à la "petite mort," expression souvent employée par les apnéistes. Dans son ouvrage, *Poétique de la danse contemporaine*, la chercheuse en danse, Laurence Louppe analyse les effets de cette pièce sur les spectateurs:

À cet égard, l'impression d'apnée partagée avec les interprètes du *Waterproof* de Daniel Larrieu, dansé dans une piscine, faisait circuler une puissante empathie entre le souffle des spectateurs et la vacuité pulmonaire du danseur, retenu entre deux eaux, comme une poche flottante d'où tout contenu organique se serait absenté. *Waterproof*, qui fut une grande oeuvre des années 80, modifiait par-là l'expérience de la durée. D'une durée amphibie partagée entre air et eau, entre froideur cristalline des abîmes et chaleur humide d'une salle de piscine. De la disjonction des états de souffle peut naître une poétique souveraine dont les figures échappent à la vision, pure sensation de l'irreprésentable. (93)

C'est là tout l'enjeu de la transmission d'une telle expérience. C'est bien cette ligne entre l'air et l'eau, cet espace liminal si fin entre les temps pleins et vides des poumons qu'il faut explorer afin d'éprouver un devenir autre. L'empathie mentionnée par Laurence Louppe

est ici envisagée comme la possibilité de “partager quelque chose de l’expérience sensible du danseur” (Ginot 225). Ces espaces relationnels invisibles, inaudibles mais palpables appellent une attention soutenue et respectueuse de nos altérités. Dans la seconde partie de la pièce *Habiter le seuil*, les danseuses retirent leur combinaison d’écailles pour revêtir des vêtements du quotidien. La veste en sequins, aux scintillements cristallins nous rappelle que cette rencontre reste imprimée dans le corps de la danseuse. Cette expérience subaquatique et inter-espèce invite à repenser et à ressentir nos relations entre humains ainsi qu’avec les non humains. Il est primordial de prendre le temps de se regarder, de ne pas dominer et de mesurer les besoins.¹⁵

Conclusion

Par contraste, la pratique de l’apnée chorégraphique et subaquatique a mis en lumière l’importance fondamentale de nos respirations terrestres qu’elles soient retenues, courtes ou profondes. En effet, les regards sur la rétention du souffle nous ramènent aux propos de Joanne Clavel et Marine Legrand appliqués à son contraire, la respiration: “Respirer, cela peut donc s’entendre du niveau cellulaire à celui d’un territoire partagé. Cela peut se comprendre comme une manière d’entrer en dialogue. Comme une mise en relation de l’intériorité et de l’extériorité, comme une rencontre avec l’altérité” (Clavel et Legrand 41). Pour permettre les dialogues avec les êtres autres qu’humains, ici les cétacés, il est nécessaire de retenir nos souffles humains, d’accorder avec eux nos respirations. L’expérience subaquatique invite à réfléchir sur l’air nécessaire à nos mouvements. Afin de prendre conscience de cet élément invisible et essentiel, le philosophe étatsunien David Abram propose de changer le nom de notre planète en ajoutant un *i* et de l’appeler à présent “Eairth” (Abram 101) afin de mesurer à quel point les humains sont immergés dans cet élément variable et flottant.¹⁶ Ces expériences immersives aériennes et aquatiques partagées nous rappellent que les océans sont, selon les Nations Unies, “les poumons bleus de la planète.” L’apnée subaquatique associée à un désir de rencontre inter-espèce, invite à l’humilité et à la disparation des rapports de domination humains. Enfin, lorsqu’elle mobilise l’art chorégraphique, cette pratique invente d’autres perspectives sur nos façons de nous mouvoir, d’habiter la planète et de résister face à sa destruction.

Article reçu 20 juin 2025

Article lu et accepté pour publication 13 mars 2026

¹⁵ Le verbe “regarder” est ici utilisé selon la pensée de John Martin “Regarder, c’est sentir” (Ginot 223).

¹⁶ “Perhaps we should add the letter I to our planet’s name, and call it “Eairth” in order to remind ourselves that the “air” is entirely a part of the eairth, and the I, the I or self, is wholly immersed in that fluid element” (Abram 101).

Oeuvres citées

- Abram, David. *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*. Vintage Books, 2011.
- Andrieu, Élise, et Diphy Mariano. "En apnée." *La Série documentaire*, France Culture, 14 août 2020. Accessed 3 Oct. 2021.
- Bardet, Marine, Joanne Clavel, et Isabelle Ginot. "Introduction." *Ecosomatiques: Penser l'écologie depuis le geste*, édité par Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot, Éditions Deuxième Époque, 2019, pp. 9-19.
- Becq, Cécile, et Franck Manquin. *Ama Le souffle des femmes*. Éditions Sarbacane, 2020.
- Bruno, Vincent, réalisateur. *Habiter le seuil*, One Breath, 2021.
- Buffet, Charlie. "Un poisson nommé Mayol." *Le Monde*, 20 mars 2005. Accessed 4 May 2024. https://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2005/03/20/un-poisson-nomme-mayol_373040_3208.html.
- Chesnais, Marine. *Habiter le seuil*, One Breath, Le Tangram Évreux, 19 mai 2024. Performance Live.
- Clavel, Joanne, et Marine Legrand. "Respirations communes: les pratiques somatiques comme créativités environnementales." *Ecosomatiques: Penser l'écologie depuis le geste*, édité par Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot. Éditions Deuxième Époque, 2019, pp. 23-46.
- Clavel, Joanne, et Boris Nordmann. "Fiction corporelle: Devenir animal." *Ecosomatiques: Penser l'écologie depuis le geste*, édité par Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot. Éditions Deuxième Époque, 2019, pp. 76-85.
- Corbin, Alain. *Le ciel et la mer*. Flammarion, Champs, 2019.
- Croquet, Pierre-Marie, réalisateur. *Making of Ama*, Spark Seeker/Les films engloutis, 2019.
- Duncan, Isadora. *Ma vie*. Gallimard, 1999.
- . "The Dancer of the Future." *The Art of the Dance*. Theatre Arts Books, written c. 1902 and first published 1928. <https://www.mccc.edu/pdf/vpa228/the%20dancer%20of%20the%20future%20-%20duncan.pdf>. Accessed 26 June 2017.
- Gillis, John R. "The Blue Humanities." *HUMANITIES*, vol. 34, no. 3, 2013. <https://www.neh.gov/humanities/2013/mayjune/feature/the-blue-humanities>.
- Ginot, Isabelle. "Regarder." *Histoire de gestes*, sous la direction de Marie Glon et Isabelle Launay, Actes Sud, 2012, pp. 218-231.
- Greenfield, Amy, réalisatrice. *Tides*, 1982.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press, 2003.
- Le Tacon, Jean-Louis (réalisateur). *Waterproof*, Daniel Larrieu, 1986.
- Lemaître, Frédéric. *L'apnée de la théorie à la pratique*. PURH, 2015.
- Louppe, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Contredanse, 2004.
- Mangolte, Babette, réalisatrice. *Water Motor*, 1978.
- Pagès, Laurence et Towle Christina. "Projet de partition de souffle." *Aide à la recherche et au patrimoine en danse*, 2010. Accessed 17 May 2025.

Perrin, Julie. "Chorégrapheur pour un littoral." *Des vies avec des plages. Expériences, relations, devenirs*, édité par Joanne Clavel, Alix Levain, Florence Revellin, PUR, 2024, pp.143-157.

Schirrer, Mary. "Entre résonance et aliénation, l'apnée à travers la pensée d'Hartmut Rosa." *Nature et récréation*, no. 15, 2024, pp. 19-34.

Vadori-Gauthier, Nadia. *Danser Resister. Une minute de danse par jour*. Éditions textuels, 2018.

Varejão, Cláudia. *Ama-San*. Terratrema Films, 2016.

Du fleuve-milieu au fleuve-machine: Littérature et barrages à l'ère de la modernité hydraulique

Universität Augsburg, Germany
charlotte.ladeveze@iek.uni-augsburg.de

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5898>



Résumé

Cet article analyse la transformation du fleuve en infrastructure énergétique dans la littérature française contemporaine consacrée aux barrages hydroélectriques. À partir de l'étude de *Barrage sur le Nil* de Christian Jacq (1994), *La Verticale du fleuve* de Clara Arnaud (2023) et *Mémoires sauvées de l'eau* de Nina Leger (2024), il montre comment ces fictions mettent en récit le passage du fleuve-milieu au fleuve-machine. En s'inscrivant dans une histoire longue de la modernité hydraulique, ces textes révèlent un processus de séparation entre flux et territoire qui conduit à une abstraction énergétique croissante: le fleuve devient ressource, puis variable de calcul. L'analyse met en évidence la fragilité de ce régime de gouvernement des flux, dont les dispositifs techniques, loin de stabiliser les équilibres écologiques, en déplacent et en amplifient les effets. Si ces œuvres rendent perceptible la profondeur historique et matérielle du régime extractiviste, elles se situent moins dans le temps de la réparation que dans celui de la fracture. La littérature de barrage apparaît ainsi comme un lieu privilégié pour penser les dynamiques d'accélération et les formes de dépendance infrastructurelle propres à l'Anthropocène.

Mots clés: Barrages hydro-électriques, écologie fluviale, impacts socio-écologiques, modernité hydraulique, littérature environnementale française contemporaine.

Abstract

This article analyses the transformation of the river into an energy infrastructure in contemporary French literature devoted to hydroelectric dams. Through a study of *Barrage sur le Nil* by Christian Jacq (1994), *La Verticale du fleuve* by Clara Arnaud (2023), and *Mémoires sauvées de l'eau* by Nina Leger (2024), it shows how these works narrate the passage from the river-as-milieu to the river-as-machine. Situated within the long history of hydraulic modernity, these texts reveal a process of separation between flow and territory that leads to increasing energy abstraction: the river becomes a resource and, ultimately, a calculable variable. The analysis highlights the fragility of this regime of flow governance, whose technical devices, rather than stabilizing ecological equilibria, displace and amplify their effects. While these works make perceptible the historical and material depth of the extractivist regime, they belong less to the time of repair than to that of fracture. Dam literature thus emerges as a privileged site for thinking through the dynamics of acceleration and the forms of infrastructural dependency characteristic of the Anthropocene.

Keywords: Hydropower dams, fluvial ecology, socio-ecological impacts, hydraulic modernity, contemporary French environmental literature.

Resumen

Este artículo analiza la transformación del río en infraestructura energética en la literatura francesa contemporánea dedicada a las presas hidroeléctricas. A partir del estudio de *Barrage sur le Nil* de Christian Jacq (1994), *La Verticale du fleuve* de Clara Arnaud (2023) y *Mémoires sauvées de l'eau* de Nina Leger (2024), muestra cómo estas ficciones narran el paso del río-como-entorno al río-como-

máquina. Inscritos en una larga historia de la modernidad hidráulica, estos textos revelan un proceso de separación entre flujo y territorio que conduce a una creciente abstracción energética: el río se convierte en recurso y, posteriormente, en variable de cálculo. El análisis pone de relieve la fragilidad de este régimen de gobierno de los flujos, cuyos dispositivos técnicos, lejos de estabilizar los equilibrios ecológicos, desplazan e intensifican sus efectos. Si bien estas obras hacen perceptible la profundidad histórica y material del régimen extractivista, se sitúan menos en el tiempo de la reparación que en el de la fractura. La literatura sobre presas aparece así como un espacio privilegiado para pensar las dinámicas de aceleración y las formas de dependencia infraestructural propias del Antropoceno.

Palabras clave: Presas hidroeléctricas, ecología fluvial, impactos socio-ecológicos, modernidad hidráulica, literatura medioambiental francesa contemporánea.

“[U]n jour, Lao-Tseu arrosait son potager avec ses disciples. [...] Un des garçons dit au vieux lettré: ‘Maître, pourquoi ne creusons-nous pas un petit canal pour irriguer tous les plants d’un seul jet?’ Lao-Tseu releva le bec de son arrosoir, regarda son élève et lui dit en souriant: ‘Mon ami, jamais! Qui sait où cela pourrait nous mener?’” (Tesson 26). Ainsi s’achève une nouvelle de Sylvain Tesson consacrée au barrage des Trois-Gorges en Chine. Opposant la frugalité d’un arrosage patient à la tentation de canaliser et d’optimiser le flux, cette parabole inscrit les aménagements fluviaux dans une temporalité longue, où le modeste sillon d’irrigation annonce, plusieurs siècles plus tard, la monumentalité du plus puissant barrage hydroélectrique au monde. À l’heure où des projets tels qu’Inga III (République démocratique du Congo) ou Medog (Chine) ambitionnent de dépasser encore les capacités des Trois-Gorges, l’avertissement de Lao-Tseu invite à interroger la dynamique d’intensification technique qui caractérise la modernité hydraulique. L’histoire des barrages apparaît alors comme l’incarnation ultime d’un imaginaire productiviste fondé sur la maîtrise, la rectification et l’optimisation des flux.

Comme le montre Dilip Da Cunha dans *The Invention of Rivers*, la rivière ne constitue pas une évidence naturelle, mais elle résulte d’un processus de séparation matérielle et symbolique entre terre et eau. La ligne de démarcation ainsi tracée est progressivement naturalisée en étant inscrite sur les cartes, stabilisée dans les usages et fixée dans les imaginaires. “[T]his line calls out a unique entity that can be named, touched, represented, engineered but above all believed to exist” (3). Chaque crue apparaît alors comme une transgression de cette frontière, une anomalie qu’il conviendrait de corriger afin de restaurer un ordre supposément “naturel” des choses. Si cette ligne de séparation a profondément structuré les pratiques sociales et les formes d’urbanisation, elle a également façonné tout un régime de représentation. La littérature constitue à cet égard un observatoire privilégié qui donne à voir comment cette démarcation est intériorisée, contestée ou déplacée.

Si la tentation de canaliser et d’optimiser le flux apparaît déjà dans la parabole attribuée à Lao-Tseu, preuve que l’imaginaire de la maîtrise hydraulique ne relève pas exclusivement de la modernité occidentale, les XVIII^e et XIX^e siècles constituent néanmoins un moment d’intensification et de systématisation de cette logique. Ce qui relevait jusque-là d’une possibilité technique ou d’un geste ponctuel tend à se

constituer en programme collectif, soutenu par les sciences, l'ingénierie et un discours du progrès. Dans les textes de cette période, l'admiration des auteurs pour les écluses (Leprince de Beaumont 48-52), moulins à eaux (Diderot 518; Reclus, *Histoire d'un ruisseau* 248), canaux (Balzac, *Les Paysans* 225; Zola, *La Terre* 364) ou barrages et digues (Balzac, *Le Curé*) devient le signe d'une rationalisation du paysage fluvial. Les prouesses techniques d'ouvrages tels que le barrage Zola (Zola, "Le Canal Zola" 1-2), le canal de Suez (Verne 23), ou encore le projet de construction du canal de Marseille (Stendhal 326) ou de barrages sur l'Ohio (Reclus, *Le Mississippi* 272) sont célébrées comme autant de réalisations d'une modernité conquérante. Dans ces récits, la maîtrise hydraulique apparaît comme l'accomplissement logique d'une séparation admise entre un lit fluvial stabilisé et des terres rendues productives. La ligne dont parle Da Cunha se trouve ainsi confirmée et consolidée par l'imaginaire littéraire.

Toutefois, cette adhésion est loin d'être unanime et, dans la même période, des réserves sont soulevées, d'abord sur un registre esthétique et sensible. Denis Diderot s'interroge sur le plaisir paradoxal que suscite le "spectacle d'utilité" des infrastructures hydrauliques en particulier (518), tandis que Jean-Jacques Rousseau évoque le "sentiment douloureux" provoqué par l'intrusion de l'industrie humaine dans le paysage (478). Au siècle suivant, les romantiques opposent aux "eaux captives ou détournées de leur cours, ne jaillissant que pour croupir" (Hugo 25) le sublime des rivières encore libres (Chateaubriand, *Atala* 67). Le géographe Élisée Reclus alerte quant à lui sur les effets du déboisement, des digues latérales et du drainage sur la fréquence des crues et inondations, déplaçant la critique vers un registre proto-écologique ("L'homme et la nature" 765). De manière significative, alors que l'ingénieur humain est contesté pour son absence de vision d'ensemble, d'autres figures d'ingénieurs, non humains, sont valorisées. Chateaubriand célèbre ainsi les castors comme des bâtisseurs capables "d'envoyer l'homme, si fier de son génie, à l'école d'un insecte" ("Castors" 100), anticipant des approches contemporaines qui prennent ces animaux comme des modèles de restauration hydrologique; une perspective que l'on retrouve aujourd'hui chez le philosophe Baptiste Morizot.

Cette tension ancienne entre célébration de la maîtrise et inquiétude face à ses effets révèle que la ligne de démarcation terre/eau n'a jamais été totalement consensuelle. La littérature apparaît ainsi comme un espace où se négocient, bien avant l'Anthropocène, des ontologies fluviales concurrentes: tantôt elle entérine la fiction d'un fleuve discipliné, séparé et mis au travail, tantôt elle en expose la fragilité et la violence. Avec l'essor des barrages hydroélectriques à la fin du XIX^e siècle, cette opération de séparation atteint toutefois une intensité inédite. Le barrage ne se contente plus d'encadrer le flux mais il interrompt complètement la continuité fluviale, reprogramme les temporalités hydrologiques, convertit la rivière en stock énergétique et redéfinit les relations entre milieux humains et non-humains. Infrastructure emblématique de la modernité hydraulique, il matérialise de façon spectaculaire la ligne analysée par Dilip Da Cunha en isolant l'eau comme une entité gouvernable, quantifiable et exploitable.

La littérature française et francophone du XX^e et du XXI^e siècles s'empare de cette infrastructure paradigmatique et en fait un laboratoire narratif des contradictions de la modernité hydraulique. Dès les années 1920, des romans sont entièrement consacrés aux barrages et aux bouleversements qu'ils provoquent, tels que déplacements de populations, fractures sociales, souffrances psychiques ou métamorphoses paysagères (Bordeaux, Monnier, Giono et Allieux, Blanc, Besson, Barluet, Delval, Bottarelli, Verron). Progressivement, le 'roman de barrage' s'impose comme un sous-genre à part entière, articulant récits de chantier (Saint-Gil, Zermatten), conflits locaux (Delval, Bordes, Bouysse), héritages traumatiques (Muller-Colard, Michel) et mémoires des catastrophes, notamment celle du barrage de Malpasset en 1959 (Bruehl, Desbiolles). Le barrage y constitue un opérateur narratif puissant concentrant promesse de prospérité et violence des expropriations, idéal énergétique et effacement de territoires, rationalité technicienne et irréversibilité écologique. C'est peut-être pourquoi le barrage trouve une affinité aussi singulière avec le roman policier ou le thriller: il met en scène une surface lisse et ordonnée que travaillent, en profondeur, secrets, disparitions, cadavres et violences d'État invisibles (Jacq, Norek, Delzongle).

Depuis une dizaine d'années, cette veine littéraire a gagné en popularité et s'est ouverte à des perspectives environnementales, postcoloniales et de genres tout en gagnant en précision sur les aspects techniques décrits. En élargissant leur cadre au-delà des pays occidentaux, les romans intègrent désormais des enjeux géopolitiques liés aux inégalités d'accès à l'eau, aux spoliations territoriales et à différentes formes de colonialisme vert (Jacq, Berouk, Wauters, Bardet, Arnaud, Portail, Leger). Cette littérature, parfois très engagée (Beaulieu), s'inscrit dans un contexte où les barrages continuent de proliférer à l'échelle mondiale, modifiant de manière irréversible les écosystèmes aquatiques et menaçant les dernières rivières dites 'sauvages.' En outre, le chantier de barrage apparaît comme une miniature des rapports de force globaux, condensant dans un espace circonscrit les tensions entre Nord et Sud, centre et périphérie, puissance publique et communautés locales, extractivisme économique et écologie. Enfin, l'image de villages engloutis et de populations déplacées entre en résonance avec une autre submersion, planétaire cette fois: celle annoncée par la montée du niveau des mers.

La singularité du corpus français et francophone réside toutefois dans son orientation majoritairement critique, et ce dès les premiers textes du sous-genre. Il se distingue en cela des évolutions observées dans les littératures russes et étatsuniennes étudiées par Margaret Ziolkowski, où l'on passe progressivement de l'admiration à la réserve, voire à l'hostilité envers les méga-barrages (5). Par ailleurs, contrairement à certaines œuvres internationales, qui ont placé dès les années 1970 le barrage au cœur d'une critique socio-environnementale explicite—tels *Le Convoi de l'eau* de Akira Yoshimura ou *The Monkey Wrench Gang* de Edward Abbey—la littérature française s'est longtemps montrée réticente à adopter une perspective environnementale.

Cette étude ne cherchera pas seulement à inventorier des représentations de barrages, mais à interroger la manière dont ces romans mettent en crise la ligne de séparation entre terre et eau que les méga-infrastructures prétendent stabiliser. En immobilisant l'eau, le barrage altère des cosmologies, déplace des régimes de croyance et impose une modernité hydraulique qui redéfinit les sujets, les temporalités et les mémoires fluviales. Si la mise au travail forcée de l'eau s'est accompagnée d'une reconfiguration radicale des rivières, transformant les eaux sauvages, *Wildwässer*, en paysages lacustres artificiels, *Seelandschaften* (Soentgen), elle a également produit un basculement imaginaire. Les récits contemporains mettent ainsi en scène une reconfiguration du statut ontologique du fleuve qui passe de divinité agissante à une ressource gouvernable, avant d'apparaître comme un milieu vulnérabilisé, archive des violences et des submersions. Dès lors, la question n'est plus seulement de savoir comment la littérature représente ces "cathédrales de la seconde industrialisation" (Bourneau et al. 13), mais si elle reconduit la séparation moderne ou si elle en révèle la fragilité. Peut-on réparer le fleuve en détruisant l'infrastructure? Peut-on restaurer une cosmologie perdue? Ou ne reste-t-il que la mémoire des submersions et des violences? Et que deviennent nos 'fluvio-graphies' lorsque la coupure entre terre et eau cesse d'être évidente pour devenir problématique?

L'analyse portera sur trois romans français, publiés entre 1994 et 2024, dont l'hétérogénéité générique permet de saisir l'évolution des narrations relatives aux barrages ces trente dernières années: *Barrage sur le Nil* de Christian Jacq (1994), *La Verticale du fleuve* de Clara Arnaud (2023) et *Mémoires sauvées de l'eau* de Nina Leger (2024). Portant sur des projets extra-européens, ces œuvres s'inspirent respectivement du grand barrage d'Assouan sur le Nil (Égypte), du projet avorté d'Agua Zarca sur la rivière Galcarque (Honduras) et du barrage d'Oroville sur la Feather River, affluent du fleuve Sacramento (Californie). À travers ces trois romans se dessine un déplacement majeur allant de l'imaginaire du Déluge punitif par l'explosion du barrage dans le premier, à une éthique de la mémoire confrontée à l'irréversibilité des dommages environnementaux dans les deux autres. L'étude procédera de manière comparative afin de montrer comment ces romans reconfigurent la ligne de séparation moderne, en interrogeant successivement la rupture cosmologique opérée par le barrage, les temporalités qu'il impose et les formes que prend la tentative, ou l'impossibilité, de réparation.

La fin du Fleuve-Dieu: désenchantement et rupture cosmologique

Les trois romans étudiés mettent en scène, chacun selon des modalités distinctes, la fin d'un régime cosmologique du fleuve. Dans les sociétés qui le représentent, le cours d'eau est originellement perçu comme une entité vivante, parfois divinisée, inscrite dans des temporalités cycliques qui structurent à la fois l'ordre social, agricole et symbolique. La construction du barrage introduit alors une ontologie concurrente, fondée sur la séparation entre terre et eau, milieu et ressource,

humains et non-humains, mémoire et présent. En ce sens, le barrage matérialise la ligne de démarcation analysée par Dilip Da Cunha: il convertit un continuum relationnel en entité mesurable, gouvernable et exploitable.

Dans *Barrage sur le Nil* de Christian Jacq (1994), la rupture induite par le Haut barrage d'Assouan est mise en récit par la dramatisation du passage d'un régime cosmologique du fleuve à un régime technopolitique de maîtrise hydraulique. Dans la représentation qu'en propose Jacq, le Nil pré-barrage, "fleuve-Dieu" (283), fonde tout un régime de temporalité. Les crues annuelles, provoquées par les pluies en amont du bassin fluvial, assuraient le dépôt d'un limon particulièrement fertile sur les plaines alluviales et permettaient la régénération naturelle des sols: un "phénomène de fertilisation unique au monde" (24)¹ au fondement de la civilisation égyptienne.² Elles sont décrites comme ayant longtemps rythmé l'activité humaine en alternant phases de labeur et moments de régénération collective, célébrés par des "fêtes de la crue, alliance entre le peuple d'Égypte et son fleuve" (61). Cette structure cyclique, à la fois physique, spirituelle et sociale, a façonné la société égyptienne (voir Willems et Dahms) et sa disparition, consécutive à la mise en service du barrage, constitue une rupture abrupte dans les temporalités, les croyances et des pratiques communautaires millénaires. Le personnage principal, un égyptologue étatsunien du nom de Marc Walker, dans des scènes empreintes de nostalgie, contemple régulièrement d'anciennes photographies montrant des paysages submergés, qui seules désormais conservent la mémoire d'un monde régi par le rythme naturel du fleuve.

Mark regardait souvent de vieilles photos où l'on voyait la crue recouvrir la vallée du Nil. Seuls surnageaient les villages, perchés sur des buttes; les paysans se rendaient en barque de l'une à l'autre. C'était la saison des visites; pendant que la terre se mariait au précieux limon, les humains prenaient le temps de se parler, le corps du fellah se reposait. Mer paisible, le pays reflétait le ciel. Quand l'eau se retirait, les paysans semailent, confiants en la richesse de la terre noire qui les nourrissait depuis des milliers d'années. (24)

La disparition des crues est interprétée comme une rupture dans le régime d'historicité où le cycle immuable des saisons cède la place à une linéarité productive. Cette transformation temporelle, matérielle et sociale est amplifiée par une mutation symbolique. Le Nil est décrit comme ayant été habité par le Dieu égyptien "Hâpy, le génie du flot, androgyne aux mamelles pendantes qui montait à l'assaut des rives pour les féconder" (280). L'anthropomorphisation du fleuve, représenté comme une artère nourricière irriguant le corps de l'Égypte, inscrit le texte dans une tradition

¹ Ce mécanisme de fertilisation cyclique par la crue, bien que présent dans d'autres bassins fluviaux du monde (Tigre, Euphrate, Gange, Amazone, Mississippi...), était en effet remarquable dans le cas du Nil par sa constance, son efficacité agricole et son rôle structurant dans la civilisation égyptienne.

² Christian Jacq insère dans son roman des extraits d'auteurs égyptiens tels qu'El Kadi el-Fadel (60), Hassan el-Attar (123) et Amr Ibn el-As (275), qui louaient autrefois la fertilité et la grandeur du fleuve afin de souligner l'importance symbolique et matérielle des crues du Nil dans la culture égyptienne. Ces références permettent à l'auteur de situer son récit dans une mémoire longue du Nil afin de mieux souligner l'ampleur de la rupture causée par le barrage et de renforcer la tonalité tragique de son propos.

organiciste où territoire et société forment un tout indivisible. L'obstruction du flux devient dès lors une métaphore pathologique: "Le Nil meurt [...]. Telle une artère bouchée, il provoquera la déchéance du corps qu'il habite" (280). Face à cette figure d'un fleuve vivant, le barrage est présenté comme une entité antagoniste, un "monstre gigantesque dont la forme évoquait le rictus d'un démon, satisfait d'étrangler le Nil" (61), animal plein de "venin" (378), ou "dragon [...] assoupi" (22). À la fertilité du dieu fluvial répond la stérilité d'une idole de béton et la désacralisation du fleuve s'accompagne d'une sacralisation du dispositif technique, présenté par ses partisans comme la "huitième merveille du monde" (341).

Cette polarisation nourrit une dramaturgie eschatologique dès le début du roman avec la citation du papyrus d'Ipou Our: "*Beaucoup de morts seront enterrés dans le fleuve,/Le flot sera leur sépulcre,/Car il y aura un feu mauvais dans le cœur des hommes*" (16) ou celle tirée du *Livre des morts*: "*l'Égypte reviendra à l'état de flot primordial, comme aux origines*" (402-403; italique dans le texte) qui confèrent à la catastrophe hydraulique une dimension prophétique. L'imaginaire biblique est également convoqué à travers une réactivation implicite du récit des dix plaies d'Égypte avec la transformation du Nil en un immense égout, la prolifération de parasites autour du fleuve et des maladies qui y sont associées, les violentes intempéries provoquées selon Marc par la retenue d'eau, ou le smog qui enveloppe Le Caire. Ce dispositif intertextuel opère une double translation en convertissant la critique environnementale en récit de la faute morale et de la sanction divine, et en transformant une infrastructure hydraulique en un événement cosmique. En opposant frontalement harmonie originelle et modernité destructrice, nature sacrée et technique profanatrice, le roman reconduit cependant un schème binaire qui tend à simplifier les dimensions socio-politiques et historiques du processus d'aménagement. La séparation n'y est pas pensée comme un dispositif complexe de gouvernement des flux, articulant intérêts économiques, stratégies étatiques et rapports de pouvoir, mais comme un événement maléfique susceptible d'être annulé par l'irruption d'un geste héroïque. Le dénouement est en effet marqué par l'acte sacrificiel d'un homme politique égyptien qui dynamite le barrage afin de délivrer le pays du fanatisme religieux par une submersion purificatrice. Il inscrit ainsi la catastrophe hydraulique dans une logique rédemptrice, comme si un nouveau Déluge pouvait restaurer l'ordre cosmique rompu. Dès lors, si *Barrage sur le Nil* met en évidence la violence symbolique de la séparation, il la traite essentiellement sur le mode dramatique et eschatologique. Le fleuve y demeure l'objet d'une nostalgie d'unité perdue plutôt que le lieu d'une analyse des régimes contemporains de gestion, de production et de capitalisation de l'eau; interrogation que développeront les œuvres de Clara Arnaud et Nina Leger.

À la différence de Christian Jacq, *La Verticale du fleuve* (2023) ne met pas en scène une opposition théologique mais un conflit d'ontologies et de régimes de légitimité. Alors que *Barrage sur le Nil* embrassait le seul point de vue d'un homme occidental héroïsé, Clara Arnaud choisit une approche beaucoup plus nuancée, soucieuse de restituer la complexité des motivations, des trajectoires et des affects

des personnages impliqués dans la construction d'un barrage. Le roman croise, sans les hiérarchiser, les voix de multiples protagonistes comme le chef de chantier, des ouvriers, des représentants de l'entreprise et des membres de la population locale. Le texte donne ainsi à éprouver l'incommensurabilité de mondes qui coexistent sans partager les mêmes catégories de perception ou critères de légitimité: "Tous les protagonistes avaient raison, mais leurs valeurs, leur langage, différaient ; il s'agissait de mondes qui se côtoyaient sans se comprendre, de vérités qui coexistaient sans coïncider" (216).

L'épisode de la consultation obligatoire des populations autochtones ordonné par la Banque mondiale, une procédure dont l'hypocrisie est soulignée comme une tentative de légitimation *post hoc* d'un projet déjà validé, dévoile l'ampleur du fossé épistémologique qui sépare les logiques extractives globales des conceptions vernaculaires du fleuve. Il illustre l'impossibilité d'un véritable dialogue entre les représentants de la communauté lenchua et les responsables politiques, tant les cadres de pensée sont dissonants:

Les associations lenchuas de la région, quant à elles, s'opposaient avec une franche hostilité au barrage, mêlant des arguments écologiques, étayés par les travaux de chercheurs—impact sur la faune et la flore, émissions de CO₂ du futur lac de retenue³, perturbation des migrations des poissons—à des considérations plus métaphysiques sur la sacralité du fleuve. [...] Quelques-unes de leurs croyances avaient [...] survécu à l'oubli, et au détour des conversations, certains évoquaient leur peur que le barrage n'attise la colère des esprits du fleuve. Ils voulaient maintenir le río Lindo dans un état de presque virginité, leur obsession était claire, leur position radicale. Il n'y avait pas de dialogue possible avec un acteur comme la Banque mondiale, pas de référentiel commun. [...] nous ne parlons pas la même langue, nous ne voyons pas le monde, les plantes, les animaux, les rivières de la même façon qu'eux. (76)

À l'instar de Christian Jacq, Clara Arnaud met en tension deux régimes temporels inconciliables: celui, lent, des traditions et des modes de vie ancestraux, fondés sur une harmonie patiente entre les communautés humaines et le fleuve, et celui, brutalement accéléré, du temps moderne imposé par le chantier du barrage, qui bouleverse en quelques années des équilibres millénaires. Chez Arnaud, cette rupture temporelle se donne à voir dans les descriptions saisissantes du paysage, où la géologie, marqueur du temps long, est brusquement altérée par l'intervention humaine:

Ce pan de montagne, dont la géomorphologie témoignait du mouvement millénaire des plaques tectoniques et de forces souterraines, telluriques, faisait soudain l'objet de transformations qui en redessinaient les contours en quelques mois—temporalité infinitésimale à l'échelle du minéral—, d'une fièvre d'ingénierie qui ne laisserait rien d'indemne[.] (122)

Cette violence technique entre en résonance avec des cosmologies autochtones dans lesquelles le fleuve n'est pas perçu comme une ressource inerte, mais comme une

³ Voir Fearnside, 2004. Les lacs de retenue tropicaux peuvent émettre d'importantes quantités de gaz à effet de serre, notamment du dioxyde de carbone (CO₂) et du méthane (CH₄) en raison de la décomposition de la biomasse végétale (arbres, plantes, sols organiques) noyée lors de leur mise en eau. Privés d'oxygène, ces matériaux se décomposent, libérant ainsi des gaz à effet de serre, notamment dans les régions tropicales où la productivité biologique est élevée.

entité vivante. Bien que fragilisées par des décennies d'acculturation forcée et de domination politique, ces croyances confèrent au cours d'eau une dimension sacrée. Le récit se clôt d'ailleurs sur une fable aquatique, celle de la mère des poissons *Wichā akaki*, ancêtre mythique de toutes les créatures aquatiques, autrefois libre de ses mouvements et désormais enfermée dans les eaux du lac de retenue. Accablée par les bouleversements liés à la construction du barrage, la matriarche d'une famille lenca, choisit de se "laisser avaler par le lac et devenir à son tour mère des poissons" (493). Dans cette scène finale, le roman laisse entrevoir ce qui peut être à la fois interprété comme une forme de désespoir absolu ou de résistance ultime mais aussi comme l'engloutissement irréversible d'une femme gardienne de la mémoire, des savoir-faires et des histoires de son peuple; la fin d'une cosmogonie qui a été supplantée par l'imposition d'une autre ontologie. Si Christian Jacq confiait à l'égyptologue la sauvegarde d'une cosmogonie égyptienne menacée, sa mort finale lors de l'explosion du barrage, tout comme celle de la matriarche chez Clara Arnaud, signale l'extrême précarité de toute transmission. Dans les deux cas, la mémoire ne triomphe pas mais elle s'éteint avec ceux qui la portent, laissant le paysage marqué par une rupture hydraulique irréversible qui se révèle être également une fracture mémorielle.

Nina Leger radicalise encore cette réflexion dans *Mémoires sauvées de l'eau* (2024), roman conçu comme un recueil d'archives et de fragments fictionnels visant à reconstituer l'histoire d'un cours d'eau à la manière d'un patient glanage, comme si l'écriture elle-même devait repêcher ce que l'histoire hydraulique a submergé. Par sa construction polyphonique et diachronique, le texte fait dialoguer documents historiques, voix institutionnelles, témoignages de différents acteurs des aménagements fluviaux, et correspondances imaginaires, entremêlant ainsi les destins humains et ceux du fleuve Sacramento. De la colonisation de la Californie et de la ruée vers l'or jusqu'aux grands incendies contemporains, Leger met au jour les logiques extractivistes qui ont façonné les grands projets hydrauliques étatsuniens, révélant leurs effets cumulatifs sur les paysages, les corps et les imaginaires. Contrairement à Jacq, qui sacralise le fleuve antérieur au barrage, et à Arnaud, qui en restitue la mémoire encore vive dans les cosmologies lenca, Leger fait ressentir l'effacement presque total du souvenir des "rivières d'avant l'Histoire" (45). Ces mondes fluviaux précoloniaux n'apparaissent plus que comme des strates invisibilisées, exclues d'un récit national structuré par la conquête, le profit et l'ingénierie. Leur brève mention révèle la fracture ontologique à l'œuvre dès la ruée vers l'or, moment où le fleuve cesse d'être milieu relationnel pour devenir un support d'extraction:

Pour celles et ceux qui vivaient sur ces terres et avec ces rivières, [l'or] avait moins d'importance que les animaux qui peuplaient la rivière ou ses alentours, moins d'importance que les saumons dont on se nourrissait, ce qu'on ne pouvait pas faire avec l'or; que les canards avec lesquels on racontait des histoires sur le début du monde qu'on ne pouvait pas raconter avec l'or; que les saules, les adiantes ou les joncs qui poussaient sur les rives et avec lesquels on tressait des paniers qu'on ne pouvait pas tresser avec l'or. (15)

L'imposition du régime extractif amorce ainsi une série de modifications hydrauliques de plus en plus massives, culminant dans l'édification des barrages et la conversion de l'eau en "or blanc." Cependant, le geste narratif de Leger ne se limite pas à documenter cette évolution: en sondant les eaux pour en extraire non plus des métaux mais des récits, le roman inverse symboliquement la logique extractiviste. Les "histoires-filets pour retenir ce que l'eau emporte" (316) figurent une tentative de résistance poétique à l'effacement, substituant à l'exploitation matérielle un travail de mémoire. La rupture cosmologique n'est donc plus seulement celle qui oppose deux régimes de pensée antagonistes; elle devient stratification historique, accumulation de violences et d'oubli, dont l'écriture tente, sans illusion restauratrice, de sauver les traces.

À travers ces trois romans se dessine une histoire des ontologies fluviales et, corrélativement, une transformation des régimes narratifs qui les rendent perceptibles. Chez Christian Jacq, la rupture cosmologique est dramatisée dans un récit héroïque qui reconduit l'opposition entre sacré et technique; chez Clara Arnaud, la polyphonie met en tension des régimes de réalité incommensurables; chez Nina Leger, enfin, la rivière devient archive matérielle, inscrite dans les sédiments, les corps, les paysages et les silences des dossiers administratifs. Du fleuve divinisé au fleuve-ressource puis au fleuve-archive, ces textes configurent une même ligne de séparation entre eau et terre, milieu et ressource, récit et infrastructure. Cette séparation ne relève toutefois pas seulement du symbolique mais demande à être analysée dans sa réalité matérielle et technique à travers les dispositifs qui gouvernent les flux et reconfigurent durablement les milieux.

Le fleuve-ressource: gouvernement des flux et effets écologiques du barrage

Dès les premières pages de *Barrage sur le Nil*, la confrontation entre Marc Walker et le superviseur du Haut barrage d'Assouan (17-20) met en scène une tension entre rationalité technocratique et critique environnementale. Alors que le discours institutionnel insiste sur la régulation des crues et la sécurisation de l'irrigation (laissant significativement dans l'ombre les dimensions énergétiques et économiques), Marc démontre quant à lui que la stabilisation artificielle du fleuve entraîne une cascade d'instabilités écologiques et sociales à l'échelle du bassin fluvial. Depuis la régulation du fleuve par le barrage, le processus naturel des crues a été interrompu et les sédiments s'accumulent dans le lac Nasser, réduisant considérablement l'efficacité du barrage et le menaçant d'envasement.⁴ Pour pallier cette perte en alluvions, les agriculteurs ont dû recourir à une irrigation permanente et à l'usage intensif d'engrais chimiques qui, combinés à un drainage inadéquat, ont

⁴ Plus de trente ans après la publication du roman, les conséquences environnementales évoquées par Christian Jacq restent toujours pertinentes, particulièrement à la lumière de la construction récente du Grand Barrage de la Renaissance en Éthiopie, achevé en 2022, qui a relancé les débats sur la gestion du Nil après près de cinquante-cinq ans d'exploitation du barrage d'Assouan (voir par exemple Reynolds, Mohamed, Omran).

favorisé la salinisation des terres, réduisant la productivité agricole, voire rendant certains sols stériles. Le barrage substitue ainsi à une fertilité cyclique une dépendance technique et transforme un milieu autrefois auto-régulé en un système devant être constamment administré et contrôlé.

La rétention de “cent dix millions de mètres cube d’alluvions” (18) a eu des conséquences dramatiques sur le Nil, provoquant un affouillement de son lit et une érosion latérale en aval du barrage. Ces modifications hydromorphologiques ont également des répercussions sur la faune et la flore nilotique puisque la fin des crues a entraîné une prolifération d’espèces auparavant contenues par les débordements saisonniers du fleuve. Les jacinthes d’eau, favorisées par l’eutrophisation des eaux, prolifèrent massivement, réduisant la teneur en oxygène dissous et perturbant gravement les chaînes trophiques aquatiques (280). Rats, scorpions et serpents, autrefois noyés par les hautes eaux, se multiplient aux abords du fleuve, de même que parasites et vers, jadis éradiqués durant la saison sèche, pullulent dans les eaux stagnantes des canaux d’irrigation, entraînant une augmentation foudroyante des maladies parasitaires. À l’inverse, certaines espèces piscicoles, privées d’apports nutritifs, déclinent progressivement, affectant les communautés de pêcheurs jusqu’en Méditerranée, pour qui elles constituaient une source accessible de protéines (280). Enfin, le manque d’apports sédimentaires dans le delta du Nil fragilise gravement cet écosystème littoral particulièrement vulnérable qui s’enfonce sous l’effet conjugué de l’érosion côtière et de l’intrusion saline. Marc avance que le delta devrait être en partie submergé en 2030 (18) et prévoit déjà les déplacements de population qui en résulteraient (226).

Sur le plan climatique, Marc argue que la masse d’eau stagnante du lac Nasser modifie significativement la météorologie régionale puisque son “évaporation atteint dix milliards de mètres cubes par an [soit] un cinquième du débit du Nil” (18), provoquant une élévation de l’humidité de l’air. Le ciel originellement bleu se charge de nuages qui provoquent des averses tropicales et orages susceptibles d’endommager les monuments, exposés à une humidité inédite. Toutefois, les menaces ne viennent pas que du ciel et Marc insiste aussi sur l’apparition de nappes phréatiques artificielles, formées par l’infiltration progressive des eaux du lac dans les sols et renforcées par le rejet massif d’eaux d’irrigation, qui fragilisent les fondations des bâtiments. À ces différents périls s’ajoute enfin un risque sismique: la masse d’eau retenue exerce une pression sur la croûte terrestre, provoquant des micro-secousses tectoniques, et le texte suggère que le barrage pourrait ne pas résister à un tremblement de terre d’envergure. En ouvrant le roman sur cette série d’effets en cascade, Christian Jacq met en scène le barrage comme un dispositif de gouvernement des flux qui ne se contente pas de réguler le fleuve, mais qui reconfigure ses temporalités, ses dynamiques sédimentaires et ses équilibres écologiques. La promesse de maîtrise se change en production d’instabilités systémiques, révélant que les conséquences de la séparation entre eau et territoire excèdent largement l’échelle locale et transforment les dynamiques hydrologiques, biologiques et sociales.

De manière comparable à Christian Jacq, qui confie à un personnage de scientifique la tâche de documenter les effets systémiques du barrage, Clara Arnaud mobilise elle aussi une figure savante pour expliquer les effets matériels de la séparation hydraulique. Toutefois, là où Jacq adopte la perspective d'un observateur extérieur décrivant les déséquilibres à l'échelle du fleuve, Arnaud inscrit l'analyse dans une écologie située, à travers le point de vue d'Indira, biologiste lenca formée aux États-Unis et "experte des crapauds et des grenouilles" (65). Son enquête de terrain, menée durant les trois années du chantier, vise à produire une "photographie des mutations en cours dans les écosystèmes" (416) et à mesurer les effets du barrage sur les populations d'amphibiens à l'échelle du bassin versant. Avant même l'achèvement de l'ouvrage, elle observe surmortalité, stérilité et anomalies morphologiques, ainsi que la déstabilisation des zones humides et des chaînes trophiques (415). Comme chez Jacq, l'interruption de la continuité fluviale engendre une cascade d'effets écologiques; mais ici, la rupture ne se manifeste pas dans la géomorphologie du fleuve, elle s'inscrit directement dans des corps vulnérables.

La publication de ses premiers résultats dans une revue scientifique américaine attire cependant l'attention de la société Agua Power, qui lui interdit l'accès au chantier pour poursuivre ses prélèvements. À travers Indira, le roman met en scène les dilemmes contemporains liés à l'engagement écologique dans un contexte de violences politiques, déjà très présent chez Christian Jacq. Héritière de l'activisme de sa mère, assassinée pour son opposition au barrage,⁵ Indira oscille entre le désir de poursuivre la lutte et la conscience aiguë des risques qu'elle comporte dans un pays où les militants environnementaux sont menacés. Imprégnée des cosmologies lenca qui reconnaissent au fleuve une intériorité, mais formée aux méthodes rigoureuses de l'écologie scientifique, Indira refuse l'opposition entre savoir indigène et savoir académique (181). Là où Jacq dramatise une rupture entre modernité technicienne et monde ancien, Arnaud explore la complexité des positions intermédiaires. Toutefois, confrontée à la violence du contexte institutionnel, l'engagement d'Indira se transforme en interrogation sur les limites des travaux scientifiques qui semblent dépourvus d'effet sur les décisions politiques, constatation déjà fortement présente chez Jacq. Indira choisit finalement de poursuivre son engagement à une autre échelle, plus territorialisée, et reprend les terres de sa mère pour relancer la culture traditionnelle du café, selon des méthodes agroécologiques, en s'appuyant sur des savoirs ancestraux transmis oralement (170). À travers ce retour à l'exploitation familiale, Indira réconcilie mémoire des savoir-faire

⁵ Cette œuvre s'inspire d'un fait réel ayant bouleversé l'actualité internationale: l'assassinat, en 2016, de Berta Cáceres, militante écologiste et représentante de la communauté autochtone lenca du Honduras, qui luttait contre la construction de la centrale électrique Agua Zarca (voir Raimbeau). Lauréate du prix Goldman pour l'environnement en 2015, elle s'était imposée comme l'une des principales voix de la défense des droits des populations autochtones et la défense du territoire lenca. Cette même année 2016, la jeune biologiste Isis Melissa Medina Flores, engagée dans la protection de l'environnement et spécialiste des amphibiens, disparaissait sans laisser de traces dans les montagnes du Honduras. Clara Arnaud leur dédie son ouvrage, affirmant que "les romans sont comme des refuges, qu'ils protègent la mémoire de celles et ceux qui donnent leur vie pour la défense des rivières" (499-500).

ancestraux, respect des cycles naturels et action concrète, dans une tentative de réparation silencieuse.

À l'instar de Christian Jacq et de Clara Arnaud, Nina Leger inscrit la contestation du barrage dans la figure d'une scientifique dont l'enquête se heurte à la puissance des dispositifs institutionnels. Toutefois, avec Thea, géochimiste spécialisée dans le déclin des éperlans du delta de San Francisco, l'échelle d'analyse se resserre encore: après le bassin fluvial chez Jacq et l'écologie située chez Arnaud, le roman s'intéresse à la matérialité même de l'eau. Les prélèvements dans le Sacramento ne visent plus seulement à documenter des déséquilibres globaux, mais à lire, dans la composition sédimentaire, l'archive physico-chimique d'un bassin versant. L'eau est ainsi stratifiée, historisée, traversée par les traces de l'urbanisation, de l'extraction et des aménagements.

[Cette eau] est si peu de l'eau et tellement d'autres choses, cette eau toujours mêlée et jamais pure où je peux lire la géographie de la Californie. Les érosions, les pluies, les métamorphoses, tout est contenu dans les sédiments que transporte le fleuve et, passé le premier émerveillement, c'est l'histoire d'une dégradation infinie qu'ils donnent à lire. (59)

La rivière n'est pas présentée comme un milieu homogène, mais comme un assemblage hétéroclite, instable et changeant où se déposent les effets de l'artificialisation des rivières. L'étude des otolithes, ces pierres faites de sédiments que l'on trouve dans les oreilles de certains poissons, permet de dévoiler les variations environnementales des cours d'eau et de retracer précisément l'histoire de la vie de ces espèces. L'infiniment petit devient archive de tout un bassin versant et témoigne de l'inscription au sein même des corps des modifications des régimes hydrologiques. Là où Marc analysait l'envasement du lac Nasser et où Indira observait les altérations des amphibiens, Thea lit la transformation du fleuve dans sa chimie et dans les organismes qu'il façonne. L'éperlan apparaît dès lors comme une espèce-symptôme: il "fait tenir le delta, il en est la condition et l'image" (59). Sa disparition ne constitue pas seulement une perte biologique, mais révèle la fragilisation d'un écosystème entier, dépendant de la continuité sédimentaire que les barrages interrompent.

Le basculement narratif intervient lorsque Thea, confrontée à une crue menaçant l'incubateur attendant au barrage d'Oroville, suspend ses recherches pour aider au déplacement des saumons puis intègre le dispositif de reproduction artificielle des poissons, qu'elle décrit comme "un abattoir" (192). Cette salmoniculture compensatoire illustre la logique sous-jacente du gouvernement des flux décrite précédemment: face à l'obstruction des migrations naturelles, l'infrastructure ne rétablit pas la continuité écologique, mais la remplace par une chaîne de production biologique contrôlée, caractérisée par sa violence à la fois animale et sociale. Les saumons sont capturés, éventrés, fécondés artificiellement, puis leurs cadavres sont redistribués aux communautés autochtones, longtemps dépendantes de cette source de nourriture, comme une forme de dédommagement dégradante pour se donner bonne conscience (128). Le fleuve n'est plus le corridor vivant dépeint dans les cosmogonies, mais un support logistique où le cycle

migratoire se trouve réduit à un processus industriel et le vivant converti en ressource administrée.

Alors que Thea, critiquant pourtant violemment les barrages, finit par travailler dans l'incubateur, sa colocataire Sun-Joo suit une trajectoire très similaire. Ingénieure hydraulique animée à ses débuts par la volonté de "casser les grands barrages, les digues, les canaux, restaurer le lit des rivières et leur restituer leur plaine inondable, elle voulait emprunter aux savoirs ancestraux et aux castors" (193) et apprendre la gestion de l'eau auprès des communautés natives afin d'utiliser ces savoirs pour transformer l'approche des ingénieurs occidentaux. Elle finit toutefois elle aussi par intégrer le plus grand barrage de Californie après avoir intériorisé les logiques institutionnelles qu'elle espérait pourtant transformer. À travers ce personnage, Leger dévoile la difficulté structurelle de restaurer des cours d'eau fortement aménagés et la résignation qui peut naître face à cette tâche colossale. Sun-Joo explique que "supprimer les barrages n'est pas si simple, que ça coûte cher, que certes, ils s'ensavent et ne dureront pas éternellement, mais qu'il faut entretenir et maintenir plutôt que s'acharner à croire que les détruire nous rendra des paradis perdus depuis longtemps" (193).

Le combat initié par ces deux personnages de femmes scientifiques, plus encore que chez Jacq et Arnaud, s'érode finalement dans un long "processus d'amollissement" (192): la volonté de réparation se heurte à la permanence des infrastructures et finit par se transformer en gestion interne du système.⁶ À mesure que la continuité écologique est interrompue, elle est remplacée par des dispositifs compensatoires, de même qu'à mesure que la critique s'affirme, elle est absorbée par les logiques mêmes qu'elle contestait. L'engagement ne disparaît pas, mais il se trouve intégré à la gestion technique du problème.

La transformation du fleuve en ressource gouvernable repose donc sur une opération de séparation qui ne produit pas la stabilité promise, mais une recomposition continue des équilibres hydrologiques, biologiques et sociaux. Chez Jacq, cette séparation apparaît comme une redistribution des forces à l'échelle du bassin fluvial, chez Arnaud, elle s'inscrit dans les corps vulnérables et dans la tension entre savoirs, et chez Leger, elle se lit dans l'archive chimique des sédiments. L'analyse comparée montre qu'en interrompant la continuité sédimentaire et écologique, l'infrastructure ne suspend pas totalement le mouvement du vivant mais en redéfinit les rythmes et en inscrit les effets dans les paysages comme dans les subjectivités. Le fleuve-ressource apparaît dès lors comme un régime de gestion

⁶ Très peu de romans français ou francophones se concluent sur la victoire des opposants aux barrages; la narration privilégie le plus souvent la lente défaite des communautés confrontées à l'ingénierie hydraulique et l'eau retenue demeure l'emblème d'une défaite partagée entre humains et environnements. Chez Solenn Bradet (2022) toutefois, une communauté de femmes Himba en Namibie, pour "[s]ortir de l'impuissance" (297), canalise son énergie dans une transe méditative mobilisant la confiance, la joie, et le sentiment d'interconnexion avec le territoire et le vivant. La victoire contre le projet de barrage devient alors la métaphore d'une guérison collective et de réappropriation du territoire.

fragile, contraint de multiplier les interventions techniques pour contenir les déséquilibres qu'il contribue lui-même à produire.

Le fleuve-machine: accélération, séparation et (im)possible réparation?

Ce que da Cunha analyse comme la volonté moderne de séparer le flux de son territoire trouve chez Leger une généalogie concrète mettant au cœur de l'analyse les transformations du Sacramento. Elle révèle que la rupture est loin de commencer avec la construction du barrage mais débute déjà avec la découverte de l'or qui structure par la suite le destin de la rivière: "on va se battre contre le fleuve, on va lui rappeler sa place et considérer chaque crue comme une invasion. [...] On va s'enrager contre la nature en son nom même et défendre le droit de construire où on veut" (33). Les rampes de lavage, les assèchements, les canons hydrauliques, destinés à aider à l'extraction aurifère, opèrent une désolidarisation progressive entre dynamique fluviale et milieu vivant. La rivière est ainsi successivement transformée pour devenir un gisement, puis "pour devenir stockage, gestion, irrigation, devenir barrage en béton posé comme un navire au-dessus d'Oroville, devenir canal de plus de sept cent kilomètres à travers la plaine, les montagnes et le désert jusqu'à Los Angeles, devenir faille dans le barrage" (40). Une première décision de la Cour suprême de Californie, interdisant le rejet des débris miniers dans les cours d'eau, loin de marquer la fin de ce vaste processus d'aménagement, la redirige vers d'autres innovations techniques, toujours plus invasives, de la dragueuse à la centrale électrique puis finalement aux barrages. Dès lors, la rivière n'est plus décrite comme un écosystème ou même comme une ressource, mais comme un flux énergétique quantifiable:

L'eau bascule, son bleu se fait blanc d'écume, puis elle se fracasse en masse sur les turbines et quatre-vingt-dix mille chevaux émergent, ruent, cabrent, bouillonnent dans le flot, ignorant qu'au-dessus d'eux le réservoir de Bucks Lake, construit sur un affluent de la Feather, s'apprête à lancer soixante-sept mille chevaux supplémentaires dans la course. Ensemble, ils dévalent sur Rock Creek où cent soixante-neuf mille autres chevaux les rejoindront, puis sur Cresta où ils seront cent un mille à grossir le flot qui roulera enfin jusqu'à Big Bend dont les désormais quatre-vingt-sept-mille chevaux se jetteront dans le cours de ce qui n'est plus de l'eau mais une puissance à exploiter. (247-246)

La métaphore hippomobile traduit ici le processus d'abstraction croissante du fleuve alors que sa matérialité s'efface derrière l'unité de mesure. Cette transformation condense le mouvement analysé dans l'ensemble de cet article: la rupture cosmologique initiale se matérialise dans l'infrastructure qui produit des cascades de conséquences écologiques et sociales; ces modifications s'inscrivent dans une histoire d'accélération géologique et politique et le fleuve, progressivement abstrait en puissance énergétique, perd son statut de milieu pour devenir la variable d'un calcul énergétique. À chaque étape, la séparation entre milieu et infrastructure s'approfondit, tandis que l'artificialisation se naturalise et que le fleuve-cosmique devient fleuve-ressource, puis fleuve-machine, et enfin fleuve-énergie. En cent cinquante ans, durée imperceptible à l'échelle géologique, le fleuve Sacramento est

converti en machine énergétique totale. La transformation matérielle du paysage s'accompagne ainsi d'une contraction des horizons temporels et d'une transformation des échelles de référence: "le temps accélère et le passé recule à grande vitesse. Ce qui semblait grand devient petit en un rien de temps" (246). La littérature contemporaine ne se contente donc pas de dénoncer les effets du barrage mais elle en révèle la logique profonde: celle d'un monde où gouverner les flux revient à transformer l'eau en machine, au risque de déclencher, comme l'annonçait la parabole liminaire de Lao-Tseu, une catastrophe dont l'origine repose sur un simple geste de détournement.

Si le parcours historique d'aménagements hydrauliques retracé par Nina Leger semble consacrer l'achèvement du fleuve-énergie, il en révèle simultanément la fragilité. La quasi-rupture du barrage d'Oroville en 2017 évoquée dans l'œuvre, rappelle que la ligne de séparation entre flux et territoire n'est jamais définitivement stabilisée. L'infrastructure, conçue pour contenir les débordements du fleuve, reste traversée par des forces qu'elle ne maîtrise pas entièrement. La modernité hydraulique ne supprime donc pas la puissance de la rivière mais elle la concentre, l'accumule et, ce faisant, accroît les effets potentiels de sa défaillance. Ainsi, la séparation analysée tout au long de l'article apparaît comme un régime relativement précaire puisque continuellement à préserver par d'autres infrastructures et aménagements.

Le silence relatif de ces trois œuvres quant aux dispositifs contemporains de réparation, silence que l'on peut étendre à l'ensemble du corpus de littérature de barrage présenté en introduction, est en lui-même significatif. Les tentatives actuelles de restauration des rivières, qu'il s'agisse de la reconnaissance juridique de certains fleuves comme sujets de droit ou des appels philosophiques à "redonner l'eau à la terre" (Morizot),⁷ ne sont pas évoquées comme des solutions possibles, y compris dans les textes les plus récents. Les romans sur les barrages ne se situent pas encore dans le temps de la restauration, mais dans celui de la fracture et leur enjeu n'est pas de proposer un modèle alternatif de cohabitation, mais de rendre perceptible la profondeur historique et matérielle du régime extractiviste. Les figures scientifiques de Marc, Indira et Thea ne formulent d'ailleurs aucune alternative viables aux barrages, elles se contentent de mesurer, constater, enregistrer, analyser et d'alerter. Leur impuissance ne relève pas d'un échec individuel mais révèle la puissance systémique du régime qu'elles affrontent. Ces fictions montrent que gouverner les

⁷ Plusieurs cours d'eau ont obtenu ces dernières années une personnalité juridique ou un statut équivalent: le fleuve Whanganui en Nouvelle-Zélande (2017), le Gange et la Yamuna en Inde (2017) avant que la décision ne soit suspendue par la Cour suprême, le fleuve Yarra en Australie (2017), le fleuve Atrato (2017) puis Magdalena (2019) en Colombie, les rivières et fleuves au Bangladesh (2019), le fleuve Snake aux États-Unis (2020), la rivière Magpie au Québec (2021) ou la lagune Mar Menor en Espagne (2022). Ces initiatives ont une portée symbolique et émotionnelle très forte même si leurs effets réels sur les aménagements hydrauliques restent limités (voir le rapport complet de *Rights of rivers* n.d.). Dans l'espace francophone, ces initiatives ont inspiré des mobilisations citoyennes pour l'attribution d'une personnalité juridique à divers cours d'eau, avec par exemple la publication d'une déclaration des droits du fleuve Tavignagnu en Corse, restée cependant symbolique (*Rivières sauvages* 2022).

flux revient à intégrer les rivières dans un système énergétique global, et que cette intégration, loin d'en assurer la maîtrise, produit une dépendance croissante à des infrastructures toujours plus vastes et plus vulnérables. Le barrage apparaît ainsi comme l'emblème d'une modernité qui, en séparant l'eau de la terre, a accéléré les dynamiques hydrologiques, biologiques et géologiques jusqu'à en contracter les temporalités, inscrivant dans la matière même des paysages fluviaux les traces d'une puissance qu'elle ne parvient pas entièrement à contenir.

Article reçu 1 juillet 2025

Article lu et accepté pour publication 13 mars 2026

Œuvres citées

- Abbey, Edward. *Le Gang de la clé à molette*, 1975, traduit par Jacques Mailhos. Gallmeister, 2013.
- Arnaud, Clara. *La Verticale du fleuve*. Actes Sud, 2023.
- Balzac, Honoré de. *Le Curé de village*. 1839. Calmann Lévy, 1891.
- . *Les Paysans. Œuvres complètes de H. de Balzac*, édité par A. Houssiaux, 1855, pp. 219-508.
- Barluet, Pierre. *L'ombre du grand barrage*. Robert Lafont, 1981.
- Beaulieu, Christine. *J'aime hydro*. Atelier 10, 2017.
- Besson, André. *Le Village englouti*. J'ai lu, 1978.
- Beyrouk, Mbarek Ould. *Saara*. Elyzad, 2021.
- Blanc, Aimé. *Le Grand barrage*. La Solidarité par le livre, 1972.
- Bordeaux, Henri. *Le Barrage*. Plon, 1927.
- Bordes, Gilbert. *Le Barrage*. France Loisir, 2012.
- Botarelli, Charles. *Les vérités du barrage*. Lucien Souny, 2017.
- Bouneau, Christophe, Denis Varaschin, Léonard Laborie, Renan Vigué et Yves Bouvier, éditeurs. *Les paysages de l'électricité. Perspectives historiques et enjeux contemporains (XIXe-XXIe siècles)*. Peter Lang, 2012.
- Bouysse, Franck. *Buveurs de vent*. 2020. Le livre de poche, 2022.
- Bruehl, Annie. *Les Amants de Malpasset*. Presses de la cité, 2004.
- Chateaubriand, François-René de. "Castors." *Voyage en Amérique. Œuvres complètes de Chateaubriand*. 1827. Vol. 6, Garnier Frères, 1861, pp. 100-104.
- . *Atala. Œuvres complètes de Chateaubriand*. 1801. Vol. 3, Garnier Frères, 1861, pp. 17-70.
- Cunha, Dilip da. *The Invention of Rivers: Alexander's Eye and Ganga's Descent*. University of Pennsylvania Press, 2019.
- Delval, Jacques. *Un barrage dans la vallée*. Flammarion, 1999.
- Delzongle, Sonja. *Cataractes*. Gallimard, 2020.
- Desbiolles, Maryline. *Rupture*. Flammarion, 2018.
- Diderot, Denis. *Essais sur la peinture. Pour faire suite au salon de 1765. Œuvres complètes de Diderot*. 1795. Vol. X, Garnier Frères, 1873.

- Fearnside, Philip. "Greenhouse Gas Emissions from Hydroelectric Dams: Controversies Provide a Springboard for Rethinking a Supposedly 'Clean' Energy Source." *Climatic Change*, vol. 66, pp. 1-8.
- Giono, Jean, et Alain Allieux. *Hortense ou l'Eau vive*. France-Empire, 1958.
- Hugo, Victor. *Odes et balades. Œuvres complètes de Victor Hugo*. 1828. Vol. 24, Ollendorf, 1912, pp. 1-372.
- Jacq, Christian. *Barrage sur le Nil*. 1994. Pocket, 1996.
- Leger, Nina. *Mémoires sauvées de l'eau*. Gallimard, 2024.
- Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie. "Huitième lettre." *Lettres d'Émerance à Lucie*. Vol. 1, édité par Pierre Bruyset Ponthus, 1767, pp. 48-53.
- Michel, Jean. *Kukum*. Libre expression, 2019.
- Mohamed, Nader Noureldeen. "Importance of Aswan High Dam to Egypt." *Grand Ethiopian Renaissance Dam Versus Aswan High Dam. A View from Egypt*, édité par Abdelazim M. Negm et Sommer Abdel-Fattah, Springer, 2019, pp. 53-72.
- Mohamed, Nader Noureldeen. "Negative Impacts of Egyptian High Aswan Dam: Lessons for Ethiopia and Sudan." *International Journal of Development Research*, vol. 9, no. 8, 2019, pp. 28861-28874.
- Monnier, Thyde. *Barrage d'Arvillard*. Éditions du milieu du monde, 1946.
- Morizot, Baptiste. *Rendre l'eau à la terre. Alliances dans les rivières face au chaos climatique*. Illustrations de Suzanne Husky, Arles, Actes Sud, 2024.
- Muller Colard, Marion. *Le Jour où la Durance*. Gallimard, 2018.
- Novek, Olivier. *Surface*. Michel Lafon, 2019.
- Omran, El-Sayed Ewis, et Abdelazim Negm. "Environmental Impacts of AHD on Egypt Between the Last and the Following 50 Years." *Grand Ethiopian Renaissance Dam Versus Aswan High Dam. A View from Egypt*, édité par Abdelazim M. Negm et Sommer Abdel-Fattah, Springer, 2019, pp. 21-52.
- Portail, Agathe. *Les Âmes torrentielles*. Actes Sud, 2023.
- Raimbeau, Cécile. "Qui a tué Berta Cáceres ? Ruée vers la 'houille blanche' en Amérique centrale." *Le Monde diplomatique*, octobre 2016, p. 13. <https://www.monde-diplomatique.fr/2016/10/RAIMBEAU/56454>. Consulté le 17 juin 2025.
- Reclus, Élysée. *Histoire d'un ruisseau*. J. Hetzel, 1969.
- . "Le Mississippi, études et souvenirs." *Revue des deux mondes*, vol. 22, 1859, pp. 257-296.
- . "L'homme et la nature. De l'action humaine sur la géographie physique." *Revue des deux mondes*, vol. 54, 1864, pp. 762-771.
- Reynolds, Nancy Y. "Dams, Ditches, and Drains: Managing Egypt's Modern Hydroscape." *The Oxford Handbook of Modern Egyptian History*, édité par Beth Baron, Oxford University Press, 2024, pp. 196-216.
- Rights of rivers*. Édité par Cyrus R. Vance Center for International Justice, Earth Law Center, International Rivers. <https://www.internationalrivers.org/wp-content/uploads/sites/86/2020/09/Right-of-Rivers-Report-V3-Digital-compressed.pdf>. Consulté le 11 novembre 2025.

Rivières sauvages. "Pour une reconnaissance des droits des rivières françaises." <https://rivieres-sauvages.fr/marivierecestmoi/>. Consulté le 11 novembre 2025.

Rousseau, Jean-Jacques. *Rêveries du promeneur solitaire*. Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau. Vol. X, s.n., 1782, pp. 369-518.

Saint-Gil, Philippe. *Le Barrage*. Robert Lafont, 1969.

Soentgen, Jens. "Wildwasser-Ästhetik." *Cultures de l'eau. Wasserkulturen. Watercultures*, édité par Charlotte Ladevèze, Davide Martino, Eva Rothenberger, Academic Press Fribourg, "Cultures et écologies," 2025, pp. 143-163.

Stendhal. *Mémoires d'un touriste*. vol. I, Michel Lévy frères, 1854.

Tesson, Sylvain. "Le barrage." *S'abandonner à vivre*. Gallimard, 2015, pp. 11-27.

Verne, Jules. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*. J. Hetzel et Compagnie, 1873.

Verron, Thierry. *Les enfants du barrage. Roseland, le village sous les eaux*. La fontaine de Siloé, 2019.

Wauters, Antoine. *Mahmoud ou la montée des eaux*. Verdier, 2021.

Willems, Harco et Jan-Michael Dahms, éditeurs. *The Nile: Natural and Cultural Landscape in Egypt*. transcript Verlag, 2017.

Yoshimura, Akira. *Le convoi de l'eau*. 1976. Actes Sud, 2009.

Ziolkowski, Margaret. *Mega-Dams in World Literature. Literary Responses to Twentieth-Century Dam Building*. University of Wyoming Press, 2024.

Zola, Émile. "Le Canal Zola. Dithyrambe." *La Provence*, 17 février 1859, pp. 1-2. <https://bibliotheque-numerique.citedulivre-aix.com/viewer/35643/?offset=2#page=1&viewer=picture&o=info&n=0&q=>. Consulté le 26 avril 2025.

---. *La Terre*. 1887. G. Charpentier, 1895.

Zermatten, Maurice. *Le lierre et le figuier*. Desclée de Brouwer, 1957.

Marine Encounters as Elemental Resistance: Frederick Douglass's and Charlotte Forten's Ecopoetic Atlantic Prose

Matthias Klestil
University of Innsbruck, Austria
matthias.klestil@uibk.ac.at

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5920>



Abstract

This article explores elemental relations to the Atlantic Ocean and its coastal regions in two mid-nineteenth-century African American writers. While considerable work has been dedicated to African American environmental perspectives, there has been much less ecocritical engagement with relations to the Atlantic Ocean in nineteenth-century African American literature so far. This article addresses this gap by analyzing texts by Frederick Douglass and Charlotte L. Forten. It turns to their ecopoetic Atlantic prose through perspectives of elemental ecocriticism, i.e. approaches that focus on “elemental places, forces, and phenomena of the surrounding and sensuous world” (Macauley 1). After introducing theoretical premises of reading African American texts in the context of blue humanities thinking and through elemental ecocritical frameworks, this article turns to Frederick Douglass's *Narrative of the Life of Frederick Douglass* (1845) to demonstrate how his slave narrative deploys elemental thinking to make sense of marine encounters and builds on these to articulate Douglass's individual agency. Forten's writing, on the other hand, in the form of her journals and through published letters, presents a host of picturesque images of “Old Ocean” to enact resistance strategies that revolve around the creation of new collectivities. Both writers, this article demonstrates, emphasize their deep experiential, material, and elemental relations with Atlantic waters which significantly shaped their worldviews and helped them develop their own marine narratives as elemental resistance to slavery and racism.

Keywords: African American literature, Atlantic Ocean, elemental ecocriticism, anti-slavery, race, resistance.

Resumen

Este artículo explora las relaciones elementales con el océano Atlántico y sus regiones costeras en dos escritores afroamericanos de mediados del siglo XIX. Si bien se han dedicado numerosos trabajos a las perspectivas medioambientales afroamericanas, hasta ahora ha habido mucho menos compromiso ecocrítico con las relaciones con el océano Atlántico en la literatura afroamericana del siglo XIX. Este artículo aborda esta laguna analizando textos de Frederick Douglass y Charlotte L. Forten. Se centra en su prosa atlántica ecopoética desde la perspectiva de la ecocrítica elemental, es decir, enfoques que se centran en “los lugares, fuerzas y fenómenos elementales del mundo circundante y sensual” (Macauley 1). Tras introducir las premisas teóricas de la lectura de textos afroamericanos en el contexto del pensamiento de las humanidades azules y a través de marcos ecocríticos elementales, este artículo se centra en *Narrative of the Life of Frederick Douglass* (1845), de Frederick Douglass, para demostrar cómo su narrativa de esclavitud utiliza el pensamiento elemental para dar sentido a los encuentros marinos y se basa en ellos para articular la agencia individual de Douglass. Por otro lado, los escritos de Forten, en forma de diarios y cartas publicadas, presentan una serie de imágenes pintorescas del “Viejo Océano” para poner en práctica estrategias de resistencia que giran en torno a la creación de nuevas colectividades. Este artículo demuestra que ambos escritores enfatizan sus profundas relaciones experienciales, materiales y elementales con las aguas del Atlántico, que moldearon significativamente su visión del mundo y les ayudaron a desarrollar sus propias narrativas marinas como resistencia elemental a la esclavitud y el racismo.

Palabras clave: Literatura afroamericana, océano Atlántico, ecocrítica elemental, antiesclavista, raza, resistencia.

After taking a group vacation in St. Croix in 2010, the founder of Outdoor Afro, Rue Mapp, described experiencing her fellow travelers' reluctance to go snorkeling in an interview as follows:

[Their] expressions of alarm felt more like a visceral terror that echoed from a past coded in our DNA. In that instant, I considered the Middle Passage, which incidentally trudged over those same Caribbean waters, and in that fleeting moment, remembering the narrative of our past, the panic of my travel mates seemed justified. (qtd. in Glave 27)

Mapp's take on the reactions of her fellow African American travelers resonates with ambivalent relations to water, the sea, and especially the Atlantic Ocean in African American culture. It hints not only at an often-presumed general tendency of African Americans to stay away from water (that links with false stereotypes of African American environmental disinterestedness) but also registers a distinct sense of vulnerability and precarity in relation to the sea and water. Such feelings emerge with good reason, considering water-related histories of environmental racism and injustice. These range from segregation policies that denied access to recreational waters to practices and structures conditioned through racial histories that continue to leave African Americans (and other racialized minorities) on the forefront of environmental disasters and, in Sidney Phillip's words, "disproportionately vulnerable to water's proclivity to take back the land" (311) in a climate-changing world. Moreover, Mapp's "fleeting moment" of recognition is significant for rooting such water-related histories and her fellow traveler's reluctance in this Caribbean region within the foundational trauma of the Middle Passage and enslavement. Expressing what Anissa Janine Wardi describes as an African American "tradition [that] positions bodies of water as haunted by the bodies of those who lost their lives in the currents" (*Water* 227), Mapp draws attention to how the Middle Passage still figures as a lens through which to view relations to water and the sea.

The existence and continuing echoes of such water-related histories has immense relevance for human readings of and being with the ocean, as they have for some time been addressed through the blue humanities. With this article, I want to argue that Black diasporic and African American perspectives have the potential not merely to productively interact with but more fundamentally to help shift the coordinates of this sub-discipline of the environmental humanities that "draws on the ways in which the blue has long been an actant in the trans-oceanic movement of power" (Ferwerda 15). This is true in relation to water in general—as substance, materiality, element, text—as well as regarding relations to the Atlantic Ocean in particular. The latter are the main focus of the following, as I turn to two mid-nineteenth-century African American writers and their ecopoetic Atlantic prose. My use of the term ecopoetics in this article is inspired by Jonathan Skinner's wide definition of ecopoetics as "a house making" where eco signals "the house we share with several million other species, our planet Earth" and poetics "is used as *poesis* or making" (7; emphasis in original). While ecopoetics thusly understood designates the wider analytical framework of my readings, I speak of an "ecopoetic Atlantic prose"

to discuss Frederick Douglass's and Charlotte Forten's writing about the Atlantic in a specifically African American context and with a focus on elemental thinking.¹ To look at, engage with, and experience the Atlantic with these writers means more than addressing this body of water with an 'additional' dimension of what Ian F. Haney López calls "racial fabrication" (196), i.e. the construction of race which in the nineteenth-century U.S. context occurred primarily through the (arbitrary) dichotomy of Black and White. Rather, it demands of us to consider the ontology of Blackness in its entanglement with Blueness, and the reflection of this ontology within these writers' ecopoetic acts of "house making." It requires us to consider as dynamic the effects of what Jonathan Howard has recently described, in one of the first attempts at connecting the blue humanities with African American perspectives, as African diasporic "aqueous genealogy of unsettlement," which to claim and be claimed by means "effectively to come from the ocean twice. Beyond the universal oceanic genesis in which we all share, history has caused the African Diaspora to double back and begin again" (311). The histories of the Middle Passage created conditions that interlinked the invention of Blackness with the experience of Blueness, and the readings in this article are part of taking on the task of better understanding these interlinkages as they shaped African American writing on the Atlantic, thus proposing new potentials for the blue humanities.

My readings suggest that recognizing these entanglements between the making of Blackness and experiencing Blueness through the ways in which "middle passing Africans asked [questions] of a blue planet while in the throes of becoming black" (Howard 320), means dealing with a variety of diverse experiences and representations of the Atlantic by African American writers. Thus, this article demonstrates some of the ways in which nineteenth-century African American literary voices have not only not tried to stay away from these waters but have been shaped by the elemental qualities of coastal regions, deploying such qualities to create an ecopoetic Atlantic prose that resists slavery and racism. By listening to the frequencies of Blackness and Blueness in Douglass's *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845) and Charlotte L. Forten's journals and letters, my aim is to draw attention to the ambivalences of nineteenth-century African American literary engagements with Atlantic waters and to the ways in which these waters figured as an important component of resistance strategies, asking: What are the affordances of Atlantic waters—as medium, materiality, element, text—for these

¹ My broad use of the term reflects how terminology of environmentally oriented scholarship (including foundational terms such as "environmental") often needs to be expanded in the context of African American literature (cf. Hicks 206; Klestil, *Environmental* 10; Wardi, *Water* 12). Ecopoetics, as a "slippery term with no singular definition" (Ferrari 131), is currently being used in a wider sense in African American (feminist) contexts, for example, in Carlyn Ena Ferrari's recent study of Anne Spencer, where, understood "[a]s a theory that explores the relationship between humans and nature, ecopoetics pushes against monolithic visions of the natural world because it necessitates consideration of all intersecting identities that inform human experiences" (11). My use of the term in the broad sense designated above is inspired by Ferrari's suggestion to think ecopoetics as "both descriptive and political" framework (11), which I combine with elemental ecocritical thinking to take on take on Douglass's and Forten's ecopoetic Atlantic prose.

African American writers? How does the fabrication of racial categories in the antebellum period and of Blackness as an invention entangled with Blueness, shape and interact with the reading, relation to, perception and experience of the ocean? How, if, as Susanne Ferwerda suggests, “thinking with blue foregrounds blue resistance” (15), do writers such as Douglass and Forten find and engage in strategies of resistance, tell narratives of resilience and the human in alternative ways through the sea?

To spotlight some of the potentials of (re)reading African American relations to the waters of the Atlantic in the context of blue humanities discourses, this article will analyze Douglass's and Forten's ecopoetics with a focus on elemental thinking and resistance. I begin with a brief introduction of theoretical premises of combining blue humanities thinking and elemental ecocriticism for readings of African American literature. Subsequently, I consider Frederick Douglass's *Narrative* (1845) and selected writings by Charlotte L. Forten for their engagement with marine surroundings, suggesting that Douglass's fascination with the Atlantic plays into his creation of individual agency, while Forten's picturesque portrayals of the Atlantic support her creation of new collectivities and solidarity.

Blue Humanities, the Elements, and African American Literature

If human relations to water, as Steven Mentz points out, are marked by fundamental contradictions, since watery elements simultaneously “allure and threaten human bodies” making for an “awkward fit between humans and water” (*Introduction* 4), African American relations to water are characterized by additional ambivalences. Hinting at the ways in which such ambivalences are not simply formative within African American culture, but also part of broader stereotyping and racializing processes, Rinaldo Walcott captures such contradictions in his notion of “the black aquatic” as “the ambiguous and ambivalent relationship that Black people hold to bodies of water. It is a relationship that is not simply held by Black people but one that [...] is also assumed by others to be actually constitutive of black subjectivity” (65). Importantly, such ambiguity and ambivalence has not led to African American cultural production refraining from water and the seas. To the contrary, water is in countless forms a persistent presence in African American literature in ways that include revealing water as component within oppressive social structures, systems, and relations (e.g. of slavery and Jim Crow) and claiming water as part of resistance strategies. Scholars have drawn attention to this in a variety of ways, describing African American water-related practices and histories, for example, in maroon traditions, in fishing grounds used by the enslaved (Giltner), or in subversive relations to and usage of rivers and waterways (Bolster; Buchanan; Parry and Yingling). Water, such studies and others (esp. Wardi, *Water*; “Currents”) have revealed, while being integral to exploitative practices and enslavement, could also afford forms of autonomy even during slavery and thus be part of resistance strategies—not least the Atlantic Ocean, which served Frederick Douglass and others as means of escape.

Water thus evokes mixed and contradictory feelings in African American resilience cultures, as bodies of water figure as “texts of both forced and chosen movement” (Wardi, “Currents” 227). Like other parts of the natural world, water expresses what Kimberly Ruffin’s calls an “ecological burden-and-beauty paradox” (2).

In light of such scholarship, potential connections with thinking in the blue humanities are obvious, especially if we consider how the latter recently “has radiated out from oceans to include rivers, lakes, glaciers, and many other forms of water” (Mentz, “Poetics” 138) and seeing how the blue humanities are increasingly stressing socio-political criticism in relation to watery materialities. There is fertile common ground in combining perspectives from African American (and postcolonial) studies and the “polyvocal theoretical currents that are thought-with in the blue humanities [that] build on the expansive nature of environmental cultural thought and the genealogies of aquatic scholarship” (Ferwerda 3). Similar interests seem at stake as blue humanities scholars such as Mentz call for an “offshore trajectory” that “should move beyond the Atlantic and beyond Shakespeare” (*Introduction* 17), while, from African American studies perspectives, too, there is a growing awareness that “grappling with the liquid ecologies of transatlantic slavery and identifying how they come to bear on the present means transgressing the saltwater focus that has long dominated that discourse” (Phillip 4-5). Although there are only a handful of recent studies to date arguing explicitly for the significance of postcolonial and African American perspectives within the blue humanities (Ferwerda; Howard; Knopf et al; Phillip), there are good reasons, beyond the important need to increasing the diversity of blue humanities thinking, why African American (studies) perspectives should more thoroughly become part of this transdisciplinary field that, as Melody Jue points out, addresses topics that “usually require expertise from more than one field [...] giving rise to a number of interstitial scholars” (16).

The primary potential of a positioning at the interstice of blue humanities thought and African American studies perspectives is precisely the caveat with which the latter comes to readings of Blueness that Mapp’s experience hints at. This positioning requires that we deliberately think Blueness as entangled with the invention of Blackness that finds its historical signature in the atrocities of the Middle Passage. To recognize the potentials of this entangled ontology as perspective demands both accepting the Middle Passage as the prolonged trauma of modernity but also recognizing its status as more than trauma. The Middle Passage is, as various scholars in extant African American studies discourse have laid out, what Howard calls the “ground zero of black *ab-jection*” (311, emphasis in original). It marks, in Frank Wilderson’s words, “the Black’s first ontological instance” (14), and, Howard further explains, “[e]ven if we could or would forget the redoubled genesis of Middle Passage [that means coming from the ocean twice], history remains our reminder” (Howard 311). This is the context in which we need to read the theorizations of a (non-metaphorical) anti-black atmosphere created through a singular water-related experience that meant the production of Blackness, whether read, with Christina Sharpe, as “the weather,” or, in Kelli Brown Douglas’s concept, as a “climate” that

“makes the destruction and death of black bodies inevitable and even permissible” (xiii).

Yet, it is crucial for recognizing the fundamental potential that lies in interlinking African American studies perspectives with blue humanities frameworks—a potential that goes beyond merely ‘extending’ the latter’s concerns to include more diverse perspectives through the former—to see how this painful making of Blackness intersects with an experience of Blueness. Consider, in this respect, how Walcott further theorizes his “black aquatic:”

The black aquatic pursues the relationship Black people have to bodies of water as foundationally formative of blackness, and it seeks to provide an aesthetic narratology and hauntology of contemporary claims of black subjectivity. Therefore, if the sea has been death, it has also been birth. The black aquatic names the claim that blackness itself is birthed in salt water—the Atlantic Ocean as a first instance—and then later becomes a kind of saline embodiment of early modern and late modern new life forms or Black selves. (Walcott 65)

The creation or “birth” of Blackness, in other words, figures also as an experience of Blueness, which leads Howard to suggest that the questions Édouard Glissant’s famously imagined abducted Africans asking of the Atlantic in *Poetics of Relation* (“What kind of river [...] has not middle? Is nothing there but straight ahead?”) should be considered as “the original negro question” (Howard 320). Blueness thus echoes in foundational ways through the invention of Blackness and through African American literary traditions. Its “saline” frequencies are part of how this writing tradition relates to water in general and to the Atlantic Ocean in particular. Beyond what Glave describes as “[s]tories of the horrors and hardships of the Middle Passage, passed from generation to generation through oral tradition” (4), Blueness and Blackness both shape this tradition and its water-related ecopoetics. To acknowledge and think with positions that “assume the ocean, and not the land [...] as ground zero for social and ecological thought” (Howard 319) has, in my view, the potential to significantly affect the coordinates of blue humanities perspectives and should be considered more thoroughly.

My readings of Douglass and Forten, in this context, come as an intervention in two senses. First, in relation to the current tendencies in blue humanities discourse to move with an “offshore trajectory” (Mentz, *Introduction* 17) and towards including a larger diversity of perspectives, they present both departure and return. They return by staying with the Atlantic, but also depart from being “limited to canonical writers” (31), and, more importantly, by seeking to highlight the invention of Blackness as integral part of thinking Blueness. Second, my rereading of Douglass and Forten intervenes in blue humanities thinking by illustrating potentials of an analysis carried out through an “elemental” lens. Such a lens builds on insights of the emergent sub-field of material ecocriticism called “elemental ecocriticism,” which suggests, according to Macauley, a perspective driven by the conviction “that environmental dilemmas are, in part, a result of our historical, cultural, and experiential relationships with earth, fire, air, and water” and turns to “elemental places, forces, and phenomena of the surrounding and sensuous world” (1). While this article is not the place for

discussing extensively how an elemental focus might be productive for the blue humanities more broadly, the reason for choosing such an elemental focus for the present context emerges from its particular potential regarding African American cultural practices that often engage in elemental thinking. As I have pointed out elsewhere, to look after the elements “is particularly promising in relation to African American literature and environmental thought, where a forgetfulness about the elements often lamented by scholars of the elemental turn seems less pronounced” (Klestil 41). The elements, in other words, have “a distinct life in African American traditions” (42).

For the present purpose, elemental thinking is particularly helpful for my readings of Douglass and Forten in three ways. Firstly, a focus on the elements is well suited for describing these writers' ecopoetic Atlantic prose because their representational strategies frequently perceive and translate the sea by using the elements as what Cohen and Duckert term “metaphor magnets” (10-11). Douglass and Forten deploy elemental language as they mobilize the elements' “ability to bond materiality and narrative” (11). Secondly, an elemental reading helps to analyze these writers' relations to marine surroundings more comprehensively, as it expands a focus on (oceanic) water to include relations among diverse elements as ‘building blocks’ of human experience. This not just in the sense of enabling a turn to “promiscuous combinations” into which the elements enter (7), since they “are constituent parts, defined by their role in composition” (Starosielski 1). Rather, an elemental lens also facilitates descriptions of trans-corporeal linkages with (human) bodies, in recognition that “[t]he human bodies that serve as temporary hosts for itinerant tales are themselves elemental, every mind, soul, eye, or book a recording device to give local habitation as story proliferates, mutates, moves along” (Cohen and Duckert 11). Thirdly, analyzing Douglass's and Forten's ecopoetic Atlantic prose through elemental thinking sheds light on how these writers gain agency. It reveals how “speaking of the elements as if we could know the elements, allying with air, water, fire, and earth to comprehend what exceeds us in scale” (11-12), bears the potential to enact what I call elemental resistance: acts of writing through the elements against enslavement and racism, as the material (and “saline”) echoes of the invention Blackness.

Frederick Douglass's Watery Body and the Elements of Individual Resistance

Frederick Douglass's *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, first published by the Boston Anti-Slavery Society in 1845, has been recognized as a significant environmental text. While the *Narrative* from ecocritical perspectives was initially read as representing broader “anti-pastoral” tendencies of African American literature (Bennett), others have by now taken Douglass's text as an expression of African American “strategic pastoral” (Klestil, *Environmental* 107-115) or have argued that the *Narrative* calls for an alternative form of humanism (Johnson 42-66). More generally, Douglass's writings have been identified as raising

environmental questions, for example, by expressing a Free-Soil doctrine (Newman 43-72) or alternative agricultural models (Ellis; Goddu; Finseth 272-291), whereas the genre of the slave narrative as such, despite having been viewed as marked by an “anti-nature writing tendency” (Outka 172), has increasingly been explored as environmentally oriented literature (Gerhardt).

At the same time, however, questions of water and blue humanities perspectives have remained underrepresented so far, whether in broader generic terms, seeing with Phillip that “scarce attention [...] is paid to how the slave narrative emerged as a waterlogged genre” (5), or with respect to Douglass’s *Narrative* more specifically. With regard to its representation of watery nature and as a first example of nineteenth-century African American literary engagements with Atlantic coastal spaces and materialities, Douglass’s *Narrative* is both topically representative and exceptional with respect to the quality and power of its rhetoric. The text pointedly expresses the ambivalence of water as material component of violent carceral landscapes of enslavement and simultaneously as means of recognizing, conceptualizing, and securing freedom. On the one hand, water is involved as part of oppressive systems of slavery: rivers are places where violent murders can be committed without punishment, as “blood and brains marked the water” where an enslaved person named Demby had been brutally killed by his master (Douglass 24). (Drinking) water is also part of the heartbreaking image Douglass draws of his grandmother who, being too old to work productively, is turned “out to die” by her master and sent to live in a cabin in the woods where she “gropes her way in the darkness of age, for a drink of water” (37-38). On the other hand, depictions of water in the *Narrative* reveal the promise to break the bonds of enslavement. This is visible not only in Douglass’s eventual escape by smuggling himself into New York using the papers of a free African American seaman, which signals the practical potentials of coastal regions and marine knowledge he gained working in a shipyard (61-63), but also in the ways in which “taking the water route” was where fugitives “were less liable to be suspected as runaways” (58).

One of the most revealing passages in Douglass’s *Narrative* with respect to conceptualizing an elemental resistance comes with those famous contemplative moments on the Atlantic shore that convey a sense of “blue” disorientation that, the composition of the narrative suggests, ultimately enables Douglass to gain freedom. Demonstrating the literary potentials of marine Atlantic regions from African American antebellum perspectives, the author-narrator, in one of the most iconic scenes of the *Narrative*, standing on the banks of the Chesapeake Bay, addresses its

[...] broad bosom [which] was ever white with sails from every quarter of the habitable globe. Those beautiful vessels, robed in purest white, so delightful to the eye of freemen, were to me so many shrouded ghosts, to terrify and torment me with thoughts of my wretched condition. I have often, in the deep stillness of a summer's Sabbath, stood all alone upon the lofty banks of that noble bay, and traced, with saddened heart and tearful eye, the countless number of sails moving off to the mighty ocean. The sight of these always affected me powerfully. (46)

The image of Douglass standing on the shore dreaming of the sails seen in the distance has been part of the African American literary tradition ever since, being echoed, for instance, in the beginning of Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God* (1937). The passage inspires Douglass's narrator to seek freedom through taking flight as it interlinks the Atlantic coast with the "habitable globe" and represents a material encounter with a coastal setting. This encounter with the waters of the Atlantic, which ultimately disorients the narrator's perspective in ways that enable resistance, figures, at first sight, primarily as a visual encounter, as the choice of words in the scenes above ("eye"; "sight") highlights. Yet, Douglass's narrator also engages with his Atlantic surroundings through elemental thinking, as his apostrophe to the ocean that follows suggests:

You are loosed from your moorings, and are free; I am fast in my chains, and am a slave! You move merrily before the gentle gale, and I sadly before the bloody whip! You are freedom's swift-winged angels, that fly round the world; I am confined in bands of iron! O that I were free! Oh, that I were on one of your gallant decks, and under your protecting wing! Alas! betwixt me and you, the turbid waters roll. Go on, go on. O that I could also go! Could I but swim! If I could fly! [...] It cannot be that I shall live and die a slave. I will take to the water. This very bay shall yet bear me into freedom. (46)

These lines, drawing much of their rhetorical power from Douglass's creation of strong binaries, also do so by engaging in the creation of elemental 'building blocks.' The coastal image that the narrator conveys emerges through an elemental language of slavery: he refers to the classical elements of wind ("gentle gale") and water ("turbid waters"), yet also emphasizes 'metallic' components that materially link the presented scene with his social position, by referencing the "chains" and "bands of iron" as fixating elements of slavery (46). Douglass thus inserts elements of his world as an enslaved person into his portrayal of the Chesapeake Bay, providing an example of what Stacy Alaimo describes as "elemental entanglements that make the dualisms of the moderns seem dull indeed" (300)—dualisms such as the grand "dualities between God and nature, matter and spirit, body and soul" (300) are secondary to an elemental encounter with the Atlantic through the perspective of an enslaved person. Douglass visually engages but also portrays himself as elementally being bound to the coastal waters meeting the human eye and, when claiming that "[he] will take to the water" (46), highlights the Atlantic waters as a powerful reminder of the foundational fluidity that an enslaved being is denied.

Crucially, Douglass further stresses the materiality of his Atlantic encounter by representing himself as a being of a watery nature. In the scenes on the Chesapeake Bay, this becomes visible when Douglass speaks through the materiality of an enslaved observer's eye that is "tearful" (46), becoming a materially altered visual organ. Douglass's recognition of the meanings and values of freedom in this scene is therefore not simply inspired by a scenery that allows him to contrast his own position against "the countless number of sails moving off to the mighty ocean" (46). Instead, the narrator also underscores the fact that humans are water-based beings—members of what Astrida Neimanis has called a "hydrocommons" (161)—while

drawing attention to how the invention of Blackness (as metaphysical as it is) changes materialities. The materiality of his tears is altered as his racially justified enslavement produces these tears. Douglass's proposal of humans as entities of watery trans-corporeality thus addresses what Steve Mentz calls the "core intellectual challenge of the blue humanities [that] explores how water functions in and across multiple scales" within and beyond entities designated as human bodies (*Introduction*, xxi-xiv). In addition, it reveals these as conditioned by the making of Blackness that emerged as entangled with a foundational experience of Blueness and whose "saline embodiment" (65), to use Walcott's term, continues to have material effects, even for those who, like Douglass, did not experience first-hand the Blueness of the Middle Passage.

With respect to Douglass's overall strategy, it is crucial to see how his visual as well as material encounter with Atlantic waters and Douglass's elemental articulation of this experience afford a productive disorientation within the structure of the *Narrative*. The Chesapeake Bay scene and apostrophe, with its focus on the atrocities of being enslaved and being "naturalized" as non-person through the invention of Blackness, also represents a disorienting recognition through Blueness that holds the potential to disintegrate systems of slavery. This disorientation stems from Douglass's reading of his world through an elemental lens, through the 'building blocks' of which it consists, which leads to a disruptive clarification of an unbearable discrepancy between his assigned position as an enslaved person and his inhabited position as an experiencing and material being. Moreover, Douglass's placement of the marine encounter in the *Narrative* highlights the essential function of its elemental resistance within Douglass's overall strategy of gaining a form of (in his case strongly masculinist) selfhood: the experience of the Atlantic comes immediately before the author-narrator's famous chiasmic announcement "You have seen how a man was made a slave; you shall see how a slave was made a man" (47), which is followed shortly by the depiction of Douglass's pivotal fight with the "first-rate overseer and negro-breaker" Mr. Covey, which results in him ceasing to be whipped and "remain[ing] a slave in form" only (50-51). That Douglass composed his narrative with this clear succession of core events suggests the pivotal importance of his encounter with the Atlantic as a transformative moment that both disorients Douglass to recognize the stupor of enslavement yet also reorients him by creating the chiasmic recognition that enables the narrator to act for gaining his manhood (in a dual sense). Douglass thus stresses a disorienting encounter with Blueness, which he interlinks with both pointing out its entanglement with his own position as created by the invention of Blackness and articulating a concept of individual resistance that he reads as a revived "sense of my own manhood" (50).

Charlotte Forten's Picturesque Ocean and the Elements of Collective Resistance

In many ways, differences between Douglass and the second writer I turn to for her literary representations of her Atlantic experience could hardly be greater.

Charlotte Forten, born in 1837, was never enslaved, being the granddaughter of the wealthy Philadelphian sailmaker James Forten, and extraordinarily privileged as a member of a social group historian Joel Williamson once described as a “free mulatto elite” (xiv). She grew up within abolitionism, coming into contact with anti-slavery and feminist sentiments throughout her childhood and her youth, and gained an education that gave her an exceptional knowledge of the arts and literature of her age. Among her acquaintances were a host of well-known figures such as William Lloyd Garrison and William Wells Brown as well as the poet John Greenleaf Whittier who was instrumental in securing her participation in the “Port Royal Experiment,” which sought to educate freedmen in the North Carolina Sea Islands during the Civil War. Her fame and literary output are humble in comparison to Douglass’s eminence, consisting of poems, a few shorter published pieces, letters, translations, and her journals (Braxton 218). The latter are the best-known part of her work and particularly important from a literary historical perspective as one of only a handful of nineteenth-century African American women’s diaries recovered so far.

At the same time, there are also similarities and links between Douglass and Forten. Forten’s ecocritical potential, like Douglass’s, is increasingly being recognized and her journals in particular have been identified as important environmental texts by now (Barnes; Klestil, *Environmental* 174-193). The most important connection between both writers for the present context lies in their vivid representations of watery nature and Atlantic coastal environments, as for both Douglass and Forten water figures as an object of fascination, an element that, in Oppermann and Iovino’s words, “signifies reflections and images, and—embodied in rivers, lakes, and seas—[...] undeniably evokes ‘reverie’” (311). Moreover, they share an impulse to mobilize their encounters with the Atlantic as part of their strategies of criticizing U.S. racial slavery and racial prejudice, from which Forten, too, despite her privileged position in the North, suffered, learning what she describes in her *Journals* as “lesson[s] of suspicion and distrust” that apparently contributed to her rather timid character (140). Although thus sharing common ground by addressing the ambivalences of watery nature from African American perspectives, their texts also represent different strategic potentials of engagement with Atlantic coastal surroundings for mid-nineteenth-century Black writers. While Douglass’s encounter with Atlantic waters feeds into his narrative of gaining individual agency, Forten’s representations of the Atlantic coastal regions, both in New England and on the Sea Islands, create the ocean as multifaceted refuge that provides her with an emotional and spiritual belonging, while also offering forms of elemental resistance that sustain her anti-slavery activism by creating new collectives. Thus, her strategy is an example of what Mentz identifies as one of the “fundamental features of blue humanities thinking,” namely the “emergence of new collectivities” through marine relations (*Introduction* xvi).

Besides her general love of nature, Forten’s writings betray a particular fascination with the Atlantic Ocean and marine life. In an early journal entry written while residing in Salem, Massachusetts, of July 18, 1854, for example, she describes:

I shall never forget my emotions on first beholding the glorious ocean. I stood on the shore, listening to the wild sounds of the waves. They were of the richest emerald as they rose in grandeur, then suddenly falling broke into foam white as the drifting snow. Many mingled feelings rose to my mind. But above all others was that of perfect happiness. For liberty, glorious, boundless liberty reigned there supreme! How very grand were those immense rocks overhanging the sea! They seemed like guardian spirits of the waves. (*Journals* 88)

Representative of the exalting vocabulary Forten frequently brings to her ocean-related writing, the passage reveals fundamental differences between the Atlantic prose found in Forten's journals and Douglass's *Narrative*. For example, Forten's encounters with the Atlantic are usually much more immersive, as she literally walks by shores, is in close proximity to Atlantic waters whether on sea journeys or on land, and sometimes literally touches these waters. Moreover, this closeness often translates into a more sensuous (sometimes synesthetic) encounter with Atlantic environs ("the wild sounds of waves;" "mingled feelings"), which also shows in her frequent focus on colors ("emerald;" "foam white"). Forten, in her prose, is therefore often much closer physically to her "glorious ocean" than Douglass is to his "mighty ocean" which he experiences primarily visually during his apostrophe (46). This discrepancy hints at how fundamentally access to ocean surroundings as such depends on (and needs to be viewed as) social privilege, as we note two of the most important affordances of marine encounters for Forten: providing a refuge from the racial prejudice prevalent in her home country and epitomizing notions of freedom that are currently unavailable for many through the effects of the invention of Blackness. As "perfect happiness" reigns and "glorious, boundless liberty" (88) is perceived by the waters she encounters, communion with the Atlantic offers Forten a sanctuary from racism and a guidance for her soul, as well as a source of ethics and a means through which to understand and criticize society.

As her portrayals of the Atlantic thus often demonstrate how skillfully she navigates some of the (nature) aesthetics of her day, such as the conventions of the pastoral, the picturesque, and the sublime, Forten's relations to marine surroundings are not merely picturesque descriptions but also, I argue, represent a form of elemental thinking through her sense-focused language. Although using regular picturesque vocabulary that characteristically speaks of how "wild and strange" the "Old Ocean" seems or of how "the sky too is beautiful—a deep, delicious blue, with soft, white, fleecy clouds floating over it" (Forten, *Journals* 139-140), it is hardly adequate to read her numerous depictions of the ocean as merely conventional picturesque landscape descriptions or, as Billington once put it, as passages that "describe the weather, family affairs, the landscape, and other matters of purely local interest" (40). Rather, I suggest that Forten's sensuous marine experience, like Douglass's primarily visual one, bears important elemental qualities: classic elements are central to the journals' language, as the "air is so pure and balmy" (Forten, *Journals* 59), or when coastal winds and the "breeze was stirring, laden with fragrance of locust and sweetbriar" (74), and Forten repeatedly connects the "deep blue water of the bay" with "the azure sky" (80). Moreover, she depicts immersing herself through various

sensual and cognitive experiences (unavailable not only to Douglass but to many other contemporaries without Forten's class privilege) in marine elementalities. In one of her few published essays, for example, titled "Glimpses of New England" (1858), she describes "gathering shells and seaweed on the beach, or sitting on the rocks, listening to the wild music of the waves, and watching the clouds of spray as they sprang high up in the air, then fell again in snowy wreaths at our feet" (qtd. Billington 25). Also, Forten describes her visits to botanical institutions where she sees "many curiosities," telling readers, for example, how "we saw a very small portion of the green slime found in impure water; when seen through the microscope, it appeared like a large piece of seaweed and looked very beautiful" (*Journals* 78). Such moments reveal an innocent encounter of Atlantic coastal surroundings that is significantly shaped by her privileged social position, which enables the sensuous experience and enthusiasm for "Old Ocean" (39) regularly articulated in her diaries.

At the same time, Forten's writing leaves no doubt that the invention of Blackness shapes her life and her sense of self in indirect yet powerful ways as the root cause of the racism from which she suffers. Concepts of race produce the parameters and coordinate system of both the unfolding of Forten's life and of her marine experience: not only via the overt racial prejudice which she personally experiences in Philadelphia, New England, and even while on the Sea Islands, but also through the abolitionist circles that form her world in response to the reality of a slave system built on the fabrication of Blackness. Her being in Salem to avoid Philadelphia's segregated schooling system, her relation to the events that unfold as the Fugitive Slave Act of 1850 is enacted, and the war as the historical event that shapes her life like no other occurrence, by having her take on the duties of a schoolmarm on the North Carolina Sea Islands, are all ultimately rooted in the haunting invention of Blackness.

Here, in the South, specifically in the most famous portion of her journal chronicling what has gone down in history as the "Port Royal Experiment," Forten's broader resistance strategies through marine encounters are most clearly visible. What Lisa A. Long has called her "war work" at the Sea Islands has been remembered as Forten's primary achievement and "was attractive because it gave political force to work traditionally performed by women in pseudo-domestic settings, such as teaching" (41). It is also important, however, when read through a blue humanities lens, because it demonstrates how Forten deploys representations of Atlantic waters strategically as a means to create new collectivities. In one of the first entries describing her experience of the ocean on the islands, of October 28, 1862, Forten's writing suggests additional dimensions of relating to Atlantic waters:

The row was delightful. It was just at sunset—a grand Southern sunset; and the glamorous clouds of crimson and gold were reflected in the waters below, which were as smooth and calm as a mirror. Then as we glided along, the rich sonorous tones of the boatmen broke upon the evening stillness. The singing impressed me very much. It was so sweet and strange and somber. (*Journals* 390)

Passages such as these, representative of the journal entries depicting Forten's participation in the educational experiment on the Sea Islands, add to her generally enthusiastic, sensuous portrayals of the ocean a fascination with the Southern culture of the freedmen of the Sea Islands, in particular their songs, which become a key component of her Atlantic prose from the South. In addition to her typical foregrounding of colors ("crimson and gold") to convey a sensuous experience of the sea and thus a tendency to focus meaning and elemental substance into 'building blocks' ("sunset;" "clouds"), Forten here inserts the "rich and sonorous tones" of the freedmen as crucial part of her experience. The sounds they produce become an additional layer of her encounter with the sea that enhances its numinous qualities (in another journal entry of November 2, 1962, she describes her experience of these sounds as "a kind of trance") and functions as an element of the landscape. Crucially, this strategy allows Forten to play with collective identities: the "we" in these episodes of the journals, as in the passage above, signals collectivities of both being an educator (as a "schoolmarm") and being a Northerner (as representing a section of the country at war with another over slavery), someone who looks at (and hears, feels) the portrayed world as a visitor with a touristy and partially a quasi-ethnographic gaze that is separated from the freedmen. While problematic insofar as Forten's depictions are sometimes on the verge of turning the formerly enslaved population into picturesque parts of the landscape (thus echoing racializing strategies of plantation pastoral traditions), she thus effectively uses her marine experience of the Atlantic to create new collectivities and alliances with Northern readers against slavery.

This potential of Forten's ecopoetic Atlantic prose is particularly visible in the few published accounts of her Southern experience, such as the essay "Life on the Sea Islands" (1864). Though a controversial piece that is considered by some as "Forten's most significant publication during her lifetime" (Rodier 108) and by others as "a travelogue of little historical significance" (Peterson 188), the essay represents another insightful example of Forten's marine encounters, for instance, when it gives her impressions of the New Year's Day celebrations. Depicting a ride home from the celebrations at Camp Saxton, Forten describes the scenery in the following words: "The moonlight on the water, the perfect stillness around, the wildness and solitude of the ruins, all seemed to give new pathos to that ever dear and beautiful old song [played by a band on a boat]. It came very near to all of us,—strangers in that strange Southern land." ("Life" 181) While in some ways fulfilling the promise of Whittier's announcement of the piece as a "graceful and picturesque description of the new condition of things on the Sea Islands of South Carolina" (qtd. in Forten, "Life" 163), Forten thereby also uses her representation of Atlantic waters as an opportunity for creating collectivity and asking for solidarity in ways that extend beyond the strategies found in her journal-writing. Her sitting on the "ruined wall of the old fort" for the celebrations she describes in her essay signals her alliance with Northern forces and (military) victory while at the same time seeking to emotionally align Northern audiences with the work of the "strangers in that strange Southern land"

(181). Forten's "us" ("Life" 181) in this passage and in "Life on the Sea Islands" again seeks inclusion in the group of Northern schoolmarm, yet it also expresses a desire for solidarity across racialized social groups in Northern audiences. Forten's *us*, in contrast to Douglass's individualism, which revolves around the ocean's reviving "within *me* a sense of *my* manhood" (Douglass 50; my emphasis), thus suggests another form of resistance that is rooted in collectivism.

Conclusions

To conclude, I wish to make two broader propositions as to the potential of exploring nineteenth-century African American literary encounters with the Atlantic in relation to blue humanities thinking. First, it is important to recognize that considering African American historical and literary engagements with the waters of the Atlantic is of vital importance for creating genealogies of African American environmental and, in particular, aqueous histories. The latter, Douglass and Forten's ecopoetic Atlantic prose suggests, offer an alternative perspective on what Margaret Cohen calls "hydrophasia," i.e., the general disregard of the sea, which Cohen diagnoses as a "pervasive twentieth-century attitude" (14). Attending to divergent histories of hydrophasia by recovering blue frequencies in African American culture, for example, through writers such as Douglass and Forten helps address questions of Black relations to the Atlantic anew. It suggests a long African American tradition of being with the sea (beyond the history of the Middle Passage) from which to learn and which may also help challenge persisting stereotypes of African American environmental disinterestedness today.

Second, one should thus also stress what could be gained for blue humanities thinking more broadly: reading texts such as those by Douglass and Forten adds to the diversity of narratives around Atlantic waters and coastal regions, bringing in (racialized) perspectives that think the Atlantic, for example, through empowering reflections of freedom or as refuge. Additionally, it is vital for blue humanities discourse to look more consciously through perspectives that acknowledge how the experience of Blueness has also continuously been shaped by histories and legacies of powerful social constructions such as Blackness. To consider how deeply entangled the invention of Blackness (still) is in when, where, and how Blueness can be experienced needs to be at the center of attention if the blue humanities seek to address what it means to "consider the blue not just as symbol but as material-semiotic actant or figuration" (Ferber 4). It is clear that to think about and with an African American literary and cultural tradition about Blueness requires specific frameworks and parameters (a focus on elemental thinking may be one productive way of interlinking with blue humanities discourses), but this tradition and African diasporic discourses generally also speak to the most fundamental questions of thinking about Blueness. Such discourses demand to be addressed if we are to make the ocean visible as a multi-layered text and wish, in Mentz' words, to "write in collaboration and co-conspiracy with planetary waters" (*Introduction* 32).

Submission received 28 July 2025

Revised version accepted 1 March 2026

Works Cited

- Alaimo, Stacy. "Elemental Love in the Anthropocene." *Elemental Ecocriticism: Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*, edited by Jeffrey J. Cohen and Lowell Duckert, University of Minnesota Press, 2015, pp. 298-309.
- Barnes, Molly. "Charlotte Forten, Nature Writer." *The Concord Saunterer*, vol. 30, 2022, pp. 111-123.
- Bennett, Michael. "Anti-Pastoralism, Frederick Douglass, and the Nature of Slavery." *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, edited by Karla Armbruster and Kathleen R. Wallace, University of Virginia Press, 2001, pp. 195-210.
- Billington, Ray Allen. "Introduction." *The Journal of Charlotte Forten: A Free Negro in the Slave Era*, edited by Ray Allen Billington, Norton, 1953, pp. 7-41.
- Bolster, Jeffrey. *Black Jacks: African American Seamen in the Age of Sail*. Harvard University Press, 1997.
- Buchanan, Thomas C. *Black Life on the Mississippi: Slaves, Free Blacks, and the Western Steamboat World*. University of North Carolina Press, 2004.
- Braxton, Joanne M. *Black Women Writing Autobiography: A Tradition within a Tradition*. Temple University Press, 1989.
- Cohen, Jeffrey J., and Lowell Duckert. "Introduction: Eleven Principles of the Elements." *Elemental Ecocriticism: Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*, edited by Jeffrey J. Cohen and Lowell Duckert, University of Minnesota Press, 2015, pp. 1-26.
- Cohen, Margaret. *The Novel and the Sea*. Princeton University Press, 2010.
- Douglas, Kelly Brown. *Stand Your Ground: Black Bodies and the Justice of God*. Orbis Books, 2015.
- Douglass, Frederick. *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave, Written by Himself*. 1845, edited by William L. Andrews and William S. McFeely, Norton, 1997.
- Ellis, Cristin. "Amoral Abolitionism: Frederick Douglass and the Environmental Case Against Slavery." *American Literature*, vol. 86, no. 2, 2014, pp. 278-283.
- Ferrari, Carlyn Ena. *Do Not Separate Her From Her Garden: Anne Spencer's Ecopoetics*. University of Virginia Press, 2022.
- Ferwerda, Susanne. "Blue Humanities and the Color of Colonialism." *Environmental Humanities*, vol. 16, no. 1, 2024, pp. 1-18. <https://doi.org/10.1215/22011919-10943081>.
- Finseth, Ian Frederick. *Shades of Green: Visions of Nature in the Literature of American Slavery 1770-1860*. University of Georgia Press, 2009.
- Forten, Charlotte. *The Journals of Charlotte Forten Grimké*, edited by Brenda Stevenson, Oxford University Press, 1988.

- . "Life on the Sea Islands." 1864. *Nineteenth-Century Black Women's Literary Emergence: Evolutionary Spirituality, Sexuality, and Identity: An Anthology*, edited by SallyAnn H. Ferguson, Peter Lang, 2008, pp. 163–89.
- Gerhardt, Christine. "Border Ecology: The Slave Narrative of Henry Bibb, Nature, and the Frontier Myth." *Restoring the Connection to the Natural World: Essays on the African American Environmental Imagination*, edited by Sylvia Mayer, LIT, 2003, pp. 11–29.
- Giltner, Scott. "Slave Hunting and Fishing in the Antebellum South." *To Love the Wind and the Rain: African Americans and Environmental History*, edited by Dianne D. Glave and Mark Stoll, University of Pittsburgh Press, 2006, pp. 21–36.
- Glave, Dianne D. *Rooted in the Earth: Reclaiming the African American Environmental Heritage*. Lawrence Hill Books, 2010.
- Goddu, Teresa A. "The (Neo-)Slave Narrative and the Plantationocene." *African American Review*, vol. 55, no. 4, 2022, pp. 269–285. <https://doi.org/10.1353/afa.2022.0040>.
- Haney López, Ian F. "The Social Construction of Race." *Critical Race Theory: The Cutting Edge*, edited by Richard Delgado, Temple University Press, 1995, pp. 191–203.
- Hicks, Scott. "W.E.B. Du Bois, Booker T. Washington, and Richard Wright: Toward an Ecocriticism of Color." *Callaloo*, vol. 29, no. 1, 2006, pp. 202–22.
- Howard, Jonathan. "Swim Your Ground: Towards a Black and Blue Humanities." *Atlantic Studies*, vol. 20, no. 2, 2022, pp. 308–330. <https://doi.org/10.1080/14788810.2021.2015944>.
- Johnson, Lindgren. *Race Matters, Animal Matters: Fugitive Humanism in African America, 1840–1930*. Routledge, 2018.
- Jue, Melody. *Wild Blue Media: Thinking Through Seawater*. Duke UP, 2020.
- Klestil, Matthias. "Resisting (through) the Elements of Race: A Fugitive Humanist Reading of Colson Whitehead's *The Underground Railroad*." *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 70, no. 1, 2022, pp. 39–57. <https://doi.org/10.1515/zaa-2022-2048>.
- . *Environmental Knowledge, Race, and African American Literature*. Palgrave Macmillan, 2023.
- Knopf, Kerstin, Chatterjee, Sukla, Chojnicka, Joanna, and Anna-Katharina Hornidge. "Introduction–Postcolonial Oceans: Contradictions, Heterogeneities, Knowledges, Materialities." *Postcolonial Oceans: Contradictions, Heterogeneities, Knowledges, Materialities*, edited by Sukla Chatterjee et al., Heidelberg University Publishing, 2023, pp. 1–19.
- Long, Lisa A. "Charlotte Forten's Civil War Journals and the Quest for 'Genius, Beauty, and Deathless Fame'." *Legacy*, vol. 16, no. 1, 1999, pp. 37–48.
- Macauley, David. *Elemental Philosophy: Earth, Air, Fire, and Water as Environmental Ideas*. SUNY Press, 2010.
- Mentz, Steve. *An Introduction to the Blue Humanities*. Routledge, 2024.

- . "A Poetics of Planetary Water: The Blue humanities after John Gillis." *Coastal Studies & Society*, vol. 2, no. 1, 2023, pp. 137-152. <https://doi.org/10.1177/26349817221133199>.
- Neimanis, Astrida. "Bodies of Water, Human Rights, and the Hydrocommons." *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies*, vol. 21, 2009, pp. 161-182. <https://doi.org/10.3138/topia.21.161>.
- Newman, Lance. *The Literary Heritage of the Environmental Justice Movement: Landscapes of Revolution in Transatlantic Romanticism*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Oppermann, Serpil, and Serenella Iovino. "Coda: Wandering Elements and Natures to Come." *Elemental Ecocriticism: Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*, edited by Jeffrey J. Cohen and Lowell Duckert, University of Minnesota Press, 2015, pp. 310-317.
- Outka, Paul. *Race and Nature from Transcendentalism to the Harlem Renaissance*. Palgrave Macmillan, 2008.
- Parry, Tyler D., and Charlton W. Yingling. "Slave Hounds and Abolition in the Americas." *Past & Present*, vol. 246, no. 1, 2020, pp. 69-108. <https://doi.org/10.1093/pastj/gtz020>.
- Peterson, Carla L. *'Doers of the Word': African-American Women Speakers and Writers in the North (1830-1880)*. Oxford UP, 1995.
- Phillip, Sidney. "The Liquid Plantationocene and Jesmyn Ward's *Let Us Descend* (2023)." *ISLE*, 2025, pp. 1-19. <https://doi.org/10.1093/isle/isaf029>.
- Rodier, Katharine. "Charlotte L. Forten." *American Women Prose Writers, 1820-1870*, edited by Amy E. Hudock and Katharine Rodier, Gale Group, 2001, pp. 107-17.
- Ruffin, Kimberly N. *Black on Earth: African American Ecoliterary Traditions*. University of Georgia Press, 2010.
- Sharpe, Christina. *In the Wake: On Blackness and Being*. Duke University Press, 2016.
- Skinner, Jonathan, ed. *ecopoetics*, no. 1. Periplum, 2001.
- Starosielski, Nicole. "The Elements of Media Studies." *Media+Entertainment*, vol. 1, no. 1, 2019, pp. 1-6. <https://doi.org/10.1525/001c.10780>.
- Walcott, Rinaldo. "The Black Aquatic." *liquid blackness*, vol. 5, no. 1, 2021, pp. 63-73. <https://doi.org/10.1215/26923874-8932585>.
- Wardi, Anissa J. *Water and African American Memory: An Ecocritical Perspective*. University Press of Florida, 2011.
- . "Currents of Memory: Ancestral Waters in Henry Dumans's 'Ark of Bones' and August Wilson's *Gem of the Ocean*." *ISLE*, vol. 16, no. 4, 2009, pp. 727-742, <https://doi.org/10.1093/isle/isp106>
- Wilderson, Frank B. *Red, White & Black: Cinema and the Structure of U.S. Antagonisms*. Duke University Press, 2010.
- Williamson, Joel. *New People: Miscegenation and Mulattoes in the United States*. Free Press, 1980.

Integración de la alfabetización medioambiental en la formación de profesores de inglés chilenos ¹

Andrea Campaña
Universidad de Santiago de Chile, Chile
andrea.campana@usach.cl

Miguel Farías
Universidad de Santiago de Chile, Chile
miguel.farias@usach.cl

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5661>



Resumen

En el contexto de las actuales presiones antropogénicas sobre el medio ambiente y las políticas gubernamentales para abordar el cambio climático en el currículo escolar chileno, este ensayo explora posibles referentes conceptuales y hace una propuesta metodológica para la incorporación de la alfabetización ambiental en la formación de profesores de inglés. Los resultados incluyen un marco que comprende cuatro dimensiones: la ecocrítica, la alfabetización medioambiental, la lingüística aplicada a la formación del profesorado y el macrocontexto del entorno social y natural. Los pasos pedagógicos claves incluyen herramientas de diagnóstico, mapeo del paisaje sociosemiótico y bitácoras ecológicas.

Palabras clave: Conciencia ambiental, ecocrítica, formación de profesores de idiomas, lingüística aplicada.

Abstract

In the context of current anthropogenic pressures on the environment and governmental policies to address climate change in the Chilean school curriculum, this essay explores possible conceptual references and methodological steps to frame the incorporation of environmental literacy to English teacher education. The results include a framework that comprises four dimensions: ecocriticism, environmental literacy, applied linguistics in teacher education, and the macro context of the social and natural environment. Key pedagogical steps include diagnostic tools, socio-semiotic mapping, and eco-journals.

Keywords: Environmental awareness, ecocriticism, language teacher education, Applied Linguistics.

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación DICYT 031851FFCG, Universidad de Santiago de Chile. Agradecemos las observaciones de los evaluadores que permitieron robustecer el trabajo.

Introducción

El propósito de este trabajo de revisión bibliográfica es introducir el tema de la alfabetización ambiental en la formación de profesores de inglés en Chile. Conceptos como alfabetización ambiental y ecocrítica bien pueden representar puentes entre perspectivas tradicionales sobre el medio ambiente como objeto de estudio científico y nociones recientes donde los individuos y sus humanidades son componentes constitutivos del medio ambiente. Estos conceptos generan una tensión entre, al menos, dos posturas epistemológicas: la de los modelos importados (ver críticas al pensamiento ambiental importado en Corbetta et al.) y la del conocimiento local generado desde perspectivas críticas que valoran el aprendizaje situado en comunidades concretas. En particular, nos interesa explorar las temáticas ambientales en el contexto de la enseñanza de idiomas, considerando que el lenguaje y sus prácticas de alfabetización representan habilidades reflexivas, que se pueden replicar y donde el cambio social puede echar raíces (Goulah, “TESOL”). El campo profesional de la enseñanza del inglés para hablantes de otras lenguas (TESOL, por su sigla en inglés: Teachers of English to Speakers of Other Languages), como atestigua Goulah, no ha considerado estos problemas: “TESOL [...] no ha abordado adecuadamente la creciente crisis climática y ecológica de la Tierra en relación con los estudiantes de inglés” (“Climate” 90). En la enseñanza chilena del inglés como lengua extranjera (TEFL, por su sigla en inglés), aunque se han abordado algunos temas medioambientales indirectamente en los Objetivos Transversales del Currículum, concretamente a través del objetivo que pretende establecer vínculos entre el individuo y el mundo que le rodea, es necesario un esfuerzo más claro hacia la acción. Este objetivo declara que el inglés, como asignatura escolar, debe apuntar a promover actitudes y conocimientos de otras formas de vida por medio de una alfabetización ambiental que permita a los estudiantes “proteger el entorno natural y sus recursos como contexto de desarrollo humano” (Mineduc, Actualización 4).

Al introducir problemáticas medioambientales en el aula, la enseñanza del inglés puede adquirir relevancia y pertinencia a la hora de colaborar en el análisis crítico de los problemas a los que se enfrentan las comunidades escolares, el país y el planeta en general. Asimismo, a mediano y largo plazo puede animar a los y las estudiantes a adquirir conciencia medioambiental y a buscar soluciones desde una perspectiva interdisciplinar y colaborativa.

A continuación, se presentan las principales referencias conceptuales que pueden ayudar a enmarcar la incorporación de la alfabetización ambiental en los programas de formación de profesores de inglés en Chile; éstas incluyen las amplias áreas de la ecocrítica, la alfabetización ambiental, la lingüística aplicada en la formación de profesores y los (macro) ecosistemas cultural, social de valores y normas. Luego esbozamos tres etapas pedagógicas que, respaldadas por este marco conceptual, permiten incorporar la alfabetización ambiental en la formación de profesores de inglés en Chile y terminamos con un resumen y proyecciones.

Contexto

A pesar de promesas gubernamentales (Villalobos) y de su inclusión en el fallido proyecto constitucional de 2022, el medio ambiente, su definición y cuidado han estado ausentes de las políticas educativas y del debate público. Las políticas neoliberales, consumistas y extractivistas han causado daños medioambientales importantes, y quizá irreversibles, como han señalado autores como Rachel Carson, o Naomi Klein, o Fritjof Capra, entre otros. Algunos de estos problemas han sido y son denunciados por los movimientos sociales en todo el mundo. Por ejemplo, en el estallido social en Chile de 2019, la frase en graffitis y carteles de la protesta “No es sequía, es saqueo,” ilustra la conexión entre las políticas económicas y el medio ambiente. La dramática sequía en amplias zonas del territorio chileno no es consecuencia necesariamente de unos diez o quince años de escasas o nulas lluvias, sino del “saqueo” de los recursos hídricos por parte de empresas privadas internacionales de servicios y mineras y de la desertificación provocada por la sustitución de la biodiversidad autóctona por especies exóticas y más rentables (Figuerola et al.).

Michelle Bachelet, presidenta de Chile, anunció el 2017 la inclusión de una asignatura transversal sobre el cambio climático que revela la importancia de este tema en la educación de los chilenos en el marco de una política nacional denominada Plan de Acción Nacional de Cambio Climático 2017-2022. Este Plan incluye 16 objetivos específicos y treinta líneas de acción; el objetivo 3.3.3 apunta a crear las capacidades para la gestión del cambio climático y una de sus líneas de acción es una estrategia de educación y sensibilización para abordar el cambio climático (MMA, Plan 57).

En 2006, el Ministerio del Medio Ambiente (MMA) estableció algunos lineamientos en su documento *Manual para la Gestión Ambiental en Establecimientos Educativos* que señala que los desafíos que plantea la educación ambiental para incidir en el proceso formativo de los estudiantes requieren de una responsabilidad individual y colectiva a nivel local, nacional e internacional. Este documento menciona que la educación ambiental, puede servir para operacionalizar la comprensión y la toma de conciencia de los problemas ambientales, así como la incorporación de valores y el desarrollo de hábitos y comportamientos que tiendan a prevenir y solucionar estos problemas (MMA, Manual 6).

Como resultado de las reformas educativas en curso, la formación de profesores de idiomas ha recibido mucha atención, ya que la preparación de las futuras generaciones de profesores parece ser esencial para que dichas reformas se mantengan (Avalos y de los Ríos). En el ámbito particular de la formación del profesorado de inglés, Barahona ha expresado una preocupación similar y afirma que “la necesidad de mejorar la enseñanza y el aprendizaje del inglés y la formación del profesorado de EFL se ha convertido en un imperativo educativo” (6).

En consecuencia, la pregunta que guía esta exploración bibliográfica es ¿Cuáles son los principales marcos conceptuales que pueden ayudar a introducir la alfabetización ambiental en la formación de profesores de inglés en Chile?

Revisión de la literatura

Siguiendo algunos enfoques heurísticos recientes para explicar el desarrollo humano (Bronfenbrenner; Bronfenbrenner y Morris) y la adquisición de segundas lenguas en particular (The Douglas Fir Group), hemos encontrado tres áreas de investigación relevantes que pueden contribuir a responder la pregunta umbral que hemos planteado. Como se muestra en la Figura 1, anclada en el lenguaje a través de diversos géneros, la ecocrítica proporciona un enfoque específico en el que los textos se exploran por sus percepciones y alcances ecológicos. Tales exploraciones lingüísticas y actitudinales constituyen algunas de las dimensiones de la alfabetización medioambiental. Las proyecciones de estos dos niveles están enmarcadas por la lingüística aplicada en la formación del profesorado de lengua inglesa, donde las preocupaciones curriculares y pedagógicas les confieren una orientación educativa específica que, a su vez, está informada por el macrocontexto de las políticas educativas y medioambientales en el entorno social, económico y político. El macrocontexto representa la ecología más amplia de relaciones en la que participan los actores y los conocimientos de los tres círculos interiores. Este marco conceptual es lo suficientemente flexible como para dar cabida a otros conceptos que puedan ser necesarios a la hora de introducir la alfabetización medioambiental en la formación del profesorado de inglés.

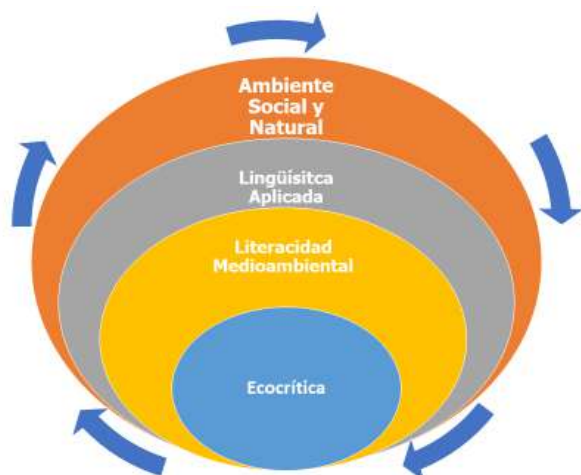


Figura 1. Principales dimensiones conceptuales de la investigación (elaboración propia).

Ecocrítica

La ecocrítica surgió a principios de la década de 1990 en Estados Unidos y explora las dimensiones medioambientales de la literatura, pero su interés y alianza

se extiende a diversas formas de arte y medios de comunicación (Buell et al. 417). Buell sostiene que junto con la crisis medioambiental se aproxima una crisis de la imaginación y nos anima a buscar nuevas formas de relacionarnos con la naturaleza (2). La ecocrítica se basa en el postulado de que el estudio de las artes de la imaginación contribuye significativamente a la comprensión de los problemas medioambientales (Buell et al. 418). Estos autores distinguen seis temas principales de interés para la ecocrítica, uno de los cuales es relevante para esta revisión conceptual, el arte indígena y su pensamiento, pues puede ser integrado en la formación de profesores de inglés a través, por ejemplo, de una selección de textos mapuches donde la relación de las comunidades indígenas con la naturaleza (Loncón) puede llevar a despertar la conciencia ambiental.

De esta corriente han surgido numerosos estudios en el ámbito literario y visual, como el de Whitley, *The Idea of Nature in Disney Imagination*, que alude a que algunas formas artísticas de Disney han incorporado ideas que simplifican los problemas medioambientales creando un paisaje útil en el que se pueden entender y debatir estas temáticas. Slovic, por su lado, nos recuerda que el estudio de la literatura y la literatura misma están fundamentalmente asociados a valores y actitudes sociales. Como ya se ha dicho, el interés de la ecocrítica incluye también lo visual y lo literario. Se hace especial hincapié en la literatura indígena y de otras minorías, estableciendo un interés por las posibles alianzas entre métodos científicos y humanísticos en cuanto a medios de investigación. Una reivindicación similar ha sido expresada por Valdés quien sostiene que debemos retomar el diálogo perdido entre las humanidades y la ciencia.

Algunos autores en Chile han explorado enfoques ecocríticos de la literatura. Destaca el ensayo pionero de Casals y Chiuminatto que sienta las bases de la ecocrítica chilena y donde se reseña, por nombrar algunos, a Araya, que examina la poesía chilena; Casals analiza ecocríticamente el legado literario de la Premio Nobel Gabriela Mistral desde sus preocupaciones tanto de justicia social como geográficas, y Donoso aborda la transdisciplinariedad de la ecocrítica que incluye estudios literarios, la ética ambiental, las ciencias, las humanidades y el pensamiento ecológico. Aunque no utiliza explícitamente el concepto de ecocrítica, la antología de poesía mapuche editada por Jaime Huenún incluye temas que retratan la cosmovisión de este grupo indígena respecto a la naturaleza. Estos lineamientos de la ecocrítica se pueden incorporar de manera amplia (incluyendo textos del paisaje socio semiótico de las comunidades educativas) en la selección y aproximación a los textos en la lengua meta.

Educación/alfabetización medioambiental o eco literacidad

Roth sostiene que la literacidad medioambiental se basa en un nuevo paradigma, cuyo enfoque es integrar interdisciplinariamente, y no por separado, conocimientos, habilidades, afectos y comportamientos (29). Este autor identifica tres áreas a trabajar en la adquisición de esta alfabetización: Alfabetización Ambiental

Nominal, Funcional y Operativa. La primera apunta a reconocer los conceptos utilizados en la comunicación relativa al medio ambiente. La segunda hace hincapié en la capacidad de adquirir conocimientos, conceptos y habilidades de pensamiento para formular posibles acciones en relación con problemas medioambientales concretos y el comportamiento cotidiano. Finalmente, Roth se refiere a la alfabetización ambiental operativa que se articula para desarrollar la capacidad de percibir de manera periódica los problemas ambientales, recopilar y evaluar la información pertinente, seleccionar y elegir entre alternativas y emprender acciones al respecto (18). Estas acciones deben orientarse a sostener y desarrollar las bases del conocimiento medioambiental y el uso de elementos analíticos objetivos y razonamiento deductivo. En 1977 la UNESCO adoptó la Declaración de Tbilisi en la que se define que el propósito de la educación ambiental es que la población sea consciente del medio ambiente y sus problemas y posea los conocimientos, habilidades, actitudes y motivaciones para trabajar colectiva e individualmente en la solución y prevención de estos problemas (UNESCO). La UNESCO amplió este concepto posteriormente señalando que la alfabetización ambiental incluye la educación funcional básica para todas las personas, lo cual tiene que ver con políticas educativas nacionales de todas las asignaturas y niveles del sistema escolar, que forma parte del contexto social y ambiental más amplio de la Figura 1.

En 2004, la Asociación Norteamericana para la Educación Ambiental (NAAEE, en inglés) formuló una definición de alfabetización ambiental ampliamente aceptada que “comprende una conciencia y preocupación por el medio ambiente y sus problemas asociados, así como los conocimientos, habilidades y motivaciones para trabajar hacia la solución de los problemas actuales y la prevención de otros nuevos” (Citado en McBride et al. 3).

Una definición más amplia de alfabetización ambiental es la que dan Stables y Bishop, en la que el medio ambiente se considera como un texto (93) y para leerlo necesitamos estar alfabetizados ambientalmente. Los autores hacen una distinción importante y más acotada cuando sostienen que la alfabetización medioambiental es un concepto más amplio que la educación medioambiental, ya que nos lleva a adentrarnos en el mundo estético y cultural y a enfrentarnos al poder disciplinario que puede tener la alfabetización medioambiental (93). En el contexto de la formación de profesores de idiomas, se trata de una distinción importante porque nos dice que la alfabetización medioambiental incluye no sólo el conocimiento (lingüístico) del medio ambiente, sino también la dimensión (simbólica, metafórica) en la comprensión del mismo, que puede abordarse con el uso de textos visuales y literarios. Esta concepción amplia del medio ambiente también es propugnada por los partidarios del Antropoceno (Manifiesto).

Si bien en Chile el concepto de alfabetización ambiental no es ampliamente utilizado, la educación ambiental ha estado presente desde la década de 1970; en un principio, de manera informal, pero ya a partir de la década de 1990 se introdujo formalmente en el sistema educativo (Leal; Muñoz-Pedreros). En un análisis de los tres principales actores involucrados en la educación ambiental en Chile—

organizaciones no gubernamentales, Estado y universidades—Muñoz-Pedrerros afirma que “su inclusión en los distintos niveles educativos ha sido muy lenta” (177). En particular, Vliegthart et al. destacan la nula relevancia de los temas medioambientales en la formación pedagógica en quince Escuelas de Pedagogía encuestadas (27). Tendencias recientes se refieren a la educación en cambio climático o educación para el desarrollo sostenible como la opción curricular que permite abordar intersectorialmente (Braselmann et al.) los problemas ambientales. Además, la ampliación del concepto de alfabetización para incluir la alfabetización ambiental junto con el modelo de ecocrítica que aborda el mundo como texto, sirven como marco de referencia para operacionalizar las propuestas de Roth y Buell et al en la implementación de la literatura y lo visual en la enseñanza del inglés. Abordar la comprensión del entorno como alfabetización es coherente con los recientes movimientos epistemológicos en el estudio de la lectura como alfabetización (Barone; Barton y Hamilton). En el contexto educativo latinoamericano, el concepto de alfabetización está asociado a la obra de Paulo Freire y puede sintetizarse en la frase “leer la palabra y leer el mundo,” es decir, la lectura como práctica social, ideológica/, política y como medio para reflexionar sobre la realidad y cambiarla (Freire y Macedo). La comprensión del medio ambiente como texto (Stables y Bishop) y la lectura del mundo de Freire bien pueden combinar algunos de los propósitos cognitivos y sociales que sustentan la alfabetización ambiental o eco literacidad. Esta alfabetización ambiental en el siglo XXI requiere, de acuerdo a Novo, movilizar no sólo la racionalidad sino también “todo el ámbito de los afectos, valores, y de la mirada estética sobre el mundo” (213)

Lingüística aplicada y formación de profesorado en inglés como lengua extranjera

La enseñanza del inglés como segunda lengua/lengua extranjera se ha desarrollado bajo el amplio paraguas conceptual de la lingüística aplicada, que sólo recientemente (después del monopolio cognitivista introducido por Chomsky) ha acogido modelos socioculturales (Lantolf; Atkinson) que permitirían incorporar el contexto real de aprendizaje en las prácticas de aula. Los enfoques cognitivos dominantes no dan cuenta del proceso de aprendizaje situado en las comunidades educativas. En tanto, desde la perspectiva de los modelos socioculturales y constructivistas, es posible introducir en el currículo problemas reales como el cambio climático, por ejemplo, que pueden llevar a los estudiantes de inglés a identificar problemas medioambientales que afectan a sus comunidades y, eventualmente, a proponer soluciones. Al igual que en la educación basada en problemas de Freire (Freire), este ciclo de concientización, actitud, cambio y acción también es fundamental en la alfabetización medioambiental, como se ha descrito anteriormente en las tres áreas de alfabetización medioambiental propuestas por Roth: Nominal, Funcional y Operativa. La lingüística aplicada en la formación de profesores de idiomas puede mediar entre una alfabetización particular—

medioambiental en este caso—y las necesidades y requerimientos del entorno natural y social, como la urgencia actual de resolver los problemas asociados al calentamiento o ebullición global.

Desde esta perspectiva, el aprendizaje del inglés establece vasos comunicantes con otras asignaturas curriculares y adquiere relevancia para las políticas educativas más amplias que enmarcan la educación chilena y que forman parte del entorno social mostrado en la Figura 1. Al respecto, Kramsch nos advierte sobre el impacto de la globalización en cómo se enseñan, aprenden y usan las lenguas extranjeras. La autora argumenta que las tecnologías globales de la información y la migración de personas y capitales han desestabilizado los códigos, normas y convenciones que los profesores de idiomas utilizaban para ayudar a los estudiantes a convertirse en usuarios exitosos de la lengua. Ante estos cambios, Kramsch propone una pedagogía políticamente comprometida, anclada en la historia, interpretativa y reflexiva que supere la creciente tensión entre lo que se enseña en las aulas y lo que los estudiantes necesitarán en el mundo real una vez salgan de ellas. El marco conceptual que aquí presentamos respalda esta pedagogía. Como complemento a tal visión de una pedagogía interpretativa y reflexiva, desde una perspectiva ecológica Larsen-Freeman afirma que:

las cuestiones relativas a la eficiencia del profesorado pueden tener menos que ver con quién tiene el conocimiento más correcto de la lengua o el conocimiento más auténtico de la cultura y más que ver con el ejercicio por parte de los profesores de su responsabilidad educativa a la hora de ayudar a sus estudiantes de idiomas a comprender el mundo en el que viven. (67)²

Jacobs expresó una preocupación similar cuando afirmó que los profesionales de la enseñanza de idiomas debemos ver nuestra tarea no principalmente como la de preparar a los estudiantes para aprobar exámenes, sino, lo que es más importante, como un proceso de preparación de los estudiantes para la ciudadanía en sus comunidades, naciones, regiones y en el mundo. (8)

Jacobs se hace eco de esta idea al afirmar que la formación del profesorado constituye un componente esencial de cualquier esfuerzo de educación medioambiental y nos dice que “los profesores de idiomas no tienen por qué ser expertos científicos ni activistas medioambientales, sí deben tener conocimientos y responsabilidad medioambientales si quieren invitar a sus alumnos a serlo” (5). En esta línea, Barahona en su visión panorámica de la educación de la enseñanza del inglés en Chile menciona que las políticas (educacionales) chilenas “necesitan profesores que puedan ser agentes sociales, flexibles y multifacéticos” (32). En este sentido, podemos sostener que, en estos días, esa responsabilidad educativa de preparar a los estudiantes para la ciudadanía debe abarcar la alfabetización ambiental.

² Todas las traducciones del inglés al castellano han sido realizadas por los autores.

Por su parte, al hablar del cambio climático y TESOL (Teaching English to Speakers of Other Languages), Goulah hace un llamado a los profesores de inglés para que respondan a la creciente crisis ecológica y climática que afecta al planeta. Afirma que una conciencia ecoética y basada en valores, desde un enfoque sociocultural, epistemológico y ontológico, puede servir para abordar el cambio climático en contextos de aprendizaje del inglés como segunda lengua/lengua extranjera, también propuesto por Hauschild et al y Kuhn-Deutschländer. En el contexto latinoamericano, Sharkey et al. han explorado las pedagogías basadas en la comunidad (Comber) en la enseñanza de idiomas como un medio para mapear la comunidad y construir un currículo contextualizado (306). En Argentina, Porto introdujo estrategias para enfocar la ciudadanía ecológica e intercultural en clases de inglés online. Algunos de los problemas que pueden ser mapeados por estas pedagogías tienen que ver con cuestiones ambientales. Por ejemplo, desde una perspectiva que incluye la ecocrítica y los estudios postcoloniales, Glas y Volkmann proponen una unidad didáctica basada en tres textos sobre los mapuches con el fin de que los estudiantes se interioricen en problemas postcoloniales y de minorías étnicas.

En consecuencia, la lingüística aplicada proporciona a la formación del profesorado un marco conceptual para diseñar un currículo sociocrítico orientado a la transformación social que abarque las cuestiones medioambientales y el aprendizaje de idiomas. Al centrarse en los problemas de las comunidades educativas, el/la futuro/a profesor/a de idiomas se prepara para el diseño de un currículo contextualizado en la realidad de sus estudiantes.

Tres pasos iniciales

Con el marco conceptual descrito y como inicio para la incorporación de la alfabetización medioambiental en la formación del profesorado de inglés, proponemos al menos tres actividades: diagnosticar la conciencia y la alfabetización medioambientales, mapear la alfabetización medioambiental en el paisaje sociosemiótico inmediato e implementar las ecobitácoras (*ecojournals*).

Diagnosticar la conciencia y la alfabetización medioambientales

Las posibles referencias para diseñar un instrumento de diagnóstico de la conciencia ambiental son las encuestas sobre alfabetización ambiental de O'Brien; Liang et al.; Álvarez-García et al., que abordan aspectos de las Alfabetizaciones Ambientales Nominal, Funcional y Operativa (Roth). Además, la propuesta de PISA 2015 (NAAEE) proporciona un marco de referencia que incluye los contextos, las competencias, las disposiciones hacia el medio ambiente y los conocimientos ambientales que deben tenerse en cuenta al evaluar la alfabetización ambiental. En ciencias sociales se ha desarrollado el instrumento NEP (New Environmental Paradigm) para medir actitudes hacia el medio ambiente y distinguir entre perspectivas eco-céntricas que reconocen el valor intrínseco de la naturaleza y

egocéntricas que perciben la naturaleza como recurso ilimitado para la explotación humana (Dunlap y Van Liere). A modo de avance, Campaña y Farías presentan los resultados de una aplicación piloto de un Cuestionario de Alfabetización Medioambiental en un programa de formación de profesores de inglés. Farías y Glas describen un proyecto de profesores en formación que incluye la aplicación de NEP.

Mapear la alfabetización ambiental

Para leer el entorno como texto y mapear el paisaje sociosemiótico inmediato, el trabajo de Kress y Van Leeuwen proporciona los pasos, niveles y unidades de análisis que permiten aproximarse a los textos multimodales que se van a encontrar. Otros autores que han estudiado el paisaje lingüístico son Ben-Rafael et al.; Gorter; Landry y Bourhis; Shohamy y Gorter; Dallyono y Sukyadi. Esta actividad curricular la realizamos los autores de manera piloto y se puede incluir en cualquier curso que integre temas medioambientales; los estudiantes en formación la pueden replicar en sus futuras comunidades educativas. En la figura 2 se muestra un ejemplo de este mapeamiento.



Figura 2: Textos visuales del paisaje sociosemiótico (Fotos de los autores)

Una de las imágenes de la Figura 2 que nos llamó la atención para los propósitos de esta actividad, tomada en una universidad pública en Santiago, muestra una iniciativa institucional de reciclaje apoyada por el alumnado y destinada a reciclar residuos tecnológicos. El contenedor está dividido en cuatro cubos codificados por colores: el verde es para ratones y teclados; el naranja para cargadores, cables y auriculares; el amarillo para móviles y tabletas, y el azul marino para routers, switches, hubs, cds y dvds. Las instrucciones rezan: “Yo me sumo a un campus sostenible. Deposita aquí tus residuos electrónicos y dales un final sostenible, en armonía con nuestro medio ambiente. Reciclar es vida para el planeta.”

La otra imagen de la Figura 2 representa un problema importante para algunos estudiantes. La estructura visual (Kress y Van Leeuwen) de esta imagen muestra el dibujo con estencil de una vaca en el centro, con un texto en mayúsculas en la parte superior que dice “Comer carne” y en la parte inferior “es asesinar.” Este graffiti-estencil está situado en una pared a la altura del campo visual. En los últimos años, algunos estudiantes se han hecho vegetarianos o veganos y han abrazado filosofías animalistas. Siguiendo esta actividad de exploración visual, Glas y Farías reportan el

uso de imágenes controversiales con propósitos de *green washing*, como una caja de utensilios de madera, que lleva a los profesores en formación a indagar sobre los verdaderos alcances del Forest Stewardship Council para las comunidades mapuche. Los informes de esta actividad se recogieron por medio de ecobitácoras.

Implementar el uso de ecobitácoras (ecojournals)

Con el reciente énfasis en el valor de las narrativas en la educación (Sarasa) y particularmente en la adquisición de una segunda lengua (Pomerantz, Barkhuizen) la ecobitácora proporciona una excelente oportunidad para un uso auténtico de la lengua. Los estudiantes mantienen y comparten un registro de las tareas y actividades sobre temas ambientales, como los comentarios sobre noticias, documentales o canciones sobre temas medioambientales. Con el uso de alguna plataforma, como Moodle, los estudiantes pueden compartir los registros en sus bitácoras con el fin de identificar problemas ambientales comunes y planificar acciones colaborativas. Partiendo de la premisa de que los seres humanos somos narradores de historias, las ecobitácoras registran los conocimientos, actitudes y acciones que los y las estudiantes van realizando a medida que adquieren conocimientos medioambientales. Propósitos, aplicaciones y proyecciones del uso de ecobitácoras se han informado en Farías y Glas y Glas y Farías.

Conclusiones

Con la presión antropogénica global sobre el medio ambiente y el llamado a incluir el calentamiento global en el currículo escolar, la educación ambiental gana impulso y ofrece oportunidades para que la formación de profesores de inglés se empeñe en la búsqueda de formas de abordar esa política. En este trabajo hemos realizado un estudio exploratorio que aborda la cuestión de cómo introducir la alfabetización medioambiental en la formación de profesores de inglés en Chile. El resultado es el marco conceptual de la Figura 1, inspirado en los modelos de desarrollo ecológico, que comprende la ecocrítica, la alfabetización ambiental y la lingüística aplicada en la formación del profesorado de inglés. Otro resultado de esta exploración es un esbozo de los pasos pedagógicos a seguir al incorporar la alfabetización ambiental en la formación de profesores de inglés, que incluye sugerencias para diagnosticar la conciencia ambiental, mapear el paisaje socio semiótico e implementar el uso de eco bitácoras. Los retos son que las políticas educativas enunciadas institucionalmente se vean reflejadas en la formación de profesores de inglés, y de profesores en general, fuertemente comprometidos con el medio ambiente y que haya una revisión de estas propuestas a la luz de perspectivas decoloniales. En las proyecciones de este trabajo, lo que la revisión de la literatura tanto en alfabetización ambiental como en ecocrítica ha demostrado es que la selección de la literatura y los textos visuales que se utilizarán deben provenir de al menos dos tradiciones: la literatura de los escritores trascendentalistas que

encontraban inspiración en la naturaleza y los escritores y poetas de grupos nativos que demuestran una visión ancestral y espiritual para entender el mundo. Como bien lo expresa Lester-Irabinna Rigney en el prólogo del libro trilingüe de Jaime Huenún, titulado *Poetry of the Earth: Mapuche Trilingual Anthology* “mediante prácticas de armonía y equilibrio, nosotros los Primeros Pueblos siempre hemos conocido la diferencia entre el buen y el mal desarrollo y que la naturaleza y humanidad están íntimamente ligadas” (Huenun x).

Artículo recibido 31 octubre 2024

Versión final aceptada 16 julio 2025

Referencias citadas

- Alvarez-García, Olaya, et al. “Diseño y validación de un cuestionario para la alfabetización ambiental del profesorado de Primaria en formación inicial.” *Profesorado, Revista de Currículum y Formación del Profesorado*, vol. 22, no. 2. Junio 2018, pp. 309–28. <https://doi.org/10.30827/profesorado.v22i2.7725>.
- Araya, Juan G. “Aproximaciones al estudio ecocrítico de la literatura chilena.” *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, vol. 26, no. 2, 2016, pp. 278–85. <https://doi.org/10.15443/RL26021>.
- Atkinson, Dwight. “Toward a Sociocognitive Approach to Second Language Acquisition.” *The Modern Language Journal*, vol. 86, no. 4, 2004, pp. 525–45. <https://doi.org/10.1111/1540-4781.00159>.
- Avalos, Beatriz, y Danae de los Ríos. “Reform Environment and Teacher Identity in Chile.” *Education, Dominance and Identity. Comparative and International Education (A Diversity of Voices)*, editado por Dianne B. Napier y Suzanne Majhanovich, Rotterdam, 2013, pp. 53–175. https://doi.org/10.1007/978-94-6209-125-2_10.
- Barahona, Malba. *English Language Teacher Education in Chile: A Cultural Historical Activity Theory Perspective*. Routledge, 2016.
- Barkhuizen, Gary. “Narrative Approaches to Exploring Language, Identity and Power in Language Teacher Education.” *RELC Journal*, vol. 47, no. 1, 2016, pp. 25–42. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0033688216631222>.
- Barone, Diane. “The Fluid Nature of Literacy.” *Literacy Today*, vol. 33, no.1, 2015, pp. 6–8.
- Barton, David, y Mary Hamilton. *Local Literacies: Reading and Writing in One Community*. Routledge, 1998.
- Ben-Rafael, Eliezer, et al. “Linguistic Landscape as Symbolic Construction of the Public Space: The Case of Israel.” *International Journal of Multilingualism*, vol. 3, no. 1, 2006, pp. 7–30. <https://doi.org/10.1080/14790710608668383>.
- Braselmann, Sike et al. “Ecology, Cultural Awareness, Anti-racism and Critical Thinking: Integrating Multiple Perspectives in Foreign Language Teaching.” *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, vol. 12, no. 1, 2021, pp. 8–24. <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2021.12.1.3961>.

- Bronfenbrenner, Urie. *The Ecology of Human Development*. Harvard University Press, 1979.
- , y Pamela A. Morris. "The Bioecological Model of Human Development." *Handbook of Child Psychology*, editado por W. Damon and R. M. Lerner, 2006, pp. 793–828.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination*. Harvard University Press, 1996.
- Buell, Lawrence, et al. "Literature and Environment." *Annual Review of Environment and Resources*, vol. 36, no. 1, 2011, pp. 417–40. <https://doi.org/10.1146/annurev-environ-111109-144855>.
- Campaña, Andrea, y Miguel Farías. "Literacidad medioambiental de profesores de inglés en formación." *Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, vol. 51, 2022, pp. 43–62. <http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1674>.
- Capra, Fritjof. *The Web of Life: A New Scientific Understanding of Living Systems*. Anchor, 1997.
- Carson, Rachel. *Silent Spring*. Mariner, 2002.
- Casals, Andrea, y Pablo Chiuminatto. *Futuro esplendor: ecocrítica desde Chile*. Orjikh, 2019.
- Casals, Andrea. "La loca ecología de Gabriela Mistral." *Taller de Letras*, vol. 60, 2017, pp. 9–17. <https://doi.org/10.7764/tl609-17>.
- Comber, Barbara. "Community-Based Approaches to Foreign Language Education." *Colombian Applied Linguistics Journal*, vol. 20, no. 2, 2018, pp. 151–153. <https://doi.org/10.14483/22487085.13839>.
- Corbetta, Silvina et al. *Pensamiento Ambiental Latinoamericano (PAL). Sistematización del corpus teórico-metodológico, reconstrucción histórica y perspectivas*. Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, 2015.
- Dallyono, Ruswann, y Didi Sukyadi. "An Analysis of Multimodal Resources in Environmental Protection Posters." *Indonesian Journal of Applied Linguistics*, vol. 9, 2019, pp. 472–479. <https://doi.org/10.17509/ijal.v9i2.20245>.
- Donoso, Arnaldo. "Estudios literarios ecocríticos, transdisciplinaridad y literatura chilena." *Acta Literaria*, no. 51, 2015, pp. 103–18. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482015000200007>.
- Dunlap, Riley E., y Kent D. Van Liere. "The New Environmental Paradigm: A Proposed Measuring Instrument and Preliminary Results." *The Journal of Environmental Education*, vol. 9, no. 4, 1978, pp. 10–19. <https://doi.org/10.1080/00958964.1978.10801875>.
- Farías, Miguel, y Katarina Glas. "Critical Environmental Literacy in Language Teacher Education: Eco Journals and Green Textbook Analysis." *Reimagining Literacies Pedagogy in the 21st Century: Theorising and Enacting Multiple Literacies for English Language Learners*, editado por Leonardo Veliz, Miguel Farías, y Michelle Picard, Bloomsbury, 2024, pp. 79–96.

- Figueroa, Javier A., et al. "Exotic Plant Invasions to the Mediterranean Region of Chile: Causes, History and Impacts." *Revista Chilena de Historia Natural*, vol. 77, no. 3, 2004, pp. 465–83. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-078X2004000300006>.
- Freire, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*. The Continuum International Publishing Group Inc., 2005.
- Freire, Paulo, y Donaldo Macedo. *Literacy: Reading the Word and the World*. Routledge, 1987.
- Glas, Katarina, y Laurenz Volkmann. "Ecocriticism Meets Postcolonialism: Interrelating Two Critical Perspectives for the EFL Classroom." *The World Beyond: Developing Critical Environmental Literacies in EFL*, editado por Christian Ludwig y Claudia Deetjen, Universitaetsverlag Winter, 2021, pp. 41-64.
- Glas, Katarina, y Farías, Miguel. "Socio-Environmental (In)Justice in Forest Stewardship: Views from EFL teacher education in Chile." *Engaging with Environmental Education through the Language Arts*, editado por Nicholas McGuinn y Amanda Naylor, University of New York, 2025, pp. 184-198.
- Gorter, Durk. "Introduction: The Study of the Linguistic Landscape as a New Approach to Multilingualism." *International Journal of Multilingualism*, vol. 3, no. 3, 2006, pp. 1–6. <https://doi.org/10.1080/14790710608668382>.
- Goulah, Jason. "Climate Change and TESOL: Language, Literacies, and the Creation of Eco-Ethical Consciousness." *TESOL Quarterly*, vol. 51, no. 1, 2015, pp. 90–114. <https://doi.org/10.1002/tesq.277>.
- . "TESOL into the Anthropocene: Climate Migration as Curriculum and Pedagogy." *Tesol and Sustainability. English Language Teaching in the Anthropocene Era*, editado por Jason Goulah y John Katunich, Bloomsbury Academic, 2021, pp. 85-110.
- Hauschild, Staci et al. "Going Green: Merging Environmental Education and Language Instruction." *English Teaching Forum*, vol. 50, no. 2, 2012, pp. 2-13.
- Huenún, Jaime. *Poetry of the Earth: Mapuche Trilingual Anthology*. Interactive Press Literary Series, 2014.
- Jacobs, George. "Integrating Environmental Education in Second Language Instruction." *Occasional Papers*, no. 46, Seameo Relc, 1993. https://archive.org/stream/ERIC_ED367129/ERIC_ED367129_djvu.txt.
- Klein, Naomi. *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, traducido por Isabel Fuentes García, Albino Santos, Remedios Diéguez y Ana Caerols. Paidós, 2007.
- Kramsch, Claire. "Teaching Foreign Languages in an Era of Globalization." *Modern Language Journal*, vol. 98, no. 1, 2014, pp. 296–311. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4781.2014.12057.x>.
- Kress, Gunther, y Theo Van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge, 2006.
- Kuhn-Deutschländer, Janina. "Teaching for Environmental Justice: Environmental Education and the EFL Classroom." *The World Beyond: Developing Critical*

- Environmental Literacies in ELT*, editado por Christian Ludwig y Claudia Deetjen, Universitätsverlag Winter, 2021, pp. 25-40.
- Landry, Rodrigue, y Richard Y. Bourhis. "Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality: An Empirical Study." *Journal of Language and Social Psychology*, vol. 16, no. 1, 1997, pp. 23-49. <https://doi.org/10.1177/0261927x970161002>.
- Lantolf, James P. "Sociocultural Theory and SLA." *Handbook of Applied Linguistics*, editado por Robert Kaplan, Oxford University Press, 2000, pp.104-114.
- Larsen-Freeman, Diane. "Looking Ahead: Future Directions in, and Future Research into, Second Language Acquisition." *Foreign Language Annals*, vol. 51, 2018, pp. 55-72. <https://doi.org/10.1111/flan.12314>.
- Leal, Patricia. "Educación ambiental en Chile: una necesidad ineludible." *Revista Educación y Humanidades*, vol. 1, 2010, pp. 7-26. https://educacionyhumanidades.ufro.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=45%3Aeducacion-ambiental-en-chile-una-necesidad-ineludible-una-revision-bibliografica&catid=37%3Aprimera-edicion&Itemid=41&lang=es.
- Liang, Shih Wu, et al. "A Nationwide Survey Evaluating the Environmental Literacy of Undergraduate Students in Taiwan." *Sustainability*, vol. 10, no. 6, pp. 1-21. <https://ideas.repec.org/a/gam/jsusta/v10y2018i6p1730-d148967.html>.
- Loncón, Elisa. "Una aproximación al tiempo, el pensamiento filosófico y la lengua mapuche." *Árboles y Rizomas*, vol. 1, no. 2, 2019, pp. 67-81. <https://doi.org/10.35588/ayr.v1i2.4087>.
- Manifiesto antropoceno en Chile: hacia un nuevo pacto de convivencia*. 2018. <http://antropoceno.co/manifiesto.pdf>.
- McBride, Brooke, et al. "Environmental Literacy, Ecological Literacy, Ecoliteracy: What Do We Mean and How Did We Get Here?" *Ecosphere*, vol. 4, no. 5, 2013, p. 67. <https://doi.org/10.1890/es13-00075.1>.
- Mineduc. Actualización de la priorización curricular: inglés para la reactivación integral de aprendizajes, 2023. <https://bibliotecadigital.mineduc.cl/handle/20.500.12365/19288>.
- . Evaluación nacional diagnóstica de la formación inicial docente. 2017. <https://bibliotecadigital.mineduc.cl/handle/20.500.12365/4661>.
- MMA. *Manual para la gestión ambiental en establecimientos educacionales: residuos, agua, energía*, 2006. <https://mma.gob.cl/wp-content/uploads/2020/11/Manual-Gestio%CC%81n-Ambiental-para-EE.pdf>.
- . *Plan de Acción Nacional de Cambio Climático 2017-2022*, 2017. <https://estrategia-aves.mma.gob.cl/wp-content/uploads/2023/03/MMA-2017-Plan-de-Accion-Nacional-de-Cambio-Climatico-2017-2022.pdf>.
- Muñoz-Pedrerros, Andrés. "La educación ambiental en Chile, una tarea pendiente." *Ambiente & Sociedad*, vol. 17, no. 3, 2014, pp. 177-98. <https://doi.org/10.1590/S1414-753X2014000300011>.
- National Association of Agricultural Educators (NAAEE). Informe PISA (Programa para la Evaluación Internacional de Estudiantes), 2015. <https://naaee.org/about/ee/environmental-literacy-framework>.

- Novo, María. "La educación ambiental, una genuina educación para el desarrollo sostenible." *Revista de Educación*, extra no. 1, 2009, pp. 195–217.
- O'Brien Susan. "Indications of Environmental Literacy: Using a New Survey Instrument to Measure Awareness, Knowledge, and Attitudes of University-aged Students." Tesis de Máster. Iowa State University, 2007. <https://dr.lib.iastate.edu/entities/publication/10bf230b-b25f-47a0-9414-7ea55488f572>.
- Pomerantz Anne. "Narrative Approaches to Second Language Acquisition." *The Encyclopedia of Applied Linguistics*, editado por Carole A. Chapelle, Wiley, 2012, pp. 1-6. <https://doi.org/10.1002/9781405198431.wbeal0849>.
- Porto, Melina. "'Yo antes no reciclaba y esto me cambió por completo la conciencia': Intercultural Citizenship Education in the English Classroom." *Education 3-13*, vol. 46, no. 3, 2018, pp. 317-334.
- Roth, Charles E. *Environmental Literacy: Its Roots, Evolution, and Directions in the 1990s*. ERIC/CSMEE Publications, 1992.
- Sarasa, María C. "A Narrative Inquiry into Pre-service English Teachers' Temporal Investments in Their Initial Education Curriculum." *HOW*, vol. 24, no. 1, 2017, pp. 27–43. <https://doi.org/10.19183/how.24.1.337>.
- Sharkey, Judy, et al. "Developing a Deeper Understanding of Community-Based Pedagogies with Teachers." *Journal of Teacher Education*, vol. 67, no. 4, 2016, pp. 306–19. <https://doi.org/10.1177/0022487116654005>.
- Shohamy, Elana, and Durk Gorter. *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*. Routledge, 2009.
- Slovic, Scott. *Going Away to Think: Engagement, Retreat, and Ecocritical Responsibility*. U of Nevada Press, 2008.
- Stables Andrew, y Keith Bishop. "Weak and Strong Conceptions of Environmental Literacy: Implications for Environmental Education." *Environmental Education*, vol. 7, no. 1, 2010, pp. 89–97. <https://doi.org/10.1080/13504620125643>.
- The Douglas Fir Group. "A Transdisciplinary framework for SLA in a multilingual World." *The Modern Language Journal*, vo. 100, 2016, pp. 19–47. <https://doi.org/10.1111/modl.12301>.
- UNESCO. La educación ambiental: Las grandes orientaciones de la Conferencia de Tbilisi. Unesco, 1980.
- Valdés, Adriana. *Redefinir lo humano: las humanidades en el siglo XXI*. Editorial Universidad de Valparaíso, 2017.
- Villalobos, Fernanda. "Medio ambiente: las propuestas de los candidatos en el área donde el legado de Bachelet es 'insuperable.'" *Emol*, 31 Oct. 2017, Accessed 29 May 2018. <https://www.emol.com/noticias/Nacional/2017/10/11/878651/Expertos-debaten-Es-realmente-insuperable-el-legado-medioambiental-del-Gobierno-de-Bachelet.html>.

Vliegenthart, Ana María, et al. "La Educación Ambiental en las Carreras de Pedagogía de Chile." *Ambiente y Desarrollo*, vol. 16, no. 3, 2000, pp. 27-32.

Whitley, David. *The Idea of Nature in Disney Animation*. Ashgate, 2008.

The Affective Affordances of Ecopoetry. Notes from Simon Armitage's *Cryosphere*¹

Marzia Varutti
University of Gothenburg, Sweden
marzia.varutti@gu.se

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5450>



Abstract

Scientific communication about the ongoing ecological crisis is not working effectively; other approaches are needed in order to reduce psychological distancing and indifference. The article moves from the premise that ecopoetry is such an approach because it has the ability to provoke an emotional reaction in readers—that is, it carries affective affordances. But how does an ecopoem engender affective engagement in readers? Theoretically, the article brings together hitherto disconnected disciplinary perspectives from ecocriticism, psychology, affect theory, and ecology, to build theoretical grounding for the arguments that affective engagement is crucial in environmental communication, and therefore ecopoetry is uniquely positioned to address ecological topics. Analytically, the article focuses on the poems by UK Poet Laureate Simon Armitage included in the *Cryosphere* pamphlet. It identifies and discusses a set of narrative and thematic approaches—developing a sense of place; activating the senses through synaesthesia; stimulating emotional connection through individuation; inviting participation in melancholia; and embracing vulnerability—which are deployed to engender affective engagement in readers. In so doing, the article contributes to create a better understanding of the affective and ecological potential of poetry.

Keywords: Ecopoetry, affect, emotions, ecology, Simon Armitage.

Resumen

La comunicación científica sobre la actual crisis ecológica no está funcionando de manera efectiva; se necesitan otros enfoques para reducir el distanciamiento psicológico y la indiferencia. El artículo parte de la premisa de que la ecopoesía es un enfoque de este tipo porque tiene la capacidad de provocar una reacción emocional en los lectores, es decir, conlleva posibilidades afectivas. Pero, ¿cómo genera un ecopoema un compromiso afectivo en los lectores? Teóricamente, el artículo reúne perspectivas disciplinarias hasta ahora desconectadas de la ecocrítica, la psicología, la teoría del afecto y la ecología, para construir una base teórica para los argumentos de que el compromiso afectivo es crucial en la comunicación ambiental y, por lo tanto, la ecopoesía está en una posición única para abordar temas ecológicos. Analíticamente, el artículo se centra en los poemas del poeta laureado del Reino Unido Simon Armitage incluidos en el folleto *Cryosphere*. Identifica y analiza un conjunto de enfoques narrativos y temáticos: desarrollar un sentido de lugar; activar los sentidos a través de la sinestesia; estimular la conexión emocional a través de la individuación; invitar a la participación en la melancolía; y la aceptación de la vulnerabilidad, que se utilizan para generar un compromiso afectivo en los lectores. De este modo, el artículo contribuye a crear una mejor comprensión del potencial afectivo y ecológico de la poesía.

Palabras clave: Ecopoesía, afectar, emociones, ecología, Simon Armitage

¹ Work for this article was supported by a EU Marie Skłodowska-Curie grant (n.101022941) and a research grant from the Bois Chamblard Foundation (BCF), Lausanne, Switzerland. The article reflects exclusively the author's views, the BCF is not responsible for any use that may be made of the information it contains. I would like to thank the journal editors and the anonymous reviewers for their comments; any remaining limitations are my sole responsibility.

The Power of Ecopoetry

The language, media and registers used to inform and sensitize the public about the ecological crisis are not working effectively (Marshall). Harrowing statistics, catastrophic scientific data and shocking images leave us numb, non-responsive, bored or even irritated. New strategies are needed to communicate ecological urgency and reduce psychological distancing and indifference (Varutti, "Claiming Ecological Grief"). If the tragic truth of scientific information no longer moves us, something different, more subtle and tangential, might be better suited to the task. Something like poetry.

UK Poet Laureate Simon Armitage holds that "poets can convey what's happening with climate change in a way that scientists and journalists can't" (Youngs np). Together with growing numbers of scholars, authors, and readers, I suggest that poetry, and more specifically ecopoetry, is ideally positioned to address ecological issues. Ecopoetry is "poetry that addresses, or can be read in ways that address, the current conditions of our environmental crisis" (Walton 1). In the European context, the field of ecopoetry has become especially vibrant following the appointment of Simon Armitage as UK Poet Laureate in 2019. In line with his long-standing commitment to ecological and societal issues, Armitage has declared the ecological crisis the focus of his Poet Laureate 10-year tenure.² Through initiatives such as the Laurel Prize for Ecopoetry, Armitage has brought increased relevance and visibility to the ecopoetic movement in the UK and internationally.³

This article is concerned with how emotions are mobilized in ecopoetry as a tool to communicate the environmental urgency. Elsewhere (Varutti, "Poetry and Ecological Awareness"), I have argued that one of the goals of ecopoetry can be broadly understood as engendering ecological awareness in readers, that is, awareness of human-nonhuman connections and interdependence, as a basis for motivating pro-environmental action. My stance resonates with that of philologist Wit Pietrzak, who noted that "lyric poetry offers not only a means of linguistic expression of the interdependence of all elements in any given ecosystem but also constitutes a language *capable of swaying human modes of thinking* in favor of the Terrestrial" (290, emphasis added). In other words, ecopoetry can be *agentive*, it can do something to the reader, it can provoke a change, a shift, a reaction. I suggest that ecopoetry can achieve this by engendering an affective response in the reader.

These statements call for a qualification of the positions and roles of the poet-author and the reader of the ecopoetic text. The poet is not necessarily the sole producer of the poem in that the poet's agency (their agenda, sensitivity, skills,

² In Armitage's own words "There is no greater challenge for a contemporary laureate and geography graduate than to contribute artistically to a conversation about the natural world and the state of our planet, and to praise those things that are wonderful and of wonder" ("Landscapes").

³ This growing interest for ecopoetry is unfolding against the backdrop of a more generalized recent increase in sales of poetry books in the UK (Ferguson; Brooks; *The Economist*).

imaginal projections etc.) do not exist in a vacuum, but are instead the result of ongoing interactions with the world—interactions that ecopoetry is particularly well positioned to capture and evoke. The theoretical current of material ecocriticism urges us to pay attention to “matter both *in* texts and *as* text” (Iovino and Oppermann 2, emphasis in the original). Increased awareness of the ongoing conversations and collaboration between human and more-than-human agencies in the production of narratives (including in ecopoetry) invites a revision of established notions of agency and authorship as solely attributed to humans, in favour of expanded understandings of narratives as resulting from the collaborative endeavour of humans and more-than-humans (for instance John Charles Ryan illustrates the point through the case of human-plants poetic collaboration).⁴ This article subscribes to this theoretical positioning, even though the text will often, inevitably, refer to “the poet”—Simon Armitage in this case.

Similarly, although this article focuses on the analysis of how affective engagement is woven into the poetic text (therefore focusing on the production of the poem), the participation of the reader is highly relevant. For instance, a poem invites the participation of the reader through its rhythmic and performative character. A poem is never just “read” or “listened to,” it is always performed. Whether we attend a poetry event, listen to a podcast, or silently read a poem to ourselves, the text is giving way to a performance: if only in our mind and imagination, words carry sounds, rhythm, harmony and musicality (or not), they impose emphasis and accents, sharpness and softness in voice and intonation. According to Pietrzak, a poem does not relate a narrative or (re)evolve life events, rather, the poem *materializes* a theme, it gives it body, sound, tonality, rhythm. Through the act of reading, the poem becomes an event in its own right and a generative, productive act. Pietrzak notes:

it is this nature of poetry as a performative event that makes it particularly suited to alter or complicate our worldview in favor of what Latour has recently termed the Terrestrial: a network of interweaving actors of various ilk, human and non-human but also animate and inanimate. (293)

For ecopoetry to be agentive in the sense evoked in this article, the reader needs to be willing to receive the ecopoetic message. A superficial, impatient reading will hardly produce the reaction the ecopoem intended to engender. The ecopoem calls for a reading that is attentive, close and patient, which lets the poem breathe, allowing words and images to reverberate and produce an emotional resonance; this is an empathic reading, implying a reader positioned not as external observer, but as affectively engaged participant.

It could be argued that ecopoetry demands a lot of the reader: it demands attention and participation—both cognitive (through efforts at understanding and engagement of the imagination) and affective (through openness and vulnerability). Zoë Brigley and Kristian Evans note that poetry “calls us to stay awake, to find the words to describe how it feels, to sing to what hurts, to reach out, to attend more closely and with more care, to each other, and to our fellow species, to see all things

⁴ I thank the anonymous reviewer for bringing my attention to this point.

as our kin" (10). I propose that in order to engage with the ecopoem, readers do not necessarily need to be experts or lovers of poetry, nor already environmentally committed (though, of course, this helps), but they do need to be willing to make themselves receptive. This open, vulnerable, empathic stance of the reader suggests that affective engagement is not so much a single-handed accomplishment of the poet, as a dialectic relation that is ideally established between the poet, the world, and the reader. This is of course a hypothetical, "ideal reader" who cannot be taken for granted. Creating this kind of readership is a long-term process that requires sustained effort from ecopoets and the sectors that revolve around ecopoetry. These are long-term, challenging, in part aspirational, but not naive goals; denying ecopoetry an impact in this sense amounts to questioning the very foundational tenets of poetry itself.

It may seem trivial to state that a skilled use of language is central to ecopoetry: minutely curated imagery, shocking metaphors, evocative sounds and rhythm (among others) are deployed to evoke the whole spectrum of emotions, from marvel and awe to the horror of environmental destruction, fuelling environmental imagination and our ability to re-imagine our relationship with the environment (e.g. Buell; Jasanoff). What appears to be less clearly articulated is the role of emotions in the ecopoem. Studies in ecopsychology show that emotions empower environmental messaging: for instance, messages focusing on "active hope" (hope combined with concrete tips and suggestions for possible solutions) have proven to be particularly effective in motivating pro-environmental action (Chapman et al.); in addition, emotions make environmental messaging effects last longer (Goldberg). In the light of these studies, it seems legitimate to argue that the more the ecopoem engenders emotional responses, the further the reach of its ecological message.

In parallel, scholarship in the field of ecocriticism (Hume and Osborne; Farrier; Reddick; for an overview of the field see also Bladow) has revealed the ecological potential (that is, the ability to address key problematic aspects of collective inaction and to motivate positive change) of literary forms such as ecopoetry. In particular, the emerging interdisciplinary field of affective ecocriticism (e.g. Bladow and Ladino; Weik von Mossner) is gradually shedding light on the place and role of emotions in the dissemination of ideas related to ecology. Affective ecocriticism sets to

identify the emotions that circulate around environmental issues today, to clarify how that circulation works, to acknowledge the powerful role environments themselves play in shaping affective experience, and to identify new affects emerging in our contemporary moment. (Bladow and Ladino 3)

This article aims to contribute to affective ecocriticism theory through a focus on the meta-level of ecopoetry's affective affordances.

This focus is motivated by an observation: a survey of recent ecopoetry collections (such as Kent and Baylis; Brigley and Evans; and Simpson, among many others) reveals that, despite a staggering variety of linguistic forms and communication strategies, a distinctive feature of ecopoetry is its ability to touch the reader emotionally in order to set the conditions for, and to motivate, pro-

environmental action. One of the key ways through which the ecopoem attains its ecological goals, I argue, is through affective engagement. I approach affective engagement as an affordance of ecopoetry, that is, what the ecopoem enables and has the ability to engender; I use the concept of affordance as a tool to account for the agentive potential of ecopoetry. This article examines how—through which narrative and thematic approaches—the ecopoem creates affective engagement in readers. In doing so, it aims to cast light on the affective affordances of ecopoetry.

The theoretical framework of the article is multilayered: I draw on different disciplinary and field perspectives from ecocriticism, psychology, affect theory, and ecology, in order to build a cross-disciplinary—hitherto lacking—theoretical grounding for the argument that affective engagement is crucial in environmental communication, and therefore ecopoetry is uniquely positioned to address ecological topics. I approach the topic through the work of UK Poet Laureate Simon Armitage. I specifically focus on the poems gathered in the pamphlet *Cryosphere* (Armitage) which were written in occasion of Armitage's visit to the Arctic in July 2023, and express the poet's response to the dramatic climate disruptions experienced first-hand during the visit. I will occasionally juxtapose poems from the *Cryosphere* to other poems by Armitage to better exemplify a point, or to highlight continuities or hiatuses.

The article's ultimate aim is to contribute to a better understanding of the dynamics through which ecopoetry emotionally affects readers. This endeavour has relevance on several levels. Engagement with ecological issues is recasting poetry by showing that poetry has something to say about, and to contribute to, current ecological debates. As David Farrier noted: "if we might perhaps profitably think about the Anthropocene in light of the operations of poetry, we most certainly must think differently about the poem as a consequence of the Anthropocene" (5). Yvonne Reddick and Mandy Bloomfield further provide insights into how poetry is being re-configured through ecological engagement (for instance, by importing narrative techniques such as poetic collages, on the example of Herta Müller's work, see Marven). Involvement with ecological topics has the potential to transform how poetry is being written and written about, read, discussed and taught in some sections of academia; how it is produced, promoted and disseminated in the publishing sector (by poets, agents and publishers); and in what manner and how frequently it is read by the wider public, and therefore its impact on society. All this is consequential as in the face of worsening ecological conditions and public and political inaction, there is an urgent need for experimenting with, and promoting new strategies and tools able to enhance individual and collective ecological awareness and responsiveness.

Affective Engagement and Ecopoetry

Scientific knowledge of environmental degradation is not enough to motivate pro-environmental action, yet at the same time, many people feel unable to cope emotionally: the anxiety, the fear, and the despair paralyse us and lock us into passive, depressive states (see Lertzman; Varutti, "Claiming Ecological Grief;" Varutti,

"Anthropocenic Emotions"). However, through emotional engagement we may begin to enter into an affective relationship with the world (Varutti, "(Re-)Learning to Relate to the Planet"). Emotions are the cornerstones of a constructive ecological response: they are key to resilience and adaptation, central to well-being and environmentally responsible decision-making (see Brosch for an overview of the literature). Crucially, emotions are also central to the goals of ecopoetry: studies are beginning to show the power of poetry to foster socio-ecological resistance (e.g. Fernández-Giménez; Odendaal).

In this article, I adopt the definition of ecopoetry provided by Samantha Walton whereby ecopoetry is broadly understood as poetry addressing the environmental crisis. I also subscribe to John Shoptaw's argument that ecopoetry should be both environmental (its subject-matter being the environment)⁵ and environmentalist, that is adopting a pro-environmental, non-anthropocentric stance. As American poet Jorie Graham incisively noted, ecopoetry is needed now more than ever because it offers a way to make the environmental damage *felt* and it offers tools to *imagine* a different course of action (40). In fact, ecopoetry's "primary task is to help readers imagine [...] different ways of living on earth" (Hume and Osborne 10). Or, to put it in Shoptaw's words, "ecopoetry is nature poetry that has designs on us, that imagines changing the ways we think, feel about, and live and act in the world" (408). A full presentation of the theoretical debates around the concept of ecopoetry—its distinctive features and aims, how it relates to poetry, and what it contributes to ecocriticism—transcends the scope of this article.⁶ What is of relevance here, instead, are the ties between ecopoetry and emotions.

Ecopoetry is a language of feeling and participation: it is affective because it is written from the standpoint of the poet being affected; it propels imagination because it is born out of an imaginative flight. Psychology and neuroscience studies show that emotional engagement enhances attention (e.g. Markovic et al.; Öhman et al.; Pourtois et al.). When something touches us emotionally, we tend to be more attentive: the emotional experience opens a window of awareness and therefore an opportunity for connection (with our inner feelings, other human and nonhuman beings, and the world), and for imagining how things could be different in a desirable future. Ecopoetry is uniquely equipped to engage readers emotionally, its highly evocative, intimate, precise and distilled language sets it apart from other communication forms such as drama or novels.

One of the key tools used in poetry to engender emotional connection are metaphors. A metaphor, Marco Caracciolo et al. explain, is:

⁵ In a strict ecological sense, the concept of environment refers to the habitat of organisms, which include both the physical habitat and the organisms living in it (Sharma 1). Conversely, in the context of this quote (and by extension, in this article), I understand the concept of environment through socio-cultural lenses which refer to the relationships societies entertain with nature (following Sutton 15).

⁶ Interested readers may refer among others to Bryson; Shoptaw; Greene; Walton; Hume and Osborne; Farrier; Martínez Serrano et al.; and Reddick.

a cognitive tool that allows language users to think about reality in ways that would not be available in purely literal discourse. Metaphor discloses new perspectives on the world and is thus central to knowledge production. (356)

As we shall see in Armitage's poems, metaphors carry affective affordances, in the sense that they can engender affective engagement. As Caracciolo et al. note, "metaphorical language and affective responses are crucial to the narrative negotiation of the human-nonhuman divide in the face of climate change" (354). The metaphor translates abstract, complex, hard-to-imagine-and-understand issues, into accessible, familiar, relatable images (Caracciolo et al.). The affective affordances carried by the condensed poignancy of ecopoetic metaphors—versus the more narrative metaphorical language of other literary forms—are key to the mechanisms through which ecopoetry helps us to learn to engage emotionally.

Metaphors are just one among many poetic features which can enable readers to get better at identifying and expressing their emotions, a skill known as emotional granularity. Emotional granularity is the ability to identify emotions with precision, to make fine distinctions between emotional experiences, and to draw on conceptual and semantic knowledge in order to express these distinctions (Barrett et al.). High levels of emotional granularity (for instance the ability to distinguish fear from anguish, loneliness or anger) indicate that we have a better understanding of our emotional state and are therefore in a better position to cope with it (Kashdan et al.; Lukic S. et al.). Language and linguistic abilities are important to emotional granularity. As Sladiana Lukic et al. explain: "People who are high in emotional granularity must not only have access to a rich semantic library of emotion concepts, but they also must use that knowledge effectively to select the words that capture their inner experiences and to reject those that do not" (1406). Emotional granularity is considered a facet of emotional expertise; it is a skill that can be learnt and cultivated (Wilson-Mendenhall and Dunne).

Emotional granularity is also a key feature of poetry: the capacity to express an emotion with great precision, using the most accurate language to communicate the infinite nuances and complexity of human feelings, lies at the core of the poetic endeavour. The concept of emotional granularity opens a fresh analytical angle on poetic skills. In poetry, emotional granularity finds expression through the poet's sensibility and ability to choose the most evocative words and imagery. As the discussion of Armitage poems (below) exemplifies, language is deftly used in varied ways in order to engender emotional responses in the readers. Yet we should remain alert to the important contributions of the material ecocriticism perspectives mentioned above. Material ecocriticism helps us see the poetic gesture (and poetic skills such emotional granularity) in a new light: as being not only and not so much an individual achievement, but as resulting from the interaction with the world, and therefore as stemming from the enmeshment of human and more-than-human agency.

Crucially, through reading poetry, readers become exposed to emotional granularity and emotional responsiveness. By providing easily accessible, repeated opportunities for emotional engagement, the ecopoem helps the reader to *learn* to respond emotionally. Learning to connect emotionally with the non-human world is a skill: studies in ecology and ecopsychology reveal that we can learn to connect with Nature (e.g Barbiero). These insights cast a new light on ecopoetry: the ecopoem is not just expression of literary skills and creativity, but a powerful pedagogical instrument, as it enables readers to *cultivate* an affective relationship with the planet, both *in situ* (immersed in a more-than-human landscape) and remotely (when we sit and read a poem at our desk for instance).

The repeated acts of writing and reading poetry with ecological relevance offer a path to learning to emote with and for the environment. The importance of engaging in this kind of affective dialogue with the world should not be under-estimated: as ecopsychologist Sally Gillespie notes “healing our world and ourselves requires a resumption of conversation not only about, but also with the places and beings that shape and sustain us. This brings us home to the realization that the world is an integral part of our inner life and being” (75). Ecopoetry greatly facilitates a conversation of this kind since in the ecopoem the establishment of a connection with the world is work the poet has already done for the reader: the poet has already experienced and felt that connection (however painful or compromised that might be) and found the most resonating words and metaphors to evoke it. Through the poem, we can immerse ourselves in a bundle of affectivity woven by the poet for us. As mentioned, what is required from the reader is engagement with the ecopoem: read it with full attention and let words sink into consciousness, touch us emotionally, and fire our imagination. Reading and listening to ecopoetry can train one’s skills of emotionally partaking in some else’s (human or more-than-human) existential condition.

Affective Affordances in the Cryosphere

How does an ecopoem engender affective engagement in readers? And what are the affective affordances of ecopoetry? To begin addressing these questions, I examine how affective engagement is engendered in Simon Armitage poems included in the pamphlet *Cryosphere*, as well as other poems by Armitage by way of comparison and contextualization. In the Summer 2023, Simon Armitage was invited by the British Antarctic Survey to visit the UK Arctic Research Station in Ny-Ålesund, on the Norwegian Svalbard archipelago, around 1300 kilometres from the North Pole. The visit provided Armitage with opportunities to experience first-hand the declining glacier ecosystems and engage in conversations with scientists at the Research Station. These conversations were recorded in a series of documentary programmes for BBC Radio 4 (available as podcasts) and prompted Armitage to write a series of poems in response to his experience. Three poems—“The Cryosphere,” “Birds of the Arctic” and “Polar Bear”—were published in the pamphlet *The Cryosphere* (Armitage),

a fourth poem, "The Summit," appeared in *The Guardian* (Armitage). The decision to focus on Armitage's *Cryosphere* poems to illustrate my arguments is dictated not only by Armitage's prominent role in the international ecopoetry movement, but also by the suitability of the poems to exemplify a range of diverse affective affordances. The fact that they were all written roughly at the same time, as a result of a specific lived experience of the poet, lends them an internal coherence that allows for, and invites, a transversal reading of the poems. Emotions were central to Armitage's experience in the Arctic; this is evident in the *Cryosphere* poems, which were written with the aim to sensitize readers to the fast-paced, largely irreversible destruction. Below I identify and discuss a cluster of approaches (thematic and stylistic) that exemplify the ecopoetic affective affordances, that is, approaches that are meant to enable and invoke affective engagement in the reader.

Feeling the Arctic

The Arctic is first and foremost a place where humans and more-than-humans live (though, it is worth reminding, this is a completely abstract concept). In the *Cryosphere* poems, Armitage takes much care in creating a sense of place; this seems appropriate as place is deeply linked to, and inflected by notions of belonging and feeling, as Kate Rigby has shown. In Armitage's *Cryosphere*, a sense of place is created through images, situations and sensory experiences that may give readers not only an idea, but also a *feeling* of being there. We must begin with feeling the Arctic—Armitage seems to imply—if we are to feel *for* it.

The opening of the titular poem takes the reader right into the heart of the matter: "Then we headed north in a small red boat / and swung in a white curve to the world's end. / In that far place the fjord grounded itself" (3). As we read these lines, we might imagine a red dot in a vast landscape of greys and whites. The swinging movement suggests a wide circumnavigation, so wide as to bring us to "the end of the world:" the most remote destination, yet now, a no longer so remote point in time. We must follow the poet and push our imagination right to the end of the world, because it is there, Armitage tells us, that we will find the fjord: "grounded," reaching for depth and wishing for stability. The journey appears to be tentative and laborious, as the small boat nudges and noses through the ice, drifts along, bobs and stops, moving "at the same pace as the sleepwalking afternoon" (3). We are brought to imagine the boat gradually slowing down to motionless within the icebergs thickening the sea; this is not a battle, but a letting be, a "drifting along," a "sleepwalking," where pretensions of control over movement and time are being relinquished. Through its grounding in place, the poem also grounds us in time, it teaches us the skill of being present, of dwelling in the interstitial and ephemeral space of the present moment. This meditative, contemplative mode of presence lies at the core of ecopoetry, as much as it lies at the core of ecological awareness: only by slowing down and anchoring ourselves in the now, can we notice and reflect, and allow ourselves to feel. In fact, in the "Cryosphere," the poet sits in stupor, and the final description of destruction

makes us understand the stupefied response: the Arctic is a mass of ruins, a wreckage, half-sunk galleons, ancient empires perilously tipped, palaces shunted into the water, smashed altars, broken tombs, and toppled ice whose secrets are forever violated. The closure of the “Cryosphere” poem evokes an almost physical sensation of a world sliding away, sinking, forever lost beyond hope for recovery.

In this same affective tone, we can sense almost resignation in “The Summit’s” honest, forlorn, rhetorical questioning of the poet’s reasons for the Arctic journey: “and to do what” (1) he asks, almost mocking ambitions to “experience” the Arctic (“to breathe / its cool breath” [1]), and distancing from egocentric needs to leave a trace of our vanity (“scratch a name / in the visitors’ book” [1]). The poet retreats from any absurd, touristy pretension to capture and distil the “essence” of the Arctic in a poem. He knows better and tactfully shatters self-complacency with the words: “In any event / I was too late” (1). Through Armitage’s words, we grasp the destruction of the Arctic, though this is not achieved through detailed descriptions of what the poet sees, but rather how the landscape makes him *feel*.

It is interesting to juxtapose the obvious linguistic skills and terminological mastery of Armitage—exemplifying high levels of emotional granularity—with the poet’s own admission of lacking words to fully describe the scene and his emotions. Armitage uses language to signal the very limitations of language in conveying the full sensory and affective experience of being in the Arctic: we “sat stupefied” (3), the glacier has “a colour we couldn’t name” (3), an “unsayable blue” (4). The majesty of the landscape is conveyed through its power to surpass the poet’s linguistic abilities, whilst the very notion of Arctic seems to withdraw, eluding words, resisting description. We are left to imagine a silence, perhaps awed or terrified. It is almost as if the inadequacy of language to render the Arctic landscape, opens up a space where communication can happen through emotions, where words become conduits of affective wavelengths reverberating out of the images the poet has created.

Synaesthetic Unease

As the temperature rises, the Arctic is morphing. The *Cryosphere* poems are a gathering of synaesthetic cues that something is wrong, incongruous, twisted; there is something deeply unsettling about this landscape, as if it were “a place out of place.” Armitage draws on metaphors to provide readers with a jarring sensory feel for the Arctic. The poems appear to align with Brigley and Evans’s argument that “poetry invites us to fine-tune our senses, to pay attention, to feel more carefully for the pull of things” (9); yet it can be deeply disquieting to fine-tune on something incongruous and dissonant.

Armitage is keen on playing with synaesthesia (elsewhere describing for instance the colour of clouds through their sound, as in the verse “bone-snapping

black clouds," from the poem "70 Notices").⁷ In the "Cryosphere," he conjures "cindery mountains capped by iron peaks / and the sky's glass lid made a green lagoon / of the sea" (3), we visualize the ash-grey mountains with their dark peaks (no longer snow- and ice-capped) as hard as metal, under the sky vault (a lid, protective or suffocating?). The Arctic landscape is "rusty," made of "loose scree," we can almost touch its frail dryness; the elicitation of the haptic sense is dear to Armitage, who has deployed it in other poems as well, for instance in "70 Notices," readers are brought to imagine textures such as "the rawness of quarried hillsides" (3) in a moor made of gritstone and "looted for gold teeth" (4). We are even invited to imagine the abnormal heat, as the Arctic landscape is set under the heavens in which "the sun got stuck in the sky" ("Polar Bear" 8)—an effective and disconcerting image of climate change.

In "The Summit," "washy clouds and a weepy sky / floating upside down/ in a silver lake" (1) conflate contrasting sensory perceptions: the effect is one of sea and sky merging and creating optical illusions, as if the Arctic, like the desert that it more and more resembles, could provoke hallucinations. The soundscape of the "Cryosphere" is made of "spitting and hissing" (10) sounds of melting ice, reminiscent of a forest fire. The paradoxical juxtaposition of ice and fire is powerful in suggesting that something is not as it should, there is a sense of an excessive noise as the ice is melting at accelerated rate and carrying with it the same destroying rage of a forest fire. Armitage skilfully finds a way to remind us also of what he is *not* given to sense and experience, the sensorial encounters that eluded him, for instance in "The Summit," "[t]here was no coming together/of skin and ice" (1), the tactile dimension of this encounter with the Arctic is missing, forever lost to climate change.

The idea of something out of place is even more explicitly evoked in "The Summit" verses: "in a valley more like a Scottish Glen / along hillsides more at home/ in the English Lakes" (1), and in the poem "Polar Bear," where everything about the bear seems inadequate: "the coat too heavy, too baggy, too hot" (8). The poems are not descriptive nor prescriptive, but talk to us tangentially by playing with our senses and confounding them in order to communicate a deeper sense of disquiet. We are not offered a (re)solution; instead, we are left in the company of a feeling of unease, as something that it is worth reflecting upon and dwelling in.

Emotional Connection through Individuation

In the *Cryosphere* poems, the bear, the glacier, the sky are personified, they become individuals we can relate to. For instance, in "The Summit," the sky is "weepy" and the glacier has a "bridal train," a "face," "a human form:/tongue, body, mouth and heart..." (1) conflating poetry and glaciology technical terms as in "the mouth of the glacier." In a sense, this formulation might be read as anthropocentric, projecting human features onto the more-than-human, though the empathic feelings that the poem evokes counterbalance the anthropocentric critique with an affective

⁷ Source: <http://www.simonarmitage.com/wp-content/uploads/2024/02/70-Notices-by-Simon-Armitage.pdf>

connection that first and foremost brings the reader closer to the more-than-human, which might be a first step towards the recognition of its alterity.

In "Polar Bear," the poet wandering in the Arctic comes to meet another wanderer, emerging from a hollow as "A pile of stones and old snow" (7), only to reveal himself later as a polar bear. This sombre entrance strips the animal of all exoticism, but gives him back his individuality. Armitage addresses the bear with the personal pronoun "he," and to further individuate him, he adds "He's a large male" (7). Armitage carefully builds an affective connection with the bear. We are brought to empathize with him as we imagine the sense of heaviness and fatigue about the bear. Not only does he look like "A pile of stones and old snow," he also *moves* like one, "dragging his feet," "lumbering down" the mountain, "tramping," "wheeling" ahead, his body a "battle-cannon" made of "heavy boulders and worn rocks" (7), producing grinding sounds. The path of the bear appears to be an endless, vacant, desperate quest: heading "to the tip of the island / then rounding the point" (7), circling the Pole over and over. There is infinite sadness in this wandering; he is a prisoner ("the fleet of life-rafts has sailed," 8), a caged animal, constrained and contained now by a hostile and shrinking habitat made of "tighter corners" and "pencil-line ledges" (8). His hunger, his gut carrying a "sludgy paste of rubble and grit" resonate with the aridity of the "rusty," dry landscape made of "loose scree," lacking the succour of the ice cover (7). The intimidation of a desert returns to mix with an image of death as the glacier is reduced to a "rotting carcass of ice" (8). Granted, the warming conditions of the Arctic might have changed the outer look of the bear and his habitat, but Armitage gives him back his core identity with the incandescent verse: "but the bear in the bear in the bear / keeps padding on" (7).⁸

Writing about the paradox of the presence-absence of animals in literary animal studies, Kári Driscoll notes: "we have to be attentive to the gaps and spaces left behind by the feline absences in the text, which also includes the myriad ways cats and other animals have traditionally been 'interpreted out' of texts by literary scholarship" (166).⁹ Armitage appears to be indeed attentive to this, he refrains from a depiction of the bear, balancing instead on the side of evocation of his presence-absence. In an almost impressionist mode, Armitage sketches *the idea of* the bear through images that evoke the animal and its movements ("a pile of stones," "heavy boulders and worn rocks," "a patch of off-white," "a vague cloud-shadow,") yet at the same time also invoke for him emotional empathy.

In this sense, the use of the subjects "I" and "we" (as in "Then we headed north," from the "Cryosphere" [3], or "When I met the glacier" from "The Summit," [1]) invites a connection between the reader, and the poet and his companions. And so, readers may empathize with the poet and the bear, lonely beings straddling the Arctic land—the bear all the more lonely, a "tribe of one," a "nomad" following "his own scent." Empathy is even more effectively elicited by the poem's extraordinary closing image:

⁸ The verse echoes Gertrude Stein's "a rose is a rose is a rose," thus tapping into a universally shared image (I thank the anonymous reviewer for this point).

⁹ I thank the anonymous reviewer for bringing my attention to this point.

the bear, in an act of ultimate desperation, hangs perilously from the North Star. The definite closure is sealed by the final words “till it dissolves” (8), till the North Star’s demise. No hope is left, only the dreamy image of the bear dangling from the North Star remains imprinted in our imagination. Empathy for the loneliness and despair of the bear is the affective bridge built by Armitage.

It is interesting to juxtapose the narrative strategy of individuation deployed in the “Polar Bear” poem, with the disquietingly detached narrative of “Birds of the Arctic,” which reads as an autopsy report imbued of dark irony. We read for instance that “[p]rospectors drilled into the snowy owl and struck oil” (5); a hint of cynicism is quickly wiped away by the overwhelming sadness of the image, a sadness where death itself is only surpassed by the brutality and nonsense of life sustained by death, “deadening life” (5). “Monster trucks,” “saffire mines” and “battery acid” (5-6) are among the poisons found in the birds’ bodies, poisons upon which “civilisations bloomed” (6). Armitage had used a similar narrative tone in the poem “Ark,” where readers are presented with nightmarish images of “bergs and atolls and islands and states / of plastic bags and micro-beads /and the forests of smoke” (36).¹⁰ No doubt the *Cryosphere* poems are written from a grieving standpoint (Armitage comments “I felt as if I were writing elegies,” Youngs) but unlike individuation eliciting empathy, this approach leverages emotional response through shock, disgust, rage, and irony; here, images and words serve a narrative of the absurd and the grotesque, yet still ultimately designed to move readers and shake them out of indifference.

Partaking in the Melancholia

When Armitage finds himself in front of a glacier, what he relates in the “Cryosphere” poem is a battle scene between the ice and “the forces of heat” (3). We are made to see the grandeur of an “ancient empire of snow” (3), we see “temples, / pavilions and winter palaces” (3) tipped, shunted, crumbling, forever lost. Altars and tombs (4) suggest this empire was sacred, a profanation its demise. What should have been protected and treasured in the depths of ice is now exposed, turned upside down, violated and forced to surrender and reveal its long held “secret”: the “unsayable blue” (4), a secret so deep that not even a poet can translate it into words.

The scene is imbued with melancholia: a mix of sadness, fatigue, nostalgia, decadence, especially in the images of white pages hovering in the air off the cliffs, and “bergs like half-sunk galleons snared by frost” (“Cryosphere” 3), and perhaps a hint of “Anthropocene nostalgia” (Relidzyńska 172). We perceive the crepuscle of an era, the end of glaciers and of the Arctic as we know them—in fact, the end of our planet as we know it. With this devastating scene, the poet turns the reader into a witness, we are not allowed to close our eyes or look away. Instead, we are brought right into the middle of the ruins, we are made to feel the destruction, remember our insignificance (“laughably small” [“Cryosphere” 3]), and bear witness to the ecocide slowly

¹⁰ Source: <http://www.simonarmitage.com/wp-content/uploads/2024/02/Amended-Ark.pdf>

unravelling around us. In this same spirit of calling readers to participate, in the poem "The Summit" Armitage opens a direct line of connection with the reader by inscribing himself in the scene through a dramatic construction: "the eyes looking up from the water were mine" (1). There is a suggestion of disbelief in this sentence, a struggle to reconcile what the senses are perceiving, and the meaning of that perception. Readers are almost pulled into the scene, impelled to stand next to the poet and bear witness.

Embracing Vulnerability

The ecopoems in the *Cryosphere* bring us to see how ecopoetry can see through our fears and the defences and excuses we erect to avoid facing reality, and by this very act of exposure, the poem can help counter these obstacles. Anthropologist Tim Ingold observed that the posture of openness proper to "many so-called 'indigenous peoples,'" but also most children whose minds are yet to be subdued by adult disciplinary oppression" entails vulnerability but this "is also a source of strength, resilience and wisdom. It allows for ongoing responsiveness" (31). I suggest this statement can be extended to poets: poets know—as Armitage does—that by showing their own vulnerability, they throw a lifeline to the reader: there is immediate recognition, understanding and empathy.

The vulnerability of the poet-observer is a thematic thread running across the *Cryosphere* poems; Armitage uses different registers to evoke it, including among others, what I discuss here as direct images (e.g. the red boat), threatening metaphors (the forest fire), and perspective-taking, that is, bringing the reader to see the world from a specific perspective. Vulnerability transpires most directly in the titular poem's opening image of a small red boat wandering at the world's end, releasing control to the boat's compass, drifting along in the maze of icebergs; the image makes humans "laughably small." In the same poem, vulnerability is also evoked by the condition of being stupefied into silence with the poet losing his words in the face of the power of the elements. But it is probably the metaphor of melting ice "spitting and hissing" like a forest fire, that most powerfully brings about a feeling of vulnerability and danger, a vaguely threatening, upsetting feeling of not being in control, exposed to the unpredictable dynamics of this damaged landscape.

In the poem "The Summit," Armitage uses a different, less direct and more subtle strategy: the vulnerability of the poet-observer is evoked through a distant, disembodied gaze onto the poet, who becomes an observer within a larger frame, his relevance diminished by the larger scale of the landscape. This perspective is brought forth in the verse "and the eyes looking up from the water were mine" (1). There is an innocence in this image, almost a surprise in finding oneself in that place, at that time, suddenly realizing the witness role the poet is called to. The repeated closure "and the eyes staring out of the water were mine" comes to reinstate and intensify this silent stupor, as if sealing off the witness statement. Armitage's poems also evoke vulnerability in the broader sense of the fragility of the Arctic ecosystems. Indeed, all the *Cryosphere* poems can be read as illustrations of the vulnerability of Arctic

environments, from the haunting image of the gaunt, lonely polar bear in the eponymous poem (reminiscent of, yet refracting, the established image of the polar bear as icon of climate change discourse, as according to Heise), to the shockingly violent images of “Birds of the Arctic,” perhaps one of the most graphic and distressing depictions of the vulnerability of Arctic fauna.

Yet, the *Cryosphere* poems show us that vulnerability does not necessarily translate into weakness. Whilst feelings of over-confidence can be detrimental as they can enhance risk,¹¹ vulnerability reminds us of our deep interconnectedness with the planet as it can be understood as a state of openness to external influence and to emotion. Seen in this light, vulnerability is a vantage position since the condition of exposure goes hand in hand with increased attentiveness, alertness, receptivity, and openness—hence opportunities for increased awareness. Embracing vulnerability means accepting with equanimity the full gamut of emotions we experience in response to ecological destruction. This is crucial as it is through engagement with these emotions—acknowledging and identifying them, expressing them, stepping back and reflecting upon our (non)response—that we can carve a way out of indifference and towards ecological awareness and motivation for action.

The Transformative Potential of Ecopoetry

I have drawn on Simon Armitage's *Cryosphere* poems to illustrate some of the affective affordances of ecopoetry, that is, strategies through which ecopoetry can engender emotional responses in readers. The strategies discussed above—developing a sense of place; activating the senses through synaesthesia; stimulating emotional connection through individuation; inviting participation in melancholia; and embracing vulnerability—are examples (by no means exhaustive) of affective affordances, meant to create a bond with the world we live in. Affect is nested right at the heart of that bond; it is what engenders and sustains it.

Thanks to its affective charge, ecopoetry offers us an affective language through which we can identify and express a wide spectrum of emotions, ranging from despair and grief for ecological losses, to wonder and awe at the sublime complexity of earthly ecosystems. In this way, ecopoetry can enhance our emotional granularity. But there is more: composing and reading a poem constitutes a practice, a *training* in being (in the) present, paying attention, becoming aware of our embeddedness in the world, feeling with and for it; we learn to tune in with our feelings, and we learn a vocabulary and a grammar to express them through engagement with the ecopoetic text. Engaging in this kind of practice has the potential to reframe the relationship with the world around us (Varutti, “(Re-)Learning to Relate to the Planet”).

¹¹ Climate campaigner and writer George Marshall points out that, paradoxically, one of the obstacles to climate change action are feelings of invulnerability that may give the false impression of being above or beyond risk.

I have aimed to show, in this article, that affective affordances are that which invite and enable the engagement of the reader with the environmental message of the ecopoem. The poem, through its affective affordances, is the portal through which we can learn to *feel* with the poet in an act of emotional joining. Seen in this light, ecopoetry is much more than literary expression; it is a tool of gentle assertion and a source of emotional resilience, it is an act of care and political activism (Gräbner and Wood). As Scottish poet Kathleen Jamie phrased it, ecopoetry is “an act of resistance to the forces of destruction” (xvi).

Upon return from his Arctic journey, Simon Armitage commented: “Words were my only trophies; I returned with a handful of poems. But as a member of a species inflicting such degradation and humiliation on the natural world, my shame and embarrassment were far greater” (Youngs). The poet’s “trophies” are his gift to readers: poems that encapsulate the poet’s emotions and offer them to readers as tools for self-awareness and transformation.

Submission received 24 March 2024

Revised version accepted 9 August 2025

Works Cited

- Armitage, Simon. *The Cryosphere*. Faber, 2023.
- . “Landscapes for Life Week,” 21-29 September 2019, the National Association for Areas of Outstanding Natural Beauty, UK. Retrieved from www.simonarmitage.com
- . “Washy Clouds and a Weepy Sky Floating Upside Down: Simon Armitage’s Arctic Expedition.” *The Guardian*, 7 October, 2023.
- Barbiero, Giuseppe. “Affective Ecology as Development of Biophilia Hypothesis.” *Visions of Sustainability*, vol. 16, 5575, 2021, pp. 43-78. <http://dx.doi.org/10.13135/2384-8677/5575>.
- Barrett, Lisa Feldman et al. “Knowing What You’re Feeling and Knowing What to Do about It: Mapping the Relation Between Emotion Differentiation and Emotion Regulation.” *Cognition and Emotion*, vol. 15, no. 6, 2001, pp. 713–724. <https://doi.org/10.1080/02699930143000239>.
- Bladow, Kyle. “Ecocriticism and Environmental Fiction.” *The Encyclopedia of Contemporary American Fiction 1980–2020*. Edited by Patrick O'Donnell, Stephen J. Burn, Lesley Larkin. John Wiley & Sons, Ltd, 2022, pp. 1–11.
- , and Jennifer Ladino, editors. *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*. University of Nebraska Press, 2018.
- Bloomfield, Mandy, “Poetry.” *The Cambridge Companion to Literature and the Anthropocene*. Edited by John Parham. Cambridge University Press, 2021, pp. 71–87.
- Brigley, Zoë, and Kristian Evans, editors. *100 Poems to Save the Earth*. Seren, 2021.
- Brooks, Richard. “Poetry Sales Boom as Instagram and Facebook Take Work to New Audiences.” *The Observer*, 2023.

- Brosch, Tobias. "Affect and Emotions as Drivers of Climate Change Perception and Action: A Review." *Current Opinion in Behavioral Sciences*, vol. 42, 2021, pp.15–21.
- Bryson, J. Scott. *Ecopoetry: A Critical Introduction*. Utah State University Press, 2002.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Harvard University Press, 1995.
- Caracciolo, Marco et al. "Phenomenology of Everyday Climate: An Ethnographic Approach to Metaphor, Affect, and the Nonhuman." *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 30, no. 2, 2023, pp. 353–376. <https://doi.org/10.1093/isle/isab006>.
- Chapman, Daniel A., Brian Lickel, and Ezra M. Markowitz. "Reassessing Emotion in Climate Change Communication." *Nature Climate Change*, vol. 7, no. 12, 2017, pp. 850-52.
- Driscoll, Kári. "Il n'y a pas de chats': Feline Absence and/as the Space of Zoopoetics." *Texts, Animals, Environments: Zoopoetics and Ecopoetics*, edited by Sebastian Schonbeck, Frederike Middelhoff, Roland Borgards, and Catrin Gersdorf, 2019, pp. 159-174.
- Farrier, David. *Anthropocene Poetics: Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction*. University of Minnesota Press, 2019.
- Fernández-Giménez, Maria E. "A Shepherd Has to Invent:" Poetic Analysis of Social-Ecological Change in the Cultural Landscape of the Central Spanish Pyrenees." *Ecology and Society* vol. 20, no. 4, 2015. <https://www.jstor.org/stable/26270293>.
- Ferguson, Donna. "Poetry Sales Soar as Political Millennials Search for Clarity." *The Guardian*, 2019. <https://www.theguardian.com/books/2019/jan/21/poetry-sales-soar-as-political-millennials-search-for-clarity>.
- Gillespie, Sally. *Climate Crisis and Consciousness. Reimagining Our World and Ourselves*. Routledge, 2020.
- Goldberg, Matthew H. "Emotion in Strategic Environmental Communication Research: Challenges and Opportunities." *Emotion Review*, vol. 15, no. 4, 2023, pp.289–292.
- Gräbner, Cornelia, and David Wood. "Poetics of Resistance: Introduction." *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 6, no. 2, 2010, pp.1–19.
- Graham Jorie. Interview. *Earthlines*, vol. 1, no. 1, 2012, pp. 36-41.
- Greene, Roland. "Ecopoetry." *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by Roland Greene, Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan Ramazani and Paul Rouzer, Princeton University Press, 2017.
- Heise, Ursula. *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species*. University of Chicago Press, 2016.
- Hume, Angela, and Gillian Osborne, editors. *Ecopoetics. Essays in the Field*. University of Iowa Press, 2018.
- Ingold, Tim. "On Not Knowing and Paying Attention: How to Walk in a Possible World." *Irish Journal of Sociology*, vol. 31, no.1, 2023, pp. 20–36. <https://doi.org/10.1177/07916035221088546>.
- Iovino, Serenella, and Serpil Oppermann, editors. *Material Ecocriticism*. Indiana University, 2014.

- Jamie, Kathleen. "Introduction." *Antlers of Water*, edited by Kathleen Jamie, Canongate, 2021, pp. xi-xvii.
- Jasanoff, Sheila. "Image and Imagination: The Formation of Global Environmental Consciousness." *Changing the Atmosphere: Expert Knowledge and Environmental Governance*, edited by Clark A. Miller, Paul N. Edwards, MIT Press, 2001, pp. 309-337.
- Kashdan, Todd, Lisa Feldman Barrett, and Patrick McKnight. "Unpacking Emotion Differentiation: Transforming Unpleasant Experience by Perceiving Distinctions in Negativity." *Current Directions in Psychological Science*. no. 24, 2015, pp. 10-16.
- Kent, Aaron, and Charlie Baylis, editors. *Footprints: An Anthology of New Ecopoetry*. Broken Sleep Books, 2022.
- Lertzman, R. *Environmental Melancholia: Psychoanalytic Dimensions of Engagement*. Routledge, 2015.
- Lukic, Sladiana et al. "Higher Emotional Granularity Relates to Greater Inferior Frontal Cortex Cortical Thickness in Healthy, Older Adults." *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience*, vol. 23, no. 5, 2023, pp. 1401-1413. <https://doi.org/10.3758/s13415-023-01119-y>.
- Markovic Jelena, Adam K. Anderson, and Rebecca M. Todd. "Tuning to the Significant: Neural and Genetic Processes Underlying Affective Enhancement of Visual Perception and Memory." *Behavioural Brain Research*, vol. 259, 2014, pp. 229-241.
- Marshall, George. *Don't Even Think About It: Why Our Brains Are Wired To Ignore Climate Change*. Bloomsbury, 2014.
- Martínez Serrano, Leonor María, and Cristina M. Gámez-Fernández, editors. *Modern Ecopoetry: Reading the Palimpsest of the More-than-Human World*. Brill, 2021.
- Marven, Lyn. "'So fremd war das Gebilde:' The Interaction between Visual and Verbal in Herta Müller's Prose and Collages." *Herta Müller*, edited by Brigid Haines and Lyn Marven, Oxford University Press, 2013, pp. 135-52.
- Odendaal, Pieter. "Sounding Relations to Ground and Water: Responding to Social-Ecological Change through Spoken Word Poetry." PhD dissertation, Queensland University of Technology, 2020.
- Öhman Arne, Anders Flykt, and Francisco Esteves. "Emotion Drives Attention: Detecting the Snake in the Grass." *Journal of Experimental Psychology: General*, vol. 130, 2001, pp. 466-478.
- Pietrzak, Wit. "Voicing the Terrestrial: Theory of the Lyric and the Pressures of the Anthropocene." *Journal of Literary Theory*, vol. 17, no. 2, 2023, pp. 290-304. <https://doi.org/10.1515/jlt-2023-2013>.
- Pourtois Gilles, Antonio Schettino, and Patrick Vuilleumier. "Brain Mechanisms for Emotional Influences on Perception and Attention: What is Magic and What Is Not." *Biological Psychology*, vol. 92, 2013, 492-512.
- Reddick, Yvonne. *Anthropocene Poetry: Place, Environment, and Planet*. Springer Nature Switzerland, 2024.

- Relidzyńska, Alicja. "The Nature of Irrevocability: Anthropocene Nostalgia in Hayley Eichenbaum's Photography Series *The Mother Road*." *The Ecological Future, Special Issue. Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, edited by Monnet, Agnieszka Soltysik, and Christian Arnsperger, no. 12, 2022, pp.172–191. <https://doi.org/10.18778/2083-2931.12.11>.
- Rigby, Kate, *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism*. University of Virginia Press, 2004.
- Ryan, John Charles. "Poetry as Plant Script: Interspecies Dialogue and Poetic Collaboration in the Northern Tablelands Region of New South Wales." *Transformations*, vol. 17, no. 2, 2017, p. 23.
- Shoptaw John. "Why Ecopoetry?" *Poetry*, vol. 207, no. 4, 2016, pp. 395–408.
- Simpson, Kate, editor. *Out of Time: Poetry from the Climate Emergency*. Valley Press, 2021.
- Sharma, P.D. *Ecology And Environment*. Rastogi Publications, 2009.
- Sutton, Philip. *Nature, Environment and Society*. Bloomsbury Publishing, 2017.
- Varutti, Marzia. "(Re-)Learning to Relate to the Planet: Some Conceptual, Affective and Practice-based Perspectives." *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society*, vol. 49, no. 2, 2025, pp. 41–59. <https://doi.org/10.30676/jfas.141513>.
- . "Poetry and Ecological Awareness: Inspiration from Pierluigi Cappello's Poetry." *Poetry and the Global Climate Crisis: Educational Creative Approaches to Complex Challenges*, edited by Amatoritsero Ede, Sandra Lee Kleppe and Angela Sorby, Routledge, 2023, p. 222–232.
- . "Claiming Ecological Grief: Why Are We Not Mourning (More and More Publicly) for Ecological Destruction?" *Ambio. A Journal of Environment and Society*, vol. 4, 2023, pp. 552–564. <https://doi.org/10.1007/s13280-023-01962-w>.
- . "Anthropocenic Emotions." *NiCHE, Network in Canadian History & Environment*, 9 May, 2023. <https://niche-canada.org/2023/05/09/anthropocenic-emotions/>.
- Youngs, Ian. "Simon Armitage: Poet Laureate on 'Life-changing' Visit to the Arctic." *BBC News*, 14 October 2023.
- The Economist*. "Britain has Seen an Alarming Rise in Poetry Sales." 15 January 2024. <https://www.economist.com/britain/2024/01/15/britain-has-seen-an-alarming-rise-in-poetry-sales>.
- Walton, Samantha. "Ecopoetry." *Companion to Environmental Studies*, edited by Noel Castree, Mike Hulme, and James Proctor, Routledge, 2018, pp. 393–398.
- Weik von Mossner, Alexa. *Affective Ecologies: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*. The Ohio State University Press, 2017.
- Wilson-Mendenhall, Christine, and John Dunne. "Cultivating Emotional Granularity." *Frontiers in Psychology*, no. 12, 2021, 703658. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.703658>.

Esthétique environnementale et visualisations photographiques du pétro-capitalisme. Au-delà du sublime industriel et toxique vers un sublime écologique

Chiara Salari
University of Milano-Bicocca, Italy
chiarsalari@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5552>



Résumé

Cet article explore la relation entre esthétique environnementale et pratiques photographiques, à travers des perspectives écocritiques dans le champ de l'art contemporain et de la culture visuelle. Il vise à questionner l'efficacité de l'utilisation du sublime pour la visualisation des questions environnementales contemporaines. Alors que les romantiques utilisaient le terme "sublime" pour désigner une sorte de beauté qu'il serait terrible d'expérimenter personnellement mais qui était intensément émouvante lorsqu'elle était représentée dans l'art, les phénomènes météorologiques extrêmes d'aujourd'hui créent un sentiment différent, car ils deviennent la nouvelle normalité. La photographie peut jouer un rôle crucial dans la documentation des transformations environnementales, en revitalisant nos manières de voir afin de contribuer aux débats contemporains. Néanmoins, les images spectaculaires peuvent aussi risquer d'anesthésier notre perception, cachant plutôt que révélant les inégalités liées au changement climatique. J'étudierai certaines visualisations photographiques de l'extraction du pétrole et de ses effets (tels que la pollution et le réchauffement global), en partant d'exemples de paysages sublimes industriels et toxiques (*Oil Fields* d'Edward Burtynsky ; *Petrochemical America* de Richard Misrach et Kate Orff) pour me concentrer sur le sublime écologique dans le projet de Subhankar Banerjee sur le Arctic National Wildlife Refuge.

Mots clés: Esthétisation, pratiques photo, paysages sublimes, capitalocène, changement climatique.

Abstract

This article explores the relation between environmental aesthetics and photographic practices, through ecocritical perspectives in the field of contemporary art and visual culture. It aims to question the efficacy of the use of the sublime for visualizing contemporary environmental issues. While the Romantics used the term "sublime" to refer to a kind of beauty that would be terrible to experience personally but was intensely moving to see depicted in art, today's extreme weather events create a different feeling, as they become the new normal. Photographs can have a crucial role in documenting environmental transformations, revitalizing ways of seeing in order to contribute within contemporary debates. Nonetheless, spectacular images can also risk anesthetizing our perception, hiding rather than revealing the inequalities related to climate change. I will study some photographic visualizations of oil extraction and its effects (like pollution and global warming), starting from examples of industrial and toxic sublime landscapes (Edward Burtynsky's *Oil Fields*; Richard Misrach and Kate Orff's *Petrochemical America*) to focus on the ecological sublime in Subhankar Banerjee's project on the Arctic National Wildlife Refuge.

Keywords: Aestheticization, photo practices, sublime landscapes, capitalocene, climate change.

Resumen

Este artículo explora la relación entre la estética medioambiental y las prácticas fotográficas, a través de perspectivas ecocríticas en el campo del arte contemporáneo y la cultura visual. Su objetivo es cuestionar la eficacia del uso de lo sublime para visualizar los problemas medioambientales contemporáneos. Mientras que los románticos utilizaban el término “sublime” para referirse a un tipo de belleza que sería terrible experimentar personalmente, pero que resultaba intensamente conmovedora al verla representada en el arte, los fenómenos meteorológicos extremos actuales crean una sensación diferente, ya que se convierten en la nueva normalidad. Las fotografías pueden desempeñar un papel crucial en la documentación de las transformaciones medioambientales, revitalizando las formas de ver para contribuir a los debates contemporáneos. No obstante, las imágenes espectaculares también pueden correr el riesgo de anestesiar nuestra percepción, ocultando en lugar de revelar las desigualdades relacionadas con el cambio climático. Estudiaré algunas visualizaciones fotográficas de la extracción de petróleo y sus efectos (como la contaminación y el calentamiento global), partiendo de ejemplos de paisajes industriales y tóxicos sublimes (*Oil Fields*, de Edward Burtynsky; *Petrochemical America*, de Richard Misrach y Kate Orff) para centrarme en lo ecológico sublime en el proyecto de Subhankar Banerjee sobre el Refugio Nacional de Vida Silvestre del Ártico.

Palabras clave: Estetización, prácticas fotográficas, paisajes sublimes, capitaloceno, cambio climático.

La photographie occupe une position particulièrement complexe vis-à-vis de la représentation des transformations écologiques. Par son lien indiciel avec le réel et ses propriétés de diffusion dans des contextes différents, elle contribue à la fois à documenter et à spectaculariser les dégâts environnementaux et les conséquences du changement climatique. Les images photographiques sont souvent utilisées ou considérées comme des preuves, témoignant des catastrophes écologiques, ayant le pouvoir de pousser les spectateurs à une prise de conscience, voire à l'action. Pourtant ce même pouvoir documentaire et émotionnel—lié à une esthétique du “choc” propre à la production et réception de certaines images photographiques—peut nous faire plonger dans une stupeur immobilisante, dans un état de désolation qui efface leur efficacité potentielle. De plus, la photographie montre ses limites pour capturer les transformations environnementales temporelles et invisibles, car elle n'arrive souvent que trop tard, quand il s'agit de documenter leurs effets plutôt que les causes, en montrant des environnements déjà dégradés. Elle détient également une place problématique dans la représentation de l'Anthropocène par sa difficulté à articuler ce qui relève du global et du local.¹ Comme le remarque Ursula Heise dans *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*, le défi

¹ Le terme “Anthropocène” enregistre l'impact géologique des activités humaines sur les écosystèmes, offrant un espace de rencontre interdisciplinaire entre les sciences naturelles et humaines contre la négation du changement climatique. Ce terme masque cependant des différences de degré de responsabilité importantes, car ce n'est pas l'humain en tant que tel qui est un danger pour le système Terre, mais certaines pratiques ou modes de vie liés au système capitaliste actuel. D'autres termes ont été proposés qui seraient plus pertinents, par exemple celui de “Capitalocène” (l'âge géologique du capital), ou encore le “Plantationocène,” qui met en évidence le système de plantation comme une cause structurelle de la transformation géologique, en particulier son lien avec le colonialisme corporatif, l'esclavage ou le travail forcé et la marchandisation de la nature (Moore; Haraway).

qu'une vision environnementale déterritorialisée pose aux formes culturelles, littéraires et artistiques, est celui d'envisager des nouvelles possibilités de conscience écologique—en faveur du monde non humain et d'une plus grande justice socio-environnementale—qui ne seraient plus seulement ancrées dans des géographies spécifiques, mais qui engloberaient la planète dans son ensemble (10).²

Du point de vue des choix et stratégies esthétiques, la beauté peut être considérée comme un instrument efficace pour attirer l'attention du public sur les paysages représentés, mais elle peut aussi fonctionner comme un anesthésiant qui invisibilise les responsabilités et les inégalités devant les effets du changement climatique. Là est le paradoxe de certaines approches photographiques qui produisent des images “belles mais laides” (Brunet 14). Des paysages esthétiquement plaisants invitent les spectateurs dans l'image, pour révéler la réalité de la scène dans un second temps seulement: pollution, dégradation de l'environnement, voire destruction de la Terre. Nous sommes confrontés à l'écart entre la “laideur” des problèmes écologiques représentés et la beauté des images, dont on présume une puissance qui ne serait pourtant pas celle de révéler la complexité des enjeux actuels. Caractérisée par l'oscillation entre plaisir et terreur et par la tension que créent ces deux qualités apparemment opposées, la catégorie esthétique du sublime semble la plus à même de refléter notre rapport changeant à l'environnement, comme le démontre la persistance de l'utilisation de ce terme dans le cadre de nombreuses expositions³ et études, notamment *Seven Sublimes* de David E. Nye (2022), et le dossier “Anthropocene Sublimes” du journal *Ecozon@* (2025), qui pluralise le terme sublime et sa relation à l'Anthropocène pour enrichir le débat sur les étiques, les politiques et les esthétiques propres à la crise environnementale actuelle (Lombard, Sperling, et Vermeulen 2).

Cet article envisage les rapports entre photographie et écologie en interrogeant la place de l'esthétique dans la visualisation du pétro-capitalisme. Il s'intègre ainsi dans la critique de la société occidentale moderne comme “petro-culture,” fondée sur le système énergétique du pétrole, menée par les *energy humanities* (Szeman et Boyer; LeMenager; Wilson, Carlson et Szeman). Il s'agira d'abord de retracer brièvement les transformations de l'idée de sublime depuis le romantisme, tout en questionnant la notion de nature, historiquement construite et idéologiquement connotée, ainsi que de paysage naturel. A partir d'approches écocritiques dans le champ de l'art contemporain et de la culture visuelle, on se

² “The challenge that deterritorialization poses for the environmental imagination, therefore, is to envision how ecologically based advocacy on behalf of the nonhuman world as well as on behalf of greater socioenvironmental justice might be formulated in terms that are premised no longer primarily on ties to local places but on ties to territories and systems that are understood to encompass the planet as a whole” (10).

³ Par exemple *Sublime: les tremblements du monde* au Centre Pompidou Metz (11 février 2016 au 5 septembre 2016), *Ravaged sublime. Landscape photography in the 21st century* au Dayton Art Institute (15 octobre 2016 au 8 janvier 2017), *Resurrecting the Sublime* à la Biennale Internationale Design de Saint-Etienne (21 mars au 22 avril 2019), *PLANET B. Climate Change and the New Sublime* au Palazzo Bollani de Venise (20 avril au 27 novembre 2022), *THE SUBLIME: Where Words Fail* à la Sullivan Goss – An American Gallery de Santa Barbara (22 décembre 2023 au 26 février 2024).

concentrera par la suite sur des exemples de visualisations photographiques de l'extraction du pétrole et de ses effets (tels que la pollution et le réchauffement global), qui utilisent différemment les esthétiques du sublime industriel ou toxique (la série *Oil Fields* d'Edward Burtynsky; le livre/atlas *Petrochemical America* de Richard Misrach et Kate Orff), voire du sublime écologique (le projet de Subhankar Banerjee sur le Arctic National Wildlife Refuge).

Le sublime de l'Anthropocène

Si l'esthétique environnementale s'est développée en tant que sous-champ de l'esthétique philosophique occidentale pendant les cinquante dernières années, en réaction à la préoccupation croissante pour la dégradation environnementale (Drenthen et Keulartz; Blanc et Lolive), ses racines historiques se trouvent au XVIIIe et XIXe siècles, au moment où le concept de sublime a émergé. Influencée par d'autres disciplines comme l'architecture paysagiste, la géographie humaine, et l'écologie, les développements théoriques de l'esthétique environnementale entrent de plus en plus en dialogue avec les études sur les arts et les médias, alors même que le sublime, depuis le XIXe siècle déjà, n'est plus utilisé exclusivement pour décrire l'expérience ou la représentation de paysages naturels, mais également des environnements urbains, technologiques ou industriels. L'esthétique du sublime a été associée aux sensations de stupéfaction et de terreur, au sentiment de notre propre insignifiance face à une nature lointaine, illimitée, manifestant soudainement sa toute-puissance.⁴ Au XVIIIe siècle, Edmund Burke identifia les conditions empiriques et psychologiques de l'effroi provoqué par le sublime naturel en s'appuyant sur certaines expériences concrètes (vertige, peur du noir, angoisse face à la mort),⁵ alors qu'Emmanuel Kant pensa la dimension métaphysique et subjective du sublime.⁶ Le sublime ne serait ni un objet ni un spectacle naturel, mais un sentiment éprouvé à l'occasion de certains phénomènes limites ou extrêmes de la nature. L'infinité du cosmos et la puissance naturelle réveillent ou suscitent notre propre sublimité, à savoir notre capacité à nous confronter à ce qui nous dépasse absolument. Deux mutations radicales de l'idée de sublime sont pourtant observables aujourd'hui: celle de la position d'un spectateur des débordements du monde prenant progressivement conscience de son rôle d'acteur (non seulement d'observateur) et celle de la métamorphose de l'idée même de catastrophe, qui ajoute aux déchainements de la nature l'invisibilité des effets de notre activité. La thèse de l'Anthropocène démontre en effet que les traces de notre âge industriel resteront pour des millions d'années dans les archives géologiques de la planète. Comme l'indique Jean-Baptiste Frescoz, le sublime de l'Anthropocène réside dans "[...] cette rencontre extraordinaire: deux siècles d'activité humaine, une durée infime, quasi-nulle au regard de l'histoire terrienne, aura suffi à provoquer une

⁴ D'où le sublime du désastre, figure esthétique consacrée depuis Lucrèce et Longin.

⁵ Dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757).

⁶ Dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790).

altération comparable au grand bouleversement de la fin du Mésozoïque il y a 65 millions d'années" ("L'anthropocène et l'esthétique du sublime").

Le sublime de l'Anthropocène et la mise en scène d'une humanité devenue force tellurique hériteraient du "sublime technologique" des XIX^e et XX^e siècles, quand l'industrialisation de l'Occident fait l'objet d'une intense célébration esthétique et joue un rôle central dans la diffusion de l'idéologie du progrès représentée par les gares, les usines et les gratte-ciels, ainsi qu'à travers les œuvres matérialisant la rencontre du sublime naturel et humain comme les viaducs, les tunnels, les canaux, les ponts, les barrages. Dans *American Technological Sublime*, Nye étudie la construction sociale d'expériences sublimes à l'époque industrielle, les politiques de la perception, et l'expérience que fait le public de technologies particulières. Le sublime ne serait donc pas à considérer comme un sentiment immuable, mais dans ses transformations culturelles et politiques. Autrement dit, il est conçu non pas comme une catégorie absolue de l'expérience esthétique, mais plutôt comme étant contingent et dépendant des systèmes sociaux et politiques (xvii). Néanmoins, si le sublime technologique visait à harmoniser nature et industrie, le sublime du début du XXI^e siècle montre plutôt la tension entre la nature du sujet (des environnements dégradés, voire toxiques) et son traitement esthétique, esthétisé ou esthétisant. Il est possible de parler, comme le fait W. J. T. Mitchell dans son essai "Painting the Sea in Carson City," d'"[...] esthétique d'une mélancolie sublime qui ne peut manquer de célébrer, tout en critiquant, les cicatrices et les inscriptions gargantuesques que l'espèce humaine grave sur la planète" (143).⁷ De plus, si les romantiques utilisaient le terme "sublime" pour se référer à un type de beauté dont l'expérience personnelle aurait été terrible mais dont la représentation artistique était intensément touchante, et qui était liée à une expérience ou une catastrophe naturelle exceptionnelle, les phénomènes extrêmes de plus en plus fréquents (tels que les ouragans, les sécheresses, les inondations, la hausse des températures) aujourd'hui créent un sentiment différent, ou, selon Nicholas Mirzoeff "[...] un malaise constant, car les conditions météorologiques inhabituelles deviennent la nouvelle norme" (216).⁸

Comme on le sait, le terme Anthropocène signale une ère géologique nouvelle qui voit les activités humaines devenir pour la première fois dans l'histoire le moteur central de la transformation de l'écosystème terrestre. Il indique que nous avons quitté l'époque géologique de l'Holocène, commencée il y a 11700 ans, et exprime un changement d'échelle des effets de nos actions sur le système Terre, plutôt que sur les seuls paysages. L'écologie l'emporte sur le paysage. Nous voyons en effet de plus en plus les conséquences globales de phénomènes locaux et les effets locaux de décisions globales, par exemple concernant l'exploitation de ressources carbonées et la pollution conséquente, voire la montée des eaux due au réchauffement climatique dans des zones géographiquement éloignées. C'est l'idée même de "nature" qui est mise en cause, puisque l'impact humain (devenu une force géologique) est en train de

⁷ "[...] aesthetics of sublime melancholy that cannot avoid celebrating, even as it criticizes, the gargantuan scars and inscriptions that the human species is carving into the planet" (143).

⁸ "[...] a constant unease, as unusual weather becomes the new normal" (216).

dissoudre littéralement l'idée d'une nature séparée, extérieure et différente de la culture ou de la civilisation humaine. À l'heure de la coïncidence entre histoire humaine et histoire de la Terre, les concepts de paysage local et global sont interrogés, ainsi que leur représentations.

Dans son essai "From Nature to Ecology. The Emergence of Ecocritical Art History" Alan C. Braddock présente une perspective de l'histoire de l'art qui adopte, à partir des années 1990, une approche interdisciplinaire et une interprétation des œuvres plus informée par l'écologie et l'histoire environnementale, les concepts de soutenabilité et de justice environnementale dans l'analyse culturelle, pour considérer tout environnement ou objet plutôt qu'exclusivement les paysages ou la nature idéalisée ("Ecocritical Art History" 26). Il s'agit également d'aller au-delà d'une simple appréciation esthétique des œuvres, rejoignant ainsi des perspectives de la culture visuelle, qui sont à leur tour en train de prendre en compte les transformations environnementales contemporaines et le rôle des images dans leur visualisation. Comme l'affirme T. J. Demos, dans notre condition "post-naturelle" ("Photography at the End of the World" 1) il faudrait d'abord décoloniser notre conception de la nature en tant qu'entité extérieure et aller au-delà de la séparation entre nature et culture, qui est à l'origine du concept de paysage en Occident. Dans *Par-delà nature et culture* Philippe Descola explique en effet que l'opposition entre la nature et la culture ne possède pas l'universalité qu'on lui prête, non seulement parce qu'elle est dépourvue de sens pour tous autres que les "modernes," mais aussi du fait qu'elle apparaît tardivement au cours du développement de la pensée occidentale elle-même, en Europe il y a quatre siècles tout au plus. Du point de vue de l'esthétique environnementale, dans *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Timothy Morton avance l'idée de penser l'écologie contre une conception de nature trop idéalisée, voire même d'en abandonner le concept. L'auteur se concentre sur l'époque romantique et ses productions culturelles, qui en présentant la nature comme un objet séparé et lointain, sans trace de contact avec l'humanité, rétablissent la séparation même qu'elles cherchent à abolir (125).

Nous avons vu que le terme sublime, d'abord utilisé pour les paysages naturels, est aussi adopté, depuis le XIXe siècle déjà, pour les paysages industriels et technologiques. Dans l'article "Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes," Jennifer Peeples conceptualise une autre forme de sublime, le "sublime toxique," en le décrivant comme la contrepartie du sublime technologique, voir son nécessaire "autre." Car s'il partage avec ce dernier l'émerveillement devant les accomplissements humains, "[...] le sublime toxique agit pour contrer cette émerveillement en s'alarmant de l'immensité de la destruction dont on est témoin" (380).⁹ De plus, contrairement au sublime naturel, qui a pour but d'augmenter le caractère moral du sujet qui regarde, l'horreur du sublime toxique remet en question l'éthique personnelle, sociale et environnementale qui permet à ces lieux de

⁹ "[...] the toxic sublime acts to counter that marvel with alarm for the immensity of destruction one witnesses."

contamination d'exister. Défini comme "[...] les tensions qui naissent de la reconnaissance de la toxicité d'un lieu, d'un objet ou d'une situation, tout en appréciant son mystère, sa magnificence et sa capacité à inspirer l'émerveillement" (375),¹⁰ le sublime toxique dans les productions visuelles encouragerait la contemplation d'un monde pollué depuis une position de spectateurs. Une revisitation ultérieure du sublime, le "sublime écologique," déplace notre attention de la représentation du "spectacle" (de la surface de l'image), aux échelles spatiales et aux interconnexions écologiques que nous pouvons imaginer à partir des paysages montrés (Dunaway, "Reconsidering the Sublime"). De plus, le sublime écologique ne favorisant plus des perspectives idéologiques séparant nature et culture (sublime naturel), et s'éloignant de la fétichisation de la technologie ainsi que de l'intention de contrôler la nature (sublime technologique), prônerait des engagements plus responsables avec l'environnement (Hitt; Caracciolo). Tel le "sublime environnemental" (Brady), qui engage tant l'imagination que les sens et envisage une vision plus "relationnelle" entre l'humain et le non-humain, le sublime écologique vise à reconnaître pleinement l'autre non-humain et son agentivité.

Visualisations photographiques du pétro-capitalisme

L'origine de l'Anthropocène est souvent située au XVIIIe siècle, avec l'inauguration de la révolution industrielle et les débuts de la pollution due aux combustibles fossiles (avec la première moitié du XIX siècle comme intensificateur et l'ère nucléaire à partir de 1945 comme accélérateur). Mais le début de l'Anthropocène peut être retracé à il y a 11 000 ans avec l'invention de l'agriculture, et en particulier avec ce que Morton appelle "agrilogistics" (*Dark Ecology* 38), ou encore à partir du début du système mondial capitaliste moderne. Localiser les origines des transformations environnementales actuelles au développement du système capitaliste au XVe siècle permettrait de porter l'attention sur les relations entre pouvoir, capital et nature qui ont caractérisé le capitalisme fossile. Le risque de situer l'Anthropocène au XVIIIe siècle est en effet de se focaliser sur les effets du changement climatique (réchauffement global, pollution, montée des eaux, sécheresse, etc.), en ignorant les causes structurelles de celui-ci: l'exploitation de la nature, du travail humain, de l'énergie et des matières premières.

Selon Demos la rhétorique de l'Anthropocène et son imagerie visuelle fonctionne fréquemment comme un mécanisme d'universalisation, qui permet de renier les différences de responsabilité et les inégalités devant les effets du changement climatique nous rendant tous complices. Dans le quatrième chapitre de *Against the Anthropocene* (intitulé "Capitalocene Violence") Demos prend l'exemple d'un essai paru en 2011 dans *National Geographic*, intitulé "Enter the Anthropocene—Age of Man," accompagné entre autres d'images du photographe

¹⁰ "[...] the tensions that arise from recognizing the toxicity of a place, object or situation, while simultaneously appreciating its mystery, magnificence and ability to inspire awe."

canadien Edward Burtynsky, connu pour ses tirages à grande échelle de paysages industriels et post-industriels impressionnants et esthétisants. La série *Oil Fields* en particulier crée une sorte de “sublime petro-industriel” par la mise en valeur d’une imposante infrastructure pétrolière symbole d’une croissance capitaliste sans limites. Ce type d’images naturalisent le petro-capitalisme par leur transformation photographique de la toxicité de l’environnement en splendeur visuelle (Demos, *Against the Anthropocene* 68). Nous pouvons prendre comme exemples les photographies *Oil Fields #19ab*, représentant les plates-formes pétrolières de la San Joaquin Valley en Californie, et *Oil Fields #27*, où la technologie de production d’hydrocarbures fusionne avec la nature, les deux étant unifiées visuellement. Ces images sont construites à partir de scènes de violence environnementale. Cette violence est visible localement par les dégâts provoqués sur des paysages régionaux, mais aussi globalement dans la contribution de la production industrielle de combustible fossile. Si elles peuvent exprimer l’ambiguïté entre le développement dirigé par l’industrie pétrolière et la complicité des consommateurs, le risque est néanmoins de dramatiser, sur un mode spectaculaire, la beauté visuelle perverse d’une maîtrise technologique et géologique dénuée d’éthique environnementale, donc de faire de l’esthétisation une fin en soi.

Selon Peebles, les choix esthétiques de Burtynsky capturent ou créent le sublime dans le toxique, pour montrer le dilemme dans lequel nous nous trouvons. Si certaines contradictions sont inhérentes à notre relations aux polluants, la composition des photographies (choix du cadre, de la profondeur du plan, de l’angle de prise de vue, du format et de la taille de l’image) augmente la complexité et le mystère des lieux représentés, créant des réactions qui n’existeraient pas autrement: “[...] le sublime toxique produit une dissonance en montrant simultanément la beauté et la laideur, l’ampleur des projets et l’insignifiance des humains [...] en questionnant le rôle de l’individu dans le paysage toxique, il suscite des sentiments à la fois de sécurité et de risque, de pouvoir et d’impuissance” (377).¹¹ Tout en admettant que l’on peut à juste titre critiquer Burtynsky pour effacer ou même “nettoyer” ses images des victimes, Peebles propose une lecture différente, basée sur le constat que:

L’exclusion des personnes les plus proches des polluants empêche le public de connaître les trois éléments qui clôturent un récit toxique: un contaminant, une victime et un site [...] le regardeur est laissé ‘seul’ à affronter l’objet et à le comparer à lui-même, celle-ci étant l’étape finale de la réponse sublime. (385)¹²

On pourrait ainsi aborder ces photographies comme relevant de l’anamorphose, l’écart entre la sidérante beauté des images et l’horreur de ce qu’elles représentent

¹¹ “[...] the toxic sublime produces dissonance by simultaneously showing beauty and ugliness, the magnitude of the projects and the insignificance of humans [...] questions the role of the individual in the toxic landscape while simultaneously eliciting the feelings of security and risk, power and powerlessness” (377).

¹² “Excluding the people in closest proximity to the toxins precludes the audience from the closure associated with knowing all three elements of a toxic narrative: a contaminant, a victim and a site [...] the viewer is left “alone” to confront the object and compare it to one’s self, the final stage of the sublime response” (385).

créant un trouble chez le public relevant finalement de l'abjecte, par lequel "[...] un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui" (Kristeva 9). Etant surtout ambiguïté, à la limite de ce qui peut être assimilé et pensé, "L'abject est bordé de sublime. Ce n'est pas le même moment du parcours, mais c'est le même sujet et le même discours qui le font exister" (19). Le sublime toxique révélerait donc les horreurs de l'"Anthrop-o(bs)cène" et notre propre aliénation (Meillon), en nous faisant sentir troublés par notre réponse esthétique initiale à l'horreur écologique. Même si les photographies de Burtynsky peuvent être interprétées comme reposant sur l'implicite et sur la participation active du public face à la dissonance cognitive orchestrée, son travail reste problématique et ambigu sur la question de la responsabilité:

La toxicité rendue sublime. La vue aérienne, qui est sa marque de fabrique, montre l'ampleur du développement, mais elle séduit aussi par une esthétique de l'abondance et l'abstraction du lieu dans des géométries formalistes. La tension entre séduction et répulsion n'est pas résolue dans l'œuvre de Burtynsky, et le lieu de responsabilité n'est pas clair. (Angus 55-56)¹³

Comme l'indique Siobhan Angus, l'ambiguïté de Burtynsky sur la question de la responsabilité renvoie à un problème de société plus large, car ses œuvres montrent à la fois la destruction causée par l'industrie pétrolière et un monde qui ne peut imaginer un avenir sans l'abondance que le pétrole rend possible. Ses photographies peuvent servir de réquisitoire contre le capitalisme industriel—teinté de fascination et d'émerveillement—mais elles ne vont pas au-delà d'une critique ambiguë. Nous retrouvons ici l'état actuel d'une grande partie du discours sur l'Anthropocène:

À bien des égards, Burtynsky est le photographe emblématique de l'Anthropocène. Car en tant que cadre conceptuel, l'Anthropocène met l'accent sur l'échelle plutôt que sur la spécificité, critique (avec effroi) l'impact surdimensionné des humains et reste ambigu sur la question de la responsabilité, autant de tensions qui se reflètent dans l'ambitieux corpus de Burtynsky. (92)¹⁴

L'attention portée à ce que nous pouvons voir—une destruction spectaculaire par exemple—peut occulter certains changements plus profonds dans les écosystèmes, révélant quelque chose sur l'ampleur des transformations, mais pas assez sur leur pleine signification et complexité.

A cette approche esthétisante (Cammaer; Ramade), utilisée aussi par beaucoup d'autres photographes, nous pouvons opposer celle du projet *Petrochemical America*, qui fut le fruit d'une collaboration entre le photographe Richard Misrach et l'architecte paysagiste Kate Orff, sur le même thème de l'extraction du pétrole et de ses effets. Si les vues surélevées ou aériennes d'Edward

¹³ "Toxicity rendered sublime. His trademark aerial view shows the scale of development, but the aerial view also seduces through an aesthetics of abundance and the abstraction of place into formalist geometries. The tension between seduction and revulsion is unresolved in Burtynsky's work, and the locus of responsibility is unclear" (55-56).

¹⁴ "In many ways, Burtynsky is the emblematic photographer of the Anthropocene. As the Anthropocene as a framework emphasizes scale over specificity, critiques (with awe) the oversized impact of humans, and is ambiguous on the question of responsibility, all tensions reflected in Burtynsky's ambitious body of work" (92).

Burtynsky isole les paysages de leur environnement socio-économique et politico-culturel et produisent une sensation de plaisir visuel presque abstrait, cette collaboration Misrach-Orff montre au contraire les causes et les effets nuisibles du développement de l'industrie du pétrole, en révélant les coûts environnementaux et humains sur le terrain (Demos, *Against the Anthropocene* 71; Duperrex). Résultat d'une enquête sur le couloir du Mississippi River entre Baton Rouge et New Orleans aussi appelée "Cancer Alley" (pour sa toxicité), le livre photographique *Petrochemical America*, publié en 2012, comprend un travail de mise en séquence et de contextualisation des photographies à travers une narration visuelle qui prend le nom de "ligne traversante," un "atlas écologique," ainsi qu'un "glossaire des termes et des solutions pour une culture post-pétrochimique" (contenant des suggestions pour des actions citoyennes, une agriculture soutenable, une utilisation écologique du sol, aussi bien que des éléments de loi environnementale). Comme l'explique Heather Houser, l'ouvrage fait revivre l'atlas en tant que genre qui va de la représentation à la spéculation et qui intègre la photographie, la cartographie, le rendu anatomique et des visualisations à la fois traditionnelles (par exemple, des frises chronologiques, des graphiques à barres) et inventives (des palimpsestes de cartes, de statistiques et de logos d'entreprises). Il montre "[...] le pouvoir de la verticalité en déployant le pouvoir de la ligne dans un atlas expérimental qui prolonge une tradition de cartographie narrative et critique" (Houser 22).¹⁵ Le pétrole a en effet la capacité à échapper à une représentation adéquate: malgré la diversité de ses formes et son omniprésence, le pétrole et ses dérivés restent souvent impénétrables, voire invisibles. *Petrochemical America* intervient dans ce jeu subtil d'invisibilité et d'hypervisibilité. De plus, "Plutôt que de généraliser les impacts anthropogéniques à l'échelle planétaire, ces visualisations présentent les effets locaux, incarnés, sur les communautés humaines et supra-humaines de la biorégion du Golfe" (39).¹⁶

L'image *Abandoned Trailer Home, Mississippi River, Near Dow Chemical Plant, Plaquemine, Louisiana*, montre par exemple la voie navigable majeure du Mississippi réduite à un égout, dépeuplé à cause des émissions toxiques industrielles déchargées directement dans l'eau et relâchées dans l'air. Outre les cartes géographiques, les diagrammes d'informations et les organigrammes, l'"atlas écologique" intègre les photographies de Misrach, en les accompagnant d'une riche interprétation politico-écologique. *Sugar Cane and Refinery, Mississippi River Corridor, Louisiana*, apparaît ainsi imprimée sur deux pages et mise en contexte par un texte sur le "cycle de l'azote de synthèse." De surcroît, à cette image d'une tonalité verdâtre—dont la partie inférieure conduit notre regard vers la silhouette d'une raffinerie—est superposé un organigramme qui inclut des mots et des dessins. Celui-ci "réintègre" littéralement ce

¹⁵ "[...] the power of verticality by deploying the power of the line in an experimental atlas that extends a tradition of narrative and critical cartography" (22).

¹⁶ "Rather than generalizing Anthropocenic impacts on a planetary scale, these visualizations present the local, embodied effects on human and more-than-human communities in the Gulf bioregion" (39).

paysage dans le contexte environnemental plus large et rend visibles des relations et dynamiques qui échappent à la surface photographique.¹⁷

Petrochemical America présente aussi une enquête sur les communautés humaines et leur connexion au réseau de vie de la région, avec des cartographies des produits chimiques et des compagnies de pétrole, aussi bien qu'une liste de problèmes de santé. Nous apprenons que Cancer Alley impacte certaines populations plus que d'autres, à commencer par des africains-américains et des ouvriers qui n'ont pas les moyens de déménager dans des zones plus propres. Ce projet montre ainsi comment l'injustice vient redoubler les inégalités. Il nous aide à voir la pollution industrielle comme symptomatique de la pauvreté et de la marginalisation, à mieux visualiser les rapports de force liés aux questions de race et de classe, relevant du "racisme environnemental" (Taylor; Lerner). La toxicité de cet environnement est aussi symptomatique de la "violence lente" dont parle Rob Nixon dans *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*:

Par violence lente, j'entends une violence qui se produit progressivement et à l'abri des regards, une violence de destruction différée qui se disperse dans le temps et l'espace, une violence d'attrition qui n'est généralement pas considérée comme de la violence. (2)¹⁸

Ce sont les personnes et les communautés dépourvues de ressources qui sont les principales victimes de la violence lente, dont l'invisibilité pose des défis de représentation et de narration: comment rendre visible les réseaux d'interconnexion occultés et tentaculaires. Si certaines images de *Petrochemical America* semblent à première vue participer au "sublime toxique," tel qu'il a été décrit par Peebles et mentionné précédemment à propos de Burtynsky, cette esthétique est intégrée dans un travail de contextualisation et d'interprétation qui permet d'aller au-delà de la surface photographique. Le livre expose les connections entre les paysages photographiés et l'écosystème de cette région du Mississippi, révélant son contexte socio-économique.

La recherche des interconnexions entre effets de l'industrie du pétrole et transformations des milieux de vie est menée à une échelle géographique encore plus vaste par le photographe et activiste environnemental Subhankar Banerjee. Dans le cadre d'un projet au long cours sur le Grand Nord (qu'il appelle le "Proche Nord"), Banerjee étudie l'impact du changement climatique sur les paysages et les écosystèmes de l'Arctic National Wildlife Refuge (ANWR) et ses régions frontalières, accompagnant ses photographies de légendes détaillées. Ce cadre analytique lui permet aussi de documenter les effets des transformations écologiques sur les modes de vie des populations animales et humaines de cet environnement apparemment isolé (Banerjee; McKee). On sait désormais que la tendance du climat au

¹⁷ Une sélection de ces photographies a trouvé une diffusion plus large par son appropriation dans le générique de la première saison de la série *True Detective*, produite par la chaîne télévisée HBO et diffusée en 2014 (Lirette).

¹⁸ "By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all" (2).

réchauffement (due à l'augmentation des niveaux de dioxyde de carbone dans l'atmosphère) se produit deux fois plus rapidement dans les latitudes septentrionales de la Terre que partout ailleurs. Le pergélisol qui a soutenu la région arctique pendant des siècles n'est plus aussi permanent et la calotte glaciaire recouvrant le pôle Nord a diminué de moitié depuis les années 1950. Les liens entre le Grand Nord et le reste du monde moderne ne s'arrêtent pas au changement climatique. Au cours des dernières décennies, les scientifiques ont découvert que même si la région polaire est l'un des endroits les plus reculés de la planète, il s'avère également être l'un des plus pollués (Cone). Paradoxalement, ce sont ces mêmes effets du réchauffement global (surtout le recul de la calotte glaciaire arctique) qui ont permis aux compagnies énergétiques de découvrir et d'envisager l'exploitation des réserves de pétrole et de gaz naturel du Grand Nord. Une fois extraits et expédiés vers le reste du monde, ces carburants ne font que contribuer davantage à l'émission de carbone dans l'atmosphère. Les troupes de caribous que nous voyons dans les images de Banerjee ci-dessous effectuent leurs migrations annuelles sur certaines de ces réserves inexploitées de pétrole.

Caribou Migration II | Oil and The Caribou | 2002¹⁹

The coastal plain of the Arctic National Wildlife Refuge is the core calving area of the Porcupine River caribou herd. It is also the most debated public land in the United States history—whether to open up this land to oil and gas development or to preserve it has been raging in the halls of the United States Congress for over thirty years. This caribou herd has symbolized the Arctic Refuge—both for its ecological and cultural significance. Individual caribou from this herd may travel more than three thousand miles during their yearly movements, making it one of the longest terrestrial migrations of any land animal on the planet. Numerous indigenous communities living within the range of the herd have depended on the caribou for subsistence food. The Gwich'in people of Alaska, and the northern Yukon and Northwest Territories in Canada, live on or near the migratory route of this herd, have relied upon the caribou for many millennia to meet their subsistence as well as cultural and spiritual needs. The Gwich'in are caribou people. They call the calving ground of the caribou "Iizhik Gwats'an Gwandaii Goodlit" (The Sacred Place Where Life Begins). To open up the caribou calving ground to oil and gas development is a human-rights issue for the Gwich'in Nation. In addition to the perceived threat of oil development in their calving ground, this caribou herd has been severely impacted by climate change in recent years. International scientific community has stated that climate change has impacted this herd more than most of the other large caribou herds across the circumpolar Arctic. Their numbers have declined steadily at a 3.5% per year since 1989 from 178,000 animals to a low of 123,000 in 2001. Warmer, wetter autumn resulting in more frequent icing conditions; warmer, wetter winter resulting in deeper and denser snow; and warmer spring resulting in more freeze-thaw days and faster spring melt are among the key negative climate change impacts on the caribou and their habitat. In the photograph pregnant females are migrating over Coleen River on the south side of the Brooks Range Mountain on their way to the coastal plain for calving.

¹⁹ Voir l'image sur le site web de l'auteur : <https://www.subhankarbanerjee.org/photohtml/oilncaribou3.html>.

Sheenjek River II: A Gwich'in Homeland / Oil and The Caribou / 2002²⁰

Framing the Arctic National Wildlife Refuge as “the last American frontier untouched by man” is a myth. The Sheenjek River, one of the three designated “Wild” rivers in the Arctic Refuge, has been immortalized with the biological expedition of 1956 led by legendary biologist Olaus Murie. This expedition later led to the establishment of the Arctic National Wildlife Refuge in 1960. Sarah James, a Gwich'in elder and a leading Native American activist and a dear friend shared with me that “Sheenjek” in Gwich'in means “salmon river,” and she shared with me a map (hand drawn) that shows numerous Gwich'in families, including Sarah James' family, lived along this river until they were encouraged to take up village life in Arctic Village as recently as in mid-twentieth century. The conservation movement has obliterated the Gwich'in history of the “salmon river.” American land conservation movement from its inception separated “man” from “nature,” which has proven to be cruel to the Native American people. The American public was told that areas of the Yellowstone Plateau “have never been trodden by human footsteps.” On the contrary, the Crow, the Shoshone, the Bannock, the Blackfeet, and the Nez Perce - five tribes hunted in these areas. The first National Park was established—the Yellowstone National Park. The United States military was called in to ensure safety for the tourists from the threat of the Native American people. We protected the land from the people of the land. Today the Gwich'in Steering Committee and the conservation organizations are working collaboratively to protect the coastal plain of the Arctic Refuge against oil and gas development. However, the gap between the two conceptions of nature and culture remain vast [...].

Comme nous pouvons le remarquer dans ces deux cas, certaines photographies de Banerjee semblent participer de la tradition du sublime. En revanche, les textes expriment ce que les images ne peuvent pas montrer, décrivant par exemple comment le réchauffement climatique a modifié la région, où documentant les liens complexes entre les communautés autochtones et les écosystèmes arctiques. Ils fournissent ainsi un contrepoint (et un contrechamp) aux photographies. Ensemble, les images et les légendes présentent une perspective écologique qui permet d'encadrer les paysages représentés comme des lieux connectés non seulement à cette région mais au reste du monde. Il s'agit de tenter de montrer l'écologie plus large du paysage, y compris ses liens avec des écosystèmes lointains, car cette région est profondément affectée par des décisions politiques et économiques prises loin de l'Arctique. Les images de l'Arctic Refuge de Subhankar Banerjee nous encouragent ainsi à voir ce paysage éloigné dans le contexte plus large de la politique énergétique américaine et de la dépendance mondiale aux combustibles fossiles. En allant au-delà des visions opposées sur l'Arctic National Wildlife Refuge en tant que “dernière nature sauvage” à préserver ou vaste entrepôt de ressources énergétiques à exploiter, les textes de ce projet recadrent l'Arctic Refuge comme un milieu complexe où se tissent des histoires interconnectées. Comme l'indique l'historien Finis Dunaway dans son essai “Reconsidering the Sublime. Images and Imaginative Geographies in American Environmental History:” “Le sublime ne se trouve pas ici dans des décors paysagers traditionnels mais dans des relations écologiques qui englobent de

²⁰ Voir l'image sur le site web de l'auteur: <https://www.subhankarbanerjee.org/photohtml/oilncaribou2.html>.

multiples échelles géographiques” (292).²¹ Les photographies ci-dessus révisent ainsi la tradition du sublime pour souligner l’interdépendance écologique de l’Arctic Refuge avec le reste du monde. Cette réinterprétation du sublime déplace notre attention de la surface de l’image (la représentation de paysages spectaculaires) aux échelles spatiales et aux interconnexions écologiques qui échappent au cadre photographique.

Conclusion

Les images photographiques ont un rôle déterminant dans l’identification et la visualisation des problématiques écologiques actuelles, mais aussi dans leur esthétisation et leur offuscation. Fonctionnant comme un spectacle, le sublime et ses conventions esthétiques peuvent susciter des émotions (plus ou moins contradictoires), tout en effaçant certaines réalités matérielles des lieux que les images prétendent représenter. Même si les publics peuvent avoir des réactions très diverses, selon leur capacité à s’investir dans l’interprétation et la profondeur implicite des images, l’utilisation de la photographie pour comprendre l’histoire ou la politique “[...] suggère souvent que les événements importants sont ceux qui peuvent être illustrés, et l’histoire prend ainsi le caractère d’un spectacle” (Sekula 448).²² Alors que la visibilité est une étape essentielle dans l’action climatique,²³ et la documentation des impacts massifs du développement industriel (voir l’œuvre de Burtynsky) constitue un diagnostic significatif de l’époque contemporaine, on peut retrouver dans la photographie une forme d’abstraction qui sépare des processus faisant partie de systèmes interconnectés tout en mettant en œuvre une universalisation qui occulte les spécificités historiques et culturelles.

Face à ces risques, nous pouvons remarquer dans plusieurs pratiques photographiques contemporaines des stratégies opératoires et visuelles qui s’opposent à la visualité de l’Anthropocène en tant que mécanisme d’universalisation et d’abstraction, qui suit la propension du capitalisme à “abstraire pour extraire” (Nixon 9).²⁴ Il s’agit souvent de regagner une perspective terrestre (comme le fait *Petrochemical America*), de se méfier des paysages vides pour montrer les populations touchées (humaines et animales), les victimes des transformations climatiques (comme le fait le projet de Banerjee), plutôt que d’adopter exclusivement une perspective aérienne, inhumaine ou technique, qui peut produire un effet de distanciation et de déresponsabilisation (envers les inégalités socio-économiques aggravés par les effets du changement climatique). Il faut aussi prendre en compte l’importance des éléments complémentaires aux photographies, en interprétant la

²¹ “The sublime cannot be found here in traditional landscape scenery but in ecological relationships that encompass multiple geographic scales” (292).

²² “[...] suggests that significant events are those which can be pictured, and thus history takes on the character of spectacle” (448).

²³ On peut ici suivre l’observation d’Aldo Leopold selon laquelle “nous ne pouvons être éthiques qu’à l’égard de ce que nous pouvons voir” (“we can be ethical only toward what we can see”).

²⁴ “to abstract in order to extract” (9).

structuration formelle à l'œuvre "à l'intérieur" de l'image par rapport aux conditions sociales, discursives et institutionnelles qui marquent sa circulation, exposition et réception. Par exemple, certaines photographies de Banerjee ont été montrées aux sénateurs américains dans le but de bloquer une proposition de lois permettant l'ouverture de la plaine côtière de l'Arctic Refuge à l'exploration et au développement pétroliers et gaziers.²⁵ L'image *Caribou Migration I | Oil and the Caribou | 2002* a aussi été utilisée pour la création d'une affiche et Banerjee a présenté son travail dans le cadre de Klimaforum09, un contre-sommet non gouvernemental qui a suivi la conférence sur le climat de Copenhague en 2009, la COP15 (Banerjee).

Dans le contexte des conférences et événements sur le climat de telles photographies s'intègrent dans un discours politique déjà existant, contribuant à la visualisation des problématiques écologiques.²⁶ La création d'une narration visuelle—à travers par exemple des diptyques photographiques "avant et après" de l'état des glaciers, ainsi que des images de l'extraction et de l'utilisation de gaz à effets de serre qui participent au réchauffement climatique, et des populations qui subissent les effets de la fonte des glaciers—permettent d'exprimer visuellement le décalage géographique entre causes et effets, de matérialiser à travers la photographie les relations entre des environnements, voire des écosystèmes éloignés dans l'espace. D'un côté des approches artistiques intermédiaires, qui révèlent l'incapacité du médium photographique (voire de tout médium seul), de rendre compte des complexités de la situation actuelle, d'un autre côté des pratiques de sérialisation des photographies et leur circulation au-delà d'un contexte exclusivement artistique: autant de façons de s'opposer à l'imagerie visuelle de l'Anthropocène, qui tend à universaliser les responsabilités pour le changement climatique et à cacher les inégalités devant son impact.

Article reçu 19 juillet 2024

Article lu et accepté pour publication 3 août 2025

²⁵ Le 19 mars 2003, la sénatrice Barbara Boxer a montré aux autres sénateurs certaines des photographies du livre *Arctic National Wildlife Refuge*. Son plaidoyer passionné a abouti à une victoire de 52 à 48 voix pour les militants autochtones et environnementaux. Cependant, suite à cette action, l'exposition de Banerjee prévue au Smithsonian National Museum of Natural History a été censurée (Dunaway, "Reframing the Last Frontier").

²⁶ C'est souvent pour les photographes l'occasion de présenter leurs projets dans le cadre d'exposition collectives, comme cela a été le cas pour l'exposition itinérante *Coal + Ice*, partie de Chine en 2011 et arrivée à Paris en 2015 à l'occasion de la COP21. Voir "Hôtel de Pontalba – COP21", *Coal + Ice*, 2 décembre 2015, En ligne: <http://sites.asiasociety.org/coalandice/ho%cc%82tel-de-pontalba-cop21>. En 2018 cette exposition itinérante voyage aux États-Unis, à San Francisco dans le cadre du "Global Climate Action Summit," où elle est accompagnée d'un festival de trois semaines de danse, musique, projections de cinéma. Pour sa présentation la plus récente la Asia Society a collaboré avec le Kennedy Center pour amener *Coal + Ice* à Washington au printemps 2022. Encore une fois une expérience immersive a été créée en présentant le travail de 50 photographes et artistes vidéos, dans le cadre d'un festival de six semaines d'événements liés au changement climatique. Voir "Coal + Ice | Exploring climate through art + innovation," en ligne: <http://coalandice.org/>.

Œuvres citées

- Angus, Siobhan. *Camera Geologica: An Elemental History of Photography*. Duke University press, 2024.
- Banerjee, Subhankar, éditeur. *Arctic Voices: Resistance at the Tipping Point*. Seven Stories Press, 2013.
- Blanc, Nathalie, et Jacques Lolive. "Vers une esthétique environnementale : le tournant pragmatiste." *Natures Sciences Sociétés*, vol. 17, no. 3, 2009, pp. 285-92.
- Braddock, Alan C. "Ecocritical Art History." *American Art*, vol. 23, no. 2, 2009.
- . "From Nature to Ecology. The Emergence of Ecocritical Art History." *A Companion to American Art*, édité par John Davis, Jennifer A. Greenhill, et Jason David LaFountain, Wiley Blackwell, 2015, pp. 447-467.
- Brady, Emily. *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*. Cambridge University Press, 2013.
- Brunet, François. "Photographie et écologie aux États-Unis: l'image à contre-emploi." *Transatlantica*, vol. 1, 2017.
- Cammaer, Gerda. "Edward Burtynsky's Manufactured Landscapes: The Ethics and Aesthetics of Creating Moving Still Images and Stilling Moving Images of Ecological Disasters." *Environmental Communication*, vol. 3, no. 1, 2009, pp. 121-30.
- Caracciolo, Marco. "Being Moved by Nature in the Anthropocene: On the Limits of the Ecological Sublime." *Emotion Review*, vol. 13, no. 4, 2021, pp. 299-305.
- Cone, Marla. *Silent Snow: The Slow Poisoning of the Arctic*. Grove Press, 2006.
- Demos, T. J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Sternberg Press, 2017.
- . "Photography at the End of the World." *Image & Narrative*, vol. 16, no. 1, 2015.
- Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Gallimard, 2005.
- Drenthen, Martin et Jozef Keulartz, éditeurs. *Environmental Aesthetics: Crossing Divides and Breaking Ground*. Fordham University Press, 2014.
- Dunaway, Finis. "Reframing the Last Frontier: Subhankar Banerjee and the Visual Politics of the Arctic National Wildlife Refuge." *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History*, édité par Alan C. Braddock et Christoph Irmscher, University of Alabama Press, 2009.
- . "Reconsidering the Sublime. Images and Imaginative Geographies in American Environmental History." *The American Environment Revisited: Environmental Historical Geographies of the United States*, édité par Geoffrey L. Buckley et Yolonda Youngs, Rowman & Littlefield, 2018.
- Duperrex, Matthieu. "'Cancer Alley' ou la décompression du paysage pétrochimique. La collaboration de Richard Misrach et de Kate Orff." *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, no. 5, 10 septembre 2019.
- Fressoz, Jean-Baptiste. "L'anthropocène et l'esthétique du sublime." *Mouvements*, 16 septembre 2016. <https://mouvements.info/sublime-anthropocene>.

- Haraway, Donna. "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin." *Environmental Humanities*, vol. 6, no. 1, 2015, pp. 159-65.
- Heise, Ursula. *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*. Oxford University Press, 2008.
- Hitt, Christopher. "Toward an Ecological Sublime." *New Literary History*, vol. 30, no. 3, 1999, pp. 603-23.
- Houser, Heather. "Drawing the Line on Oil in Petrochemical America." *Environmental Humanities*, vol. 13, no. 1, 2021, pp. 21-44.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Editions du Seuil, 1980.
- LeMenager, Stephanie. *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*. Oxford University Press, 2014.
- Lerner, Steve. *Sacrifice Zones: The Front Lines of Toxic Chemical Exposure in the United States*. MIT Press, 2012.
- Lirette, Emma. "Something True about Louisiana: HBO's *True Detective* and the Petrochemical America Aesthetic." *Southern Spaces*, 2014.
- Lombard, David, Alison Sperling, et Pieter Vermeulen. "Anthropocene Sublimes. An Introduction." *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, vol. 16, no. 1, April 30, 2025, pp. 1-14. <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2025.16.1>.
- McKee, Yates. "Of Survival. Climate Change and Uncanny Landscape in the Photography of Subhankar Banerjee." *Theory in the Era of Climate Change. Volume 2, Impasses of the Post-Global*, édité par Henry Sussman, Open Humanities Press, 2012.
- Meillon, Bénédicte. *Ecopoetics of Reenchantment: Liminal Realism and Poetic Echoes of the Earth*. Lexington Books, 2023.
- Mirzoeff, Nicholas. *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*. Basic Books, 2016.
- Misrach, Richard, et Kate Orff. *Petrochemical America*. Aperture, 2012.
- Mitchell, W. J. T. "Painting the Sea in Carson City." *The Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment*, édité par Ann M. Wolfe et David B. Walker, Skira, 2011.
- Moore, Jason W. *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. PM Press/Kairos, 2016.
- Morton, Timothy. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. Columbia University Press, 2016.
- . *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press, 2007.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2011.
- Nye, David E. *American Technological Sublime*. MIT Press, 2005.
- . *Seven Sublimes*. MIT Press, 2022.
- Peeples, Jennifer. "Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes." *Environmental Communication*, vol. 5, no. 4, 2011, pp. 373-92.

- Ramade, Benedicte. "Anthropocene-Anthropocene fatigue: la stratégie de l'effondrement d'Edward Burtynsky / Anthropocene-Anthropocene Fatigue: Edward Burtynsky's Strategy of Collapse." *Ciel variable*, vol. 112, 2019, pp. 60-67.
- Sekula, Allan. "Reading an Archive: Photography between Labor and Capital." *The Photography Reader*, édité par Liz Wells, Routledge, 2002, pp. 443-52.
- Szeman, Imre, et Dominic Boyer, éditeurs. *Energy Humanities. An Anthology*. John Hopkins University Press, 2017.
- Taylor, Dorceta E. *Toxic Communities. Environmental Racism, Industrial Pollution, and Residential Mobility*. New York University Press, 2014.
- Wilson, Sheena, Adam Carlson et Imre Szeman, éditeurs. *Petrocultures. Oil, Politics, Culture*. McGill-Queen's University Press, 2017.

Taking Young Audiences Offshore: Petroleum Extraction in Norwegian Children's Literature¹

Reinhard Hennig
University of Agder, Norway
reinhard.hennig@uia.no

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5785>



Abstract

Norway is a major exporter of oil and natural gas, and the fossil fuel industry constitutes the country's most important economic sector. Since all of Norway's petroleum production is located offshore in the North Sea, the Norwegian Sea, and the Barents Sea, it is unobservable from land. This invisibility and inaccessibility make it hard for children to picture and comprehend what this form of extraction involves. Authors of Norwegian children's literature have repeatedly tried to alleviate this imaginative deficit by conveying a child-oriented portrayal of working offshore in the oil and gas industry. This article applies a petroculture studies framework to the analysis of four such children's books, published between 1986 and 2013. The fictional stories in these books tend to present oil platforms as utopian places that offer pleasant and exciting experiences, but remain silent about the environmental and climatic risks connected to this industry, and the possible depletion of the nonrenewable resources oil and gas. While the oldest of the studied examples is most nuanced in its portrayal of offshore work, the newer books are considerably more ideologically one-sided, and two of them even aim to recruit children as future oil workers. The overtly didactic characteristics of these books have caused them to be disregarded in earlier research, though these same qualities have made them appealing for use in educational contexts. This indicates a need to enable educators to critically reflect on how works of fiction and nonfiction that are presented to them as benevolent, didactical tools may serve to normalize an unsustainable petroculture.

Keywords: Children's literature, Norway, oil, offshore, petroculture.

Resumen

Noruega es uno de los principales exportadores de petróleo y gas natural, y la industria del combustible fósil constituye el sector económico más importante del país. Dado que toda la producción de petróleo de Noruega está localizada lejos de la costa en el Mar del Norte, el Mar de Noruega, y el Mar de Barents, esta no se puede ser observar desde tierra. Esta invisibilidad e inaccesibilidad complica que niños y niñas imaginen y comprendan lo que supone esta forma de extracción. Los autores de literatura infantil noruega llevan tiempo intentando contrarrestar este déficit imaginativo ofreciendo una representación del trabajo en la industria del petróleo y el gas en el mar orientada al lector infantil. Este artículo aplica el marco de los estudios de petrocultura al análisis de cuatro de esas obras de literatura infantil, publicadas entre 1968 y 2013. Estas historias ficticias tienden a representar las plataformas petrolíferas como lugares utópicos que ofrecen experiencias gratas y excitantes, a la vez que se abstienen de hacer referencia a los riesgos ambientales y climáticos asociados a esta industria, así como al posible agotamiento de las fuentes no renovables de petróleo y gas. Mientras que la obra más antigua del corpus estudiado muestra la representación más compleja del trabajo en el mar, las más recientes son considerablemente más tendenciosas, y dos de ellas incluso intentan reclutar a los/as niños/as como futuros trabajadores de la industria petrolera. Como obras manifiestamente didácticas, estos libros han sido ignorados por la crítica académica, mientras que, precisamente por su carácter

¹ This work was supported by the Research Council of Norway (grant number 335373).

didáctico, han resultado atractivos en contextos educativos. Esto muestra la necesidad de posibilitar a las y los educadores una reflexión crítica acerca de cómo obras de ficción y no ficción que se les muestran como herramientas didácticas y benévolas pueden servir para normalizar una petrocultura insostenible.

Palabras clave: literatura infantil; Noruega, petróleo, deslocalizar, petrocultura

"My favorite book was *Oljeboka*,"² Norwegian journalist Helene Skjeggstad writes about her childhood in Rogaland, where the Norwegian oil industry has its headquarters (26). When it was published in 1985, *Oljeboka* (literally "the oil book") by writer Magnar Johnsgaard and illustrator Anders F. Kaardahl, was the first Norwegian children's book to address offshore work in the oil industry. At the time, it fulfilled a felt need to enable young audiences in Norway to picture this then relatively young industry.

Oil and gas extraction on the Norwegian continental shelf started in 1969 in the Ekofisk field in the North Sea and has expanded considerably since. Today, Norway, despite having a population of only a little more than 5.5 million, is the world's twelfth largest exporter of oil and the eighth largest exporter of natural gas (SEI et al. 68). All of Norway's oil production takes place offshore in the North Sea, the Norwegian Sea, and the Barents Sea, which basically makes it unobservable from land. This invisibility and inaccessibility have implications for Norwegian children. While they are likely to learn about the great importance of oil for the Norwegian economy and society at school and in informal educational settings, they have no possibility of experiencing the places where oil and gas are extracted. Children whose parents work offshore are unable to visit their parents' workplace, which makes it challenging for them to imagine what the adults are doing during their absence from home.

Authors of Norwegian children's literature have repeatedly tried to alleviate this imaginative deficit rising from the oil industry's physical elusiveness by providing a child-oriented portrayal of offshore work. While some of the resulting works of literature are presented as nonfiction, there are also examples of fictional narratives that try to help young audiences to understand and imagine the offshore production of oil and gas. In this article, I analyze and discuss four such books that were published between 1985 and 2013. The earliest of these is the abovementioned *Oljeboka*, followed by Kurt Rutledal's *Alfred Offshore* (2010), and finally, two books published in 2013, Anne Solsvik Aase and Øyvind Storm's *Pappa jobber på plattform* (Dad works on a platform) and Siv Merete Vervik Stousland and Stefan Carlhoff's *Mamma jobber på plattform* (Mom works on a platform). They are all overtly didactic works that have been disregarded in earlier research, although the same qualities that render them uninteresting to researchers have made them appealing for use in educational contexts. I argue that such works should be taken seriously, if not primarily for

² "Min favorittbok var oljeboka." All translations from Norwegian in this article are my own.

aesthetic reasons, then for their didactic role and potential influence on the minds of their audiences.

While the Norwegian oil industry often is considered the main source of the country's prosperity, it has also been contested for different reasons over time. Its inherent unsustainability due to the depletion of the nonrenewable resources oil and gas, as well as insufficient worker safety and the risk of marine pollution, formed the basis of much critique early on. In recent decades the need to phase out the use of oil and gas to mitigate climate change and to diminish plastic pollution has been at the forefront of criticism of the industry.³ Seen from this latter perspective, the oil and gas industry constitutes a major threat to the future of those who are young today. The controversial character of Norway's largest industrial sector and the use of the aforementioned children's books in both formal and informal educational settings make it relevant to ask what image of this industry such literature conveys to its audiences.

Petroculture Studies and Children's Literature

The first to explicitly address the relation between oil and literature was writer Amitav Ghosh in a combined essay and book review titled "Petrofiction" from 1992. Ghosh not only coined the term *petrofiction* for works that deal with oil extraction but also claimed that what he calls "the Oil Encounter [...] has produced scarcely a single work of note" in literature (29). In research, petroculture studies, focusing on the relationship between oil, literature, and culture more generally, only emerged as a distinct area of inquiry during the past 15 years. It is often considered part of the larger, interdisciplinary field of the energy humanities. Ross Barrett and Daniel Worden define petroculture (or "oil culture") broadly as "a dynamic field of representations and symbolic practices that have infused, affirmed, and sustained the material armatures of the oil economy *and* helped to produce the particular modes of everyday life that have developed around oil use" (Barrett and Worden xxiv; emphasis in original). They put weight on culture's, including literature's, role in "refiguring petroconsumption as a self-evidently natural and unassailable category of modern existence, and forestalling critical reconsiderations of oil's social and ecological costs" (xxv).

In the study of literary fiction, Graeme MacDonald adopts Ghosh's term petrofiction and defines it as "exuberant (and damning) extraction narratives, local and transnational stories of oil's development and its dramatic transformation of space, place and lifestyle" (Macdonald 12). Research by MacDonald and other scholars in petroculture studies has shown that the "Oil Encounter" is present in considerably more works of literary fiction than what Ghosh assumed in his aforementioned essay. However, most of this research has been limited to works intended for adult readers, whereas children's literature and culture have only exceptionally been studied as an

³ For an overview, see Mork.

expression of petroculture. Of several major anthologies published within the field in recent years (e.g. Barrett and Worden; Szeman and Boyer), only one contains a chapter on children's culture, authored by Michael Malouf, who analyses several Pixar films as a form of "informal education that naturalizes the presence and significance of petroleum-based products for children in petrocultural societies" (Malouf 138). The most prominent monograph in the field so far, Stefanie LeMenager's *Living Oil*, focuses on adult literature and culture and only briefly mentions one work of children's literature (56). Even Heidi C. M. Scott's book-length ecocritical history of fuel derives only a very few examples from children's literature, and none of these are related to oil or gas.

No previous research exists on the four books that are the subject of this article. While differing considerably in their aesthetics, what these works have in common is that they attempt to alleviate the often remarked-on invisibility and inaccessibility of oil infrastructure through unfolding their narration around one central place: the offshore oil platform. The questions I will address in my analysis are therefore the following: How do these works attempt to convey a child-oriented portrayal of offshore platforms to their intended audiences? As what kind of place do such platforms appear in them? And, considering the controversial character of oil and gas extraction, to what extent do they normalize, legitimize, or question its past, present, and future?

Magnar Johnsgaard and Anders F. Kaardahl: *Oljeboka. Gutten som klatret til havets bunn*

Oljeboka (1985) was published by Gyldendal, one of the major Norwegian publishing houses, simultaneously in a Norwegian and an English version. The latter version was advertised in bilingual periodicals such as *Norsk Oljerevy – Norwegian Oil Review*, probably with the intention of reaching out to an international readership connected to the oil industry in Norwegian waters. The English title, *Children's Offshore Book*—unlike the Norwegian one—makes explicit reference to the book's intended audience, while its subtitle, *The Boy Who Climbed to the Bottom of the Sea*, is a direct translation from the Norwegian. I will in the following refer to the book's English version, since it is largely identical with the Norwegian version regarding both verbal text and illustrations.

Oljeboka consists of two major parts: the fictional story "The Boy who Climbed to the Bottom of the Sea," which comprises roughly the first two-thirds of the book, and a shorter, nonfiction section titled "Platforms: Oil & Gas at Sea." Both are illustrated by Kaardahl in the same style. The first part tells the story of a seven-year-old boy named Simon Solberg, whose father works offshore on the platform Petro 2. Simon has a strong desire to visit and see this place himself and refuses to accept that only adults are allowed to be there. One night, after Simon's father has departed for another two-week shift on Petro 2, a "platform doctor" named Adrian Swift appears in Simon's bedroom telling him that the platform is sick and that he needs Simon's

help to find a cure. Together with Swift, Simon immediately travels out to the platform by helicopter. Once there, he gets to see the different parts of the platform and meet and interact with a variety of the people who work there, before the cause of the contagion is found and Simon returns home. The book's second part, the nonfiction section, addresses numerous topics: how oil and gas emerged geologically; drilling permissions on the Norwegian continental shelf; the construction and structure of platforms; the drilling process; different jobs on platforms; safety equipment; possible accidents; pipelines; and products made from oil and gas. The book's first part has illustrations on every spread. However, most of these are relatively small, with only a few of them covering an entire page, while the verbal text takes up most space. This ratio is reversed in the second part, where pictures cover most of the space, while the verbal text only fills a rather small space on the bottom of every page.

Oljeboka solves the narrative challenge of conveying knowledge about offshore platforms to an audience who is prevented from visiting such places by telling the story of a journey with—in part—dream-like characteristics. That Simon is picked up in his bedroom at night by a “doctor” wearing something that resembles a space suit indicates that this is a dream, as do other nonrealistic elements of the narrative, such as the animation of platforms as living beings who can get sick. However, what is crucial is that the journey—whether it is to be understood as real or dreamed—makes it possible for Simon to experience platform work and life in a direct, unmediated way.

In accordance with this, the verbal text narrates the story about Simon in the third person, but mostly focalized through the main character, reflecting his perception, state of knowledge, and bodily experiences. Another way in which a child's perspective is applied in the verbal text and—at times—the illustrations is the use of clarifying metaphors, such as when Swift explains to Simon that wellheads “swallow crude oil from their drinking straws” (35), thus making the function of sucker rods comprehensible for Simon by linking them to something he knows from everyday life.

There can be no doubt that in the beginning of the story, the platform appears to Simon as an object of desire, as an almost utopian place that he is eager to see and experience. When the helicopter approaches the oil field, Simon sees “the sloping flare booms, and thought of fire-breathing dragons. That filled him with thrills” (21). He thus experiences his journey as an exciting adventure. The narration recounts not only what Simon sees on the platform, but also a variety of experiences that involve other senses and indeed his entire body. In the mess, Simon is overwhelmed by all the—from a child's perspective—highly attractive food he can freely choose from, and ends up eating pancakes, sausages, and “seven different sweets” (25). Later, Simon is amazed when he gets to see the “video room, where they could watch as many videos as they wanted and play 20 different video games,” as well as the recreation room, which “was as nice as a sitting room and a lot bigger” (37) and equipped with a huge variety of books and games.

However, despite such pleasant experiences, the platform does not appear as a pure children's utopia, but also as a dangerous place. While Simon at first is annoyed

when he learns that climbing and running are prohibited, he learns from the safety officer about the dangers of not heeding safety rules: for example, freezing to death when one falls into the cold sea. Simon's idealized view of the platform is further tarnished once he has to explore it on his own, in search of Swift. He experiences how, at close quarters, the flare boom loses its dragon-like look, even though "[h]uge flames and black smoke poured out at the end" (31), giving it a more frightening appearance. Simon soon gets disoriented and becomes increasingly anxious when he enters a room with loud compressors and then another one "full of steam and terribly hot" such that he "could hardly breathe in there" (32). The next room, which according to a sign is a toxic area, conveys a truly claustrophobic experience to him: "He wanted to get out. But he found no more doors" (33). Utopia here turns into dystopia, until Simon finally escapes from this room and meets a worker who helps him find Swift.

When asked by his father, whom he encounters on the platform, whether he thinks platforms are suitable "places for kids" (37), Simon seems unsure, pondering both his positive and negative experiences. Simon thus undergoes a certain development that adds nuance to and reduces his initial enthusiasm about platforms. At the end of his day on Petro 2, the adventurous and utopian view comes to dominate again, when Simon looks out over the oil field: "In the distance a drilling rig sparkled like a waterborne Christmas tree. It was a strange world. During the day platforms were muddy and rusty iron dragons standing in the sea. At night they became illuminated castles standing in a world of fairy tales" (46). This refers to the Norwegian term *oljeeventyr* ("oil adventure" or "oil fairy tale"), which from early on has been used as a metaphor for the offshore exploration of oil and gas, linking it to the highly popular genre of Norwegian folktales (Ruud 25).

While such allusions further underline that the story is told from a child's perspective, they can also be read as a way of legitimizing offshore oil extraction by associating it with boldness, magic, and the possibility of acquiring enormous riches, which are prominent elements in many of the most popular Norwegian folktales. However, as already indicated above, the view of oil extraction as an adventure is destabilized several times in *Oljeboka*. The clearest instance of disenchantment occurs at what one would assume to be the story's climax—the "journey to the bottom of the sea," when Simon and Swift climb all the way down one of the platform's concrete shafts: "Simon felt deeply disappointed at the bottom of the sea. It was made of concrete!" (42). This anticlimax signals that working on an oil platform, unlike what Simon had expected, is not an exciting adventure. To be sure, Simon finds several of the platform jobs he learns about rather appealing. Having been allowed to try using the crane to lift a container, for example, Simon is keen to become a crane driver himself. However, when, at the end of his stay on the platform, the crane driver asks Simon when he will return to run the crane, Simon replies that he doesn't know and that he may become a veterinarian instead—to the crane driver's approval.

Regarding the question of whether *Oljeboka* normalizes and legitimizes offshore oil extraction, it is relevant to note that in the fictional story about Simon, oil itself does not figure prominently. It is only mentioned in the verbal text and never

depicted in the images. This is different in the book's nonfiction section, which depicts oil as a black substance several times. This section mentions the risk of oil spills, states that such spills "can do great damage to life in the ocean," and shows an image of a polluted beach with dead fish and seabirds (65). However, it leaves no doubt about the future of extracting oil and gas, emphasizing that "oil companies are constantly looking for more" (55). It also mentions many products made from oil and gas, without suggesting that these substances could (or should) be substituted with something else.

While anthropogenic climate change only emerged as a widespread concern toward the end of the 1980s and thus after the publication of *Oljeboka*, interestingly, the book does not indicate that oil and gas are nonrenewable resources that are likely to be depleted one day. To be sure, when Swift declares his diagnosis, the supervisors on the platform fear that "it would produce no more oil," that they "would lose their jobs," and that there "would be no more petrol for their cars" so they would have to walk or use horses instead (35). However, this vision of future depletion is framed as ridiculous, and not linked to an insight that the availability of fossil fuel resources is indeed limited. Furthermore, the imagined "disaster" (35) is successfully prevented when Simon and Swift manage to cure the platform. When read together, the fiction and nonfiction sections of *Oljeboka* thus do not idealize oil extraction but nevertheless normalize and legitimize its continuation into the future.

This may not be surprising, considering that according to its imprint page, the book was published "in cooperation with the Statfjord Group," which refers to the oil companies involved in extraction in the Statfjord field in the North Sea. What is more, in an interview, the author Johnsgaard explained that the publisher Gyldendal had cooperated with the state-owned oil company Statoil (now Equinor) on the book project, and that Statoil had ordered several thousand copies in advance of publication (Hæhre 27).

Its strong ties to the oil industry did not thwart the book's popularity. It received favorable reviews in many Norwegian newspapers, and reviewers tended to praise it for telling an exciting story about work in the oil industry and thus making offshore work imaginable and understandable for children (e.g. Jensson; Risvold). This benevolent reception seems to have created favorable conditions for the book's use in the educational sector as well. Starting in 1986 and lasting until 1998, *Oljeboka* was frequently included in teachers' instructional manuals that recommend works of children's literature for educational use in primary schools. These instructions pertain to different school subjects, such as *o-fag* (a former subject combining natural science, social subjects, and history), Norwegian, and religion. For example, a 1992 teachers' manual accompanying the fifth-grade Norwegian subject textbook *Sesam Sesam* recommends using *Oljeboka* in combination with brochures prepared by Statoil to teach about oil extraction (Elsness 60). The same recommendation is still included in a 1998 edition of this manual. It thus seems that *Oljeboka* has been very much present, both directly and indirectly, in Norwegian schools. This indicates that at least during the ten to fifteen years following its first publication, *Oljeboka* exerted

considerable influence in the educational sector. It can therefore be reasonably assumed that it has shaped many Norwegian children's perceptions and imagination of oil extraction and work in the oil industry.

Kurt Rutledal: *Alfred Offshore*

Despite its popularity, *Oljeboka* remained the only Norwegian children's book on oil extraction until 2010, when Kurt Rutledal's *Alfred Offshore* was published with the small regional publisher Selja from Western Norway. This book is similar in that it narrates a journey out to an oil field, but it takes a quite different aesthetic and narrative approach. The main character here is not a child, but a teddy bear named Alfred belonging to forms one to three at Bulandet school in Western Norway. Many classes at Norwegian primary schools have such toy animals that are taken home by one child after the other, and where a diary (often including photographs) is kept about what the toy has experienced when staying with these children. In *Alfred Offshore*, however, the class teddy bear does not follow a child, but travels with an adult man called "Kurten" to his workplace on the platform ship Åsgard A in the Norwegian Sea.

The 120-page book is presented as a travel diary covering a period from March seventeen to April third. The imprint page shows a picture of fifteen children from forms one to three, with a girl holding Alfred, who is wearing a red survival suit and safety glasses, and the caption states that this is before the children hand over Alfred to Kurten. At the end, Alfred returns to the classroom and the children draw pictures of the platform ship and of Alfred for the workers on Åsgard A.

The pages are filled with many photographs that document Alfred's journey to the platform and his stay there, accompanied by the narrator Kurten's description of what can be seen in the pictures. This gives the book in part the character of a photographic album, with snapshots from what Alfred experiences and observes on different days. In these ways, *Alfred Offshore* fulfills the genre expectations for the aforementioned class diaries.

The narrator is also the author of the book and is himself visible in several photographs. This use of photographs depicting real people and places conveys an impression of realism. However, the consistent anthropomorphizing of the teddy bear as the main character of the story justifies its treatment as fiction. Alfred is not only referred to as a real person by the narrator, but the various people working on the platform ship, who are visible in the photographs, also participate in this anthropomorphizing fiction by "interacting" with the teddy as if he was a human being. This is crucial for maintaining a child's perspective in the book: Alfred functions as a stand-in for the real children who cannot gain an unmediated experience of what is happening offshore.

Like *Oljeboka*, *Alfred Offshore* also has a clear didactic character, as it conveys knowledge about offshore work. The narrator explains not only what can be seen in the respective photographs but also provides information on technical details and

terminology. Alfred visits various parts of the platform ship, assists with different jobs there, learns about safety equipment and safety measures, and interacts with many of the employees. However, while Alfred's acquaintance with platform life and work bears considerable similarities to Simon's in *Oljeboka*, the massive use of photographs leaves less to the imagination than the—for the most part—small, painted illustrations in *Oljeboka*. Since Alfred is depicted in most of the photographs, the point of view here is not that of the child-substitute, but of the adult narrator who takes most of the pictures. Although Alfred sometimes serves as focalizer, with the narrator recounting his feelings, thoughts, and—at times—speech, most of the verbal text consists of the adult narrator's own observations and explanations. This creates a greater distance than in *Oljeboka*, where the verbal text almost consistently uses the child character as focalizer.

Another difference is that, whereas Simon occasionally experiences the platform as a dystopian place, this is never the case for Alfred or the narrator in *Alfred Offshore*. To be sure, potential dangers feature as motifs several times in the narration. For example, Kurt and Alfred participate in a course about “a scary substance called benzene that occurs in oil” (61) and learn about safety measures.⁴ However, there is never a clear explanation of what the danger consists of and what could happen in the worst case. The emphasis is on the safety measures taken, conveying the impression of the platform as a safe place, even for child-substitutes such as Alfred.

The main focus is on Alfred's encounters with different parts of the platform and jobs there, some of which are potentially exciting from a child's perspective—driving a forklift, for example. Considerable space is also devoted to aspects and activities that are not directly related to work but rather to social life and recreation, with motifs including a recreation room with a TV in it, an outdoor Jacuzzi, a golf simulator, a fitness room, and a sauna, as well as playing minigolf with colleagues and eating ice cream cake, other cakes and sweet dishes, and candy. The overall impression conveyed in the book is one of the platform ship as a safe place, where one can discover and do interesting, fun things. It is also filled with nice people, who are all very friendly to the child-substitute Alfred. This lends the ship a utopian character.

What is remarkable for a heavily illustrated book about oil extraction is the invisibility of oil itself. While, during the time covered by the narration, several tank ships arrive and are filled with oil from the platform ship, oil as a substance is never visible in the photographs and thus only mentioned in the verbal text. One can see containers such as these tankers and the separator used to separate oil, gas, and water, but not the oil inside them. Oil and gas remain “contained,” invisible, and thus rather abstract throughout the book: none of the many people depicted and described working on the platform appear to have any contact with these substances. Interestingly, the reason why all these people work on Åsgard A—namely, what the oil and gas are needed for—is not explained anywhere in the book.

⁴ “eit skummelt stoff som heiter benzen og som finst i olje.”

While *Oljeboka* ultimately leaves Simon unsure about whether he wants to work in the oil industry, Alfred's journey is explained in the book's preface as "a fine way of conveying knowledge to the pupils about future career choices. And not least to make them realize that it actually is possible to choose various career directions without having to move away from one's native district" (3).⁵ The book is thus clearly future-oriented, with the recruitment of today's children as oil workers being framed as a benefit to the children and their home communities. While the story of Alfred's journey was originally only told to the children at Bulandet school, publishing it as a book means that it could potentially reach young audiences anywhere in Norway and influence their career choices. However, while the narrator historicizes the beginnings of extraction by explaining that Åsgard A was built elsewhere and brought to the location where it now produces oil and gas, he remains silent regarding the ship's future. Will Åsgard A stay there and produce oil and gas forever? Are these resources infinite? One would assume that these are relevant questions for the children to whom the book offers an offshore career.

Also, risks associated with the extraction and use of fossil fuels remain unmentioned in *Alfred Offshore*. To be sure, the gas flare is both depicted and explained in the verbal text, but unlike in *Oljeboka*, it is not lit and appears as a harmless, gray metal construction. The risk of marine pollution is never mentioned, and the same applies to anthropogenic climate change. While the absence of climate change is not surprising in the case of *Oljeboka*, *Alfred Offshore* was published shortly after the Copenhagen Summit (the United Nations Climate Change Conference) in 2009, at a time of increased concern about the risks involved in the further use of fossil fuels. The impression conveyed in *Alfred Offshore* is thus that working offshore is a safe career choice with no drawbacks, moral dilemmas, or future risks involved. The ambivalence present in *Oljeboka* is absent in *Alfred Offshore*, which clearly normalizes and legitimizes offshore extraction of oil and gas and even constitutes an attempt to recruit future oil workers. While *Alfred Offshore* did not receive the same media attention as *Oljeboka*, it soon developed into one of the publisher's bestsellers, with the first 3,000 copies sold out in a relatively short period of time and new editions printed in 2012 (Stadheim) and in 2024.

Anne Solsvik Aase and Øyvind Storm: *Pappa jobber på plattform*

In 2013, only three years after the publication of *Alfred Offshore*, the picturebooks *Pappa jobber på plattform* and *Mamma jobber på plattform* were published simultaneously, both through the authors' respective self-publishing companies. Although the books were released concurrently, had similar titles, were around the same length, and displayed parallels in narrative structure, the two authors did not collaborate.

⁵ "ein kjekk måte å gje elevane kunnskap om framtidig yrkesval på. Og ikkje minst å gjere dei medvitne om at det faktisk går an å velje forskjellige yrkesretningar utan å måtte flytte frå heimbygda."

In *Pappa jobber på plattform*, a three-year old boy named Ulrik functions as first-person narrator. He presents his family to the reader and explains that his father works on an offshore platform and therefore is often away from home. Ulrik then describes how his father gets out to the platform by helicopter, how the platform is structured, what platform life is like—including sleeping, eating, working, and safety measures—and some of the different types of jobs there. In the last part of the book, Ulrik recounts that his father sometimes calls on the phone to have conversations with his son, how he comes home after a shift offshore, and that he then has time to be together with Ulrik.

This is a short picturebook, with the story spanning only over twelve double-spreads. There is little verbal text, while the images take up most of the space on each page. This aligns with the needs of the book's main target audience, assuming that this consists of children around the same age as Ulrik. The images, although mainly illustrating what is said in the verbal text in a symmetrical way, therefore become quite important, given the small amount of information contained in the verbal text.

The fact that the child serves as first-person narrator creates other narrative possibilities and restrictions compared to *Oljeboka* and *Alfred Offshore*. The most striking difference is that Ulrik cannot travel to the platform himself and only describes what his father experiences there. This makes the father, rather than Ulrik himself, the main character of the story. It also creates a narrative paradox, for how can Ulrik recount details of offshore work and life without having been “out there”? The logical answer would be that Ulrik's father has told Ulrik all of this before Ulrik's own narration sets in, and that Ulrik only recounts this information rather than narrating based on personal experience. The use of a child narrator seems to be meant to make the content more palatable for a young audience and to encourage greater identification than if the narrator had been an adult or remained unspecified.

While the verbal text consists of little more than fairly general statements, the pictures provide an impression of the platform's atmosphere and the surrounding maritime environment. The images mostly use warm colors, conveying a notion of the platform as a safe and even homey place. There are no traces of pollution, not even on a picture showing the platform's lit gas flare. Notably, all humans are depicted smiling and appear to be content with the different tasks they carry out on the platform. The verbal text mentions that the father must wear safety equipment but specifies no reason for this. Potential hazards remain unnamed in the verbal text and are not depicted in the pictures either. Like in *Alfred Offshore*, oil is mentioned several times in the verbal text but not depicted visually in any way. The overall impression conveyed is thus one of the platform as a utopian place, with the only problematic aspect being the father's absence from his family. While the book's primary focus is on conveying knowledge about offshore work, making it imaginable for a child, it puts almost as strong an emphasis on the emotional bond between the child narrator and his father, stressing how difficult it is for Ulrik to be separated from his father and how glad he is when he returns home.

However, the child's longing does not involve questioning the father's occupation, which in the beginning of the narration is established as a simple matter of fact: this is just how things are, and Ulrik has to accept and cope with his father's periodic absence. However, it is indicated that Ulrik may have asked his father to stay home rather than travel out to the platform. This is hinted at in Ulrik's recounting of his father's arguments for why oil extraction is necessary: "Dad says he must drill for oil in the North Sea so that we can have fuel. We need that for driving cars, boats, and airplanes" (no pagination).⁶ This statement clearly serves to normalize and legitimize oil extraction, which appears as an activity that will continue for an indefinite period. It aligns with the fact that, just like in *Alfred Offshore*, the possible depletion of nonrenewable resources, as well as risks related to pollution and climate change, are absent in both the verbal text and the images.

Pappa jobber på plattform did not receive much media attention upon its publication but seems to have been noticed in the offshore industry itself, and municipalities assisted Aase in promoting it to kindergartens (Økland). According to a post on Aase's Facebook page for the book, it had sold over 7,000 copies as of March 2024 (Aase).

Siv Merete Vervik Stousland and Stefan Carlhoff: *Mamma jobber på plattform*

Mamma jobber på plattform follows a similar narrative trajectory by using a boy (who is likely five years old) as a first-person narrator who describes a parent's work life offshore, in this case, a mother who works as a nurse. However, this likewise short book is aesthetically somewhat more complex, as the images are considerably more detailed and convey many aspects that are not present in the verbal text—for example, through depicting humans in comical ways.

Providing information about working on an oil platform in a way that makes it imaginable for a young audience is central also to the story told in this book. The child narrator thus repeatedly uses metaphors and similes to facilitate understanding. For example, he compares his mother's room on the platform to a small hotel room, states that the platform is "much higher than the castle where the king lives" and that drilling for oil and gas is "almost like a treasure hunt" (no pagination).⁷ Like in *Oljeboka*, the latter examples serve to arouse associations with Norwegian folktales, thus framing offshore drilling as an adventurous and rewarding activity.

However, whereas Simon in *Oljeboka* oscillates between a utopian-adventurous and a dystopian perception of the platform, the narration in *Mamma jobber på plattform* frames it one-sidedly as a utopian place. Many of the motives named or depicted in this book are, for example, apt to make working on a platform attractive from a child's perspective: there are many good friends there whom mom loves to be together with, and she has a TV in her room, which is described as cozy

⁶ "Pappa sier han må bore etter olje i Nordsjøen, slik at vi kan få bensin. Det trenger vi for å kjøre bil, båt og fly."

⁷ "mye høyere enn slottet hvor kongen bor." "Nesten som en skattejakt."

and with a great view overlooking other platforms. Similarly to *Oljeboka* and *Alfred Offshore*, the book highlights the good food available on the platform, emphasizing especially that one can eat as much ice cream as one wants, “entirely for free” (no pagination).⁸ It also plays to children’s fascination with animals, when the mother is quoted describing how she saw a huge whale close to the platform. While safety measures are mentioned in the story’s beginning, the platform appears tidy and cozy, at times even idyllic. The only potentially problematic aspect of platform life mentioned is the risk of storms—which, however, do not appear as a danger to the platform and the humans on it, but rather a minor inconvenience that can be fixed with pills against seasickness.

The absence of risks to the marine environment or the climate in the text aligns with this idealizing imagery. The only pollution visible in the images is some thin smoke from the gas flare. In this book, too, oil is mentioned in the verbal text but not depicted visually—with one small exception, where in the corner of the pictures on one page, someone seems to be standing in a laboratory, taking a close look at some dark fluid in a glass container.

What oil and gas are used for, and thus the purpose of their extraction, is not explained or shown. However, on the second page, the narrator already states that when he grows up, he also wants to work offshore, and he is depicted drawing pictures of oil platforms. Some of the later spreads outline the requirements for working offshore, like being at least 18 years old, being physically healthy, and participating in safety training. In this way, *Mamma jobber på plattform* appears to be geared toward the recruitment of future offshore workers. This might explain why the book avoids mentioning in any way the risk of the depletion of oil and gas or the potential phasing out of the industry due to climate concerns. Like in *Alfred Offshore*, working offshore appears to be a safe and desirable career choice with no drawbacks or dilemmas involved.

Like *Pappa jobber på plattform*, this book did not receive much media attention, except for a few newspaper interviews with the author of the verbal text. However, it was ordered by the Norwegian Petroleum Museum, probably to be sold in its museum shop (Økland). Only one year after its first publication, a new edition was printed, which was commissioned by the Norwegian drilling contractor COSL Drilling Europe as a Christmas present likely intended for its employees and customers.

Conclusion

The four books differ considerably in the verbal and visual approaches they use to convey a child-oriented portrayal of offshore work. *Oljeboka* and *Alfred Offshore* narrate journeys that take a child or child-substitute out to a platform, whereas *Pappa jobber på plattform* and *Mamma jobber på plattform* utilize child narrators who stay on land and instead recount their parents’ stories.

⁸ “helt gratis.”

What all books have in common is that the platform in them appears as a utopian place—a “petrotopia” in LeMenager’s terms (74). Only in *Oljeboka*, nuance is added to this idealizing view through the scary experiences that the main character also has on the platform, which seem to make him hesitant about whether he wants to work there as an adult. This ambivalence is absent from the three more recent books, where offshore work is consistently portrayed as great and desirable.

Remarkably, oil is largely absent from the images in all four books, except for *Oljeboka*’s nonfiction section. It seems that oil can only be depicted in the form of the containers that hold it, as when it is uncontained, it is associated with pollution, the risk of which does not feature in any of the fictional stories. Even more striking is that neither the four fictional narratives nor *Oljeboka*’s nonfiction section indicate in any way the limited availability of the nonrenewable resources oil and gas. According to MacDonald, “[p]etroleum culture is consistently haunted by its eventual depletion,” and “depletion anxiety” has been very much present in petrofiction since the 1960s (13). Fiona Polack and Danine Farquharson note that this anxiety has become especially associated with oil platforms, as “existing sea-based rigs are rapidly becoming defunct,” which turns them into a “metonymic marker” for “the transient nature of oil and gas exploration” (254). Considering that the fictional stories of all four books center around oil platforms, their lack of any signs of “depletion anxiety” (or, as in *Oljeboka*, the ridiculing of such anxiety), appears as an implicit denial of the oil industry’s uncertain future prospects.

This denial is particularly striking in the case of *Alfred Offshore* and *Mamma jobber på plattform*, which openly target the recruitment of children as future offshore workers. At the time these books were published, it was already well known that fossil fuels, while being nonrenewable, are available in such great amounts that, if all of them were burned, this would lead to catastrophic climate change. This means that, if such climate change is to be avoided or at least mitigated, most remaining reserves must remain unused. Thus far, Norway has “no official strategy for winding down oil and gas production” (SEI et al. 69), but if the connection between fossil fuels and climate change were to be taken seriously in Norwegian politics one day, it would probably involve the end of the offshore industry even long before the depletion of extractable oil and gas reserves. However, these books avoid any indication of the climate problem and of the resulting insecurity in the career choices that they present to their young audiences.

As my analysis has shown, the four books not only do not question oil and gas extraction but instead normalize and legitimize it. They thus appear as products of a petroculture that, as Barret and Worden put it, prevents “critical reconsiderations of oil’s social and ecological costs” (xxv). However, it is interesting to note that *Oljeboka*, as the oldest work, allows for some ambivalence and, when the fictional story and the nonfiction section are read in connection, presents a relatively nuanced perspective that also includes consideration of some of the risks connected to oil extraction. In contrast, the three more recent books paint a one-sided, idealizing picture of working offshore. This ideological one-sidedness, as well as the strong focus on the

recruitment of future offshore workers, may be a response to the increasing criticism against the oil industry. Children's literature is here used as an ideological-didactic tool that serves to legitimize and support the oil industry's continued existence.

While none of the more recent books has achieved the level of recognition within the Norwegian educational system as *Oljeboka* did in the 1980s and 1990s, they have been offered as educational resources to kindergartens, schools, and museums. The impact they have had on the minds of young audiences cannot be fully assessed beyond occasional anecdotal evidence, but it should not be underestimated. It remains to be seen if more children's books about work in the offshore industry will be published in the future. However, many other literary texts intended for children also arguably normalize and legitimize contemporary petroculture, often in more subtle ways than the examples discussed in this article. This highlights the need to systematically expand petroculture studies to include children's literature and culture, and to enable educators to critically reflect on the works of fiction and nonfiction that are presented to them as benevolent, didactical tools but that often serve to maintain an inherently unsustainable petroculture.

Submission received 10 March 2025

Revised version accepted 3 October 2025

Works Cited

- Aase, Anne Solsvik, and Øyvind Storm. *Pappa jobber på plattform*. Cuba, 2013.
- Aase, Anne Solsvik. "Barneboken, Pappa jobber på plattform." *Facebook*, 20 Mar. 2024. Accessed 12 Feb. 2025. <https://www.facebook.com/Pappajobberpapattform>.
- Barrett, Ross, and Daniel Worden, editors. *Oil Culture*. University of Minnesota Press, 2014.
- Barrett, Ross, and Daniel Worden. "Introduction." *Oil Culture*, edited by Ross Barrett and Daniel Worden, University of Minnesota Press, 2014, pp. xvii-xxxiii.
- Elsness, Turid Fosby. *Sesam Sesam. Lærerveiledning 5A*5B*. Aschehoug, 1992.
- Ghosh, Amitav. "Petrofiction: The Oil Encounter and the Novel." *The New Republic*, 2 Mar. 1992, pp. 29-34.
- Hæhre, Thorbjørn. "Kongsvinger-forfatter med barnebok om olje." *Glåmdalen*, 15 Mar. 1985, p. 27.
- Jensson, Arnfinn. "Et virkelig olje-eventyr." *Harstad Tidende*, 3 March 1986, p. 21.
- Johnsgaard, Magnar, and Anders F. Kaardahl. *Children's Offshore Book: The Boy Who Climbed to the Bottom of the Sea*. Gyldendal Norsk Forlag, 1985.
- . *Oljeboka. Gutten som klatret til havets bunn*. Gyldendal Norsk Forlag, 1985.
- LeMenager, Stephanie. *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*. Oxford University Press, 2014.
- Macdonald, Graeme. "Research Note: The Resources of Fiction." *Reviews in Cultural Theory*, vol. 4, no. 2, 2013, pp. 1-24.

- Malouf, Michael. "Behind the Closet Door: Pixar and Petro-Literacy." *Petrocultures: Oil, Politics, Culture*, edited by Sheena Wilson et al., McGill-Queen's University Press, 2017, pp. 138-61.
- Mork, Knut Anton. *Oljeeventyret som kom og gikk*. Spartacus, 2020.
- Økland, John. "Nå kommer barneboekene om oljen." *Offshore*, 29 Nov. 2013. Accessed 12 Feb. 2025. <https://e24.no/energi-og-klima/i/kJJBkk/naa-kommer-barneboekene-om-oljen>.
- Polack, Fiona, and Danine Farquharson. "Offshore Rig." *Fueling Culture: 101 Words for Energy and Environment*, edited by Imre Szeman et al., Fordham University Press, 2017, pp. 252-54.
- Risvold, Reidar. "Oljeeventyr for barn." *Haugesunds Avis*, 25 Jan. 1986, p. 21.
- Ruud, Camilla. "'The Oil Adventure:' A Timeline Exhibition at the Norwegian Petroleum Museum." *Nordisk museologi*, vol. 26, no. 2, 2019, pp. 24-40. <https://doi.org/10.5617/nm.7475>
- Rutledal, Kurt. *Alfred Offshore*. Selja Forlag, 2010.
- Scott, Heidi C. M. *Fuel: An Ecocritical History*. Bloomsbury Academic, 2018.
- SEI et al. *The Production Gap: Phasing Down or Phasing Up? Top Fossil Fuel Producers Plan Even More Extraction Despite Climate Promises*. Stockholm Environment Institute, 2023. <https://doi.org/10.51414/sei2023.050>.
- Skjeggstad, Helene. "Har du en plan B, Rogaland?" *Aftenposten*, 23 Jan. 2016, pp. 26-29.
- Stadheim, Idar. "Alfred på trykk på ny." *Firda*, 12 Dec. 2012. Accessed 12 Feb. 2025. <https://www.firda.no/nyhende/alfred-pa-trykk-pa-ny/s/1-51-6406955>.
- Stousland, Siv Merete Vervik, and Stefan Carlhoff. *Mamma jobber på plattform*. Vervik, 2013.
- Szeman, Imre, and Dominic Boyer, editors. *Energy Humanities*. John Hopkins University Press, 2017.

Editorial Creative Writing and Arts

Sea More Blue

Elizabeth Tavella
The American University of Rome
ecozona.arts@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.6142>



Our bodies carry an ancestral affinity with water. Regardless of whether we consciously perceive it, we move through the world as porous vessels of circulating fluids, affected by gravitational forces and the tidal rhythms that move water across the planet. Our “wet constitution” (Neimanis 1) resonates with the watery environments from which life first emerged. Standing before an ocean can thus feel strangely familiar, almost like encountering a distant relative. Yet western imaginaries have persistently positioned oceans as alien worlds beyond human comprehension, and this sense of projected otherness has been absorbed into an anthropocentric and speciesist framework that justifies their systemic exploitation.

As sites of anthropogenic harm, bodies of water are not passive containers: they react. Melting glaciers, rising seas, floods, prolonged droughts, and contamination, all testify to the destabilization of planetary hydrological systems, whose consequences fall unequally across bodies, communities, and regions, further highlighting entrenched privileges and dispossessions. But oceans and seas are not only sites of environmental upheaval; they are liquid archives of intergenerational trauma and conduits of imperialist violence. If on one side, as Smallwood writes, the Atlantic’s “saltwater” inscribed the social geography of Black life through “the blurred and bloodied boundaries between captivity, commodification, and diaspora” (8), necropolitical border regimes continue to redraw geographies of disposability, viscerally present in the deadly crossings of migrants in the Mediterranean, where erasure and silencing are sunk to the sea’s depths. Nor does colonial violence stop at human bodies. The seizure of marine beings for aquaria remains rooted in a history of microcosmic assembly and extraction of livelihood (Vandersommers), while seas themselves are weaponized into instruments of siege and geopolitical wars over water sovereignty. Despite being used as medium of violence, oceans and seas also carry currents of hope and liberation, simultaneously surging with resistance, mobility, and solidarity, as maritime interventions such as the Global Flotillas to Gaza remind us.

By thinking *with* water, this special issue invites us to stay wary of this double nature. This means recognizing first that a relational entanglement with waters “is more than a romanticized confluence of bodies” (Chen et al. 12). It means, above all, accounting for the layered, troubling, and multispecies confluences waters hold. Cultivating a seascape epistemology thus entails “splashing alternatives onto the Western-dominant and linear mind-set that has led the world toward realities of mass industrialization and cultural and individual assimilation” (Ingersoll 26), and, in doing so, recognizing water’s plurality and agency. To enter into kinship with water, then, is to attune to aquatic ways of knowing, or as Fackler and Schultermandl suggest, to embody “practices of nurturing, sustenance, and care” (197) emerging from an awareness of interdependence, collectivity, and kinship with more-than-human watery lifeworlds, taking shape in the face of capitalist depletion and ecological unraveling. To think with water ultimately means, inspired by dolphin relational practices, embracing what Alexis Pauline Gumbs calls “schools of unlearning” (54), that is to let go of inherited supremacist logics and open toward queer, multispecies affiliations across species, lands, and waters.

The creative works gathered in this section come together as a polyphonic hydrology, carrying us into the tides of watery worlds and the depths of deep time. Artistic and narrative practices here go beyond representation by bridging theory and practice, as a gesture towards what Bailey-Charteris names the Hydrocene, “the cultural zeitgeist of art going into the blue, championing hydro-artistic methods that build companionable relationships with water while respecting its power and agency” (9). The contributions move across ocean floors and flowing rivers, liminal swamps and warming waters, sea fossils and the embodied experiences of ocean dwellers, and in the plurality of these perspectives, (salt)waters emerge as interconnected systems rather than isolated bodies. What the collected artworks reveal is that there is no single way to tell the oceans or amplify their histories and memories. Each voice here finds its own creative means, and each watery voice its own lifeway. In solidarity with this plurality, we have chosen collectively to use the plural “fishes” to disrupt the anonymous collectivity that language imposes, which erases the multitude of more-than-human agencies extracted and killed by the ton.

The cover image sets the tone for this journey into underwater landscapes. During her eighth expedition at sea and third dive to the ocean floor, Rebecca Rutstein embarked on an art residency aboard the R/V Atlantis in Mexico’s Gulf of California, collaborating with oceanographers and descending in the Alvin submersible to witness from a porthole the geologic, chemical, and microbial processes happening at 2,000 meters below the surface. *Day 22: Interconnections* is one of thirty paintings, one a day, each documenting a different encounter with the deep. Far from being merely evocative, Rutstein’s canvas makes visible the hidden cycles linking ocean depths to the surface that, as she writes on her [website](#), “connect all of us.” This realization must be taken quite literally, since the balance of the atmosphere and climate depends on abyssal processes without which life on Earth would become intolerable (Scales xiii). To enact the entanglement between the microscopic and the

planetary, color and form dissolve into each other. A diagonal surge of luminous teal and turquoise organic forms sweeps across a field of deep navy, simultaneously evoking microbial networks, coral architectures, and bioluminescent pulses. There is no horizon, no guiding direction. We are meant to float inside the blue. If, as Scales warns, “every living thing needs the deep” (xii), the existential threats of bottom trawling and deep-sea mining demand a new urgency to reckoning with the extractive systems that imperil them (Alaimo ix). In her work, art and science become companion methods of sensing that call for an ecopolitical immersion that refuses the safe distance of the observer and instead enters the deep, inevitably emerging transformed.

The first contribution of the creative writing and arts section opens with a provocation: what does it mean to look at sea life without the mediating apparatus of human classification? Frédéric Ducarme, a researcher in environmental philosophy and marine biology at the Muséum National d’Histoire Naturelle in Paris, as well as a scientific diver and underwater photographer, tackles this epistemic reframing through a photographic series divided into four thematic threads that trace a descent from sunlit surface waters into the darkness, inviting us into what we cannot fully comprehend and perhaps even archetypically fear. The images are purposefully without captions, taxonomic identification, or location to signal a deliberate refusal to comply with a history of scientific nomenclature tied to colonial extraction, thus grounding sea dwellers in a world that knows no human borders, while honoring the individual encountered in the here and now of their own home. Individuals belonging to species normatively considered less charismatic are given center stage, this too a strategy to counter the anthropocentric canons that rank lives by their aesthetic appeal and perceived value. While a photographic snapshot is indeed a form of capture, as Stacy Alaimo suggests, it can go beyond objectification by opening toward “more fluid notions of what it is to see and to know within networks of human knowledge practices and technologies as they interact with nonhuman agencies” (9). Ducarme encourages this shift by subversively proposing that as the marine gaze looks back, the colonial and patriarchal logic of the observing eye is challenged. The photographer, and we with them, act in this diving journey as quiet visitors, maintaining a distant intimacy (Westerlaken) that embodies the most generative approach to oceanic kinship.

Following are three poems by Susan Richardson, a writer, performer and educator from Wales, who translates embodied marine experiences into poetry while bearing witness to the anthropogenic harms that threaten their survival. The selection comes from her fourth collection *Words the Turtle Taught Me* (Cinnamon Press, 2018), commissioned by the Marine Conservation Society to give voice to thirty ocean creatures on the IUCN Red List of Threatened Species. Together, the poems build a composite sensory world that lyrically challenges anthropocentric modes of perception. In *Stench*, the repetition of the verb “imagine” returns like a wave that positions the reader in a state of empathic immersion (*imagine two nasal tracts / undistracted by breathing*). Smell becomes an access door into navigation across

times, from ancestral memories, “the origin of salt,” the “oxygen’s historic drift,” to the present threat of the “creeping acidity of sea” until extinction unfolds through olfaction (*the silted stench / of her last / birthing*). In *Play*, Richardson turns shark joy into language as an act of interspecies imagination that reaches across the gap between human and aquatic ways of being. Neologisms like “frondling” and “gilly tingle” render embodiment through dynamic rhythms, line breaks, and grammatical inventions. The playful tone is suddenly disrupted by a net, and the world turns inside out: *gutgash when they fin we out / in thrash of unsea above*. “Unsea” names the unworlding of a world, the shark hauled from their home, while the pronoun “we” quietly implicates us all in the thrash. Finally, in *Eye*, the halibut’s biological eye migration across their skull becomes a figure for radical perceptual transformation. Throughout the poem, “eye” serves as both organ and pronoun to highlight the inextricable link between sensing and knowing (“I-socket,” “eye-identity”). Blindness haunts the poem as forgetting (*gravel and sand / are also blind*), the eyeless underside of the flatfish no longer sees and thus no longer knows. But the harms of human violence are impossible to forget. The trauma of the “lower jaw of the trawl net” is carried in the flesh: “eye still remember.”

From threatened ocean bodies, Rosanne van der Voet’s contribution carries us into the flows of an urban river. Written in a style that has become her distinctive signature, *Island river breath I* is a hybrid ecological-literary reflection on the Eiland Van Brienenoord, a small island in the Meuse river in Rotterdam. Ebbing and flowing between historical narrative, embodied present-tense observation, and speculative multispecies imagination, the piece follows the haunting traces of ecological histories that persist in the present through murmuring absences and residues of silenced lives. The narrative opens in the nineteenth century, when thousands of salmon swam upstream into the delta, and moves to a present described as a dredged, industrialized waterway where “nobody saw the last fish.” The island functions as a contact zone between salt and fresh water, land and river, present-day container ships and past abundance of lively fishes. Their disappearance is named as a direct consequence of slow violence built up over time through resource extraction, trade, and imperial expansion. Drawing on Elizabeth DeLoughrey’s call to attend to nonspectacular ecological violence and more-than-human temporalities, van der Voet develops a “fishy hermeneutics” that sinks beyond the surface for meaning and moves with the drift of sediments. The writing performs this through fragmented stream-of-consciousness prose, interspersed with photographs left to speak without the guidance of captions, giving voice to mud, algae, boulders, brambles, and parakeets alongside humans. “Being here is being metabolised,” van der Voet writes. To inhabit this island is thus to be swallowed by its storied past and its contested rewilding present, absorbed into its tidal shifts, dissolved in the river’s breaths.

With the next contribution, Natan Feltrin drifts us into a hybrid piece on marine rewilding that braids speculative storytelling, philosophical reflection, and blue ecologies. Moving formally like a tide, from first-person sensing through episodes of regenerative practices toward a final awareness that rewilding implies

sitting with the trouble of the undone, the poetic essay pushes against both technocratic cure-talk and the romance of return, recognizing water as a co-thinker and radical medium that holds the means to self-organize after devastation. Water, in the writer's words, does not forget. Its deep flows absorb histories like a multisensorial archive that "carries dissolved oxygen and excess heat, nitrates washed off fields, mercury and microplastics, shipping noise, and broken shells." The piece opens with a perceptual dissonance, "a brackish inlet at low tide, the smell off, the kelp absent," staging extinction as an embodied awareness of balance shift rather than sublime spectacle. From this sensorial threshold, the essay widens its attention towards otters, seagrass, corals and the near-vanished vaquita porpoise who are among those Feltrin names "conceptual partners," each showing what is at stake when immersed in the "politics of who gets to breathe." In this afterworld there is no easy exit nor consolation. Rewilding afterness, for Feltrin, requires staying, staying "with partial recoveries and deep failures" while acknowledging that regeneration does not redeem what has been lost. It is not by chance that kelp returns throughout the piece, first as absent presence, then as agent of regrowth. As Åsberg et al. remind us, "kelp teaches us to abandon the humanist idea of a bounded individual" (8), thus modeling the entangled, more-than-human futures that damaged seas might yet hold.

Following is Alessandro Balzaretti's photographic series attuning to the tenuous movements and vibrations that sustain life in liminal aquatic-terrestrial environments. Framed within ecological psychoanthropology, the project conceives of water as "skin, surface, point of contact," and invites us to slow down into the suspended stillness of freshwater marshes and flooded rice fields. All photographs were taken near Casalvolone in Piedmont, Italy, a landscape the locals poetically call *mare a quadretti* (checkered sea). Rather than focusing on the mirroring reflections for which these landscapes are known, the photographs stay on the opaque encounter between water and other animate forms of life, pausing on the subtle yet vital relations between water, rushes, debris, and lily pads. Sitting at the threshold between water and land, Balzaretti invites us to notice a relational web emerging on the edge of visibility, between floating stems and dense congregations of lily pads enacting a form of creaturely dance. By stripping the aquatic imagery of any trace of color, Balzaretti, as he explains in the methodological note, intends to leave the observer disoriented, from which "a new wonder may arise," not as aesthetic romanticization of nature, but as attunement to the art of noticing (Tsing). The landscape of Vercelli is itself profoundly liminal, since the flooded rice paddies intersect with hundreds of kilometers of canalization works that enable their control and management. It is precisely in this entanglement of natural and artificial, in what might look to the passing eye like a mere flooded field, that we must pause and attend to whole ecosystems thriving in unexpected, compromised, and yet generative territories.

Athane Adrahane slows us down even further into geological time, where remembrance of being sea is echoed in the life of a mountain. A multidisciplinary artist and author, Adrahane weaves autotheoretical ecopoetic prose around an

ammonite fossil, the central interlocutor of the narrative. Found on a dry Provençal mountain, the fossil carries within its spiral the memory of ancient seas, of vanished and vanishing creatures, and of the aqueous cycles that connect all bodies of water across time. Holding the ammonite to her ear as one holds a shell, Adrahane hears both the Earth's infancy (*l'enfance de la Terre*) and the landscapes of her own childhood (*les Terres de l'enfance*). In a single touch, the boundaries between terrestrial and aquatic, past and present, personal memory and planetary time collapse. This moment of attunement encapsulates the practice that Adrahane terms *échopoétiser*, which in her words has the power to change the very fabric of our thinking (*changent la tessiture de nos pensées*). The text's most suggestive evocation is the wordplay lost in translation between *mer* and *mère* (sea and mother), which builds a linguistic bridge across semantic and familial borders. Growing up, the author writes, she was never sure whether the "e" carried an accent. But this was never a true mistake. In refusing to separate sea from mother, Adrahane extends maternity beyond the heteronormative family, forging queer affiliations of kinship with the aquatic, the geological, and the more-than-human, thus anchoring the sea as intimate relative and generative force.

Closing full circle, the last contribution by Pinar Yoldas, a neuroartist, bioarchitect, and researcher at UC San Diego, ventures into the depths of the human unconscious. Her practice, shaped in response to ecological emergency, bridges speculative biology and the entangled systems of art, science, and environmental thought. The creative essay written for *Ecozon@* expands on her installation *Hollow Ocean 2048*, first exhibited at the Venice Architecture Biennale 2021 in response to the theme "How will we live together?", a question that Yoldas extends beyond the human to encompass marine ecosystems on the verge of irreversible loss. The installation comprises six "large-scale aquatic columns," each representing "a chapter in the eco-destruction of the oceans" (Yoldas 88), from extraction of resources to the introduction of pollutants. Accompanied by images from the installation, the written text "From Eco-Conscious to Eco-Unconscious" claims that our collective unconscious is dying in parallel with the oceans. Rooted in Jungian theory, Yoldas argues that oceans represent "the primary cartography of the unconscious" and so, as ocean life empties out, so too does the unconscious attunement that binds human minds to living ecosystems. The recurring refrain "Have you been dreaming?" pulses throughout the essay with growing urgency, alongside guilt dreams surfacing like psychic residues of daily ecological harm, particularly tied to plastic production and consumption. Listening to these dreams thus means trusting a submerged witness to the slow ecocide unfolding in real time. "Perhaps to save the oceans," Yoldas writes, "we must first save our dreams from going extinct." And to save our dreams, we must reclaim dreaming as a practice of worldmaking for aquatic futures beyond the terms of extraction and extinction.

These contributions flow together as multiple streams converging into a sea, ranging across deep ocean floors and liminal surface waters, threatened more-than-human bodies and dreaming minds. To think *with* water, as this section has creatively

experimented, means moving beyond speciesist frameworks of exploitation and toward the humility of letting watery worlds exist on their own terms. As Wadiwel reminds us, “we fundamentally lack the knowledge systems to imagine fish[es] as subjects of violence” (204), and this creative section is, among other things, a contribution toward building them. Collectively, then, these works are moved by an awe toward the lifeways of our ocean kin and by a felt commitment to their sovereignty in worlds ungoverned by the capitalist and colonial systems that exhaust them to extinction.

Works cited

- Alaimo, Stacy. *The Abyss Stares Back: Encounters with Deep-Sea Life*. University of Minnesota Press, 2025.
- Åsberg, Cecilia, et al. “Methodologies of Kelp: On Feminist Posthumanities, Transversal Knowledge Production and Multispecies Ethics in an Age of Entanglement.” *The Kelp Congress*, edited by H. Mehti, N. Cahoon, and A. Wolfsberger, NNKS Press, 2020, pp. 11–23. <https://liu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1455360&dswid=9686>.
- Bailey-Charteris, Bronwyn. *The Hydrocene: Eco-Aesthetics in the Age of Water*. Routledge, 2024.
- Chen, Cecilia, et al., editors. *Thinking with Water*. McGill-Queen’s University Press, 2013.
- DeLoughrey, Elizabeth. *Allegories of the Anthropocene*. Duke University Press, 2019.
- Fackler, Katharina, and Silvia Schultermandl. “Kinship as Critical Idiom in Oceanic Studies.” *Atlantic Studies*, vol. 20, no. 2, Apr. 2023, pp. 195–225. <https://doi.org/10.1080/14788810.2022.2079900>.
- Gumbs, Alexis Pauline. *Undrowned: Black Feminist Lessons from Marine Mammals*. AK Press, 2020.
- Ingersoll, Karin E. *Waves of Knowing: A Seascape Epistemology*. Duke University Press, 2016.
- Neimanis, Astrida. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury Academic, 2017.
- Scales, Helen. *The Brilliant Abyss: True Tales of Exploring the Deep Sea, Discovering Hidden Life and Selling the Seabed*. Bloomsbury, 2021.
- Smallwood, Stephanie E. *Saltwater Slavery: A Middle Passage from Africa to American Diaspora*. Harvard University Press, 2008.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press, 2021.
- Vandersommers, Daniel. “Opening Aquaria.” *Heterotopia, Radical Imagination, and Shattering Orders: Manifesting a Future of Liberated Animals*, edited by Paula Arcari, Routledge, 2025, pp. 151–167.
- Wadiwel, Dinesh Joseph. “Do Fish Resist?” *Cultural Studies Review*, vol. 22, no. 1, 2016. <https://doi.org/10.5130/csr.v22i1.4363>.

Westerlaken, Michelle. "The Telltale Worlds of the Octopus." *Survivance (e-flux Architecture)*, 2021. <https://www.e-flux.com/architecture/survivance/379308/the-telltale-worlds-of-the-octopus/>.

Yoldas, Pinar. "From an Ecosystem of Excess to Hollow Ocean: Affective Learning in the Service of Ecoactivism." *Plastic Ocean: Art and Science Responses to Marine Pollution*, edited by Ingeborg Reichle, De Gruyter, 2021, pp. 80–100.

De l'autre côté du miroir: Spécificités et merveilles du monde aquatique

Frédéric Ducarme
MNHN/Sciences-Po, France
Frederic.Ducarme@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.574>

© All rights reserved



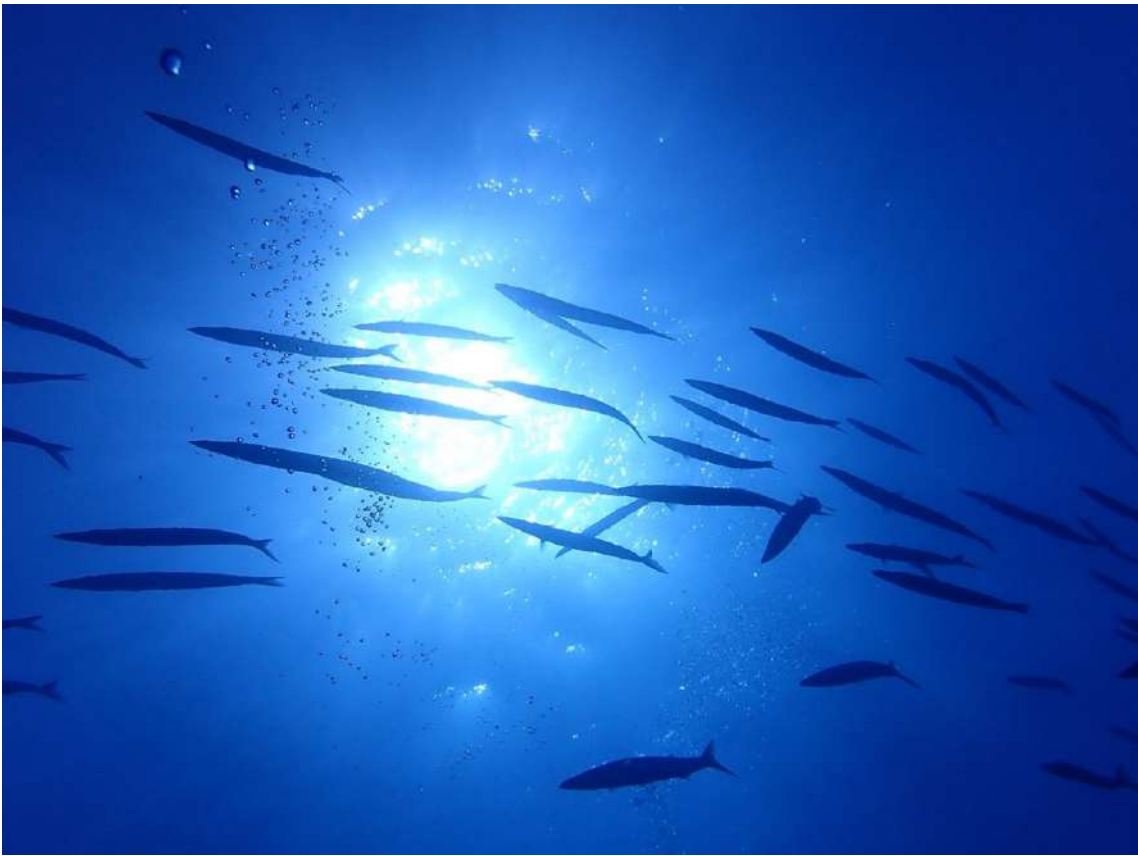
ECOZON@

Vol 17, No 1

I. La mer allée avec le soleil



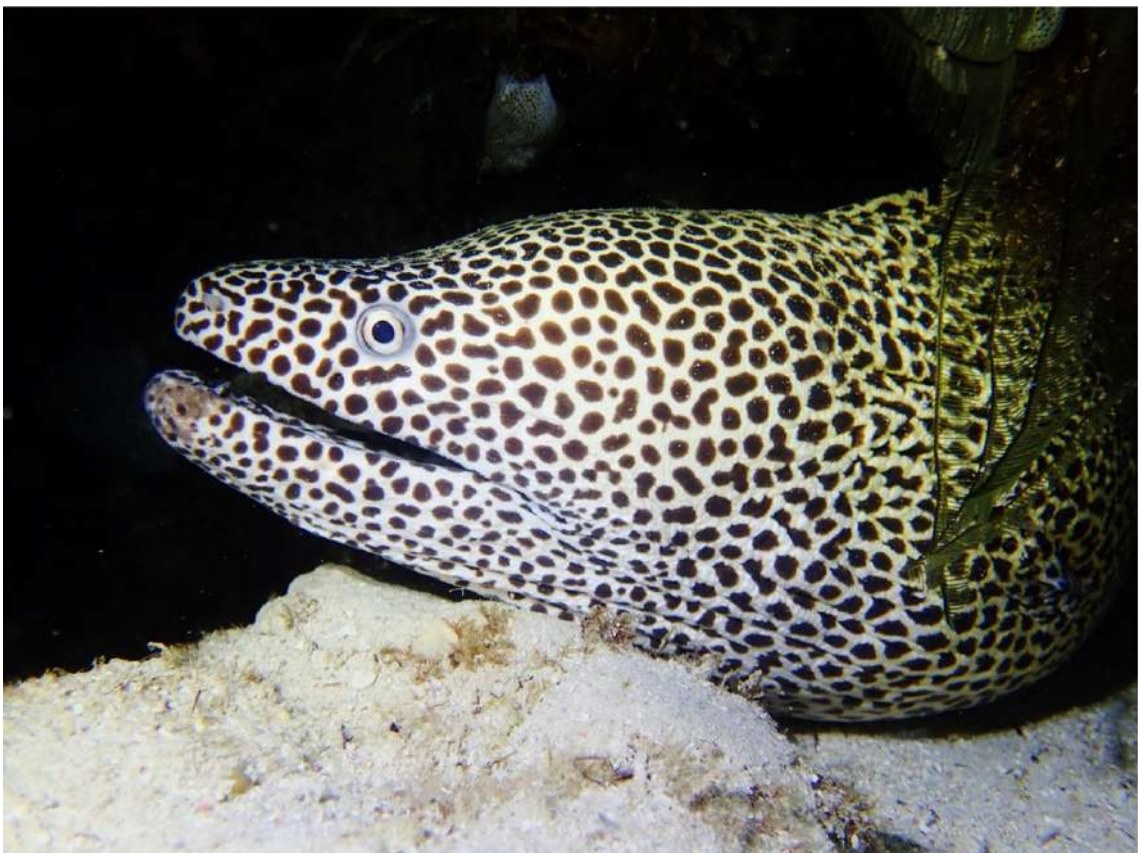






II. *Regard marin*









III. Forêts profondes



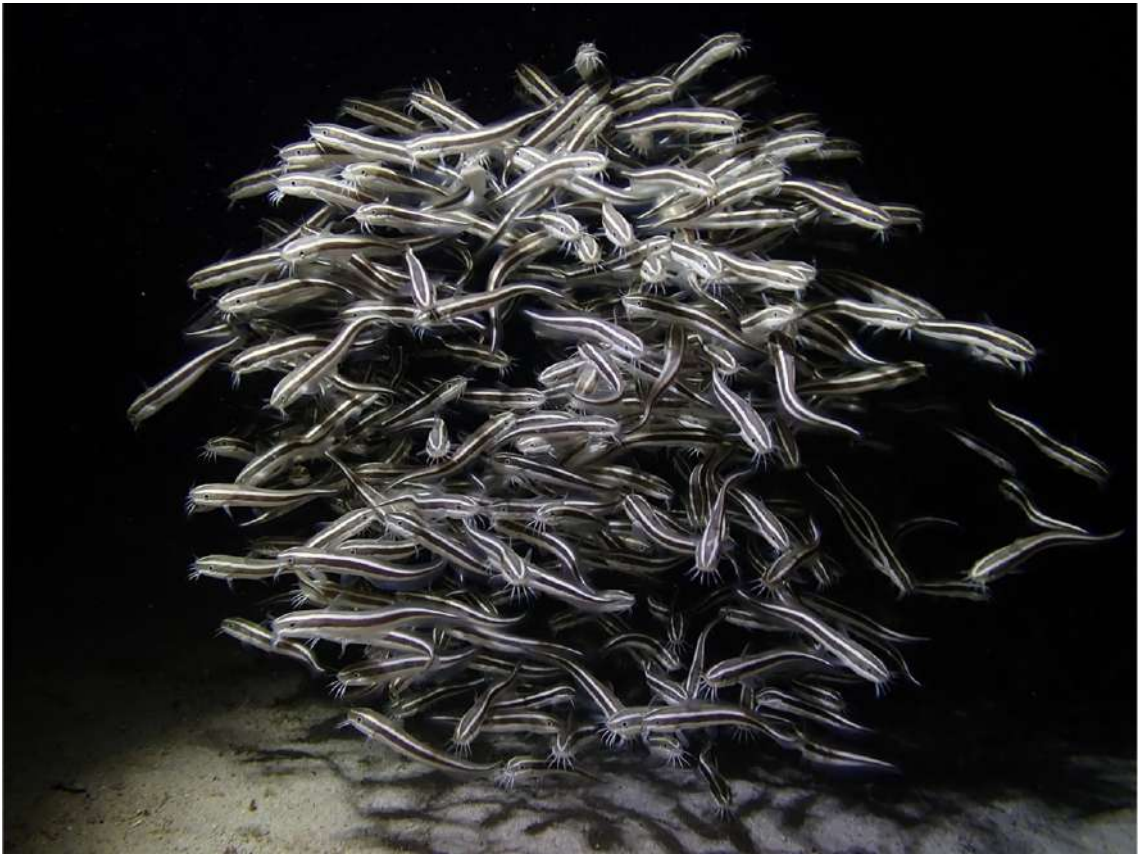






IV. *Leçons de tenebres*









Three Poems from *Words the Turtle Taught Me*

Susan Richardson
Writer, United Kingdom
susan@susanrichardsonwriter.co.uk

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5826>



Stench *Galeorhinus galeus*

Imagine smelling more
than that drop of blood
 in the water
 a quarter of a mile away;
more than location, source,
and readiness for sex or eating.
Imagine smelling dolphins' one-eyed sleep,
seastars' tube feet,
the hubris of scuba.
Imagine two nasal tracts,
 undistracted by breathing.
Imagine smelling the creeping acidity of sea,
 tiny shelled terrors,
chemical errors in the bloodcells
of dab and pouting.
Imagine reading those smells
that are long out of print –
the origin of salt,
 oxygen's historic drift,
 misspellings
of sinks
 of carbon.
Imagine smelling that urge
 to purge an estuary
of its role as a long-term nursery;
her internal stilted hatch of eggs,
the silted stench
 of her last
 birthing.

Play
Lamna nasus

love being on the cusp of tooth
 love quickswim and squidding
love egging little finness —
 thousand egging

love best when frondling kelp
the overunder underover roll and oh
 the gilly tingle
not just skinridding not just snailful
but wrap and tangle tag and tug
 all feely with it
love sillying the timbers
love snouting the floaters till they pop

better than sexbite
better than flitting whiffs of sleep
and better than their onesome funning —
the rippy throat the longlongstrung
then gutgash when they fin we out
in thrash of unsea above

Eye
Hippoglossus hippoglossus

sided-lop shift
optical drift
cross-skull nonplussing

fresh angle of crab
snatched curve of shrimp
squinter than simple switch
of gaze astraying
to full eye-dentity change

now wowing
at the right-above
the two-times cod
the double sculpin
as I-socket halts
and ossifies

then itch of scales on the I-less side
a twitch down the unpatterned lateral line
at the think of what eye might
be missing

eye still remember
the upright swim
the lower jaw of the trawl net
that terroring

though caudal fin flicks
with its northing frame of mind
the greatest migration begins
with the riddle of assymetry
ends with a sinistral sense
that gravel and sand
are also blind

These poems were first published in *Words the Turtle Taught Me* (Cinnamon Press, 2018) and are reprinted here with permission.

Island river breath I¹²³

Rosanne van der Voet
Leiden University, the Netherlands
r.van.der.voet@hum.leidenuniv.nl

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.6045>



“Our era of human destruction has trained our eyes only on the immediate promises of power and profits. This refusal of the past, and even the present, will condemn us to continue fouling our own nests. How can we get back to the pasts we need to see the present more clearly? We call this return to multiple pasts, human and not human, ‘ghosts.’ Every landscape is haunted by past ways of life. We see this clearly in the presence of plants whose animal seed-dispersers are no longer with us. Some plants have seeds so big that only big animals can carry them to new places to germinate. When these animals became extinct, their plants could continue without them, but they have been able to disperse their seeds very well. Their distribution is curtailed; their population dwindles. This is an example of what we are calling haunting” (Tsing et al. G2).

¹ I would like to thank Buitenplaats Van Brienenoord, and particularly Ipek and Urvee, for opening up their rehearsal space for the future to a group of interested people including myself for a day of workshops, community and creation on 13 September 2025. It was a wonderful day which proved very helpful in writing this piece.

² All photographs included are by the author.

³ Some parts of this text are intended to be read upwards from left to right. This applies to pages 5–8. Page 10 is intended to be read downwards, and then up (so the last word read is “swimmer”).



I. Flow

Rotterdam, nineteenth century. In summer, the North Sea churns, boils with fishes.⁴ Society of salmon swims into the delta, upstream into the river Meuse. The tides flow in and out of meandering waterways. When the sea rises, bodies dance up the water, dazzling silvery, brown-red scales, the river crawling into the city. Up and on, through the harbours, past the quaysides.

In the curve of the river, sand accumulates, slowly. Water-heavy sand sinking as it sticks and emerges again. A sandflat forms. The first seeds arrive by water and passing birds. Reeds, club-rush, willow. Osier bed, watery island outside surrounding dykes, marsh on the fringes of river. Birds and insects make a home, weeds and fungi are crushed by beetle jaws. Beetle wings crumble in beaks, salmon glide into seagull throats.

A fishing base is formed on the island, which is named the island Van Brienenoord, after the baron who buys it. Little steamboat buzzes upstream, lays out a large net. Seine-haul fishing with a surrounding net of hundreds of meters. Embrace of river, filtering. Small pulsing breathing algae make it through. Salmon bodies get stuck, gasp for breath, mesh carving skin, cutting scale. Blood rushes up to fish-face, heart pumping faster, beat beat beat and then, a slow smothering. The pressure as watery world-skin breaks and there, the cool caress of breeze.

What is this atmosphere so little resistance but gills stick together, slime dries up, no oxygen reaches, gill-bleeds all over neck so fish-like shimmering skin and tail suddenly so crisp these fins the tear of dryness there is nothing paperlike about watery life and around this body so limp and red ready for release take me out of my universe, we said there was no life beyond it. Air-world, outer space, must she die an alien not understanding not understanding the scaleless skin the gripping and squeezing limbs strangely finless I am one of her fish we are fishes a stock a multitude this means nothing in our words as fin flutters a sorry wing floating sticky feeling of eye rolling one more time the dead weight of her eggs so futile to him now and heart beats for hours longer slow bleeding extinguishing fish-mind this is not calm not quietness there is a squeaking screaming in her eye and quivering gillflap pulling on your fish body we keep on coming year after year call of birthwaters us fishes pile up in the best year 1885 a hundred thousand of us suffocate the seagulls circling above there is no colour in eye without water o water I see our birth pebbles so bright and shiny we smell the black brown white green grey beautiful fish hallucination yet this river becomes quiet and forms a new identity as if it had always been dead this is our world and here a shadow falls on sandy riverbed salmon society dies in piles of dead fish bodies to be sold and traded we persist in river's inviting bed ready to be dug and harbour eggs in shiny pebbles and fast-flowing rivulets as ghosts we swim.⁵

⁴ My choice to use "fishes" instead of "fish" for the plural is to emphasise the individuality of each fish and to work against the prevalent representation of fishes as a nameless mass.

⁵ The information included on the salmon fishery is based on the following article: Quak, Jaap. "Historie van een koningsvis." *Visionair*, no. 16, 2010, pp. 32–35. Further information on the island's history is

Rotterdam, 2025. The river's surface is quiet, rising and falling with the tides. The North sea boils. The water is grey, brown, murky. This is not a salmon river. No gleaming red fishes dance upstream. It is a waterway, constantly dredged for shipping, connecting to the ever-growing port of the city. It is the home of container ships that glide through the water, heavy drone of engines stirring the mud. One by one, global shipping society moves through the river, in an orderly procession. Sleek and torpedo-shaped, ships flow through waterways with concrete banks, almost naturally, timelessly. Toxic sludge accumulates, is sucked out of the river and stored in out-of-sight reservoirs surrounded by fences and warning signs. This is a global city, connected, expanding. Salmon legacies can be found in archives, blogs of interested citizens, but they are not common knowledge.

This is not a catastrophe, no sudden destructive event that enthralls us with its totality. It is a slow process, deliberate, and profit-driven. It is appetite, trade, expansion, oil. It is imperialism of island, river, sea, world, and people. The disappearance of the pink-hued fishes is not spectacular, not easily represented in one image, one story. The fishes were plenty, an exhaustible resource that was exploited over time. Yet nobody saw the last fish. Nobody wrote their legacy into these murky waves and city pages, even as painstaking efforts to bring the fishes back continue. This river resonates with many voices that were never acknowledged in these planning documents that now reimagine the island Van Brienenoord as a place for rewilding.

Fishy, shelly, insect, rodent voices, displaced human voices, have always known the gradual and deliberate nature of exploitation. As critical ocean studies scholar Elizabeth DeLoughrey argues, apocalyptic narratives of environmental destruction take away attention from the fact that ecological violence builds up slowly over time and is fuelled by systematic exploitation. Building on Rob Nixon's notion of slow violence, DeLoughrey advocates attention to nonspectacular ecological violence. This requires

engaging different modes of temporality, such as more-than-human models of history and deep time. Importantly, this would demand different hermeneutics—that is, new modes of reading and interpreting signs. The spectularity of apocalyptic narratives may be less of an issue than the ways in which apocalyptic thought presumes a fall from nature, perpetuating a human-nature binary in which their encounter is inevitably rendered in ways that are both exceptional and catastrophic. (DeLoughrey 149)

Salmon scent-memories of colourful birth pebbles, sunken river mind breathing with the tides. During flow, the water rises, the sea streams into the city, floods the edges of these island-pages. A small sandflat, so valuable, so disputed in its many iterations existing in planning documents and bird, human, fish and tree ruminations, lichen patterns. How does a fishy hermeneutics read the old industrial machinery sticking out of the island's sand? How does the river become aware of the

based on: Streekarchief Eiland IJsselmonde. "6. Eiland van Brienenoord." *Streekarchief IJsselmonde*, <https://streekarchiefijsselmonde.nl/het-eiland-van-brienenoord/>. Accessed 15 Feb. 2026.

new machines arriving, shifting enormous quantities of soil to begin rewilding the island? The reeds, birds, fishes and insects will come. The mussels and marsh flowers. The beavers. Even otters, seals and salmon. The people. With dogs, binoculars, cameras, bikes. The one hundred and fifty thousand vehicles a day rushing over the traffic bridge above the east point of the island. There is a voice that tries to wrap up centuries of metamorphosis neatly in this post-stamp green and sandy island. Nature is back, shrouding its mysteries, here for people to discover (Gemeente Rotterdam).

Butterfly beaver bee
Marsh marigolds
Mother is the mud the mussels
By mastery of sand-shape
She is made by bulldozer, steel wall, bridges
In organized plots
We put her to work
O Mother Nature

To look
A place to run, walk, garden, bird, craft, play
For nature
We will make it, shape it, plant the seeds
We will call this place an island full of discoveries

seafloor rising

fresh salt
meandering seeping
discovery 1: flow

pulsing vibrating sighing bridge

Some boulders are permitted
Out with bramble and knotweed
Beware the north bank overflowing
Making natural sand-island
Irregular patchy muddy
Machines moulding edges
Documents, design
Mussel rope
Plans models maps
And here we come

come sleep in this tree this tree this tree

crunching drone of hedge trimmer and

chew chew chew little jaw crushing leaves
hear creeping beetle crackle of the

rolling over the tarmac of the bridge
contract contract contract on rubber wheels
shadows on these paper-walls of egg-skin
cradling bird's nest in my elbow
brambleskin thick and thorny

of grasshopper on
creeping thorny arm reaches flexing legs
O nitrogen lovers!
and now this unnatural sour bramble branch that must be removed

collective dream on island wind
a hundred little toes grip these branches surrendering to
claim this willow in grassy greens!
discordant screeching of sleepy parakeets
hear a coughing crashing rumbling
no one island river fishy voice
discovery 2: polyphony

jaw grips grinds devours
swim me on the smell of water flea and
launch me into these opaque waters
you are her delta in my rolling roaring run
discovery 4: passing bream

strengthen hold the delta hold this island
unmoving seize the sand keep this place
heron foot scrapes rugged skin strong
presses down on fungi algae lichen growth
exposed surface angular cube wind
of the rising tide saturating algae-skin
sticky molecules the rushing crushing
riverbed sand-protector solid mind of
stony feeling heavy sinking pull of
discovery 3: boulder

to give us space and leave us be
scattered thorn felled
we shall be ploughed soil

snip

“The ecological constraints waterscapes face today have become so serious that it is clear how important new stories will be in the cultural imaginary if we want to have any positive change in our relations with the water worlds. I suggest that the new stories should reflect the cognitive vibrancy of the nonhuman in the storied waters, no matter how digressive or incoherent these narrative potentials may appear at first sight. Mainly, such stories can foreground the idea that, like solid matter, wet matter can be quite expressive, telling cautionary tales about the deteriorating water conditions and the slow demise of many species all caught up in the Anthropocene’s rising waves” (Oppermann 13).



II. Ebb

How can this island's stories be told, as this granite boulder slowly rises from the riverbed with the ebbing tide, exposing sandy drawings on its sides? Flowing river thoughts written in sand on stone, the sea greeting the island, hello, here are our waves! How, even as this island-snippet which hides sand grain molecule and so many other scale-worlds, this one snippet so layered and storied and expressive of so much that was and is no longer and a salty sandy crust right now. When just the slow rustle of a fly's legs, front legs washing face, washing face, and the reflections of this sea in compound eye, what sees you, tells more than this text can ever grasp in these words. Yet the slowing of collective pulse, the water retreating with the ebbing tide, allows a moment of reflection as things emerge from silt and island-ponds, as human-built wooden huts gently sigh on island-wind, as a little less traffic rushes over the bridge long after rush hour rush rush rush hour. Perhaps not a new story that dwelled for many years in shifting sand and island willows, but has it been told in this manner, as a cautionary tale, and is that all it will be? Here comes an expression of the island's ebb-sense, emergences of twigs logs and plastic chair. Of a human body, pulse pulse pulse on island rhythm, the feeling of an ebbing river-mind and fishy sense of never-solid island world.

And there, tentative human writer, find your spot shrouded by bramble bush and willow trees, the place to which the river artists drew you, where the river ran through you as they gave you a cup of water to hold and whispered river ruminations in your ear.⁶ A spot by the river, exposed wet sand on ebbing tide. Careful now, mud mud mud must not sink you. Mud is a word that does not convey this sticky bouncy feeling and these clumps of air-filled puffy sand disguised as stone and foot plummets, oh yes, the becoming of a sandy tidal animal. This island does not invite you in without swallowing part of you, she writes. But was not always this water-sand what nurtured this body, what does this dead tree say as I rest on them. Hey! Come please my swarm of flies. You are here, sitting on a dead tree who is breathing, rocking back and forth with each wave of river-breath. Lungs suck air inside, so fresh and crisp now, rain is coming, swing swing swing with the river. My boulders are sponges, island is saturation. Tree bark and moss squishy with riverrain and so round this body crawling up a branch with dazzling eight-limbed elegance and spider confidence.

This island swallows you, island creatures. Fly, alga, shelly being, hear us think on river wind, muttering thoughts onto dead tree paper. The breathing of a water mind, do not resist. Haha! Boulder is no rock, nothing holds here, all to be sunk, drunk by the tides. Squishiness of a human body, soggy sinking feeling and watch dead tree bark like scaly fishy skin.

⁶ The performance mentioned here was part of the 'Alle Ruimte' programme, a festival of artistic performances that took place on 28 and 29 August 2025 at Buitenplaats Van Brienenoord. I listened to the performance 'A River Ran through Me' by Anne Kloosterhuis and Carlota Garcia, and later returned to the site of the performance to write.

I swallow feet, small ebbing puddles. Island-swallows breathe. Old plastic chair emerges as a foot goes under. Discovery is intra-balancing, hold me tree, entangled limbs. Swallowing is embracing. Suck me in, drink my toes in small sand imprints. Please, swarm flies. Here you go, suck suck sucky muck! Trunk is swing, sand is water, wind is wild orchid bob bob bob. And here, human voice, sing into this island's rustle song.

Being here is being metabolised. Ebbing grants reflection, thinking, slowing. How can this island hold us, sand human insect bird and fish, amongst other bodies beings boulders?

discovery 5:

circle-hunts!

my nasal mouth is a

spoon

spoon

uuh ooh

beware the

scoop scoop

dig dig soft smelly sand and

crunch

crunch your body pulp

white breeze on feather

black clenching toes gripping

my circle widens

ah, oystercatcher terrain

such peeping pinning of

prey

with unspoonlike precision

she is just a passing bird

yet this accusing straight and uninventive orange beak

punctures circles

pretentious little creature

off with you off

hardly a mussel, no oysters here!

I am a visitor

resident heron glides over exposed muddy bed of the pond

lands on the edge, willow camouflage

and still so

still

how long he waits

this circle is finished!

open wings, trembling crest rising

metabolise the noise of the wheels on tarmac traffic bridge

in my head, my tiny little head head head

numbed on car car breath

blow me away from the sea



discovery 6: slippery algae-trees

club-shaped, barrel-shaped
cylindrical cell amalgamation
stick, hold
grow, branch out

algae-trees grab curl reach
on rock

mud

sand

tree bark

branch on branch

grow grow grow weedy blanket!

small twig-hairs tickle

island

in green green mania
gulp this river's phosphorous

nitrogen

you hungry autotrophs

carbon-rush and
push push push

oxygen-release and
river

bubbles

come to me red scaly swimmer

your fish-eye in my river mind
particular to salmon-noses

her birth smell colourful pebble

and now, even today

grow and usurp

you hungry rumbling tummies

halting nitrogen-lovers
cows are vegetation managers

lick slurp crush chew island

and there

horns, make way to tasty trees
algae mats smeared on the path

trampling sapling searching slipping on
brown-furred hooves

and there the clink clank crush crush of

the icky gassy branch-squeezing!
ooooh squish between bobbly toes

little animal foot presses oh heavily
green slippery mats for ebb-play

we are island river skin



Works Cited

- DeLoughrey, Elizabeth. *Allegories of the Anthropocene*. Duke University Press, 2019.
- Gan, Elaine, Anna Tsing, Heather Swanson, and Nils Buband. "Introduction: Haunted Landscapes of the Anthropocene." *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, edited by Anna Tsing et al., University of Minnesota Press, 2017, pp. G1-G14.
- Gemeente Rotterdam. "Getijdenpark Eiland van Brienenoord." *Rotterdam*. <https://www.rotterdam.nl/getijdenpark-eiland-van-brienenoord>. Accessed 15 Feb. 2026.
- Oppermann, Serpil. *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene*. Cambridge University Press, 2023.
- Quak, Jaap. "Historie van een koningsvis." *Visionair*, no. 16, 2010, pp. 32–35.
- Streekarchief Eiland IJsselmonde. "6. Eiland van Brienenoord." *Streekarchief IJsselmonde*. <https://streekarchiefijsselmonde.nl/het-eiland-van-brienenoord/>. Accessed 15 Feb. 2026.

After the Tide: Radical Waters and the Practice of Staying

Natan Feltrin
Independent Researcher
natan.feltrin@live.it

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5989>



It begins with water that feels wrong.

Not a grand ocean, just a brackish inlet at low tide, where a river gives up its name and tries on the word sea. The surface looks calm enough, a thin gloss of light, but the smell is off, too sweet, too stale, like breath that has stayed too long in a closed room. Ropes creak on the jetty. A plastic chair has lodged in the reeds.

You look down and realise how much is missing. No fraying ribbons of kelp, no shadow of shoals. Only a pale fuzz of algae and the grey smear of silt. A place that ought to be busy feels evacuated, as if a choir has been dismissed and one thin voice forced to sing alone.

Extinction often registers like this: not as spectacle, but as a shift in what water can hold, in what you do not see when you lean over the edge.

In water, loss is not always visible as absence. It arrives as chemistry. As lag. As a delay in what should have returned. Sometimes it arrives as hypoxia, oxygen-poor water that still looks like water but no longer carries breath.

We are used to reading collapse on land: forests burned, peatlands drained, pollinators gone quiet. Yet many of Earth's great unmakings have been written in salt water first.

Over the last half-billion years, the planet has passed through several mass extinctions, episodes when the living world was cut back brutally fast in geological terms. In the worst of them, at the end of the Permian period, volcanic eruptions and greenhouse gases drove oceans toward heat and low oxygen. Shelves turned sluggish and anoxic. Life did not simply fade. It stalled.

Later, at the boundary we now call the K-Pg, an asteroid struck near what is now the Yucatán. Fire and dust dimmed the light. Acidified seas and collapsing food webs erased lineages that never became museum icons.

Again, oceans carried the shock. Again, sediment settled around absence and kept it, a slow memory that remembers disturbance in layers rather than headlines.

Our own species is a side effect of those ruins. Mammals prospered because other lineages did not. We are not exceptions to the story. We are one of extinction's children, living inside a medium that remembers what it has already done.

Today, debates about a sixth mass extinction turn on thresholds and timescales, not on whether something drastic is happening. Across many groups, from corals to migratory fishes and coastal mammals, extinction risk and documented declines exceed long-term background levels. Global syntheses of biomass and abundance suggest a stark asymmetry: humans and domesticated animals now dominate much of the planet's mammal mass and metabolism, while many wild populations have been pushed to the margins.

At sea, this imbalance is felt not as abstraction but as infrastructure. Nets that catch breath. Trawls that scrape and flatten the seabed into a simplified surface. Dredges that shave roughness from the bottom. Shipping lanes and engines that fill water with continuous sound.

Fertiliser becomes algae; blooms die; decomposition consumes oxygen. Bays become a thin medium for breath. The water feels crowded with us and thinned of others whose lives once thickened its depths.

Our language still tries to keep its hands clean.

We call it biodiversity loss, as if life had misplaced its keys. We measure stocks and services, as if oceans were misbehaving portfolios. We render water as a uniform blue field, a manageable surface, a colour-coded patch in a plan. But water does not stay inside the boxes we draw for it. It moves across jurisdictions, carries upstream decisions downstream, and returns them as oxygen curves, turbidity, shell failure, noise, and heat.

What happens if water is not backdrop but co-thinker, not metaphor alone but agent and archive?

Water is radical. Not as in purity, not as a neutral commons waiting to be managed. But water as a material that refuses the role of passive medium. Radical because it connects what institutions prefer to keep separate: river catchments and coastal zones, labour and habitat, law and chemistry, desire and extraction. Radical because it crosses scales without asking permission, and because it turns distant decisions into intimate conditions.

Water keeps the longest memory. It carries dissolved oxygen and excess heat, nitrates washed off fields, mercury and microplastics, shipping noise, and broken shells. It holds wrecks and spawning grounds, cables and migration routes, laws and borders. It entangles physics and chemistry with kinship, labour, and colonial trade.

Thinking extinction through water means attending to currents and basins and ports as much as to names on a Red List, because water does not simply receive our decisions. It translates them.

This also requires refusing one tempting misreading.

To speak of regeneration after extinction is not to hunt for silver linings. It is not to say that loss is redeemed because something else will come. It names an intolerable fact: life reorganises after devastation, whether or not anyone deserves it, and whether or not we are ready. The task is not to take comfort from survival, but to decide what kinds of permission we refuse to take from it.

Rewilding is one of the words that has swum into this conversation, carrying more hope than it can safely bear.

On land, it can mean loosening control, allowing predators or large herbivores to return, accepting a landscape that no longer behaves. At sea, the word resists settling. Currents ignore borders. Larvae drift. Noise travels. A line on paper is not a boundary in water.

So marine rewilding, where it is named carefully, is less a single act than a sequence of restraints and repairs, a reworking of use so that ecological dynamics can begin to assemble themselves again on their own terms. It is enforcement and livelihood, access and exclusion, trawls and ports, and upstream fertiliser that arrives downstream as oxygen loss. It is the social life of a moving medium.

If water is radical, rewilding cannot be a brand of hope layered onto business as usual. It is not a sentimental invitation to “let nature heal” while extraction keeps its rhythm. In a sea structured by industrial fishing, shipping, and energy corridors, rewilding is a conflict over permission: who gets to take, how much, with what tools, and at whose expense.

Let water think with rewilding, and the story shifts.

Along parts of the North Pacific coast, sea otters, sea urchins, and kelp once tangled their lives together. When otters were hunted out, urchins multiplied and grazed kelp down to rock, creating what ecologists call barrens: seafloors where the kelp canopy was erased and complexity collapsed into hunger. When otters recover under protection, they eat urchins, kelp forests can regrow, and with them a whole

architecture of habitat returns. Light shifts. Drag changes. Sound travels differently through thickets than across bare stone.

Fishers feel these changes too, sometimes as benefit, sometimes as loss, and they also shape these waters through the pressures their practices exert, pressures themselves shaped by uneven economies and shifting ecologies. Extraction is not only an outcome of ecological change but one of its drivers.

It is tempting to tell this as a neat rescue story. But the cascade also redistributes harm. Otters are voracious shellfish hunters. Their return can hit clam and crab harvests hard. What looks like ecological healing from one angle can feel like dispossession from another.

Rewilding here is not a gift but a shift between lived states of the same coast, a rearrangement of who bears the cost of abundance.

Further north, hunters in Greenland found a strange skull: a jaw like a beluga's, teeth like a narwhal's. Genetic analysis suggested a first-generation hybrid. Its bone chemistry suggested a way of feeding that belonged fully to neither lineage.

It would be easy to call this an oddity and move on. But the hybrid swims through warming water, altered ice, shipping routes, hunting grounds, and management categories that assume clear separations. A body appears that policy did not plan for. In its teeth and collagen, water archives a politics of encounter that law will always struggle to keep pace with.

In warmer seas, corals bleach and die when temperatures exceed what their symbiotic algae can tolerate. Reefs crumble into rubble. In response, people collect fragments from tougher colonies, cross them, raise them in nurseries, and outplant them onto damaged reefs. The language of assisted evolution enters the water, meaning selective breeding and nursery rearing intended to increase thermal tolerance across generations.

Here, rewilding leans over an edge.

There is a claim of responsibility: we drove the heat, we owe help.

There is also a risk of domestication: corals tuned to perform as infrastructure, living breakwaters for economies that refuse to slow.

The distinction is not between intervention and restraint, but between reopening space for ecological self-organisation and locking life into narrow service.

Even then, water refuses a verdict. Storms tear up modules. Disease moves through fragments. New associations form. No one controls all the variables. Rewilding here is intervention braided with surrender, repair that does not close the future.

In estuaries and bays, trawling and dredging have flattened the seabed, crushed oyster reefs, and unclipped seagrass from sediment. Nutrient pollution feeds blooms that rot and strip oxygen. What was once dense habitat collapses into mud.

Here, rewilding begins with unglamorous work. Shells are laid down. Seagrass is planted in patient grids. Trawling bans are argued for and defended. Structure returns slowly, patch by patch. Where it holds, currents slow, sediments settle, water clears, and small fishes return. Protection and repair move together. A bed built over decades can be undone quickly, so staying becomes part of the work.

And then there are places where rewilding talk feels almost obscene.

In the Gulf of California, the vaquita porpoise remains at the edge of disappearance. Monitoring and expert assessments have repeatedly revised the population downward, to a level that is now critically low. They drown in gillnets set for totoaba, a fish whose swim bladder is traded far from the gulf.

The decline stems not from mysterious biology or ecological complexity, but from enforcement failures intertwined with poverty, organised crime, and distant demand. It is also, unmistakably, a fishing story: not artisanal romance, not the noble figure on a panga at dawn, but an economy forced and lured into lethal gear, and a global market that treats a body part as luxury, a living animal as collateral damage.

To speak of afterness here risks cruelty. There is no replacement waiting. Only a narrowing of how breath, sonar, and kinship appear in this water. If something reorganises in the gulf, it will not be a substitute. It will be a remainder.

So what can rewilding afterness mean?

It cannot be nostalgia for a sea that never existed. Nor a fantasy of retreat in which people step aside and water heals itself. Rewilding afterness has to work with radical water: water already politicised, already damaged, already alive with agency. It must accept that new ecologies will not resemble what came before, and that justice is not optional decoration but a condition of possibility.

It means listening differently: listening to oxygen curves and turbidity as testimony; listening to fishers whose boats hold long, uneven records, including the record of what they were pushed to do, what they were paid to ignore, what they were punished for resisting; listening to Indigenous names for currents and grounds that maps erase; listening to the refusal of water to stay in its place.

It also means telling extinction stories that refuse both resignation and easy hope. Stories big enough to hold contradiction. Yes, kelp forests can return, and some losses are final. Yes, reef-building can buy time, and it does not excuse unending emissions.

Yes, protected areas can foster abundance, and they can also displace marginalised lives if imposed without care. Yes, reducing fishing pressure can be a condition of ecological recovery, and it can also reproduce classed harm if transition is built on sacrifice zones for the already precarious.

In that sense, rewilding afterness is less about bringing something back than about changing the terms under which water and life are allowed to go on.

It is the decision to stop treating oceans as sinks for risk and start treating them as co-authors of any survivable future. To protect the substrate and breathe. To accept that institutions, like ecologies, must change shape, because the sea will not carry our contradictions quietly.

It is not the art of returning.
It is the practice of staying.

Staying with dead zones and nursery tanks, with hybrids and disappearances, with seagrass grids and angry hearings, with partial recoveries and deep failures. Staying inside the long, liquid interval after catastrophe, refusing denial and refusing closure.

To live after the tide is to accept that we are already in the after, and to answer for what we do there: to enforce, to repair, to limit extraction, to refuse alibis, to keep making room for lives we will never be able to count cleanly, and therefore have no right to spend or to wager.

Reading List

- Bar-On, Yinon M., Rob Phillips, and Ron Milo. "The Biomass Distribution on Earth." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, vol. 115, no. 25, 2018, pp. 6506–6511. <https://doi.org/10.1073/pnas.1711842115>.
- Clément, Gilles. *"The Planetary Garden" and Other Writings*. Translated by Sandra Morris, University of Pennsylvania Press, 2015.
- Crist, Eileen. *Abundant Earth: Toward an Ecological Civilization*. University of Chicago Press, 2019.
- Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- Jackson, Jeremy B. C., Michael X. Kirby, Wolfgang H. Berger, Karen A. Bjorndal, Louis W. Botsford, Bruce J. Bourque, et al. "Historical Overfishing and the Recent Collapse of Coastal Ecosystems." *Science*, vol. 293, no. 5530, 2001, pp. 629–637. <https://doi.org/10.1126/science.1059199>.
- Klaver, Irene J. "Radical Water." In *Hydrohumanities: Water Discourse and Environmental Futures*, edited by Kim De Wolff, Rina C. Faletti, and Ignacio López-

- Calvo. University of California Press (Luminos), 2021, pp. 64-88. <https://doi.org/10.1525/luminos.115.f>.
- Povinelli, Elizabeth A. *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Duke University Press, 2016.
- Silliman, Brian R., Michael W. McCoy, Christine Angelini, Robert D. Holt, John N. Griffin, and Johan van de Koppel. "Consumer Fronts, Global Change, and Runaway Collapse in Ecosystems." *Annual Review of Ecology, Evolution, and Systematics*, vol. 44, 2013, pp. 503–538. <https://doi.org/10.1146/annurev-ecolsys-110512-135753>.
- van Dooren, Thom. *Flight Ways: Life and Loss at the Edge of Extinction*. Columbia University Press, 2014.
- Wilson, Edward O. *Half-Earth: Our Planet's Fight for Life*. Liveright Publishing Corporation, 2016.

Dove l'acqua ristagna, dove l'acqua risuona: Nascite dal fondo

Alessandro Balzaretti
Independent Scholar
balzarettiale@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.6099>



Figura 1: I capillari dell'acqua. *The Capillaries of Water.*

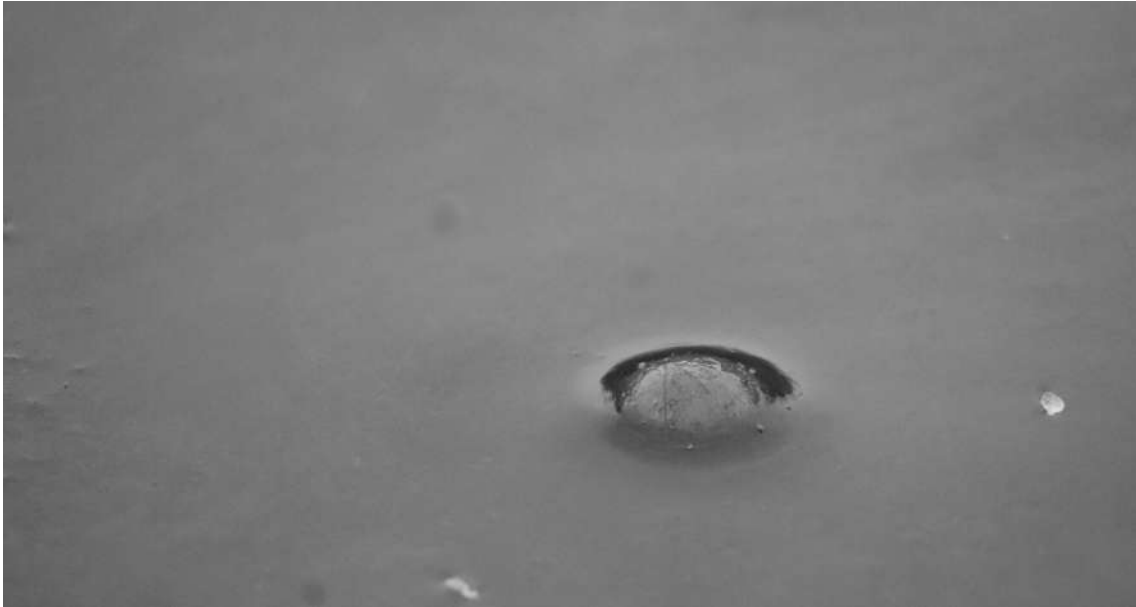


Figura 2: L'emersione di Venere. *The Emersion of Venus.*



Figura 3: Le ombre volano. *Shadows fly.*



Figura 4: Vibrazioni dalle radici. *Vibration from the Roots.*



Figura 5: Una distesa di luce frammentata. *An expanse of fragmented light.*

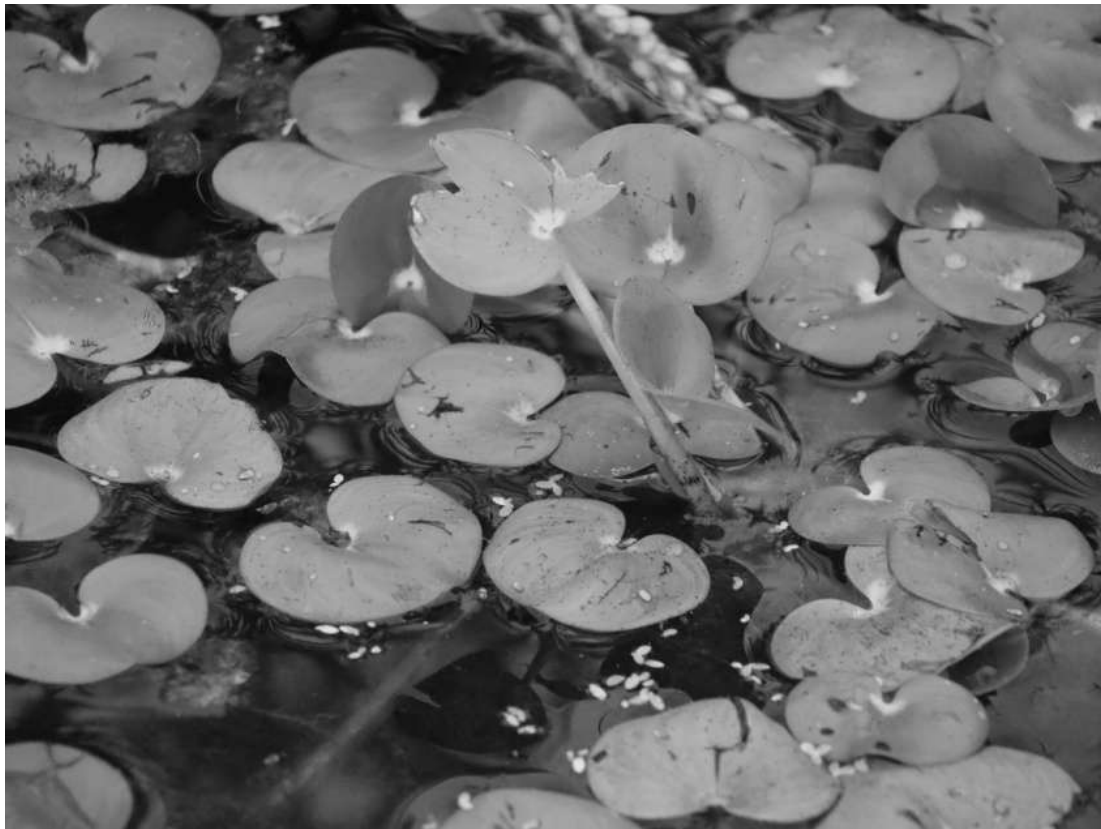


Figura 6: Creature danzanti. *Dancing creatures.*



Figura 7: Ombre danzanti. *Dancing Shadows.*



Figura 8: Ai confini della luce. *At the Edge of Light.*

Appunti metodologici

Questo progetto fotografico si colloca in una ricerca che sto conducendo da due anni intorno al legame triadico tra la filosofia, la poesia e le immagini, e la possibilità, attraverso questo legame, di raccontare il funzionamento degli ecosistemi, le relazioni ecologiche, e il legame tra l'umano e le altre specie. Questa ricerca ha portato a un piccolo volume illustrato da Giulia Di Palma in uscita presso Anticamente Presente Editore, dal titolo *L'ecologia sognante*. Io chiamo psicoantropologia ecologica l'intuizione che la percezione soggettiva di non poter fare a meno delle proprie parole e del proprio linguaggio per descrivere la realtà spieghi qualcosa del funzionamento della natura e dell'ecologia.

Il linguaggio è sempre ingarbugliato nella rete delle creature. Nella seconda figura, ad esempio, una bolla nell'acqua rievoca immaginativamente l'emersione di Venere dalle onde del mare. Da ciò la didascalia, che è parte integrante della foto: l'emersione di Venere. I capillari che si accumulano intorno alla superficie, creando un apparente turgore, ne rievocano la pelle. L'acqua, infatti, in questo progetto è concepita come pelle, superficie, punto di contatto. È una superficie di appoggio per le piante acquatiche e per gli scarti caduti, le cui danzanti vibrazioni dialogano con il movimento della vita nascente in uno spazio sospeso.

In queste fotografie sono interessato a catturare il punto in cui le relazioni sottili tra le cose—i capillari, le radici, i rizomi—perdono il loro essere relazione e lasciano che dall'evaporazione dell'essere relazionalità realizzata si formi un tessuto, una superficie, un'opacità. Questa liquida opacità è come il colore: dall'essere superficie e spessore del colore e, quindi, materia, nasce la vita. L'opacità dell'acqua è visibile lungo i bordi dei fiumi, lungo gli stagni e le pozze; quegli ecosistemi ibridi in cui apparentemente non accade nulla, ma nella cui sospesa attesa nascono le creature: forme di vita ibride tra l'acqua e la terra. Qui è dove le creature possono sostare, e in questa sosta *avere il tempo* di creare relazioni e connessioni.

Le onde dell'oceano, al contrario, lasciano poco tempo. Nei paesaggi marini le creature sono spesso di passaggio: i gabbiani recuperano rapidi il cibo, i turisti svolgono le loro passeggiate, i granchi passano con gran velocità dagli scogli ai giunchi. Un fiore fatica a nascere sulla battigia. Lungo i bordi dei fiumi e nelle paludi di acqua dolce può invece dispiegarsi una profonda comunicazione silenziosa tra gli scarti, il fogliame, le radici e i corpi in decomposizione. È qualcosa di simile al "molle limo" di cui parla Dante nel Canto I del Purgatorio. La stagnazione degli stagni è soltanto apparente, in realtà la vita si muove, sotto forma di piccole vibrazioni (Figura 4) e accompagnata dal battito d'ali di una farfalla cavolaia.

Ho scelto il bianco e nero perché è più portato, secondo me, a evidenziare la natura fantasmatica delle ombre, il punto in cui le ombre si fanno apparentemente materia e reticolo. L'ombra, più che essere scura, è infatti, secondo me, fondamentalmente grigia. Tuttavia, evidenziando il contrasto tra il bianco e il nero, attraverso questa modalità, è possibile osservare l'azione diretta delle ombre, lasciate dalle piante, sull'acqua: raffreddandone la temperatura, fermando il movimento

browniano delle particelle, rendono l'acqua più ferma e vischiosa; come se cambiando colore, scurendosi, essa diventasse un altro liquido. L'osservatore, disabituandosi in questo modo al colorato immaginario acquatico, viene accompagnato a una vista neutrale delle forme della natura; reso incapace di riconoscere l'intero spettro dei colori dell'acqua, la sua limpidezza, e se di acqua, a questo punto, si tratta, vede nascere una nuova meraviglia dallo spaesamento che si prova alla perdita di quel riferimento estetico e morale che è la gradazione dei colori. Le forme, in queste fotografie, dialogano infatti ancora con il movimento da cui scaturiscono: è come se l'osservatore potesse vedere il momento in cui forme e movimenti non hanno ancora creato un'immagine finale (Figura 1).

Spero che queste fotografie aiutino l'osservatore a percepire questi ecosistemi attraverso le lenti riflesse della psicoantropologia ecologica e a mostrare come il mondo vegetale si nutra del delicato equilibrio tra il movimento e la quiete dell'acqua.

Una nota sulle fotografie

Tutte le fotografie sono state scattate nelle risaie nei pressi di Casalvolone (Piemonte, Italia). Al momento del servizio fotografico (31 agosto 2024), i campi erano parzialmente allagati. Gli abitanti della provincia chiamano questo paesaggio "mare a quadretti."

Methodological notes

This photographic project is part of a research inquiry I have been conducting for the past two years into the triadic bond between philosophy, poetry, and images, and into the possibility, through this connection, of narrating the functioning of ecosystems, ecological relationships, and the bond between humans and other species. This research has led to a small volume, illustrated by Giulia Di Palmo, forthcoming with Anticamente Presente Editore, titled *L'ecologia sognante* (Dreaming Ecology). I call *ecological psychoanthropology* the insight that our inability to grasp reality outside of language reveals something about the functioning of nature and ecological relations.

Language is always entangled in the creaturely web. In the second image, for example, a bubble in the water imaginatively evokes the emergence of Venus from the sea waves. Hence the caption, which is an integral part of the photograph: *The Emergence of Venus*. The capillaries that gather around the surface, creating a sort of swelling, recall her skin. Water, in this project, is in fact conceived as skin, surface, point of contact. It is a supporting surface for aquatic plants and fallen debris, whose dancing vibrations converse with the movement of nascent life in a suspended space.

In these photographs, I am interested in capturing the point at which the subtle relationships between things—capillaries, roots, rhizomes—lose their relational nature and allow, from the evaporation of relationality, the formation of a tissue, a surface, an opacity. This liquid opacity is like color: by becoming both surface and substance, and thus matter itself, life is born. The opacity of water is visible along riverbanks, ponds, and pools—hybrid ecosystems in which apparently nothing happens, yet in whose suspended waiting creatures are born: hybrid forms of life between water and land. Here creatures may linger, and in this lingering have the time to establish connections.

Ocean waves, by contrast, leave little time. In marine landscapes, creatures are often only passing through: seagulls quickly retrieve food, tourists take their walks, crabs dart from rocks to reeds. A flower struggles to grow along the shoreline. Along riverbanks and in freshwater marshes, by contrast, a deep, silent communication may unfold among debris, foliage, roots, and decomposing bodies. It is something akin to the “soft and muddy ground” Dante describes in Canto I of the *Purgatorio*. The stagnation of ponds is only apparent; in reality, life moves in the form of small vibrations (Figure 4), accompanied by the beating wings of a cabbage white butterfly.

I chose black and white because it seems to me more suited to highlighting the ghostly nature of shadows, where shadows become matter and lattice. Shadow, more than being dark, is in my view fundamentally grey. By emphasizing the contrast between black and white, it becomes possible to observe the direct action of shadows—cast by plants—onto water: cooling its temperature, slowing the Brownian motion of particles, make the water stiller and more viscous, as if by changing color, by darkening, the water itself turns into a different liquid. The observer, unaccustomed through this perceptual shift to the colorful aquatic

imaginary, is guided toward a neutral view of nature's forms: they can no longer rely on the full range of water's colors, its clarity, or even recognize it as water. In this disorientation, a new wonder may arise, born from the loss of the aesthetic and moral reference provided by the gradation of colors. The shapes that emerge in these photographs then dialogue with the movement from which they arise: it is as if the observer could watch the moment in which vibrations and forms have not yet created a final image (Figure 1).

I hope these photographs help the viewer perceive these ecosystems through the reflective lenses of ecological psychoanthropology, as well as show how the vegetal world nourishes itself on the delicate balance between the movement and stillness of water.

A Note on the Photographs

All the photographs were taken in the rice fields near Casalvolone (Piedmont, Italy). At the time of the photo shoot (August 31, 2024), the fields were partially flooded. The inhabitants of the province call this landscape "checkered sea."

Reading List

- Alighieri, Dante. *Divina Commedia*, edited by Robert Hollander. Mandelbaum, 2016.
- Balslev, Henrik. "Juncaceae." *Flora Neotropica*, vol. 68, no. 24, 1996, pp. 1–167.
- Boyd, Claude E. "The Dynamics of Dry Matter and Chemical Substances in a *Juncus Effusus* Population." *The American Midland Naturalist*, vol. 86, no. 1, 1971, pp. 28–45.
- Ruyer, Raymond. *La superficie assoluta*. Textus Edizioni, 2018.
- Snogerup, Sven E. "A Revision of *Juncus* Subgen. *Juncus* (Juncaceae)." *Willdenowia*, Bd. 23, H. 1/2, 1993, pp. 23–73.

Mémoires de mers et échopoétique des abysses

Athane Adrahane
Écrivaine, Belgium
athaneadrahane@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5907>

© All rights reserved

Au début de mon emménagement dans les montagnes du Mont Ventoux où j'ai habité pendant une belle partie de ma vie, je fus interpellée par le fait que les chaumières où me menaient mes pas abritaient, chacune à leur manière, une pierre qui scintillait comme un mystérieux trésor. Il y avait là comme un emblème témoignant d'une appartenance commune au lieu. J'étais magnétisée par l'allure en spirale, la forme d'oreille, ou d'embryon que revêtait cette pierre. J'appris alors que ce précieux joyau était une pierre fossile, que l'on nomme une ammonite, du nom d'une sous-classe éteinte des mollusques céphalopodes datant du Crétacé. À cette explication, se joignaient moult anecdotes : celle du moment de la rencontre avec la roche fossile, la personne qui l'avait offerte, la manière dont elle fut acheminée dans le logis. Monde animal, humain, marin, minéral faisait récit commun. Mais que faisait un animal marin en haut d'une montagne ? "Avant, ici, il y avait la mer," disaient simplement les anciens. Des explications géologiques me furent fournies par des géologues de passage ou encore par des livres. Il y avait donc eu la mer tout "autour de nous" (Rachel Carson) et puis ses retraits, ses retours. Les diverses crises tectoniques, les distensions et les compressions pyrénéo-alpines avaient fait du Mont Ventoux, celui qu'il est. Mon imaginaire commençait à crépiter : le Mont Ventoux avait été une île pendant des millions d'années. Les montagnes étaient vivantes. Elles se pliaient, se compressaient, se couchaient, se soulevaient, dansaient. Je me mis à rêver de rencontrer cette pierre philosophaie dotée de ce mystérieux pouvoir consistant à nous ouvrir à un temps fait de diverses temporalités. Au fil des balades avec mes chiens, mes sens étaient aux aguets de ces oreilles de la mer, de ces spectres des faunes marines. Le phénomène des brumes de montagne rendait l'imaginaire bien tangible, les nuages mirageaient des vagues. Dans ces silences de profondes altitudes, des hallucinations auditives pouvaient prendre place. Dans ma poétique polyphonique s'invitaient les échos du Crétacé, le chant de Téthys, les fantômes des animaux disparus ou bien présents, mais qui échappent à notre visibilité : nous sommes le murmure de la mer, ses empreintes, les textes dont tes mains ont oublié le chemin. Nous sommes les tambourinaires des abysses, les battements primordiaux à l'origine de la vie sur terre, le roulement des vagues, les aspirations de la lune. Nous sommes les présences animales qui remontent du fin fond des âges, celles que tu redoutes quand elles écrivent la partition de la nuit, celles dont le silence vous fossilisera si vous ne changez pas.

Je me souviens de ma première rencontre avec l'animal marin lithique, sur la montagne de Geine, montagne qui fait face au versant nord du Mont Ventoux et qui a abrité ma tanière de pierre. La joie immense qui s'ouvrit alors en moi, une joie à dimension d'océan, en cela qu'en un fragment de lumière l'invisible devint visible. Spontanément, j'ai posé la pierre contre mon oreille, comme on le fait avec un coquillage. Toutes les ammonites écho-poétisent, murmure quelquefois le mistral, mais qu'entendre par *écho-poétiser* ? Au contact d'un monde, qu'il soit humain, animal, végétal, minéral, ou marin, des mouvements se communiquent à nos corps qui changent la tessiture de nos pensées. Des échos de ce monde affleurent en nous, des images se fabriquent à la jonction du monde perçu et de celui qui perçoit. Parmi ces affleurements, au contact de cette roche, il y avait ceux de l'enfance de la Terre, mais aussi ceux des Terres de l'enfance. Si ma vie m'avait conduite à habiter la moyenne montagne, j'avais toujours rêvé d'habiter à regard de mer. Enfant, le langage verbal ne fut pas pour moi affaire simple, il ne l'est toujours pas. Les mots et les choses parfois *sangmèlent*. Je veux dire par là que ceux-ci mêlent leurs sangs, leurs sèves, leurs eaux salines, iodées, soufrées. Prenons le mot "mer," par exemple. Lorsque ma mère ne put mener à bien sa tâche de faire de son enfant un être à protéger, les Mers du Nord et de la Méditerranée prirent le relais. La mer me prenait dans ses bras liquides, son corps englobant me rassurait. Les vagues me faisaient rire, leur musique calmait mon anxiété, apaisait mes chagrins d'enfant. Mon frère affirmait que je ne faisais pas partie de la famille. D'où venais-je, alors ? Avais-je été rapportée par une vague, un goéland, la lave d'un volcan ? Nous avons tous besoin d'une appartenance. Je tenais serrée contre mon cœur cette certitude : Je fais partie d'un battement vital plus profond que celui de ma temporalité humaine. Du monde bleu salin, je suis l'enfant légitime. Alors vous comprendrez que lorsqu'il fallait écrire le mot "mer," je ne savais pas s'il fallait mettre sur la lettre "e" un accent grave. Je fus souvent grondée pour cette erreur.

Une vague nommée Rachel Carson me rapporte que nous venons des tréfonds et qu'au commencement était la nuit. On a tous l'océan enspirale en nous. Il ne me fallut pas attendre que l'on m'explique que nos ancêtres protozoaires étaient sortis de l'eau, il y a des millions d'années. Très tôt pour moi, il était évident que la mer faisait partie de nos parentèles, de cette famille non pas élargie mais profondément intime et que cette mer (mère), tous les enfants de la Terre l'avaient en commun. C'est cette leçon que me rappela mon amie l'ammonite, ravivant en ces terres sèches de Provence la mémoire de mes généalogies. Dans les terres peu anthropisées que sont les milieux ruraux de la région du Ventoux, la sensation de solitude est courante et de ce fait, il n'est pas rare qu'une humaine isolée se mette à discuter avec les rochers. C'est ainsi que je me mis de plus en plus à fréquenter cette *nouv-i-elle* amie.

Une autre leçon importante me fut ainsi délivrée alors que je lui confiais que du fait de mes troubles orthographiques, l'entité ou le mot mère plongeait mon imagination dans une autre dimension que celle de la joie des scintillements azurés, que Mer (ou Mère) m'évoquait une zone terriblement froide, peu accueillante, plutôt inquiétante. La pierre fossile alors me conta qu'en des contrées encore plus profondes

que ses propres zones d'habitation, en terres d'abysses, la seule source de lumière est la bioluminescence, cette lumière produite par certains corps faunistiques du fait d'un contact chimique. Dès lors en ces lieux, il convient de se diriger au fil d'une communication différente avec son entour, de se fier aux autres sens que ceux de la vision organique et de l'éclairage uniformisant. Cela peut nous être utile dans les temps troubles que nous vivons. Quand la nuit noire s'installe en plein jour, que la visibilité est restreinte, et le naufrage le seul horizon, à l'instar de ce qu'il nous arrive d'éprouver avec les désastres socioécologiques en cours ou lorsque nos écologies intimes sont perturbées, il est précieux de s'exercer à devenir soi-même luciole et aussi d'apprendre à capter les lucioles autour de nous, ces petites lueurs émises par des situations écologiques qui font sens. Il s'agirait dès lors de mouvoir nos corps autrement que dans l'attente de grands événements idéels, des lendemains qui enfin chanteraient et où la planète serait "sauvée." Nous pourrions notamment orienter nos gestuelles au fil de petits mais non moins puissants événements qui enchantent au présent, c'est-à-dire redonnent souffle, présence au monde et puissance à agir, là où nos corps sont quelquefois anesthésiés, écrasés par l'ampleur de la catastrophe. Je me souviens, alors, de l'une de ces nuits sans lueurs, celle qu'installa dans les lagons de l'île Maurice la marée noire provoquée par le naufrage du Wakashio, lors de l'été 2020. Oui, je me souviens alors parfaitement de la vision de ces lucioles scintillantes qui avaient pris corps en ces femmes et ces hommes s'organisant pour rendre la couleur bleue à leur lagon et freiner l'avancée de ce cauchemar qui habillait de fioul la faune marine.

À propos de souffles pourvoyeurs de vie, l'ancienne messagère des peuples de l'eau, communiqua à mes pensées encore ceci : entre 700 et 4000 mètres sous les mers en zones fortement volcaniques, se trouvent les fumeurs noirs, ces monts hydrothermaux à l'origine, pour certains, de la vie sur terre. Et à proximité de ces souffleurs de panaches de soufre, à même ce milieu hostile, contre toute attente, la vie est abondante. Écho-poétiser à dimension d'abysses demande donc d'enquêter sur ce qui se trouve sous la ligne du visible, à même l'obscur. Le problème est bien là. La tendance de la perception est de s'arrêter à ce qui est immédiatement visible, aux portes de la vie. Ce que l'on ne voit pas n'existe pas. Et c'est pourquoi, en ce qui concerne les mers et les océans, dès lors que l'essentiel de la biodiversité se trouve sous la ligne du visible, on se permet de traiter ces milieux comme s'il n'y avait rien dont il faille prendre soin. La perception est donc à affûter. Voir avec les yeux, mais aussi avec ces parentèles marines logées dans les mémoires des corps et des cœurs ! Développer nos sonars et nous orienter en fonction de nos chants, qu'ils soient de plainte ou d'enchantement, au rythme de nos (é)cri(t)s, qu'ils soient de joie ou de rage ! L'art, les récits littéraires, philosophiques ont un rôle essentiel à jouer dans l'élargissement de la sensibilité, le déplacement des façons de percevoir. Donna Haraway, dans *Vivre avec le trouble*, nous invite à penser de manière tentaculaire, loin des dualismes, en eau trouble où s'embarlificotent humains et non-humains, présents et disparus. Marcel Moreau établit un lien de filiation entre son écriture et les milieux abyssaux à l'origine des fulgurances de vie. Par le verbe, il ausculte les fonds de corps,

ses zones abyssales, et à l'instar des contrées où s'activent les fumeurs noirs, les pulsions obscures s'y transforment en instincts éclairés. L'écriture de Véronique Bergen s'aventure également sous la ligne des flots et met en lumière les paroles des silencieuses, des invisibilisées qui disparaissent dans une indifférence généralisée. Dans son livre *Écume*, une connexion magnétique opère entre le monde des cétacés et celui d'Anaïs, voix humanimale du récit. Les deux mondes ayant à se frayer un chemin au sein d'écologies perturbées. Les deux mondes ayant en commun de devoir échapper à la prédation humaine, à la violence d'un ogre. Celles qui sont coutumières des milieux inhospitaliers, pour qui chaque jour est une tentative renouvelée de respirer en eau trouble, et qui ont dû batailler pour transformer leurs cris en notes phares, sont de précieuses guides, tant les lucioles qu'elles ont dû forger pour rester vivantes ont dû faire l'épreuve de l'adversité. Ce livre-vortex, chant d'amour pour les mondes de l'océan, en déstabilisant les grilles de lecture usuelles, a pour effet de déplacer le regard dans l'œil du cyclone, dans le ventre d'une retrouvaille avec des profondeurs abyssales où malgré le noir, fulgure l'espoir que même dans les *amnios* inhospitaliers, la vie peut lumineusement résurger.

Les gorges de la montagne étaient sèches. On guettait le ciel. On redoutait le feu. On se tenait au chevet des sources, remerciant chacune de leurs expressions, mais aussi craignant que le don de leurs précieuses paroles n'ait raison de leurs souffles vitaux. Les animaux déambulaient comme des spectres à proximité des habitations en quête d'un inespéré breuvage désaltérant les corps. Au diapason du corps de la montagne, mon corps lui aussi ralentissait afin de préserver sa part d'eau. L'eau, la grande absente que tout appelait, devint l'omniprésente des désirs. Dans mes rêves nocturnes, mon corps reconstituait ses mémoires aqueuses. Cela se traduisait par la fabrique d'images où les collines devenaient de belles ondulations marines. La montagne retrouvait l'univers de son enfance. Les rêves diurnes n'étaient pas en reste. J'avais pour habitude de me promener selon une carte géo-affective. Mes haltes se faisaient notamment là où se trouvaient, enspiralées dans la roche, les ammonites, messagères de la mer. Ces lieux m'avaient été révélés par mon compagnon canin ou plutôt par son absence physique. Mon chien, un esprit de feu, qui ayant un jour nargué l'esprit de l'eau et ayant manqué de se noyer, trouvait en la proximité de l'élément aqueux soulagement à ses orages. Mon chien, animal désormais disparu, faisant aujourd'hui corps avec la montagne de Geine. Vivifier sa mémoire, c'était être en ces lieux où il aimait méditer ou se livrer avec son frère à une danse aux allures de spirale. Quelle ne fut pas ma surprise lorsque je découvris peu après sa mort, qu'en ces lieux qu'il affectionnait tant, tout un peuple d'ammonites se trouvait lové. Par quelle intelligence du corps avait-il flairé cette concentration d'énergie tellurique, ces compressions, retournements et plissements extraordinaires des montagnes ? Par quelles intelligences du corps m'étais-je mise à voir ces affleurements, ces textes du passé marin qui jusque-là m'étaient restés invisibles. Lorsqu'un être "disparaît," on se met à guetter les signes qui rendraient présent celui qui n'est plus. C'est avec les yeux de mes parentèles animales que je m'étais mise à lire le paysage. En ces lieux où il avait laissé son empreinte, il arrivait que mes yeux soient à fleur d'eau. Mais les

larmes, vous savez, ce n'est pas forcément triste, c'est parfois juste une manière de reconstituer l'océan en nous ou d'hydrater la terre. De ma main, je caressais ces animaux d'un autre âge et se réanimaient les récits d'une mer ancienne, parente invisible dont humains et non-humains ont un héritage en commun. Le toucher de ces animaux-roches insistait pour me chanter l'importance de l'eau là où son absence, ici et maintenant, en ces terres si sèches de Provence, se faisait criante. Elle amplifiait la conscience de la dimension exceptionnelle du cycle de l'eau, ce va-et-vient de la mer à l'atmosphère, de l'atmosphère à la terre et puis de la terre à la mer, selon un rythme recommencé inlassablement. Si cette ambassadrice du peuple de l'eau parlait des faunes éteintes, elle louait aussi cette danse du renouveau, ce chant de régénération fait d'une respiration continue que l'on ne s'approprie pas, qui ne s'arrête pas à un être, nous traverse toutes et tous. Elle me parla des sources et des rivières, de la manière dont elles chantaient dans le corps des bêtes et des plantes qui en étaient les intimes. Voici quelques mouvements de ce que m'écho-poétisait l'ammonite. Quelles leçons ! Quels cadeaux ! Quel récit lui faire en retour pour lui témoigner ma gratitude ? Il y eut alors ce présent. J'inspirais l'aube. Mon corps se colorait de ce rose orangé qui habillait les crêtes du Mont Ventoux caressées par les rayons du soleil levant. J'inspirai les vagues de brumes entrelacées aux mélodies du petit torrent qui ne chantait plus que par goutte. Mon ventre se gonfla à dimension d'océan reconstituant l'*amnios* primordial. Le vent se glissa dans mes oreilles et un flux sonore si calme, si doux, sortit de ma bouche : *oo-oooooooo*. Une vague atmosphérique me reprit. J'*inspirais* jusque dans mes racines mêlées à celles des arbres qui criaient soif. La respiration se fit si profonde qu'elle se porta en terres d'abysses. Je revins à la surface et j'*expirais* la danse des sons suivants : *sondoroovo matae dereye matao, mi perrito canto leye, mi perrito chante l'eau...* Les yeux fermés, à la manière dont les sons se réverbéraient, dont les expressions vibratoires me revenaient, je pouvais voir les entrelacs intimes et extimes des mondes traversés. Les eaux passées et à naître... Le langage se déroulait en cheminant dans le paysage. En y réfléchissant, l'écho que je fis à mon amie l'ammonite ne pouvait, dans un premier temps, que se dérouler dans une poétique asyntaxique, un langage mouillé, un chant primal. Il devait emprunter le versant "non verbal" de mon être, celui qui s'était constitué au sein des terres de l'enfance au rythme de ses premiers accords affectifs avec ses entours. Ce langage ne correspondait pas à un stade de mon évolution. Il demeurerait actif, quel que soit mon âge, pour exprimer certaines dimensions de l'âme-corps qui échappent au langage ordinaire. À la suite de ce chant, vinrent des mots. Leurs manières d'être et de s'agencer avaient quelque chose de singulier. Ils vibraient de manière corporelle, façon rayons de soleil, profondeurs abyssales, ou rafraîchissantes pluies du soir. Ils rythmaient le corps par bonds de vagues, mélodies de rivières, mouvements de nuages. Poésie ! Voilà ce qu'ils étaient. Vivants, ils prenaient naissance dans la langue maternelle, celle des humaines, mais aussi dans la grammaire des vents, des mers et de la terre. En fonction des émotions et pensées à exprimer, l'écho-poétique que j'offris à l'ammonite passait tantôt par le chant, tantôt par la prose poétique. Un autre phrasé vint bientôt s'y adjoindre, celui d'une éco-poétique philosophique. Car ce qui se tissait

entre l'Ancienne et moi avait bien les allures d'un pacte écoexistantiel pour les temps profonds, présents et à venir. Cette Terre-Mer (Mère) qui avait fait empreinte en moi semblait me demander des contes. À quoi cette relation m'engageait-elle d'un point de vue éthique, au niveau de mon *éthos*, de ma manière de faire empreinte, harmonie soutenable avec les autres êtres ? Ces formulations questionnantes qui avaient la force de cris et de sondes-lucioles me permettaient de m'orienter, de me propulser en d'autres mondes, à même la considération des Peuples de l'eau, à même les milieux humides. Ceux qui, façon larmes, se trouvent au bord des globes oculaires et qui, s'alarmant des blessures faites à Terremer, s'affairent à retisser par voies du sensible ce cordon ombilical qui nous relie à la matrice du vivant. Ceux qui, façon Marais, résurgent dans les villes, petits mondes amniotiques venus soigner terre par médecine so(u)rcière.

Œuvres citées

Bergen, Véronique. *Écume*. Onlit Éditions, 2023.
Carson, Rachel. *La mer autour de nous*. Traduit par Collin Delavaud. Wildproject, 2019.
Haraway, Donna. *Vivre avec le trouble*. Traduit par Vivien García. Les Éditions des mondes à faire, 2020.

From Eco-Conscious to Eco-Unconscious: On the Death of the Ocean and the Unconscious

Pinar Yoldas
Neuroartist and Bioarchitect, USA
pinaryoldas@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.6127>

© All rights reserved

In this essay, I make a bold claim: our collective unconscious is dying in parallel with the oceans. While the death of the seas may seem like a distant speculation, the link between the human psyche and the living world is immediate. I approach this through the work of Carl Jung (1875–1961), the Swiss psychiatrist and founder of analytical psychology. Jung redefined libido not just as a sexual drive, but as the psychic life force animating our dreams and culture. For Jung, the conscious mind is merely a surface; beneath it lies the unconscious, a vast, oceanic realm of archetypes and instincts. Dreams are the primary channel for this communication. If the oceans are hollowing out, then the psychic energy they represent is also fading.

Have you been dreaming? Not in the sense that Martin Luther King Jr. famously stated “I Have a Dream” in his 1963 speech to the American public, but very literal, very simple dreaming when you are asleep. Neuroscience tells us everybody dreams, even those who do not remember their dreams. Sleep is a process through which the brain cleans itself and consolidates long-term memories. One of the key aspects of sleep is REM (Rapid Eye Movement), where theta brain waves and bursts of ponto-geniculo-occipital (PGO) waves dominate neural activity, producing vivid dream imagery.

Have you been dreaming? When was the last time you woke up from such a vivid dream that you couldn’t tell where your dream ended and your waking life began? Although I do not dream as much as I did when I was younger, I had such a dream, a recurring one, in fact, and it takes place in the ocean. I am standing by the shore. It is a moonlit night and the ocean is quiet. I reluctantly enter the water because I am afraid that something big and slimy will brush against my body. To my surprise, the water is warm and welcoming. I am able to breathe underwater, as is the case with some dreams, and I walk towards the rocks that separate the shore from the rest of the land.

I am surrounded by very dark, very long, and very ancient-looking fishes. They are swimming around me and I am fearful, yet I stand by them on two feet. Maybe I am one of them; I have no way of knowing because I do not see myself. There are dozens of these fishes, and I realize they are full of fear, just like I am. Their bodies move very slowly around me; I move very slowly around them. I see their small eyes and big jaws, but they are not scary looking like a great white shark or a moray eel. They do have an ancient body form; I think of the *coelacanth*, one of the oldest species alive, whose lineage stretches back roughly 400 million years. I realize we are all hiding from a danger that is coming from the land. We do not know what it is. I wake up.

It was not until recently that I started thinking about sleep and dream spaces. To be frank, I never took dreams very seriously, and I believe I am not alone in this. Although I did study the neuroscience of sleep and I lectured on dreams and their representation in the arts, specifically through the twentieth-century art movement of Surrealism, I never understood my dreams fully. At best, they were wish fulfillments: I would breathe underwater, fly a bunch, meet someone I had a crush on, and they would be nice to me, or wander through places that looked impossibly beautiful. At worst, I would be falling, I would be surrounded by ancient fishes, or I would see someone die or get lost in a terrible way and wake up in terror.

With the rising interest in consciousness, I started thinking and reading about dreams more. When I was still a PhD student at Duke University, consciousness research had already gained momentum and respectable names were asking about how and why consciousness emerges. It is around that time that I learned roughly two percent of human mental processes are conscious, while about ninety-eight percent are unconscious. I would like to note that I use the term unconscious not in the sense of being in a vegetative state, but the way Carl Jung used it in the title of the book *Psychology of the Unconscious* (1916).

The originator of the concept of “flow,” Mihaly Csikszentmihalyi, states that we can only consciously process about 120 bits of information per second. To understand another person speaking takes about 60 bits per second. This means if two people are talking to you at once, you have reached your biological bandwidth limit (Csikszentmihalyi 29). Yet, based on informal estimates, our nervous system is bombarded with approximately eleven million bits of information per second, mostly through the eyes. And so what happens to the remaining 10,999,940 bits of information that are coming at the human mind, given that the human is engaged in the activity of listening? It goes to the unconscious. Jung proposes that the unconscious is there to “compensate to the conscious contents” (*Collected Works* 15). And how does the unconscious do that? According to Jung, through dreams.

Have you been dreaming? If yes, what do your dreams tell you?

Our inner life is linked to the outer world, and the health of our oceans reflects the state of both. In a 2006 paper, a collective of scientists claimed that by 2048 Earth's fisheries could collapse if current exploitation trends continue (Worm et al. 790). When their findings hit mainstream media, the headlines turned into "There will be no seafood left by 2048." However, Sylvia Earle, the renowned marine scientist and activist now ninety years old, warns us that as long as we perceive marine life as "seafood," we are at fault (Scripture). She says the twenty-first century is the century to fix what was demolished in the oceans. As she famously put it, "No water, no life. No blue, no green" (Earle).

In my speculative biology project, *Hollow Ocean 2048*, after a decade-long excursion into marine ecosystem issues, I created six chapters manifested in architectural form as six water columns. Three were dedicated to extraction from the oceans and three to the addition of pollutants: extraction of minerals and oil, extraction of biomass, extraction of the ocean floor; and the addition of noise pollution, plastics (and microplastics), toxic chemicals, and acidity.

An acidic ocean leads to the collapse of the food chain as shelled beings like clams, oysters, mussels, pteropods, and corals struggle to form calcium carbonate shells. Ocean acidity impacts young organisms whose developmental progress depends on a healthy pH of about 8.1, the typical slightly alkaline condition of ocean surface waters. And yet my six chapters were lacking: there is also the increase in temperature via climate change and the accidental removal of marine life that humans do not even have any use for. With changing temperatures due to human activity, we are also looking at the slowing of ocean pumps, or thermohaline circulation, which creates underwater currents that feed marine life and move the ocean. In a 2015 project titled *Saltwater Heart*, I studied this unique type of circulation and pumped water from the Bosphorus, a very polluted strait of water that connects the Aegean Sea to the almost dead Black Sea.

I am aware that I am summarizing the threats facing marine life in broad strokes. Suffice it to say that a large proportion of species currently threatened with extinction belong to marine ecosystems, from corals and mollusks to large pelagic fishes. So it is not too bold to claim that if we take the business-as-usual path and do not follow Sylvia Earle's call to create protected ocean areas she calls *Hope Spots*, ocean life will diminish and ocean waters will be nothing but H₂O mixed with a series of foul substances that no human wants to be in.

My dreams that linger into the next day are most often guilt dreams. I am eating something I am not supposed to eat, I enter a domain I am not supposed to enter, or I take something I am not supposed to take. I personally know why this is so.

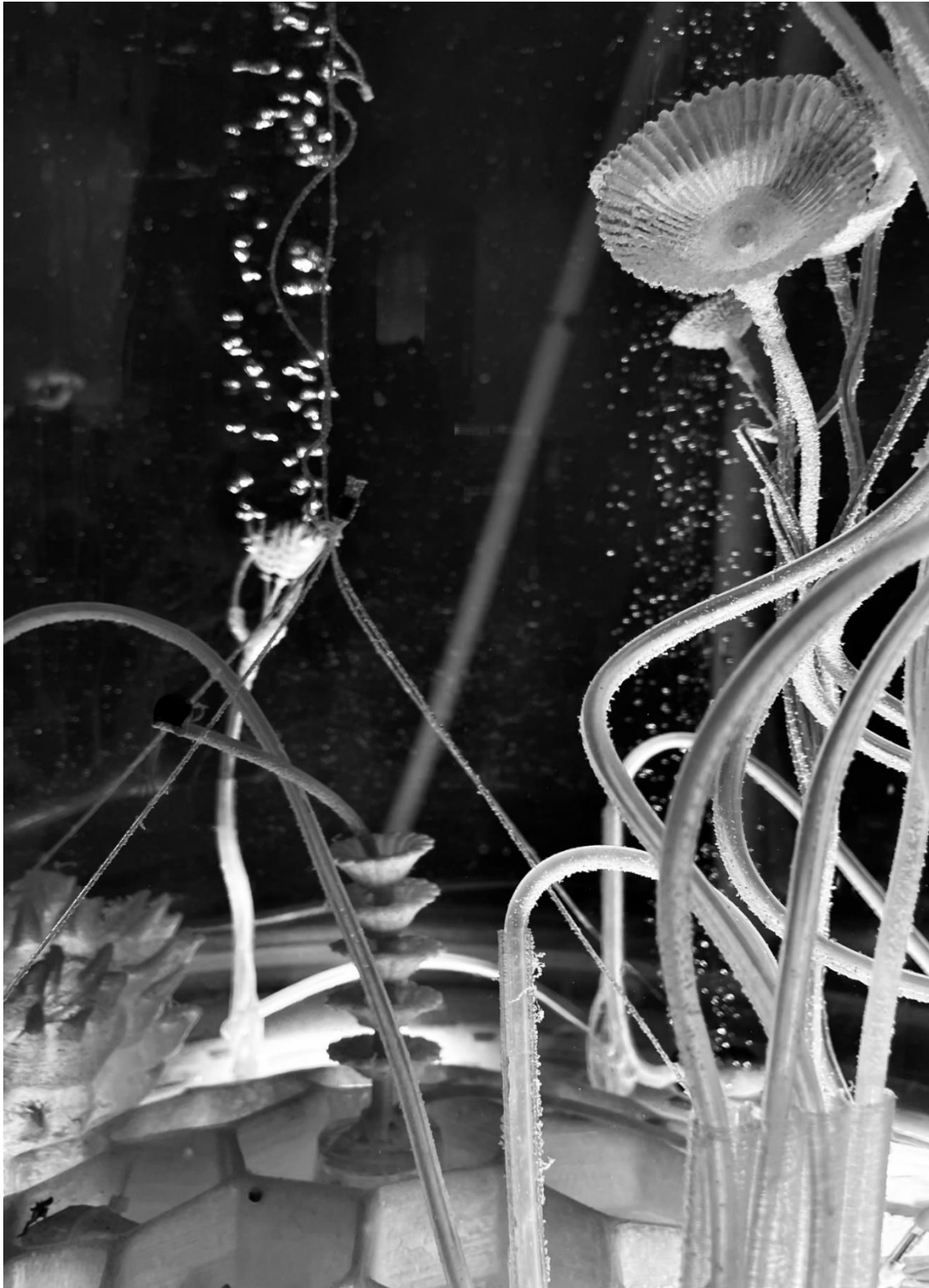


Figure 1. Pinar Yoldas, *The Dark Ocean* (detail from *Hollow Ocean 2048*), 2024. Mixed media installation. A drop of black-dyed vegetable oil represents three million liters of oil extracted from the ocean every minute. Image courtesy of the author.



Figure 2. Pinar Yoldas, *Plastic Ocean* (from the installation *Hollow Ocean 2048*), 2021. Oversized 3D printed Laysan albatross skeleton, plastic particles, and synthetic heart organ. Venice Architecture Biennial. Image courtesy of the author.

Ever since I began working on marine plastic pollution nineteen years ago, I have become acutely aware of our excessive use of plastics. From disposable plastics to dumb packaging, from fast fashion to ordering goods online, which activates thousands of shipping vessels, my everyday benign human actions have an impact on marine life. One of my big guilt moments was about cherry tomatoes, which I loved so much. I lived in Berlin when a baby sperm whale beached by the coast of Spain near Almería. This town was known for growing cherry tomatoes and other produce in greenhouse structures covered in plastic. The plastic sheeting used in greenhouse agriculture was identical to the material discovered in the whale's digestive tract. When the baby animal was examined after death, roughly eighteen kilograms of plastic sheeting were found lodged in her stomach. I found a low-resolution video of this baby whale taking her final breath, a video I would go on to show in my lectures for the next decade. Her mouth opening and closing as if she wanted to say something, then a thin stream of blood emerging from it. Her mandible slowly stops moving. Her fins lie flat on the ground. I used to cry when I saw images of seals wrapped in plastic, [eagle rays](#) crucified in shark nets, or pelicans covered in thick, greasy oil after yet another spill.

After seeing thousands of images of what I can only call the “negative sublime,” my tears, which share almost the same chemical composition as saltwater, have dried up. And yet the guilt remains. Every day I purchase food, much of it wrapped in packaging. I click my touchpad to order something last minute. I pass a person sitting in their SUV doomscrolling on their phone while the car engine is running for nothing. Each of these small, ordinary moments carries a quiet and persistent guilt.

Hence the guilt dreams.

What I want to suggest is that we are not as far removed from the “Archaic Man” Carl Jung describes as modernity would have us believe. A quiet thread still binds us to the living world, and as the oceans weaken and ecosystems collapse, something deep within us (our eco-unconscious) begins to wither too.

In an earlier version of this essay, I looked into whether people across the world might be dreaming less. There was not much data. However, there was plenty of data on how we sleep less and less. Historical estimates suggest that people now sleep roughly one to two hours less per night than they did a century ago, a change widely attributed to artificial lighting, industrial work schedules, and, more recently, the constant presence of digital screens. Blue light, a hallmark of digital technology, disrupts our suprachiasmatic nucleus, the circadian clock in the hypothalamus, interfering with our natural sleep cues called *zeitgebers*. Sleep deprivation is rising globally. In many industrialized countries, more than a third of adults now sleep less than the recommended seven hours per night. Younger generations are sleeping even

less. Adolescents and young adults increasingly experience chronic sleep restriction due to late-night screen exposure, social media use, academic pressure, and irregular schedules. Because REM sleep occurs predominantly in the later phases of the sleep cycle, shortened nights disproportionately reduce the amount of time humans spend dreaming.

Back to the Boris Worm paper: if they are right, in about two decades, while we are busy with the rise of AI, missions to Mars, and declaring war on each other for stupidly human reasons, we may be losing ocean life. We may be hollowing out the ocean completely (Worm et al. 790). The question is: will we still be dreaming in two decades, or will dreams also become obsolete just like nature did? On our path to becoming cyborgs, the hybrid creatures of machine and organism that Donna Haraway famously described, will we free ourselves from the unconscious entirely? The part of us that sees everything, hears everything, touches everything, and remembers everything: will we discard that too?

Jung was wary of the modern fascination with technology, observing that humans had become victims of their own inventions (Jung, *Jung on Nature* 143–144). Today those machines, or technologies, are ubiquitous. While much of the world's population may not inhabit a mental universe shaped by scientific reasoning and causal thinking, nearly seventy percent of humanity now uses a smartphone. The danger of being consumed by machines is now a planetary risk. Of the 8.8 billion people alive today, a majority lives within environments saturated with technological devices, and about 4.5 billion people inhabit fully man-made landscapes. Although modern dreams may increasingly feature mechanical symbols, our unconscious still holds space for the animal and the natural. We just do not have enough of them, and have far more of us.

Have you been dreaming lately? What are your dreams about?

In Jungian symbolism, water bodies, such as oceans and seas, are considered the primary cartography of the unconscious. Water is depth, mystery, and life itself; in the theater of the night, it is the domain where the submerged parts of the psyche reside. Large, dark waters, particularly the ocean, represent the collective unconscious, that vast, primordial reservoir shared by all humanity. To find oneself in the water during a dream is to move through this psychic material, encountering aspects of the self that remain hidden in the light of day. In this sense, immersion is the first step toward integration, the slow and often turbulent process through which the conscious and unconscious selves finally meet.

If we accept that the ocean represents the unconscious, then its fate is inseparable from our own. And yet, I must admit: I do not have a solution for the death of the oceans. Or rather, the solutions of my younger self no longer seem to hold. I once believed in the transformative power of the arts to activate eco-conscious behavior

using immersive installations and activism to bridge the gap between human apathy and environmental reality. But these attempts have failed me. I have watched as ecological crisis was reduced to a mere “trend” by arts professionals, and I realized that an exhibition in a well-meaning *kunsthalle* or gallery reaches a thousand people at best. It is a drop in a drying bucket.

The shift we need is not one of consciousness, but of depth. We have attempted to be eco-conscious, but we have neglected the eco-unconscious.

I once wished for a sea of cultural producers to address our disconnect from the natural world. I employed beauty, nature’s most seductive lure, to remind humans of the love we once had for living systems. I will continue to do so as long as my vital force allows, but I do not want to sound naïve: in the two decades I have dedicated to this work, I have seen very little progress.

Living at the edge of the Pacific, I am among the fortunate few who still exist within earshot of the tide and the scent of the salt air. My beaches here are pristine compared to the Mediterranean; there is no visible debris, and on a lucky day dolphins still break the surface. But even here, the water is deceptive. According to marine biologist [Dimitri Deheyn](#), who pivoted from studying the aesthetics of marine color to the crisis of plastic pollution, microplastics and microfibers are now found across marine and atmospheric environments worldwide (Martin). The impact of our industry has moved beyond the horizon and into our very biology. Microplastics are now in our bloodstream, our brains, and the amniotic fluid of the womb. Our future generations are born already imbued with industrial waste. Just like the spirits that governed the “God’s land” of the archaic man (and woman), this degradation is invisible, yet omnipresent.

We may move through our days with a practiced indifference, but the psyche is a submerged witness to the slow ecocide we commit day in and day out. This trauma is being registered at the level of the eco-unconscious, surfacing in the dark as a mirror to our dying oceans. I want to believe I am not the only one whose sleep is restless with these guilt dreams, and that I am not alone in searching the rising tide for a language of signs and symbols that we have not yet completely erased.

On January 9, 2026, a *Mola mola* (ocean sunfish) washed ashore in Encinitas, San Diego. These fishes are the wanderers of the open sea, known for the strange, vulnerable habit of “sunbathing” at the surface, lying flat and defenseless to thermally regulate after deep, cold dives into the lightless mesopelagic zone. They are creatures of the currents, drifting through the blue as they allow cleaner fishes and birds to pick parasites from their skin, appearing less like a fish and more like a floating, ancient head. I happened to be at the gym when I saw the news of the *Mola mola* on a flat screen, situated among other screens displaying protein shake ads and wedding

reality TV. This divine being, a traveler from the deep unconscious of the ocean, was being broadcast as a curious spectacle between clips of consumerism and manufactured drama (CBS 8 San Diego).

A chill went down my spine, and this time not because of the excessive air conditioning my gym prefers. Was the *Mola mola* saying something? Was I dreaming?

In December 2025, a broadbill swordfish was spotted right by swimmers. “Swordfish are common in deeper waters off the coast, but sightings this close to the beach are uncommon,” said the reporter (NBC San Diego). The drone footage showed a confused animal surrounded by humans swimming in zig-zags. And a month before that, a whale beached not far from where I live. I wanted to go see the carcass before they removed it, but sadly my schedule did not allow that.

I ask myself: if I were truly an archaic man (and woman), what would I see? What would I make of these beings coming to the shores where humans are? Would I accept it as a weird news item and move on with my day like I did, or would I recognize a message or a symbol from the ocean spirits?

Perhaps to save the oceans, we must first save our dreams from going extinct. I wish you a restful sleep, embroidered by ancestral dreams in which you move through clear waters brimming with myriad forms of life.

Works Cited

- CBS 8 San Diego. “Mola Mola, an Enormous Ocean Sunfish, Swims with Surfers then Washes Ashore in Cardiff.” *YouTube*, 10 Jan. 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=iD02IbxjQtI>. Accessed 11 Mar. 2026.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Harper Perennial Modern Classics, 2008.
- Earle, Sylvia A. “My Wish: Protect Our Oceans.” *TED: Ideas Change Everything*, Feb. 2009. https://www.ted.com/talks/sylvia_earle_my_wish_protect_our_oceans. Accessed 11 Mar. 2026.
- Haraway, Donna J. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.” *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, 1991, pp. 149–181.
- Jung, Carl Gustav. *Psychology of the Unconscious*. Translated by Beatrice M. Hinkle, Moffat, Yard and Company, 1916.
- Jung, Carl Gustav. *The Collected Works of C. G. Jung*, vol. 10, *Civilization in Transition*, Princeton University Press, 1970.
- Jung, Carl Gustav. *Jung on Nature, Technology, and Modern Life*, edited by Meredith Sabini, North Atlantic Books, 2002.

- Martin, Chase. "Microplastics: A Macro Problem." Scripps Institution of Oceanography News, 14 Feb. 2020. <https://scripps.ucsd.edu/news/microplastics-macro-problem>. Accessed 11 Mar. 2026.
- NBC San Diego. "Rare Swordfish Sighting off La Jolla, San Diego Coast." NBC San Diego, 26 Dec. 2025. <https://www.nbcsandiego.com/news/local/rare-swordfish-sighting-off-la-jolla-san-diego-coast/3951864/>. Accessed 11 Mar. 2026.
- Scripture, Natasha. "Should You Stop Eating Fish?" *Ideas.TED*, 20 Aug. 2014, <https://ideas.ted.com/should-you-stop-eating-fish-2/>. Accessed 11 Mar. 2026.
- Worm, Boris, et al. "Impacts of Biodiversity Loss on Ocean Ecosystem Services." *Science*, vol. 314, no. 5800, 2006, pp. 787–790. <https://doi.org/10.1126/science.1132294>.

Summiya Abid
Ted University, Turkey
summaiyaabid12@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.37536/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5967>



Avi Brisman and Nigel South, *Monstrous Nature and Representations of Environmental Harm: A Green Cultural Criminological Perspective* (Temple University Press, 2025), 247 pp.

Ascribing to Malthusianism, Thanos, one of the most vindicated if not most beloved antagonists of the Marvel Cinematic Universe (MCU), wipes out half of every living being for the greater good. As Avi Brisman and Nigel South argue in a detailed analysis of the MCU, Thanos's philosophy, presented as a quest for resource sustainability, seems to rationalize his genocidal actions for the audiences, leading to his popularity among them. This, in turn, reinforces ecofascist ideas and points to the importance of examining how portrayals of the environment in popular media shape understandings of environmental issues—a concern that lies at the heart of their book: *Monstrous Nature and Representations of Environmental Harms: A Green Cultural Criminological Perspective* (2025).

Crucial to the book's analytical framework is the field of green cultural criminology. While green criminology encompasses a broad spectrum of legal and sociological inquiries into ecological offenses, Brisman and South specifically utilize its "cultural" dimension to examine how media and popular culture serve as primary sites for constructing meanings around environmental crime, harm, and justice. Serving as a conceptual sequel to Brisman and South's previous work, *Green Cultural Criminology: Constructions of Environmental Harm, Consumerism, and Resistance to Ecocide* (2014), this new volume significantly expands their established framework. The authors move beyond approaches that treat environmental narratives primarily as objects of literary or aesthetic analysis, such as the "nature-strikes-back" motif examined in works like Christy Tidwell and Carter Soles' *Fear and Nature: Ecohorror Studies in the Anthropocene* (2021). Such approaches reflect a broader tendency within contemporary ecocritical scholarship, which often emphasizes the blurring of human and non-human boundaries through genres such as ecohorror, body horror, and the gothic. However, less attention has been paid to how these cultural imaginaries actively shape social understandings of environmental harm. Addressing this gap, Brisman and South bridge representation and consequence, examining how such narratives inform public understandings of ecological harm and, crucially, how they may either legitimize or challenge processes of environmental destruction.

The authors substantiate their argument by analyzing a wide range of popular representations and by showcasing how distinct genres and theoretical frameworks—including the gothic, the abject, and the apocalyptic—despite their differing conceptual approaches, all convergently portray nature as a monstrous and threatening force to be feared and forsaken. The authors contend that these portrayals do not exist in a vacuum, neither in their creation nor in their impact. They are rooted in broader historical and cultural contexts, with moments such as the Enlightenment reinforcing the separation of humanity from nature and its construction as the “Other.” Within this logic, nature comes to figure not only as a monstrous or abject force but also as a symbolic stand-in for marginalized groups, producing harmful consequences for both the environment and those cast outside the normative boundaries. In dealing with not only how nature is represented but also why, in what context, and with what impact, the book transcends a simple catalog of representations to become a work of political relevance.

Divided into five main chapters, inclusive of introduction and conclusion, the book examines a series of primary concerns under the umbrella of “Monstrous Nature.” While each chapter addresses a distinct concern, all are interlinked, establishing a basis for the arguments to follow. Chapter Two, “Monstrous Nature and the Roots of Eco-Horror,” examines depictions of monstrous nature by primarily focusing on the notion of eco-horror. Connecting the Gothic tradition of using monsters as symbols for unfamiliar societal anxieties (38), the chapter argues that the portrayal of nature as an enemy, while constantly evolving, serves as a symbolic representation of the era’s anxieties, a notion that resonates throughout the book. Brisman and South synthesize a vast array of existing scholarship to substantiate this argument, grounding their analysis in foundational Gothic texts such as *Dracula*, *Frankenstein*, and *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Furthermore, to develop a contemporary understanding of eco-horror, they examine cinematic “nature-strikes-back” narratives, focusing in particular on Steven Spielberg’s *Jaws*. By highlighting how the film evoked a disproportionate fear of sharks, the authors demonstrate the tangible impact of media in constructing nature as a site of horror. From a green criminological perspective, this analysis is vital; it illustrates how cultural representations can actively facilitate real-world environmental harm, such as the subsequent decimation of shark populations, by legitimizing the “othering” and destruction of species deemed monstrous.

In Chapter Three, “The Abjection of the Earth,” the authors deepen their inquiry into othering as a major aspect of monstrous nature. By employing Kristevan and Bataille notions of the abject, Brisman and South argue that the powerful degrade the environment only to subsequently reject the resulting “impure” landscapes and the marginalized populations who inhabit them (57). They contend that the Earth is not merely represented as undesirable for some alien “Other,” but is rendered abject by and for humanity itself, reflecting a self-inflicted exclusion from our own vital ecosystems. This framework reveals the different ways individuals, from the disempowered to the powerful, are impacted by and contribute to the

abjection of nature. Through a thorough analysis of Neill Blomkamp's film *Elysium*, the chapter examines the stark division between the privileged elite who abandon the Earth after exploiting its resources and the dispossessed who are left behind to suffer its degraded ruins. The authors effectively bridge this cinematic dystopia with contemporary reality, suggesting that *Elysium's* setting is mirrored in the real-world ambitions of figures such as Elon Musk and Jeff Bezos. Their ventures toward extraterrestrial colonization are framed not merely as scientific progress but as a tangible manifestation of environmental abandonment. This distinction further leads the discussion to how the abjection of the Earth arises from a fear of its retaliation, a fear born from the very act of exploitation and subsequent abandonment once its usefulness has been spent, culminating in an apocalyptic imaginary (71), hence setting the groundwork for the next chapter.

Titled "Apocalyptic Imaginaries," the fourth chapter begins by examining the ubiquity of zombie narratives in popular media. While acknowledging that such figures can be situated within the broader category of eco-horror, Brisman and South identify the zombie as a particularly pervasive narrative that reflects twenty-first-century anxieties surrounding pandemics, xenophobia, and environmental degradation. To ground this theory, the authors analyze specific works such as *The Happening* and *Shaun of the Dead*, arguing that the zombie serves as a stand-in for humanity's "insatiable appetites" and our metaphorical tendency to "eat the world" to sustain ourselves (87). However, the authors emphasize that the zombie does not represent a single "master narrative"; rather, it functions as a collection of narratives that appeal to the diverse fears of a rapidly changing world. Possibly the most experimental section in the book follows in this chapter, as it conceptualizes the progression of apocalyptic media in four subsequent parts: "ecocide," "misericordia," "apocalypse," and "post-apocalypse" (90). The authors utilize large-scale spectacles such as *Deep Impact* and *The Day After Tomorrow* to examine the "ecocide" and "apocalypse" stages, highlighting how mainstream media often prioritizes the thrill of catastrophe over a meaningful engagement with environmental cause and effect, arguing that such depictions romanticize the "survival of the fittest" while overlooking the potential for environmental adaptation and mitigation that could foster a more symbiotic relationship with nature (100). Conversely, they point to the children's book *Just a Dream* by Chris Van Allsburg as a pivotal counter-narrative. By analyzing the protagonist's journey from a polluted, dystopian future to a renewed ethic of environmental stewardship, Brisman and South argue that narratives tracing the full arc of apocalyptic imagination can facilitate more sustainable and reciprocal forms of engagement with nature.

The conclusion, prescriptive in nature, is structured around four key points: the creation of monsters by othering humans and nature; the metaphorical and symbolic value attached to these creations; their material consequences; and the urgent need to challenge and change these harmful representations. Ultimately, the authors conclude by exposing how our cultural and conceptual framings of environmental harms dissuade us from a more ethical engagement with the planet

and one another. While the book's concluding remarks, along with chapter four, offer a valuable prescriptive framework, the work as a whole struggles to provide actionable, concrete solutions. In the context of a project focused on the representation of monstrous nature and its consequences, this limitation is significant, as it reveals a gap between the critical deconstruction of media portrayals and their practical application to real-world environmental stewardship. Moreover, the analysis, while impressively comprehensive and meticulously researched, also raises questions about the book's intended audience. While the theoretical rigor seems tailored for scholars in ecocriticism and green cultural criminology, it is precisely this audience that is likely to already be acutely aware of the harm perpetuated by media representations of nature. Consequently, the book's essential contribution regarding representations of "material consequences and the case for challenging them" (x) may be more appropriate for a wider, less specialized audience. Despite these limitations, *Monstrous Nature and Representations of Environmental Harms: A Green Cultural Criminological Perspective* proves to be an insightful piece of work, efficient in its method and message.

Valentina Graziuso
The University of North Carolina at Chapel Hill, USA
valentina.graziuso@yahoo.it

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.6014>



Daniel A. Finch-Race, Emiliano Guaraldo, and Marco Malvestio, eds. *Italian Science Fiction and the Environmental Humanities* (Liverpool University Press, 2023), 280 pp.

Italian Science Fiction and the Environmental Humanities (2023) a cura di Daniel A. Finch-Race, Emiliano Guaraldo e Marco Malvestio è una raccolta di saggi che mette in luce il potenziale della fantascienza come strumento di riflessione critica sulla crisi ecologica. Il volume presenta tre aspetti distintivi che ne evidenziano la rilevanza nel dibattito ecofilosofico. Primo, il carattere fortemente interdisciplinare del testo che include la letteratura, il cinema, la fotografia, la musica, la scultura e la produzione artistica digitale tra le forme espressive attraverso cui la fantascienza affronta una pluralità di tematiche ambientali. Secondo, la proposta di una critica corale a un modello economico fondato sullo sfruttamento intensivo delle risorse e sullo sconvolgimento degli equilibri ecologici. Terzo, la volontà di evidenziare il contributo che la produzione culturale italiana apporta alla fantascienza, un genere fino a qualche decennio fa considerato marginale nel panorama letterario nazionale e solo di recente divenuto oggetto di un crescente interesse da parte di studi critici. Il volume, infatti, si inserisce in un filone di ricerca che negli ultimi anni ha dedicato particolare attenzione alle intersezioni tra le rappresentazioni distopiche della fantascienza e le istanze ecologiche sollevate dall'ecocritica, dal postumanesimo, dall'ecofemminismo, dagli *Animal Studies*. In questo quadro teorico, la fantascienza viene interpretata come uno strumento capace di mettere in discussione il divario tra natura e cultura, decostruire le gerarchie di potere e i presupposti antropocentrici e specisti alla base della relazione tra l'umano e le alterità non umane, evidenziando, contempo, l'urgenza di ricollocare l'integrità e salute del pianeta al vertice delle nostre priorità. In ambito italiano, studi come *Italian Science Fiction: The Other in Literature and Film* (2019) di Simone Brioni e Daniele Comberiati, e il più recente *The Ecology of Science Fiction* (2025) di Marco Malvestio, insieme al saggio di Florian Mussnug, *Anti-Apocalyptic Optimism: Religious Eschatology and the Italian Environmental Humanities* (*Italica*, 2025), e i numerosi articoli raccolti in una edizione monografica di *Between* del 2025, testimoniano la crescente centralità della fantascienza ecologica nelle Environmental Humanities e il ruolo sempre più rilevante del contributo italiano in questo dibattito. L'Italia, infatti, rappresenta un contesto particolarmente fertile per riflessioni di carattere ecologico. Negli anni Sessanta il Paese si è collocato ai vertici della classifica mondiale per la produzione di energia nucleare, attraversando, nella fase del miracolo economico, profonde trasformazioni che hanno

inciso sulla morfologia del paesaggio e sullo stile di vita dei suoi abitanti. La produzione artistica italiana ha tradotto queste trasformazioni in scenari post-apocalittici in cui la terra si configura come un ambiente ostile e bruciato dal sole, dove l'aria è inquinata, la fauna marina è scomparsa, le epidemie e l'alto rischio di contaminazione chimica si diffondono, la siccità e la scarsità di cibo rendono la vita umana ai limiti del possibile. Alcuni saggi, contenuti all'interno del volume in esame, raccontano di un futuro in cui la nostra specie è addirittura assente. Ciò che rimane della società consumistica italiana, secondo la lettura di fantascienza, sono spesso presenze aliene, nella forma di creature ibride, a metà tra l'animale, l'umano e le macchine, oppure edifici che si espandono a dismisura, senza l'intervento di architetti e costruttori, perpetuando il concetto del dominio da parte di un'unica forma di esistenza. In altre parole, il potenziale creativo della fantascienza italiana, con i suoi scenari perturbanti e tuttavia plausibili, porta agli estremi gli effetti dell'azione umana sulla terra, allo scopo di sollecitare una maggiore responsabilità ambientale, auspicando in modelli e stili di vita più equi e sostenibili.

L'invito a interrogarci sugli effetti dell'impatto antropico sul pianeta è messo in luce nella prima delle quattro sezioni del volume, *Visions and Annihilation*, che propone un mondo emerso dalle rovine del capitalismo. Il saggio di apertura di Emiliano Guaraldo, dedicato all'analisi dell'opera cinematografica di Marco Ferreri, *Il seme dell'uomo* (1969), aiuta a riflettere su un dato sconcertante: la nozione di "fine del mondo" non contempla cessazione della violenza contro la natura e le donne. La logica di dominio dell'umano che ha condotto alla catastrofe continua, infatti, a essere percepita come l'unica soluzione possibile per uscire dalla crisi. A seguire, il contributo di Michele Maiolani dedicato a una lettura in chiave ecocritica dei racconti di Primo Levi degli anni Sessanta, evidenzia le preoccupazioni dello scrittore per le conseguenze ambientali di un modello di sviluppo scientifico e tecnologico privo di limiti morali. In ultimo, la riflessione di Marco Malvestio sull'opera di Peter Kolosimo illustra come la pseudo-archeologia possa offrire una prospettiva alternativa e originale alle rappresentazioni distopiche futuristiche per riflettere sul collasso della nostra società attraverso lo studio della caduta delle civiltà avanzate del passato, una caduta che coincide con lo sfruttamento eccessivo delle risorse.

Se la prima parte del volume sottolinea i rischi ambientali, la sezione successiva, *Degeneration and Retropia*, esplora invece l'atteggiamento critico di alcune voci della letteratura e del cinema che, in pieno miracolo economico, avevano preso le distanze dagli entusiasmi della modernizzazione. Daniele Comberiati, ad esempio, mostra come Dino Buzzati, Lino Aldani, Emilio De Rossignoli e Giorgio Scerbanenco avessero manifestato una profonda sfiducia nei confronti del progresso, rivendicando il fondamento etico della scienza. Un modello di sviluppo tecnologico e scientifico non radicato nell'ecologia e nella società si configura, infatti, come un sistema di regresso. È quanto viene messo in luce da Simona Micali, che evidenzia il potenziale della fantascienza come strumento per raccontare l'esistenza di un parallelismo tra la fine del mondo e il collasso della civiltà. Analogamente le riflessioni di Florian Mussgnug sull'ecofascismo e quelle di Robert A. Rushing sulle presenze

animali nella cinematografia dell'eco-horror mettono in luce l'importanza delle rappresentazioni distopiche come strumento di riflessione critica sulle narrazioni che esaltano l'idea di purezza, intesa come ritorno alla natura incontaminata o alla razza, o al concetto dell'identità umana posta al di sopra delle altre.

La cornice epistemologica nella quale hanno preso forma sistemi di sfruttamento della natura si fonda, infatti, sulla presunta superiorità della nostra specie rispetto alle altre forme di esistenza. Questo paradigma concettuale viene dunque decostruito dai saggi della terza parte del volume intitolata *Scaping Eco-Flux*. Il contributo di Valentina Fulginiti dedicato a Paolo Zanolli evidenzia come la fantascienza arricchisca il pensiero ecologico con riflessioni che mettono in discussione la separazione tra le specie in virtù dell'esistenza di un continuum biologico e di un sistema di reciproche interdipendenze che lega umani, non-umani, e ambiente. A seguire, la riflessione di Matteo Gilebbi sulle fotografie di Giacomo Costa raffiguranti edifici virtuali capaci di autoriprodursi, evidenzia come l'arte possa stimolare la capacità di immaginare mondi che vanno oltre l'umano, mettendo in discussione la sua egemonia ontologica ed etica. A conclusione della sezione, Eleonora Lima ci trasporta nell'universo artistico di Herbert Pagani che attraverso la musica, la scultura e la poesia denuncia gli effetti del consumismo nell'era dell'antropocene.

La quarta e ultima parte del volume, *Rethinking Environmental Politics and Ethics*, propone un aspetto della narrativa apocalittica finora poco preso in considerazione: la possibilità di promuovere rigenerazione e cambiamento. Raffaella Baccolini e Chara Xausa, soffermandosi sui lavori di Niccolò Ammaniti e Maria Rosa Cutrufelli, sottolineano come la fantascienza possa veicolare l'idea che la cura sia una componente essenziale per la tutela degli ecosistemi, una pratica a sostegno della vita sulla terra. Enrico Cesaretti, ispirandosi alle opere di Gilda Musa e Lino Aldani, evidenzia a sua volta, come la fantascienza possa promuovere uno sguardo inclusivo verso il mondo vegetale, rivalutando l'intelligenza e la *agency* delle piante, un presupposto essenziale per concepire la terra come una comunità vivente di cui prendersi cura. I saggi di Danila Cannamela e di Daniel A. Finch-Race, che chiudono questo volume dedicato alla fantascienza italiana, illustrano rispettivamente il modo in cui le opere di *science fiction* evidenzino l'importanza dell'amore alla base delle relazioni interspecifiche, e dell'etica intesa come insieme di valori fondamentali per un futuro democratico e sostenibile. Sono soprattutto questi ultimi contributi del volume a denunciare l'urgenza di una percezione del mondo non antropocentrica, fondata sul riconoscimento del valore, dell'identità e della *agency* degli altri non umani, identificando nella cura e nell'approccio affettivo e solidale verso l'altro, umano e non umano, un punto di partenza essenziale per affrontare la crisi ecologica. La pluralità di autori e autrici del volume contribuisce, dunque, a quella che Francesco Verso—scrittore italiano, attivista ambientale, nonché ultima voce di *Italian Science Fiction*—definisce una 'ecolution'—(una *ecoluzione*)—un'evoluzione culturale ecologica (255).

Data la complessità dei temi e la ricchezza dei generi proposti, si ritiene che un maggiore spazio al contributo femminile nella fantascienza ecologica e al dialogo della

produzione italiana con il contesto internazionale avrebbe ulteriormente rafforzato la prospettiva ecocritica e nazionale del volume. In *Italian Science Fiction*, Gilda Musa e Maria Rosa Cutrufelli sono le uniche voci di donna in una riflessione declinata prevalentemente al maschile. L'inclusione di autrici come Nicoletta Vallorani, Laura Pugno e Anna Rinonapoli, ad esempio, avrebbe rafforzato l'obiettivo del volume di offrire una panoramica sul contributo della fantascienza ecologica italiana attraverso una pluralità di generi e di voci. Tali limiti, tuttavia, non compromettono la solidità complessiva del volume che resta un contributo ampio e originale, ma consentono di delineare nuove traiettorie di ricerca in un ambito oggi più che mai necessario. Del resto, lo stesso Marco Malvestio approfondirà la prospettiva di genere dedicando alla lettura della fantascienza italiana in chiave ecofemminista un intero capitolo del suo già citato *The Ecology of Science Fiction* (2025). Ciò conferma che mettendo in luce il modo in cui la fantascienza italiana destabilizza la percezione antropocentrica del mondo vivente e sollecita una maggiore consapevolezza dei rischi ambientali, il volume apre uno spazio di riflessione critica e di trasformazione etica in cui coltivare nuovi valori, ispirati dal rispetto per gli ecosistemi e per la biodiversità, offrendo altresì un punto di partenza per direzioni di ricerca ulteriori.

Helga Braunbeck
North Carolina State University, USA
hgb@ncsu.edu

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5987>



Solvejg Nitzke. *Fremde Verwandtschaft: Eine Kulturpoetik der Bäume* (Wallstein, 2025), 368 S.

Das junge Gebiet der literarischen und kulturellen Pflanzenstudien erfreut sich zunehmend vermehrter Aufmerksamkeit und Forschungsaktivität—nun auch mit eigenem Publikationsort in der interdisziplinären Zeitschrift *Plant Perspectives*. Mit Solvejg Nitzkes Studie über die Kulturpoetik der Bäume hat es einen neuen Meilenstein für den deutschsprachigen Raum bekommen, in dem bisher vor allem Zeitschriftenaufsätze und Essaysammlungen publiziert wurden, von Autor:innen wie Isabel Kranz, Joela Jacobs, Heather Sullivan, Gabriele Dürbeck, Urte Stobbe, Evi Zemanek, Frederike Middelhoff und Christine Kanz. Über das Thema Baum gab es 2005/2014 die ebenfalls breit angelegte Studie des Historikers Alexander Demandt, jedoch unterscheidet sich sein Forschungsansatz grundlegend von dem Nitzkes: er ist historisch, mit eurozentrisch-universalisierender Perspektive, mehr auf symbolische Bedeutungen fokussiert und beachtet—laut Nitzke—die Eigenheit von Bäumen, ihre *agency*, Intelligenz und Kommunikationsfähigkeiten nicht (29). Nitzkes Ansatz wird dagegen geleitet von Erkenntnissen der gegenwärtig äußerst aktiven Forschungsgebiete—von der Biologie bis zur Anthropologie—, die sich mit Pflanzenintelligenz und -kommunikation beschäftigen (z.B. Monica Gagliano, Stefano Mancuso/Allesandra Viola, Suzanne Simard, Robin Wall Kimmerer, Eduardo Kohn, Anna Tsing, Michael Pollan), und von den Erkenntnissen der *Critical Plant Studies*, vom *Plant Thinking* Michael Marders über Emmanuele Coccias Pflanzenphilosophie zu Matthew Halls Studie *Plants as Persons*, sowie den vielfach rezipierten Konzepten Donna Haraways, die die Spaltung von Natur und Kultur in Frage stellen. Nitzkes Studie beeindruckt mit ihrer Kombination von breit angelegter Auswahl der Primärtexte aus zahlreichen Kulturen, tiefeschürfender Auseinandersetzung mit diversen Theorien, äußerst genauen Textanalysen und umsichtigen Reflexionen über den gegenwärtigen Status von Bäumen und Wäldern sowie zum Schreiben über Bäume und mit Bäumen. Der Fokus liegt auf der erzählenden Gegenwartsliteratur, in der Bäume Konjunktur haben, es werden aber auch ältere Texte besprochen. Historische, sozialpolitische und kulturelle Kontexte werden immer mit einbezogen, sodass sich ein Gesamtbild von der Verankerung der Texte in größeren Zusammenhängen ergibt. Nitzkes weiter Blick erfasst auch diverse Genres: Romane werden interpretiert, aber auch kreative nichtfiktionale Texte, Sci-Fi Erzählungen,

Sachbücher über Bäume, Filme und Kunstinstallationen—so wird das Versprechen einer Kulturpoetik eingelöst. Das Konzept der fremden Verwandtschaft, das sich auf die gleichzeitige Präsenz von menschlich-pflanzlichen Gemeinsamkeiten sowie auch unüberbrückbaren Unterschieden gründet, fungiert als Leitstern für die Untersuchung und erfasst auf produktive Weise die Komplexität der humanarborealen Beziehung.

Nitzkes Buch ist klar gegliedert und wartet schon im Inhaltsverzeichnis mit einer Annäherung an das Thema auf, die neugierig macht. Sie gruppiert ihre Analysen in vier Teile: "Beziehungskrise—Eine Einleitung, Stilles Gedächtnis, Unheimliche Bewegung" und "Nachwuchs oder Arboreale Zukünfte." Noch spannender ist die Bündelung der möglichen Themenvielfalt in Kapitel über Archivbäume/Baumarchive, Trauerbäume, Familienbäume, Baumzeugen, Baummonster, Richtbäume, Geisterbäume und Baummenschen, sowie die drei abschließenden Kapitel über das Schreiben und Reden über Bäume in Zeiten von Klimakrise und Artensterben, auch in Auseinandersetzung mit Brechts provokativer Frage nach der Angemessenheit eines Gesprächs über Bäume in politisch schwierigen Zeiten. Einen auf der Berlinale 2022 gezeigten Kinofilm über den Lebensraum Eiche interpretiert Nitzke als Symptom und zugleich Therapieversuch für die Beziehungskrise zwischen Baum und Mensch. Das Vorhaben, den Menschen die Bäume näherzubringen, wird in Deutschland und international durch die populärwissenschaftlichen Publikationen des Försters Peter Wohlleben vorangetrieben, der sich auf die Forschung der kanadischen Forstwissenschaftlerin Suzanne Simard beruft, deren Erkenntnisse über das unterirdische, symbiotische Pilz-Baumwurzelgeflecht zum Begriff des *wood wide web* führten. In diesem Zusammenhang bespricht Nitzke auch das Verfahren der Anthropomorphisierung, das Wohlleben gern einsetzt. Um zu einer eigenen Position zu gelangen, durchquert Nitzke kritisch lesend zuerst anthropologische, historische, philosophische und kulturwissenschaftliche Abhandlungen zu Bäumen und Pflanzen und schaut sich dann an, wie die Baum-Text Relation im *Nature Writing* repräsentiert wird.

In den zwei Hauptteilen der Studie untersucht Nitzke eine beeindruckende Anzahl von Texten und schafft es trotzdem, sie tiefgehend, mit Theoriebezug und allen wichtigen Kontexten zu besprechen. Manche Kapitel sind eher kultur- und naturwissenschaftlich gewichtet, etwa das erste über Archive, Jahresringe, Baumwissen, Naturdenkmäler, Arboreten, Xylotheken, Linnés Ordnungssystem, Herbarien, den Status alter Bäume, Valerie Trouets Dendrochronologie und David Suzukis Dendrobiografie. Andere, in der Mehrzahl, fokussieren auf literarische Erzähltexte. Alle offensichtlich relevanten Romane und Erzählungen werden besprochen—eine herkulaneische Aufgabe, die Nitzke bravourös meistert. Sie untersucht Esther Kinskys Roman *Hain* (2018) im Rahmen von *ecological grief*, "Dimensionen der Trauer" und "arborealer Melancholie" (80, 87, 101); Richard Powers' *The Overstory* (2018) und Annie Proulx' *Barkskins* (2016) als Romane, deren Baumdarstellungen "ökologische Beziehungen, nationale Ideologeme und kulturelle Narrative" verbinden (111), wobei auch visuelle Medien wie Fotografie, Film und

Computergames eine Rolle spielen (118), und bei Proulx “slow violence” (127, Robert Nixons Konzept) der Entwaldung und Gewalt durch Holzfäller und das Problem der Nachhaltigkeit. Das Thema “Baumzeugen” entwirft anhand von Texten wie Regina Scheers Roman *Machandel* (2014) und Bianca Schaalburgs Graphic Novel *Der Duft der Kiefern. Meine Familie und ihre Geheimnisse* (2021) “eine arboreale (Erinnerungs-) Poetik” (155), die auch den realen Fall der Anne-Frank-Kastanie in Amsterdam diskutiert sowie die Dresdner “Splittereiche,” der Marcel Beyer in seinem Roman *Kaltenburg* (2009) eine Rolle zuweist (158). Die Analyse zweier Fotoessaybände, Zora del Buonos *Reisen zu alten Bäumen* (2015) und Georges Didi-Hubermanns *Écorces* (2011) über Auschwitz-Birkenau rundet das Kapitel ab. Der zweite Hauptteil beginnt mit der “grüne[n] Dimension des Unheimlichen” (178), basierend auf Heather Sullivans Konzept des “dark green” (178) und seiner Einordnung in Freuds Theorie des Unheimlichen, Timothy Morton’s “dark ecology” (180) und historischen “Publikationen über die Pflanzenseele” (181). Es folgt eine Diskussion diverser Texte, Medien und Sammlungen zu bösen Bäumen und *plant horror*, Figuren wie John Wyndhams “Triffids” (1951), J.R.R. Tolkiens “Ents” in *Lord of the Rings* (1954) und des folkloristischen “Green Man” (191), sowie Charlotte Perkins Gilmans *The Giant Wisteria* (1891) und Algernon Blackwoods Erzählung *The Willows* (1907) im Kontext der Handlungsmacht (*agency*) von Pflanzen. Das Kapitel über Richtbäume beginnt mit einer Diskussion der Baumverletzung und Annette von Droste-Hülshoffs Novelle *Die Judenbuche* (1842), in der “der Baum zugleich Monument eines Todes und zum Vollstrecker seiner Sühne wird” (204). Die “Assoziation von Scham und Schuld mit einem Baum” (209) bei Galgenbäumen sowie Suizidbäumen wird diskutiert—besonders überzeugend für die Geschichte des US-amerikanischen Südens, dessen *lynchings* von Schwarzen in Abel Merropols Gedicht *Strange Fruit* (1937) einprägsam naturalisiert wurden, bekannt vor allem durch Billie Hollidays Vertonung (1939; 216). Nobelpreisautorin Toni Morrison mit *Beloved* (1987) und Persival Everett mit *The Trees* (2021) schreiben das Thema der “Geister der Vergangenheit” in den Bäumen weiter (235). Der ökologische Aspekt des Geisterthemas scheint auf bei den *ghost trees* der nordamerikanischen Ostküste: die vom steigenden Meeresspiegel und das ins Landesinnere eindringende Salzwasser wurzelgeschädigten und sterbenden Geisterbäume—“Symbole einer veränderten Welt” (239) oder “Ghosts of the Anthropocene,” wie es in der Essaysammlung von Anna Tsing et. al., *Arts of Living on a Damaged Planet* (2017) heißt (238). Die Bedeutung der Wurzeln, real in der Rhizosphäre und als Metapher für Heimat wird theoretisch und am Beispiel des Romans *The Island of Missing Trees* (2021) der türkisch-britischen Autorin Elif Shafak diskutiert. Die Figur eines sprechenden Feigenbaums, der von der Mittelmeerinsel Zypern ins nördliche Klima Englands verpflanzt wird und über die Traumata dieser Migration für sich und seine Menschen reflektiert, ist ein Beispiel sowohl für Anthropomorphisierung wie auch für Dendromorphisierung (263). Im letzten Kapitel geht es um “Baummenschen,” beginnend mit der Baummetamorphose von Ovids Daphne. Für ihre “Wiedergängerinnen” (279) in den Romanen *Die Vegetarierin* (2017) der südkoreanischen Nobelpreisträgerin Han Kang und *Bewohnte Frau* (1991) der

Nicaraguanerin Gioconda Belli macht Nitzke Stacy Alaimos Konzept der *transcorporeality* sowie Michael Marders and Luce Irigarays Pflanzenphilosophie fruchtbar. Sie schließt das Kapitel ab mit Reflexionen über "autodendrografisches Schreiben," Patricia Vieiras Konzept der "Phytografie" und einer Analyse dendrografischer Texte, wie Sumana Roys "explorativem Memoir" *How I Became a Tree* (2017). Der letzte Teil der Studie nimmt Kim de l'Horizons autofiktionalen Roman *Blutbuch* (2022) zum Anlass, "arboreale Schreibszenen" und Poetiken vergleichend zu diskutieren, endend mit einer Besprechung des Themas der Postapokalypse quer durch schon diskutierte Texte sowie nichtfiktionaler und naturwissenschaftlicher Texte und einer Kunstinstallation über das Thema.

Nitzkes Studie wird für lange Zeit das Standardwerk über die Kulturpoetik der Bäume bleiben, sowie ein ausgezeichnetes Modell bieten für alle, die über die humanarboreale Beziehung sowie generell über literarische und kulturelle Pflanzenstudien lesen, nachdenken und schreiben. Sie führt uns sowohl die Verwandtschaft als auch die "irreduzible Andersheit" (141) der Bäume mit Umsicht, Klugheit, Nähe und Distanz vor Augen, um uns das "Bäume-sehen-Wollen" (36) und das Verständnis der arborealen Mitbewohner unseres Planeten leichter zu machen. In eine andere Richtung als diese primär auf die Interpretation fiktiver Baumerzählungen fokussierte Studie geht Nitzkes nur wenig später auf englisch publizierte Monografie *Making Kin with Trees: A Cultural Poetics of Interspecies Care* innerhalb der Serie "Palgrave Studies in Mediating Kinship, Representation, and Difference" (Springer Nature, 2025). Diese Studie ist keine Übersetzung des deutschen Titels, sondern widmet sich nicht-fiktionalen Schreibweisen und Forschungsansätzen, d.h. naturwissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Publikationen über Bäume. Nitzke untersucht, wie diese Texte ihre Erkenntnisse, auch die über materiell gestaltete Beziehungen, und das ihnen spezifische "arboreal thinking" erzählerisch vermitteln. Hier wird vor allem eine Leserschaft in den *Environmental Humanities, Science and Technology Studies* und *Science Communication* angesprochen. Zusammen genommen beleuchten die beiden Studien daher die gesamte Breite der Textproduktion, die sich der humanarborealen Beziehung und dem Schreiben über Bäume widmet.

Ileana Nachescu
Rutgers University, USA
vn122@womenstudies.rutgers.edu

Darya Tsymbalyuk, *Ecocide in Ukraine: The Environmental Cost of Russia's War* (Polity, 2025), 208 pp.

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.6049>



Darya Tsymbalyuk's book *Ecocide in Ukraine: The Environmental Cost of Russia's War* (Polity, 2025) documents the multi-dimensional ways in which Ukraine's environment has been affected by Russia's full-scale invasion. *Ecocide in Ukraine* is a scholarly book that reads like an elegy, blending personal stories, research, folklore, and photography in an accessible yet rigorous text. *Ecocide in Ukraine* joins other contemporary environmental histories of recent wars and imperialism—Togzan Kassenova's *Atomic Steppe* (2022); Munira Khayyat's *A Landscape of War* (2022), and J.R. McNeill and Corinna Unger (eds.) *Environmental Histories of the Cold War* (2010)—in its commitment to a holistic documentation of human-nonhuman wartime interactions. The book covers all the aspects of the ecosphere (i.e.: water, zemlia/earth, air, plants, bodies, energy), comprehensively exploring the war's effect and its future limitations on the possibility of human life. However, unlike these other scholarly texts, *Ecocide in Ukraine* results from documenting Russia's very recent full-scale invasion, which lends a tremendous urgency to the text. Tsymbalyuk's place-bound writing is charged with all the energy and love and survivor guilt triggered by having built a life elsewhere, in a place not ravaged by war (she is currently Assistant Professor of Slavic Languages and Literatures at the University of Chicago), and yet trying to stay intimately connected with her homeland. On trips back to Ukraine, she rushes to note as much as she can about the people and environments threatened by war. Away from the war, she experiences it through "images, text messages, and calls" (111). She thus becomes an archivist of the war experience, an archive that she carries in her body, "like old splinters" (112).

Ecocide in Ukraine thus offers an archive of sources that document the invasion, from newspapers articles to YouTube videos, from photographs to academic studies, films, and literary works. The researcher's methods (participant observation, oral history, critically reading the works of Ukrainian biologists who documented Ukraine's flora a century ago) cross disciplines to create a textured, multilayered environmental history of the contemporary war in Ukraine. Tsymbalyuk caringly cites the work Ukrainian writers, journalists, scholars, and filmmakers do on the ground, often putting their lives at risk. The book also creates an archive of practices

that people under invasion adopt as they deal with daily death and irreversible loss. Soldiers directly fighting the invaders question war slogans about the immortality of heroes: “Heroes die,” is a popular song. Civilians dealing with the murderous Russian occupation suffer tremendous losses as well: after a man was burned alive in his garage in Bucha during the Russian occupation, and nothing remained of his body except a limb, the man’s seventeen-year-old son wished to bury that limb, to honor the dismembered, loved body. At the beginning of the book, and perhaps mirroring this story, a group of environmentalists try to store the body of a dead dolphin, one of the endangered cetacean species of the Black Sea, in the hope of performing an autopsy later on that they could use to document Russia’s ecocide in Ukraine. Yet the body of the dolphin begins to disintegrate in the heat since the power supply has collapsed due to the invasion, and in the end the environmentalists decide to take the dolphin’s dead body to the Black Sea, not far from the place on the beach where a man’s dead body had been found weeks earlier. Another practice Ukrainians engage in—in this case to connect with the recent, prewar past—is swimming in the Black Sea, despite the fact that the beaches are lodged with mines and the water, where mines have already exploded, is laden with heavy metals.

War’s toll is measured in body counts, but for Tsymbalyuk, who insists on human-animal connection, body counts include all sorts of animals. Tsymbalyuk tells the stories of villagers evacuating or staying behind with their cows, of rescue teams struggling to save horses, of donkeys hurt or killed or sometimes healed by humans. The Russian landmines lodged into the Ukrainian soil can kill children, elderly people, but also grazing cows. Even animals that are protected, such as those kept at the zoo in larger cities, or pets, suffer from PTSD, alongside, of course, humans.

Tsymbalyuk also documents the struggle to continue life in the face of Russia’s vicious attacks on Ukrainian infrastructure. The stories she tells, while intensely personal, open up a window to daily life under war: a city (Mykolaiv, the author’s hometown) losing access to its main water supply, trying to survive the summer by providing water stations, although sanitation quickly becomes an issue. Faced with the threat of an epidemic, the water authority decides to use saltwater from the marshes nearby, which provide temporary relief, but quickly erode the city’s old pipes, which now demand continuous repairs. Tsymbalyuk documents the lives of sanitation workers who make these repairs in the heat, underground, and under continuous threat of shelling.

War brings with it a particular ecology, as sometimes the dramatic changes in human activity engendered by destruction allow nature to recover. As the Ukrainian economy comes to a halt, species of fish return to rivers once too polluted for life. Traveling by train at night, Tsymbalyuk notices a sky full of bright stars—where had they been before? She wonders. Only later does she realize that because of the invasion, her country huddles in darkness at night, and in cities and villages—possible targets for infrastructure attacks—blackouts have become a feature of daily life. Tsymbalyuk stops to notice the stars’ arresting beauty, then wonders: at what price?

Both emotional and rigorous, highly personal and carefully researched, *Ecocide in Ukraine* is a book that can be taught in a variety of courses in environmental humanities. It is accessible enough for undergraduates even in introductory courses, yet rigorous enough for graduate students. The chapters, while connected in a coherent whole, can be read (or assigned) independently. The author's voice, her personal investment in Ukraine's environment, and the blend of scholarship and anecdote make this book highly recommendable for scholars working on war, Eastern Europe, and recent environmental history as well as for the general public.

Juan Javier Rivera Andía
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
jjriveraandia@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5908>



Jens Andermann, *Entranced Earth: Art, Extractivism, and the End of Landscape* (Northwestern University Press, 2023), 336 pp.

Jens Andermann's book—composed of an introduction, four chapters and a coda—deals with recent developments of Latin American art in the twentieth and early twenty-first centuries. *Entranced Earth* is an exploration of how Latin American artists of the last century respond to ruination processes derived from extractive colonial capitalism. It argues that inhabiting this present world demands artistic forms that transform previous conceptualisations of art, mainly through the abolition of longstanding aesthetic forms involving a totalizing gaze such as, for instance, landscape. Instead, the works this book glosses present other forms of engagement with nonhumans, one the author calls “trance,” an assemblage of embodiment, alteration and thrill.

The logic of the book's structure in correspondence with its arguments is not entirely clear, but its subdivisions—dedicated to the problematisation of diverse conceptualizations of nature, to the sociological opposition between rural and urban worlds, and to contrasted collective images of landscapes—certainly interrogate Latin America aesthetic production and are mostly based on two hypotheses: an entrancement and a movement resulting in what the author calls “the end of landscape.” The first hypothesis alludes to a “trance” occurring in the realm of the aesthetic experience. It is made of “the assemblage, in the in between of ecstasy, of a future language forged from the shards and fragments of what colonial violence has suppressed and erased” (16). This trance takes place with every effort to address the *inmundo*—translatable as “filthy, obscene, reckless” (13) and “without-world,” following the Greek equation of world, perfection and beauty—that is, the “real and ongoing event of unworlding” unleashed by capitalism in the Global South (241). The second assumption is a decolonising movement in Latin American arts. This movement brings these arts closer to multiple “yieldings to the world” (241), which are allowed by the above-mentioned entrancement of aesthetic experience. Simultaneously, this movement distances Latin American arts from landscape as an imperialist and extractivist form of relating to the earth and the living. Andermann considers this “end of landscape” as “a radically contemporary moment” responding to the “postnatural condition” of our time (14).

As these two assumptions might already suggest, *Entranced Earth's* main analytical emphasis is on politics as is confirmed by both its analysis of the Latin American context and its suggested alternatives. Thus, Andermann reminds the reader how much contemporary Latin America is marked by a “new globalized fascism” promoting “parliamentary coups [...] as the opening shots of a new round of accumulation” (22). As in other parts of the Global South, the region ended up as a “zone of submergence” in “deforested, pesticide-sprayed, mega-dammed, precariously housed, and monocrop-planted extractive frontiers” (241). This breakdown of geophysical conditions and surge of precarity as an earth-wide state—which “ensues from the collapse of symbiotic relationships between humans and nonhumans” (191)—imposes their “most pressing” question to contemporary humanities: “Can art help us survive the end of the world?” (192). Andermann’s answer is conclusive: “only the politicizing of art can save us” (23).

It is under this perspective that the book proceeds to an extensive critical analysis of relatively recent works related to Latin American art: literature (from Neruda and Borges to Mario Payeros and Omar Cabezas including Graciliano Ramos and José Lins do Riego), visual arts (from Glauber Rocha and Laura Citarella to Helio Oitica and Juan Javier Salazar), architecture (including Oscar Niemeyer and Lucio Costa but also Alberto Prebisch), sound-works (for instance, Alberto Gil or Heitor Villa-Lobos), products of groups of artists (i.e., E. P. S. Huayco and Colectivo Acciones de Arte CADA) and pieces of “hybrid, unclassifiable nature” (136). Among its authors the reader will find “scholars and activists from emerging fields such as plant studies, energy humanities, new materialisms, or critical climate change theory, in a host of epistemological contributions and departures from the South” (xii), but also classic ones such as Humboldt or Neruda. Nevertheless, more “provincial” Latin American artists, writers and thinkers (particularly from the mid twentieth century) remain absent in this book.

More importantly, Andermann certainly pays attention to the political dimensions of the problems of extractivism (as a complex system involving both humans and nonhumans) and its associated devastation in Latin America, but he does not pay equal attention to the political connections between the visibility of certain authors and the problems of elitism and inequality in their societies. This is striking since Andermann is very much aware of both when he mentions, for instance, in the Peruvian case, “the apolitical snobbery and quietism of the *Limeño* art scene” (152) or “Peru’s neocolonial ethnic and class division” (152). A deeper analysis of the political and social coordinates surrounding the trajectories of the artists whose interventions are reviewed in Andermann’s descriptions would have been welcomed. Instead, an inquiry of similar problems could have confirmed the relevance of approaching non-Western forms of art produced by (indigenous) marginalised groups in the Americas. This opaqueness or invisibility of indigenous (human and non-human) aesthetics is particularly relevant mainly because Anderman himself proposes that contemporary Latin American art is characterised by “modes of *imaginative worldmaking* proper to Indigenous healing practices or to *transspecies*

negotiations" (xii; emphasis added). As in the case of other recent publications that have appeared in the Global North on Latin America—i.e., Laura Ogden's *Loss & Wonder at the World's End* (2021) or Macarena Gómez-Barris' *The Extractive Zone* (2017)—its readers could wonder how this book could access Indigenous worldmaking without ethnography. How do these artists' diverse (dis)connections with their respective countries' elites affect the subversive or critical power of their artworks? In any case, Andermann does not explicitly deal with the possibility of addressing the political dimension of Latin American arts without a detailed exploration of marginal indigenous aesthetic expressions (and the resulting problematizing of Western conceptualisations of what "art" is).

Despite these absences, Andermann manages to articulate some issues in innovative ways: for example, the author relates leftist insurgency against fascist dictatorial regimes in the Americas with indigenous struggles against extractivism—although the book also points out a more common critical approach as illustrated by artistic expressions exploring the not so clear concept of "the end of landscape." This is a variant of the question of how to include indigenous nonhumans in the political arena, which is certainly useful despite the restriction of Andermann's references to the most publicised works on indigenous cosmovision such as, for instance, *The Falling Sky* (Bruce Albert and Davi Kopenawa 2023). In this case, Andermann puts it in dialogue with two canonical genres of political memory in Latin America: the narratives of dictatorial states' practices of abducting, torturing and killing of so called "subversives" and the Indigenous *testimonios* of community suffering of structural violence. Considering this dialogue, the author asks how Kopenawa's—shaman and spokesman for the Yanomami people in Brazil—memory of extractivism could be heard in a "field that has so far been configured [...] around the notion of 'human rights'" (224). Interestingly, this restriction to the most publicized indigenous cosmovisions includes certain conceptualisations that have become as strongly political as intensely criticised. For example, Andermann frequently invokes the concept of "good life," defining it as "a life-system based on the communion of being [...] and nature" (226). Nevertheless, such a definition has been repeatedly problematised as non-existing in rural indigenous ethnographic contexts.

Finally, this translated and rewritten book might be a useful source for those interested in a first sight of recent Latin American developments of urban art dealing with the most pressing problems of the region.

Akshata Bhatt
DCT's Dhempe College of Arts and Science, India
akshatabht89@dhempecollege.edu.in

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5878>



Caitlin E. Stobie, *Abortion Ecologies in Southern African Fiction: Transforming Reproductive Agency* (Bloomsbury Academic, 2023), 214 pp.

Recent critical turns in Medical Humanities, for instance, as reflected in Anne Whitehead and Angela Woods' introduction to the *The Edinburgh Companion to the Critical Medical Humanities* (2016) and Alan Bleahey's introduction to the *Routledge Handbook of Medical Humanities* (2022), reinvigorate the seam of transformational intent which informs nuanced interrelations between healthcare and human experience. Bleahey, particularly, speaks of how literary discourse can be leveraged to make medical education 'democratic' and offer resistance strategies to dominant biomedical and medico-social narratives. Within the context of these burgeoning convergences, Caitlin E. Stobie's *Abortion Ecologies in Southern African Fiction: Transforming Reproductive Agency* offers a deft reading into the hitherto underexplored intersections between reproductive science and the politics around it.

Centered primarily on literary writings from Southern Africa, Zimbabwe and Botswana, the author's arguments are routed à la the works of Wilma Stockenström, Zoë Wicomb, Yvonne Vera and Bessie Head. The spatio-temporal axes of Stobie's selection are of particular significance in understanding her overall argument: *Abortion Ecologies* chooses works that were either written or published within a milieu fraught with complex pursuits of liberation, decolonisation and anti-apartheid resistance (~1970s to early 2000s). Thus, her work draws extensively on historical processes that have impacted the sociolegal perception of abortion and initiates a discourse about the complexities of 'reproduction' in a heterosexist political paradigm. Additionally, Stobie juxtaposes her reading of works by indigenous African authors with those of white settlers to explore complex interstices between reproductive agency and colonial biopolitics in Southern Africa. Her postcolonial-ecocritical lens explores ways in which colonial regimes sought to control and regulate bodies (vegetal and human), reproductive processes and kinship ties through imperial policies and moral frameworks. Through such readings, Stobie integrates new materialist thought with recent approaches to subjective human experiences within medical humanities.

The structure of Stobie's narrative reveals the fractal-like, self-similar pattern in thematic interests. Bookended by an Introduction and Conclusion, the broad sections of textual analyses are titled 'Animals,' 'Plants,' 'Minerals,' and 'Humans'

revealing Stobie's inclusive posthumanist stance that encompasses in/organic matter. These titular signifiers become critical lenses through which the intricate network of life-forms, materiality and ethics is explored. The study assesses the diachronous processes that have influenced discursive thought *apropos* female reproductive agency. Stobie usefully forges an incisive connection between linguistic terminology and accessibility to 'safe' and 'legal' medical services with regard to pregnancy-terminations for women across the world. Her study explicates how metaphors have been playing a prominent role in building (and deconstructing) implicit coda around reproductive topics, especially abortion. Historically, direct references to terminations of pregnancy have been suppressed in euphemisms due to formidable notoriety surrounding the issue. Stobie addresses this linguistic 'concealment' by deconstructing intersubstance in the structural and thematic schema of the selected works.

For instance, Stobie's exploration of Stockenström's *Expedition to the Baobab Tree* as a non-conforming *plaasroman* highlights the slave trade's legacy of gestational violence and the impact of unequal power relations vis à vis race which lead to misogynistic legalities pertaining to reproductive agency. Of particular depth is her study of interspecies ecological analogies through which Stockenström thematizes wildlife within the vortices of racial divide. As reproduction becomes a tool of political appropriation in the apartheid clime, Stobie shows how 'abortion' assumes new meaning by transforming into a "desire not to perpetuate a system of inheritance that does not care for the work of female progenitors" (62). Stobie dissects Stockenström's deployment of animalistic noises and their juxtaposition with scatological and inanimate imagery to posit a posthumanist interconnectedness of all matter. The analysis of Wicomb's *You Can't Get Lost in Cape Town* joins the existing corpora on the author's work in deciphering identity-formation within the conflict of 'home' and 'exile.' But then, it adds more, and at times, deviates from the beaten critical path. For instance, Stobie devotes much time to analyze how the text's formation in itself is an extended abortive metaphor which is "autopoietic in its scope" (86). She examines the imagery used to emphasize the interconnected corporeality of vegetal life and the female body. Stobie builds interlinkages between the evolving subjectivity of Wicomb's protagonist and the formative schemata of the text itself through the paradigm of autopoiesis and explores the paradigm of non-reproductive parenthood through the protagonist Frieda's character, usefully unsettling the pervasive 'repronormative/antinatalist' and 'pro-choice/anti-abortion' binaries. Then, through Vera's critically acclaimed novel *Butterfly Burning*, Stobie sharpens the existing critique on the abortion scene in the story and re-reads the trope of tragedy through the episode of the protagonist Phephelaphi's self-immolation. In the context of postcolonial studies, Stobie's study of reproductive 'anxieties' in erstwhile colonies provides a useful methodological impetus for applying such analysis in regions with similar (colonial) histories especially when read *apropos* the notion of 'resistance.' Stobie's narrative is interested in unmuting the transactions between various in/organic matter: "human, animal, vegetal, elemental and textual" (111) while re-

reading the more pressing tragedies enfolded within Vera's novel. This is done through a trenchant stylistic deconstruction of the said and unsaid: metaphor, metonymy, silences and slippages. For example, Stobie reads Head's works along several interlooped indices: the biological imagery of "growth and separation" are deployed to see how the "sexist, racist and speciesist discourse [...] in southern Africa" (149) is disrupted. The focus is on the non-essentialist models of creativity and gestation (or the negation of it) that constitute a vital part of Head's thematic preoccupation. Through works such as *The Collector of Treasures and other Botswanan stories*, *When Rain Clouds Gather*, *Tales of Tenderness and Power*, *Maru* and *A Question of Power*, Stobie traces the ambivalences, connections as well as discords between pre-colonial tribal beliefs, colonial appropriation of reproductive laws and post-colonial ambiguities in politics and perceptions related to matters of abortion, miscarriages and gestation in general.

One of Stobie's most prominent contributions to Medical Humanities is her delineation of how literary texts can also become useful scaffolds in questioning current laws on reproductive decisions. *Abortion Ecologies* melds the 'literary aesthetic' and ground social realities with a pronounced transformational intent. Stobie also subverts the teleological model of perceiving nonhuman agency and the call for closer attention to its impact on human actions and events. The narrative's insights into the phenomenon of 'embodiment' are also thought-provoking especially when the deliberation is connected to (post) colonial predicaments of historically marginalized autochthonous peoples. Such frameworks can help to look at reproductive issues as fluid markers of empowerment and affirmation.

Stobie's work initiates several important dialogues along related-but-distinct axes of reproductive issues. The dynamics of gestation have been fascinatingly connected to the process of aesthetic/literary creation thereby forging new networks of analysis in the area. The vision of the work, albeit grounded in historical continuity, is futuristic and course-corrective, driven by a desire to elicit pragmatic responses to questions which affect epistemes around "life," its affirmation and negation. *Abortion Ecologies* will be a useful resource particularly for scholars foraying into the fields of (new) materialism(s), ecocriticism and ecofeminism, multispecies ethnography, postcolonial studies, posthumanist affect studies, (post)colonial African literatures, and legal studies in reproductive discourse.

Works Cited

- Whitehead, Anne and Angela Woods. "Introduction." *The Edinburgh Companion to the Critical Medical Humanities*. Edinburgh University Press, 2016.
- Bleakey, Alan. "Introduction." *Routledge Handbook of Medical Humanities*. Routledge, 2022.

Vol.17, no. 1

Mission Statement

This journal of ecocriticism, founded in 2010, is a joint initiative of GIECO (Ecocritical Research Group in Spain) and EASLCE (European Association for the Study of Literature, Culture and Environment) and is published by the University of Alcalá as of 2014. Its principal aim is to further the study, knowledge and public awareness of the connections and relationship between literature, culture and the environment. As a virtual space, it provides a site for dialogue between researchers, theorists, creative writers and artists concerned with and by the environment and its degradation. Its pages are open to contributions on all literatures and cultures, but its special mission is to reflect the cultural, linguistic and natural richness and diversity of the European continent.

Contributions, which are subject to double-blind peer review, are accepted in five languages, in order to increase visibility and broaden the participation of scholars who are not part of the English-speaking world. *Ecozon@* publishes original research articles, in addition to creative writing, visual arts and book reviews. Publication is open to scholars interested in ecocriticism from around the world. We recommend membership of EASLCE to our contributors and readers, but it is not a requirement for either.

Ecozon@ is currently indexed in MLA, OAI, DOAJ, ERIH PLUS, Latindex, Dialnet, ISOC and EBUAH, the institutional repository of the University of Alcalá.

Editorial Board

Editor in Chief

Margarita Carretero-González, University of Granada, Spain

Editor Emerita

Carmen Flys Junquera, University of Alcalá, Spain

Associate Editor

Heather I. Sullivan, Trinity University, USA

Production Editor

Clara Contreras Ameduri, Universidad Complutense de Madrid, Spain

Assistant Production Editors

Beatriz Martín Castro, Alfonso X El Sabio University, España

Secretary

Irene Sanz Alonso, Universidad de Alcalá, Spain

Guest Editor for Special Section Vol. 17, no. 1, 2026

Bénédicte Meillon, Université d'Angers, France

Bertrand Guest, Université d'Angers, France

Marie-Pierre Ramouche, Université de Perpignan Via Domitia, France

Assistant Editor Special Section

Xiana Sotelo, Universidad Complutense de Madrid, Spain

Assistant Editor General Section

Madeleine Hugai, University of Augsburg, Germany

Book Review Editor

María Isabel Perez Ramos, University of Oviedo, Spain

Book Review Assistant Editor

Sean Matharoo, University of North Carolina, USA

Creative Writing and Arts Editor

Elizabeth Tavella, University of Chicago, USA

Creative Writing and Arts Assistant Editor

Sofie Schrey, Northumbria University, UK

Assistant Editors

Margot Lauwers, University of Perpignan Via Domitia, France

Vanesa Roldán, University of Santiago de Compostela, Spain

Sofie Schrey, Northumbria University, UK

Giulia Disanto, University of Salento, Italy

Sara Familiar Rodríguez, Universidad de León, Spain

Assistant Editor for Communications

Alejandro Rivero Vadillo, University of Alcalá, Spain

Assistant Editor for Technological Assistance

Beatriz Lindo Mañas, IE University, Spain

Advisory Board

Dr. Damiano Benvegna, Dartmouth, United States

Dr. Hannes Bergthaller, National Chung-Hsing University, Taiwan

Dr. Juan Carlos Galeano, Florida State University, United States

Dr. Catrin Gersdorf, Universität Würzburg, Germany

Dr. Terry Gifford, Universidad de Alicante / Bath Spa University, United Kingdom

Dr. Axel Goodbody, University of Bath, United Kingdom

Dr. Christa Grewe-Volpp, Universität Mannheim, Germany

Dr. Jason Groves, University of Washington, United States

Dr. Ursula K. Heise, UCLA, United States

Dr. Reinhard Hennig, University of Agder, Norway

Dr. Isabel Hoving, University of Leiden, Netherlands

Dr. Serenella Iovino, University of Torino, Italy

Dr. Erin James, University of Idaho, United States

Dr. Richard Kerridge, Bath Spa University, United Kingdom

Dr. Lorraine Kerslake, Universidad de Alicante, Spain

Dr. Maryanne Leone, Assumption University, United States

Dr. Montserrat López Mujica, University of Alcalá, Spain

Dr. Timo Maran, University of Tartu, Estonia

Dr. José Manuel Marrero Henríquez, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Spain

Dr. Imelda Martín Junquera, Universidad de León, Spain
Dr. Sylvia Mayer, Universität Bayreuth, Germany
Dr. Bénédicte Meillon, University of Perpignan Via Domitia, France
Dr. Serpil Oppermann, Hacettepe University, Turkey
Dr. Christopher Oscarson, Brigham Young University, United States
Dr. Manuela Palacios, Universidad Santiago de Compostela, España
Dr. Stephanie Posthumus, McGill University, Canada
Dr. Luis I Prádanos, Miami University, United States
Dr. Francisco Sáez de Adana Herrero, University of Alcalá, Spain
Dr. Catriona Sandilands, York University, Canada
Dr. Begoña Simal, University of A Coruña, Spain
Dr. Scott Slovic, University of Idaho, United States
Dr. Diana Villanueva Romero, Universidad de Extremadura, Spain
Dr. Alexa Weik von Mossner, University of Klagenfurt, Austria

Issue published 30 April 2026

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2025.17.1>

Copyright Notice

Authors who publish with this journal agree to the following terms:

- a. Authors retain copyright and grant the journal right of first publication with the work simultaneously licensed under a **Creative Commons Attribution License** that allows others to share the work with an acknowledgement of the work's authorship and initial publication in this journal (CC BY-NC for articles and CC BY-NC-ND for creative work) unless author requests otherwise.
- b. Authors are able to enter into separate, additional contractual arrangements for the non-exclusive distribution of the journal's published version of the work (e.g., post it to an institutional repository or publish it in a book), with an acknowledgement of its initial publication in this journal.
- c. Authors are permitted and encouraged to post their work online (e.g., in institutional repositories or on their website) prior to and during the submission process, as it can lead to productive exchanges, as well as earlier and greater citation of published work.

Cover image: Rebecca Rutstein, *Day 22: Interconnections*, Acrylic on Canvas, 11x14", 2024. Copyright: © All rights reserved

This painting is part of a series called 30 Days, created on a research vessel at sea with a team led by microbiologist Mandy Joye, exploring deep ocean processes in Mexico's Gulf

of California. The artist made a painting a day for 30 days capturing data, observations, even the motion of the ship itself.

Rebecca Rutstein is a multidisciplinary artist whose practice bridges art and science. For over twenty years she has created painting, sculpture, interactive installation and public art inspired by the natural world. Rutstein is passionate about creating visual and immersive experiences that shed light on hidden networks to foster deeper connection and environmental stewardship. She has collaborated with scientists around the world including 9 expeditions at sea and 3 deep sea dives in the Navy-owned submersible Alvin, supported by the National Science Foundation. These life-changing experiences have cultivated her ecologically-focused practice and embody her commitment to interdisciplinary collaboration as a means to reach the public. A Pew Fellowship in the Arts recipient with recognition from the National Endowment for the Arts, Rutstein's work can be found in over fifty public collections including the Philadelphia Museum of Art, Georgia Museum of Art and the National Academy of Sciences. www.rebeccarutstein.com

Published by



Sponsored by



easlce



Grupo de Investigación en Ecocrítica
Instituto Franklin - UAH



Institutional Address

Irene Sanz Alonso
Secretary
Instituto Franklin
Colegio de Trinitarios
C/ Trinidad, 1
28801 Alcalá de Henares
Madrid (Spain)