

Du creux de la vague à la poésie du bain de mer

From Being at a Low Ebb to the Poetics of Sea-Bathing

FLORENCE LOJACONO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

florence.lojacono@ulpgc.es

Resumen

Este artículo describe las características del agua siguiendo el método de la ensoñación poética expuesto por Bachelard en *El agua y los sueños* (1942) y propone un recorrido del tema del baño de mar apoyándose en varios autores. Para el filósofo-alquimista, el agua es, de los cuatro elementos de la naturaleza, el elemento triste porque nos remite siempre al tiempo que fluye, a nuestras efímeras vidas. La representación romántica del mar retomará *el tema de la melancolía del elemento líquido* antes de dar paso a una visión más terapéutica (Michelet, 1861). Seguirá la invención de la playa como lugar de un posible renacimiento pronto transformado en *topos* del turismo balneario (Urbain, 1994). El baño de mar (Morand, 1960) mezcla todos estos deseos: nostalgia, purificación y sueño con un nuevo comienzo. Pero nadar entre las aguas azules del mar puede ser peligroso si se sucumbe a la tentación de dejarse ir hacia el horizonte infinito.

Palabras clave

Bachelard, agua, mar, melancolía.

Abstract

This paper focuses on the characteristics of the water according to Bachelard's method of poetic reverie as reported in *Water and dreams* (1942) and suggests traveling across the theme of sea-bathing following various writers. For the alchemist philosopher water is, within the natural four elements, the sad element because it perpetually reminds us of our short-lived existence. The romantic representation of the sea will first assume the melancholic character of the liquid element before giving the way to a most therapeutic point of view (Michelet, 1861). Then the creation of the beach (Corbin, 1988) as the place for a possible rebirth will soon be the core of seaside tourism (Urbain, 1994). Sea bathing (Morand, 1960) mixes all these wishes: nostalgia, purification and the dream of a new life. But swimming in deep blue waters can be dangerous if the swimmer succumbs to the temptation of letting him flow towards the infinite horizon.

Key words

Bachelard, water, sea, melancholy.

1. Introduction

Selon Jules Michelet trois éléments de la nature ont le pouvoir de dilater notre âme, de la faire sortir d'elle-même pour voguer dans l'infini: l'eau, l'air et la terre. De ces trois éléments, c'est au plus lisse et au plus limpide, quand il renvoie à Narcisse son image, c'est au plus compatissant, quand il coule des fontaines de Jouvence, que nous allons consacrer ces lignes: l'eau. Je voudrais vous inviter ici à un voyage un peu particulier, un voyage conduit au fil de l'eau et de ses imaginaires. Pour nous accompagner dans les méandres des eaux profondes nous aurons comme nautonnier le philosophe Gaston Bachelard avec qui, dans un premier temps, nous nous intéresserons au concept d'imagination matérielle. Dans un deuxième temps, nous nous laisserons entraîner par le flux continu du plus fluide des éléments en nous interrogeant sur ce qui fait de l'eau, cet "élément triste" dont parle Lamartine. Cette réflexion, qui mènera directement au cœur liquide de toute vie, verra peu à peu la transformation du lecteur en baigneur, puis en nageur. En effet, une fois les rivages pacifiés par la standardisation du tourisme balnéaire, le rituel purificateur du bain de mer, de la nage en eaux libres, prendra toute sa signification.

2. L'imagination matérielle

On pourrait décrire Bachelard (1884-1962) comme un philosophe-alchimiste. En effet, les quatre éléments de la nature sont à l'origine de toute sa réflexion poétique. Quand paraît *L'eau et les rêves* en 1942, *La psychanalyse du feu*, le premier tome de cette série consacrée aux quatre éléments est déjà paru. Suivront en 1943 *L'air et les songes* puis, en 1946 et 1948, deux volumes consacrés à la terre, respectivement, *La terre et les rêveries du repos* et *La terre et les rêveries de la volonté*. Remarquons que si l'auteur a intitulé son premier ouvrage *La Psychanalyse du feu*, le mot psychanalyse a disparu des publications postérieures. Il s'en explique dès les premières pages de *L'Eau et les rêves*. La première raison est due à une obligation de la sincérité car il manquerait d'impartialité au sujet des rivières qui forment l'essentiel du paysage de son enfance. La deuxième raison fait état d'un (supposé?) manque de connaissances "pour trouver derrière l'image sa raison d'être organiciste" (2003: 17). Plus généralement l'opinion de Bachelard est que la psychologie a dépoétisé l'image poétique fondamentale. Il se refuse au travail du psychanalyste qui "explique la fleur par l'engrais" (1957: 12). Il n'est pas le seul à délaisser la psychanalyse pourtant très en faveur à l'époque: Albert Beguin avait déjà, quelques années auparavant, en 1937, expliqué de manière détaillée dans l'introduction de *L'âme romantique et le rêve* (1991: xx) pourquoi il avait décidé d'écarter la méthode psychologique.

À l'origine des travaux d'analyse poétique du philosophe il y a l'imagination matérielle, qui d'ailleurs correspond plus à une certaine manière de se laisser conduire par la rêverie

qu'à une quelconque méthode héritée de la science positiviste. Voyons tout d'abord ce que signifie ce concept. L'imagination, nous dit Bachelard, ne consiste pas à former des images de la réalité. Au contraire "elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent la réalité. Elle est une faculté de surhumanité" (2003: 25). Cette faculté va se diviser en imagination formelle et imagination matérielle. D'une part donc, l'imagination formelle qui est une imagination de surface. Il s'agit de l'imagination à l'œuvre dans les rêves nocturnes, coupés eux aussi du monde sensible. On la reconnaît quand, par exemple, on cherche à voir des silhouettes d'animaux dans des formations naturelles (dans une flamme, un reflet, un nuage, un arbre...). C'est une imagination toute intellectuelle car la forme, si elle propose un point de départ, n'en enferme pas moins l'esprit, l'empêche de se dilater dans toutes ses dimensions. D'autre part, et c'est de ce côté-là que veut nous entraîner Bachelard, il y a l'imagination matérielle. C'est celle de la profondeur, des rêves diurnes provoqués directement par l'interaction entre le rêveur et le monde sensible. Au lieu de voir des formes dans la flamme d'une chandelle, c'est plutôt se laisser glisser comme la cire sur la chandelle. La rêverie matérielle (parfois aussi appelée rêverie matérialisante) a toujours comme support une substance car c'est la matière elle-même qui guide la rêverie. À la surface des images (i.e. l'imagination formelle), le philosophe oppose la profondeur des substances (i.e. l'imagination matérielle) qui agit sur la rêverie poétique comme un enchantement. Se rêver substance c'est, pour le philosophe, dramatiser le monde, c'est trouver "dans la profondeur des substances tous les symboles de la vie humaine intime" (2003: 170). Pour Bachelard, comme pour les alchimistes qu'il cite d'ailleurs souvent dans *La terre et les rêveries du repos*, c'est, au bout du processus, de la connaissance dont il est question. La rêverie poétique, c'est-à-dire l'imagination matérielle, est un moyen de connaissance car "en rêvant la profondeur nous rêvons notre profondeur. En rêvant à la vertu secrète des substances nous rêvons à notre être secret" (2003: 51). C'est à cette imagination active, qui plonge dans les profondeurs de notre être intime, que Bachelard donne le nom de rêverie. Or cette rêverie est toujours liée à l'un des quatre éléments primitifs: le feu, la terre, l'eau et l'air. Notons au passage qu'un auteur comme Michel Tournier doit beaucoup à Bachelard¹ et à son imagination matérielle: on se souvient par exemple, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, de l'épisode de la grotte quand Robinson se laisse glisser dans un étroit boyau afin d'atteindre l'intimité la plus secrète de l'île. Il y parvient en s'enduisant le corps de lait (1996: 121) et l'analyse que Tournier fait de la blancheur (1996: 124) comme substance est très bachelardienne².

Or, de tous les éléments, "c'est l'eau qui a la plus grande profondeur inconsciente" (Bachelard, 1997: 147). On ne s'étonnera donc pas que "l'imagination matérielle trouve dans

1 Voir aussi à propos du Robinson de Tournier les similitudes avec l'expérience de vie enterrée racontée par Michelet dans *La Montagne* (1768: 114) quand il décrit la sensualité de son mariage avec la Terre (l'épisode concernant Michelet est cité par Bachelard dans *L'eau et les rêves* p. 128).

2 Voir à ce sujet l'ouvrage de Jonathan Krell "L'Imaginaire bachelardien dans l'œuvre de Michel Tournier" in *Œuvres et critiques*, XXIII, 2, 1998, 68-77.

l'eau la matière pure par excellence" (Bachelard, 2003: 153). Mais de quelles eaux s'agit-il? De l'eau riante des rivières au printemps, de l'eau sombre des lacs, des larmes bondissantes des océans?

Pour le philosophe champenois qui a passé son enfance dans le vallon³, entre rivières et collines, les vertus poétiques de l'eau douce sont infiniment supérieures à celles de l'eau salée car, dit-il, l'eau de mer est "inhumaine" (2003: 173), ajoutant même que "c'est une perversion qui a salé la mer" (2003: 177). Il explique l'origine de son parti pris pour les lacs et les rivières par le fait qu'il avait presque trente ans quand il a vu l'Océan pour la première fois. Il avoue que par conséquent il parlera mal de la mer, sous l'influence des poncifs scolaires, celui de l'infini en particulier. Tout se passe comme si le cadre naturel de l'enfance avait éduqué la sensibilité du futur philosophe. On en convient facilement pour peu que, comme le souligne Bachelard, l'on voit dans "le pays natal [...] moins une étendue qu'une matière" (2003: 15). On retrouve ainsi, à propos du partage entre les eaux salées et des eaux douces, l'opposition toute bachelardienne entre la surface (la forme) et la profondeur (la substance). La mer pour lui est avant tout un infini, donc une étendue, et, comme nous l'avons vu, c'est, au contraire, la profondeur qui l'intéresse car elle est pour lui "la métaphore fondamentale" (2003: 65). D'autres exemples corroborent la relation entre le paysage de l'enfance et la prédilection de l'adulte pour telle ou telle formation naturelle. Ainsi la mer est-elle presque étrangère à Stendhal qui, né à Grenoble, préfère les Alpes. Jules Vallès, né dans le Massif Central, écrit: "Je ne connais rien de plus bête que la mer tranquille. Le silence et le vide!" (Ansel, 2001: 24). Corbin (1998: 159), dans son ouvrage sur la naissance du rivage comme lieu rêvé et désiré, voit dans la répugnance de Bachelard pour l'eau de mer la conséquence de la tardive conscience du pittoresque marin. Verdict repris par Yves Ansel (2001: 17) qui explique que si la mer tient si peu de place dans l'essai de Bachelard, cette mise à l'écart déroutante est due au fait que la mer ne soit devenue un objet poétique que relativement récemment. Et pourtant, il y a parmi les auteurs cités dans *L'Eau et les rêves* des oublis forts peu explicables. Lautréamont, sur qui Bachelard a écrit un essai et, bien entendu, Chateaubriand qui a grandi sur les grèves de Saint Malo. Le fait que Chateaubriand ne soit pas mentionné parmi les écrivains de la mer est, sans doute, une manifestation de cet obstacle épistémologique si bien décrit dans *La formation de l'esprit scientifique* (1934). En effet, tout ce que Bachelard relève de la poésie inhérente aux rivières et aux lacs, Chateaubriand l'a dit de la mer (la chevelure, les vagues qui deviennent des corps, la rêverie bercée et bien sûr, la profondeur). Tout se passe comme si nous étions en face d'une résistance au développement de la connaissance, au sens psychanalytique du terme, obstacle qui serait interne à l'acte même de connaître donc due au sujet/chercheur lui-même.

Il y aurait donc des écrivains plus enclins à la rêverie bercée par les eaux douces et d'autres plus sensibles au spectacle des eaux salées, selon le paysage qui a accompagné leur

3 Le terme est de Bachelard et désigne une région de Champagne.

enfance ou selon leurs propres filtres idéologiques et esthétiques. Pour en citer quelques-uns, et seulement parmi les plus connus, il y aurait pour les eaux douces Rousseau et le lac de Biemme, Lamartine et le lac du Bourget, Poe et le lac d'Auber, Rodenbach et Bruges. Les eaux salées, elles, déferlent chez Chateaubriand, Hugo, Baudelaire, Valery, Duras, Reverzy et Le Clézio.

3. L'eau est l'élément triste

C'est donc à une étude ontologique des images de l'eau, c'est-à-dire des images provoquées par la matière liquide, qu'est consacrée l'étude *L'eau et les rêves* et c'est aussi une étude ontologique des images de l'eau qui est proposée maintenant. La référence à l'ontologie n'est pas trop forte car le lecteur comprend que "l'eau est un *type de destin*, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve qui ne s'achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être » (2003: 13). Ontologique donc, l'eau nous relie à notre humaine condition qui est une invitation à mourir. L'eau nous rappelle notre condition d'être mortel et nous empêche de jamais l'oublier. La mort de l'eau est horizontale car elle finit par succomber à sa propre pesanteur. Comme nous. C'est pour cela qu'elle est la clepsydre définitive. On comprend alors pourquoi, pour Bachelard, "la peine de l'eau est infinie" (2003: 13). La couleur de l'eau reflète les moires d'une mélancolie inhérente à l'être humain.

La mer est "la grande horloge" (Michelet 1983: 77). L'eau en effet nous rappelle sans cesse que le présent le plus étincelant n'est déjà plus qu'un passé jauni, que le temps coule comme un camembert, dirait Dali. Les montres molles du peintre de Figueras sont une expression de "cet héraclitéisme pictural" (2003: 123) qui fait de chaque heure méditée "une larme vivante qui va rejoindre l'eau des regrets" (2003: 68). Bachelard, qui cite bien sûr de nombreuses fois le philosophe d'Ephèse, est un philosophe présocratique et Raphael Enthoven n'hésite pas à dire que Bachelard *c'est* Héraclite⁴. Voici donc, au cœur liquide de l'élément mélancolisant selon une expression de Huysmans (2003: 106), le thème héraclitéen par excellence, celui du fragment 12 que nous connaissons tous: on ne peut descendre deux fois dans le même fleuve car de nouvelles eaux coulent toujours sur nous. Bachelard explique cela en disant que déjà, dans sa profondeur, l'être humain a le destin de l'eau qui coule puisqu'"il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule" (2003: 13). La conscience du temps qui passe, dont le poids pèse comme une condamnation sur l'humanité, a trouvé dans le destin de l'eau sa métaphore dynamique. Et Bachelard de rappeler que "pour Héraclite, la mort, c'est l'eau même" (2003: 69). L'analyse du caractère héraclitéen de l'eau est reprise presque mot à mot par Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*:

4 "Bachelard: le corps des larmes" in *Le gai savoir*. Émission radiophonique animée par Raphaël Enthoven (France Culture). Rediffusion du 08/06/2014. "Le corps des larmes" est une citation de *L'eau et les rêves* (2003: 19).

La première qualité de l'eau sombre est son caractère héraclitéen. (...) L'eau qui s'écoule est amère invitation au voyage sans retour: jamais deux fois l'on ne se baigne dans le même fleuve et les rivières ne remontent point à leur source. L'eau qui s'écoule est la figure de l'irrévocable (1992: 104).

L'eau est donc l'élément triste. Pourquoi? *C'est que l'eau pleure avec tout le monde* répond Lamartine (1849: 72)⁵ avec les poètes romantiques. Voyons dans la célèbre cinquième promenade de Rousseau au bord du lac de Biènnne une illustration de cette rêverie matérialisante:

[...] j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac [...] là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie *délicieuse* [...]. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux m'offrait l'image [...]. Tout est dans un flux continu sur la terre. Rien n'y garde une forme constante et arrêtée, et nos affections qui s'attachent aux choses extérieures passent et changent nécessairement comme elles (1972: 76).

Dans ce passage nous retrouvons le thème de l'eau (*lac, vagues, flux, reflux*) qui engage le philosophe à une rêverie toute autre qu'intellectuelle. La rêverie matérielle de Bachelard reprend la rêverie délicate de Rousseau, elle est substance, non forme. Elle est émanation des sens (*les oreilles, les yeux*) et non de l'intellect (*sans prendre la peine de penser*). Au début du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755: 22) Rousseau précise ce qu'est pour lui la rêverie intellectuelle (i.e. l'imagination formelle de Bachelard): "Si elle nous a destinés à être sains, j'ose presque assurer que l'état de réflexion est un état contre nature, et que l'homme qui médite est un animal dépravé". Ce refus de l'intellectualisme est encore très agissant au XIX^e siècle pour qui "la pensée trouble l'intuition" (Hoffmann, 1857: 42) ou, dans une traduction légèrement différente, "la pensée a détruit l'intuition" (Starobinsky, 2012: 382). Ce qui est un mot d'ordre plus qu'un concept sera au début du XX^e siècle érigé par les Surréalistes en condition même de la création artistique. De ce manque, de cet espace gagné sur l'intellect surgit, comme une source paisible, le sentiment de l'existence. Les accents nettement héraclitéens des dernières lignes de ce passage accentuent encore la proximité philosophique entre la rêverie de Rousseau et l'imagination matérielle de Bachelard. Et il y a bien un point commun entre ces deux rêveurs de la nature, c'est la mélancolie. En effet, à 26 ans Rousseau se disait saisi d'une noire mélancolie (Starobinsky, 2012: 115) tandis que pour Bachelard, même la rêverie la plus riante, commencée devant une eau limpide et fraîche, finit toujours, au sein d'une eau

⁵ Cité dans *L'Eau et les rêves* (2003: 107).

triste et sombre, par transmettre de funèbres murmures (2003: 59). Une étude a d'ailleurs été consacrée à la mélancolie de Bachelard, soulignant une certaine communauté de pensée avec Schopenhauer, philosophe cité de nombreuses fois dans *L'eau et les rêves*⁶.

La mélancolie désigne, dans l'antiquité puis dans la médecine médiévale, une maladie de l'esprit caractérisée par la tristesse et la peur dont la cause est, croit-on, dans les dérèglements d'une sécrétion particulière: l'humeur noire. À la Renaissance, âge d'or de la mélancolie (Starobinsky, 2012: 64), Saturne représente un des nombreux dieux déchus de la mythologie et pour les romantiques, il est, bien sûr, *le soleil noir de la mélancolie*. Si le héros romantique aime les paysages marins c'est que le rivage accentue la conscience de la fuite du temps et que s'ouvre alors en lui la béance mortelle de la nostalgie. Puis la mélancolie deviendra le *spleen*, désigné aussi comme la *maladie anglaise*. On retrouve d'ailleurs dans la dénomination de *spleen* l'origine hippocratique du phénomène puisque la rate est le siège de la bile noire. Le mot apparaît dans les textes dès le XVIII^e siècle et entre, en 1798, dans le *Dictionnaire de l'Académie française*. Le *spleen* va peser désormais comme un couvercle sur l'esprit gémissant du XIX^e siècle en proie aux longs ennuis. Starobinski, en apportant sa contribution à l'étude de l'acédie médiévale, étude inaugurée en 1621 par Robert Burton et son *Anatomie de la mélancolie*, reprend le flambeau des travaux de Bachelard sur l'imagination matérielle et le Champenois est souvent cité. Écoutons ce que nous dit très poétiquement Bachelard: "chaque heure méditée est comme une larme vivante qui va rejoindre l'eau des regrets; le temps tombe goutte à goutte des horloges naturelles; le monde que le temps anime est une mélancolie qui pleure". Deux œuvres célèbres, une gravure de Dürer (1514) et une huile sur toile de Munch (1891) et intitulées toute deux *Mélancolie*, représentent leur personnage principal la tête appuyée sur sa main selon la pose traditionnelle du mélancolique, mais, surtout, nous remarquons que l'eau n'est jamais loin ...

4. L'invention de la mer

Le bain, selon *Le Dictionnaire du diable* de Bierce (1906: 29), est une "espèce de cérémonie mystique qui a remplacé le culte religieux, mais dont l'efficacité dans le domaine spirituel n'a pas encore été prouvée de façon précise"⁷. Le bain de mer, expérience sensible qui a été permise par de nouvelles représentations du rivage et de la mer, a en effet dans son rituel quelque chose d'une cérémonie mystique. L'histoire, avec sa description de la mer romantique puis des bains thérapeutiques, et la sociologie, avec la pacification du bord de mer et l'avènement du tourisme balnéaire retracent l'évolution des mentalités à l'égard de cette étrange cérémonie.

6 Voir la thèse de Jean Libis soutenue à Dijon en 1998 et ayant pour titre *Bachelard et la mélancolie. L'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*.

7 La définition dans *The Cynic's Word Book*, ouvrage repris plus tard sous le titre *The Devil's Dictionary* est: "BATH, n. A kind of mystic ceremony substituted for religious worship, with what spiritual efficacy has not been determined."

L'historien Michelet (1798-1874) fait du docteur Richard Russel (1687-1759) "l'inventeur de la mer" en tant qu'inventeur de la thalassothérapie et de la mode des soins en bord de mer. Par ricochet, il est aussi l'inventeur des stations balnéaires. L'ouvrage de Michelet, *La Mer*, paru en 1881, consacre les bienfaits de la mer, ce qui, à l'époque, était encore tout à prouver. Cet essai, aux forts accents romantiques, nous permet de remonter le fil de deux métaphores bachelardiennes fondamentales qui se réfèrent d'ailleurs explicitement à l'historien. La première confère à l'eau les caractéristiques d'un élément nourricier: l'eau est un lait (Michelet, 1983: 112 et Bachelard 2003: 137), un mucus (Michelet, 1983: 122 et Bachelard 2003: 123). L'autre grande analogie est celle qui fait de l'eau, un sang (Michelet, 1983: 72 et Bachelard 2003: 73). Bachelard appliquera cette dernière comparaison aux eaux sombres et lourdes qui imprègnent les œuvres d'Edgar Poe, reprenant les conclusions de l'analyse de Marie Bonaparte. La mer romantique, de Michel et à Bachelard, est personnifiée, elle a une âme et un pouls. Rodenbach dans un roman dédié à l'élément liquide, *Bruges-la-Morte*, parle de "la grande pulsation de la mer" (1989: 26). Cette personnification Michelet la reprend au "savant poète de la mer" (1983: 74), le géographe américain Maury qui, au paragraphe 547 de son traité *The Physical Geography of the Sea* (1885: 252), établit la comparaison entre les courants marins et les vaisseaux sanguins. Le rapprochement entre la mer et le mucus, Michelet le doit à l'entrée "Mer" du *Dictionnaire classique d'histoire naturelle* dirigé par un autre géographe, Bory de Saint-Vincent (1826: 394). Ce dernier cite à son tour, au sujet de la voie lactée et de la mer visqueuse et féconde comme un lait, la relation de voyage de Péron dans les Terres Australes publiée en 1815. L'importance accordée par Michelet au corps, analysée par Roland Barthes dans son *Michelet par lui-même*, établit la rêverie organiciste comme le point commun entre l'historien et le philosophe.

Après l'invention de la mer, Alain Corbin nous retrace les différentes étapes de l'invention de la plage car, très vite, la pacification de ce territoire sauvage qu'est l'estran va accompagner la découverte des vertus de l'eau de mer. Face à l'océan le sujet moderne s'expose à ses propres limites. Peu à peu les natifs quittent la scène et la figure du pêcheur, avec ses filets et sa barque colorée, se fige en carte postale. Ce territoire du vide symbolise le lieu où l'adulte peut jouir de la régression en faisant des châteaux de sable, ou recréer le monde en se prenant pour Robinson. La purification, depuis toujours associée à l'eau et au rituel du bain et la symbolique maternelle des eaux salées s'unissent pour faire du bord de mer le lieu-même du recommencement possible. Le désir de se réinventer, un phénomène souvent cité par Corbin, constitue le cœur de l'ouvrage de Jean-Didier Urbain dédié à l'évolution du tourisme balnéaire. La plage, territoire récemment découvert, va, en se socialisant, se théâtraliser. Pour le puriste, la grève doit représenter les premiers matins du monde et l'industrie touristique n'hésite pas à mettre en scène tous les éléments nécessaires au mythe édénique et au primitivisme. *La tête coupable* de Romain Gary en offre la version burlesque: à Tahiti, l'agence Grand Sud se charge, tous les matins, de faire apparaître la pirogue de l'aube pour

le plaisir de l'œil des visiteurs à leur réveil, afin que les matins enchanteurs des îles correspondent bien à ceux promis par le prospectus (2000: 31). Même Cohn, pourtant cynique, est sensible au charme du Frère Océan⁸ car "il suffisait de se sentir au bord de l'Océan pour sentir que rien n'était encore définitivement perdu" (Gary, 2000: 42). Il y a des *hommes océans* disait Victor Hugo et "c'est la même chose de regarder ces âmes ou de regarder l'Océan" (1864: xv).

5. Poétique du bain de mer

Au XIX^e siècle rares encore sont les écrivains à parler de la sensualité de la nage (Ansel, 2001). Puis, dans les années 1930, le bain de mer est passé de l'autre côté du miroir que lui tendaient les thérapeutes, et de prescription légèrement désagréable, s'est métamorphosé en activité volontaire et plaisante. Ce sont ces baignades que décrit Paul Morand (1888-1976) dans *Bains de mer, bains de rêve*. Après avoir passé en revue les vertus médicinales de l'eau de mer et souligné le triomphe du crawl vers 1918, il nomme de nombreux auteurs dépeignant des bains de mer pour conclure qu'aujourd'hui toute la littérature se baigne: Déon, Mandiargues, Vailland, Roy, d'Ormesson et Chardonne. Certains de ces auteurs ont déjà été cités dans *L'eau et les rêves*, en particulier Swinburne, promu par Bachelard en héros de la nage violente, en opposition à la nage molle de Coleridge, qui tient plus du flottement et de la rêverie bercée. Un extrait de *La jeunesse de Swinburne* de Lafourcade décrit ainsi la nage violente: "la mer est une ennemie qui cherche à convaincre et qu'il faut vaincre [...] le nageur a l'impression de heurter de tout son corps les membres de l'adversaire" (Bachelard, 2003: 190). Mais, violente ou molle, la nage est d'abord l'occasion de prendre conscience de son propre corps puis d'accéder à une compréhension nouvelle de soi. Le bain de mer est toujours en-deçà ou au-delà du simple fait de tremper son corps dans l'eau. Pour Bachelard, le bain est un en-deçà de l'imagination matérielle car celui qui "se baigne ne se reflète pas" (2003: 45) et passe donc au large d'une expérience poétique qui, on le sait, est aussi pour le philosophe l'occasion d'un approfondissement ontologique. Pour Morand, au contraire, nous sommes dans l'au-delà du simple bain: "Ainsi l'homme, qui ne croit aller à la mer que parce qu'il fait trop chaud sur terre, peut-être va-t-il au bain, poussé par de plus profonds appels, ceux du sein maternel et de l'état fœtal, son seul paradis?" (1990: 13). Les profonds appels ne résonnent-ils pas comme les échos de la rêverie matérielle? Ainsi, si nous avons vu avec Bachelard qu'il y a autant de paysages qu'il y a d'écrivains, parallèlement, la littérature nous montre qu'il y a autant de bains de mer qu'il y a d'individus.

Le rivage est un lieu où l'homme entre dans un rapport au temps différent et à partir duquel peut s'affirmer un nouveau rapport au monde nous dit Pierre Masson dans un article sur le bain de mer chez Le Clézio, Duras et Camus (2001). La nouveauté chez les auteurs

8 *Frère Océan* est le nom de la trilogie dont *La tête coupable* est le troisième volume.

qu'il étudie, et ceux dont nous allons parler, est que les protagonistes se renouvellent en *entrant* dans la mer et non pas quand ils en sortent. Masson décompose le bain en quatre séquences: le dépouillement de soi (on se dépouille de ses anciennes habitudes), la tentation du néant (le désir d'absolu des romantiques, s'abîmer dans les profondeurs), la fusion de l'horizontal et du vertical (faire la planche par exemple) et la transfiguration (le regard que le personnage porte sur lui-même est changé). L'eau est vécue comme une substance et c'est en tant que substance qu'elle conduit la rêverie car "le passé de notre âme est une eau profonde" (Bachelard 2003: 66). Un court texte de Paul Valéry intitulé justement *Nage* illustre parfaitement l'idée conductrice de l'imagination matérialisante, à savoir l'importance du corps et des interactions produites avec le monde sensible dans l'élaboration des idées. Un même refus de la pensée volontaire unit le poète et le philosophe.

Il me semble que je me retrouve et me reconnaisse quand je reviens à cette eau universelle [...] Mais se jeter dans la masse et le mouvement, agir jusqu'aux extrêmes, et de la nuque aux orteils; se retourner dans cette pure et profonde substance; boire et souffler la divine amertume, c'est pour mon être le jeu comparable à l'amour, l'action où tout mon corps se fait tout signes et tout forces, comme une main qui s'ouvre et se ferme, parle et agit. Ici, tout le corps se donne, se reprend, se conçoit, se dépense et veut épuiser ses possibles. Il *la* brasse, il *la* veut saisir, êtreindre, il devient fou de vie et de sa libre mobilité il l'aime, il *la* possède, il engendre avec *elle* mille étranges idées. Par elle, je suis l'homme que je veux être. Mon corps devient l'instrument direct de l'esprit, et cependant l'auteur de toutes ses idées. Tout s'éclaire pour moi. Je comprends à l'extrême ce que l'amour pourrait être. Excès du réel! Les caresses sont connaissances [...] Donc, *nage!* Donne de la tête dans cette onde qui roule vers toi, avec toi, se rompt et te roule! (Valéry, 1943: 138).

Que l'eau soit ressentie par le nageur comme un corps, et naturellement comme un corps féminin, est désormais un lieu commun de la littérature. Pensons aux nombreuses métaphores de l'eau comme chevelure vivante et inversement de cheveux dénoués qui coulent sur une épaule nue, d'Ophélie à *Bruges-la-Morte*, le roman de Rodenbach correspondant, selon Bachelard, à "l'ophélisation d'une ville entière" (2003: 105). La mer agissant comme puissance féminine et maternelle est une constante de la psychanalyse jungienne (Corbin 1990: 191). Le corps salé, "la vaste femelle du globe" comme la désigne Michelet (1983: 113) introduit la symbolique de la naissance et, avec la vie qui apparaît, celle qui disparaît. Comme le flux et le reflux, il y a isomorphisme entre le berceau et le sépulcre (Durand, 2002: 270).

L'immersion, le déplacement libre au sein de la plus humaine des substances est l'occasion d'un approfondissement de l'être. La rêverie de la profondeur, qui est celle de l'imagination matérielle, est directement associée à la mer par Valéry, quelques pages après le texte sur la nage: "Dans l'être ou dans la mer, le plongeur utile et admirable descend vers son objet, peut travailler quelque temps loin de sa vie naturelle, à laquelle il retourne quand il faut, en un instant » (1943: 176). La communion avec les éléments, en tant qu'expérience on-

tologique, se fait source de connaissances. Le baigneur, au sein du seul des quatre éléments qui puisse le bercer, jouit de son apesanteur comme d'une connaissance songeuse (Bachelard, 2003: 150). L'introspection, même dans sa version la plus estivale, même à quelques longueurs des rangées de parasols alignés sur une plage bondée, est inhérente au bain. Voici, pour illustrer le lien entre le bain de mer et l'introspection, deux extraits empruntés à deux robinsonnades ontologiques⁹.

Bien sûr à Stromboli, au mois d'août, tout le monde se baigne dans le roman de Gianni Farinetti, *L'île qui brûle*. Si le bain fonctionne comme une naissance, un baptême, le corps porté par les eaux, *mobilis in mobile*, signifie au contraire l'écoulement, la fuite, l'abandon. Franzo, à l'automne de sa vie, se laisse porter par les flots en repensant à sa rencontre avec Charles, il y a des années de cela: "Bel accès de sénilité, là, dans l'eau profonde, à se souvenir des fastes d'une jeunesse partie en fumée [...] Il ne lui reste plus qu'à faire la planche dans la tranquille mer du mois d'août" (2002: 69). L'image de Franzo se laissant porter par les ondes, oublieux, absent au monde, acquiert encore plus de force quand on se souvient qu'en italien "faire la planche" se dit "faire le mort" (*fare il morto*). La mémoire, bercée par les vagues, affleure sans peine à la surface de la conscience, le liquide salé provoquant des allées et venues lucides dans le temps: retour vers la jeunesse, ou encore plus loin, préfiguration de la mort. L'eau qui coule étant, comme nous l'avons vu, l'image même de l'irrévocable, du temps qui passe. Se laisser porter par les eaux, c'est alors faire partie de cet écoulement irrévocable, c'est, pour quelques instants, l'accepter.

À Hawaii, après les premiers jours passés au chevet de sa tante mourante et de son père hospitalisé, Bernard, le protagoniste de *Nouvelles du paradis*, le roman de David Lodge, s'accorde sa première pause et décide d'aller nager. C'est, lui aussi, en faisant la planche qu'il vide son esprit. Il se laisse flotter comme s'il était "un fragment d'épave" (2001: 265) et, fait très inhabituel chez ce théologien sceptique, il se met à rire comme un enfant, pour la deuxième fois depuis son départ d'Angleterre. Pour lui comme pour Franzo, être la vague, c'est être le temps. Plus tard, sa sœur avec qui il était brouillé depuis des années le rejoint et "lorsqu'ils furent à une centaine de mètres du rivage, elle se retourna sur le dos et se mit à battre des pieds avec volupté" (2001: 391). Abandonnés à la tiédeur mouvante des vagues, portés par l'eau salée, frère et sœur recréent une relation où l'amitié remplace la rancœur et ils se surprennent à évoquer leur jeunesse commune. Encore une fois le mouvement insaisissable et perpétuel des ondes a conduit, à travers les méandres de la mémoire, à un approfondissement de l'être.

6. Sarcophages liquides

Le suicide en littérature, nous dit Bachelard, "se prépare comme un long destin intime" (2003: 96). Et c'est bien une communauté de destins qui unit Mersault dans *La mort heureuse*

⁹ Florence Lojacono. 2014. *Roman de l'île et robinsonnade ontologique*. Paris, Petra (coll. Des îles).

d'Albert Camus, Roberto, naufragé sur une flûte devant *L'île du jour d'avant* d'Eco et le professeur qui vit en solitaire sur *L'Île Flaubert* dans le romane Miquel Àngel Riera. Tous trois ont choisi de disparaître dans l'infini des eaux bleues. Si l'on en croit Marie Bonaparte, citée par Bachelard dans le chapitre de *L'eau et les rêves* consacré au suicide et nommé *Le complexe d'Ophélie*, "le genre de mort choisi par les hommes, que ce soit dans la réalité pour eux-mêmes par le suicide, ou dans la fiction pour leur héros n'est en effet jamais dicté par le hasard, mais, dans chaque cas, étroitement déterminé psychiquement" (2003: 95). La détermination psychique des trois protagonistes est celle du désir: le désir du pardon pour Mersault, de l'oubli pour le professeur, de la bien-aimée pour Roberto. Or "tout ce que le cœur désire peut toujours se réduire à la figure de l'eau. Conduisons donc notre âme à cette coupe qui est remplie jusqu'aux bords" (Claudel, 1934: 235). Et cette coupe, c'est la mer. Urbain souligne que l'immersion dans la mer produit dans le temps vécu "comme un hiatus, une solution de continuité, ce qui lui confère obligatoirement une valeur initiatique" (2002: 233). Le bain de mer est ainsi le hiatus définitif entre une vie que l'on souhaite laisser derrière soi et un nouvel horizon, certes lointain, mais prometteur d'une vie nouvelle. Se laisser glisser entre les eaux profondes est pour le protagoniste le dernier voyage, le seul voyage qui vraiment lui apportera du *nouveau* comme nous le rappelle Baudelaire. Et Bachelard (2003: 89) de souligner que "mourir c'est vraiment partir et l'on ne part bien, courageusement, nettement, qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve". Les trois extraits présentés maintenant offrent au lecteur non seulement une communauté de destins mais aussi un semblable désir pour l'autre rive, destin et désir recueillis au creux de la même vague, à la fois infinie et profonde.

La Mort heureuse, publication posthume de 1971, est le premier roman de Camus (1920-1960), écrit entre 1936 et 1938. Il en abandonne l'écriture pour écrire *L'Étranger*, d'où la similitude des noms des protagonistes. L'œuvre entière est placée sous le signe de la mort puisque le roman est divisé en deux parties: la mort naturelle et la mort consciente. Voici le passage où Patrice Mersault prend son dernier bain de mer:

Il lui fallait maintenant s'enfoncer dans la mer chaude, se perdre pour se retrouver, nager [...] pour que se taise ce qui en lui restait du passé et que naisse le chant profond de son bonheur. Il [...] entra dans la mer. Elle était chaude comme un corps, fuyait le long de son bras, et se collait à ses jambes d'une étreinte insaisissable et toujours présente. Lui, nageait régulièrement et sentait les muscles de son dos rythmer son mouvement. [...]. À chaque fois qu'il levait un bras, il lançait sur la mer immense des gouttes d'argent en volées [...] Puis le bras replongeait et, comme un soc vigoureux, labourait, fendait les eaux en deux [...]. À sentir sa cadence et sa vigueur, une exaltation le prenait, il avançait plus vite et bientôt il se trouva loin des côtes [...]. Il songea soudain à la profondeur qui s'étendait sous ses pieds et arrêta son mouvement. Tout ce qu'il avait sous lui battait comme le visage d'un monde inconnu, le prolongement de cette nuit qui le rendait à lui-même, le cœur d'eau et de sel d'une vie encore inexplorée. Une tentation lui vint qu'il repoussa aussitôt dans une grande joie du corps (Camus, 1971: 192-193).

Le bain nocturne annonce, comme dans *L'étranger*, une fin tragique: à cause d'un courant glacé inattendu, Mersault sera pris à son retour de la mer d'un malaise, puis, très vite, la fièvre, la mort. Il ne vivra plus qu'une journée après ce bain. La mer apparaît comme une terre fertile que le nageur doit labourer, comme un paysan le ferait pour les semailles qui germeront au prochain printemps. Et en effet, c'est bien la nouvelle saison que prépare Mersault car, en labourant la mer, il plante les germes d'une saison où se tairait enfin le crime commit, où s'effacerait la vision de Zagreus ensanglanté. La mer, selon une tradition désormais bien implantée, est personnifiée. Quelques lignes précédant ce passage sont emblématiques de la féminisation de l'immensité salée: "l'eau devait être tiède comme une bouche et molle et prête à s'enfoncer sous un homme" (1971: 192). Cet épisode correspond aux deux premières étapes du bain de mer selon la typologie de Masson vue précédemment. Mersault en a franchi facilement la première étape, celle du dépouillement de soi car il entre doublement nu dans la mer, dévêtu de ses vêtements comme de ses regrets. La tentation du néant survient lors l'étape suivante. Mersault est soudain pris d'un vertige vertical, qui serait aussi une voie pour son expiation. Et s'il se laissait glisser vers les profondeurs de ce cœur d'eau et de sel? La mer n'est-elle pas la grande purificatrice en même temps que garante de renouveau? Le vertige qui lui saisit les entrailles au-dessus du gouffre liquide lui inocule la maladie mortelle plus sûrement que les eaux glacées, car ce dont il s'agit en fait c'est d'"un rappel brutal de notre humaine et présente condition terrestre" comme l'explique Durand (2002:124) à propos des symboles catamorphes. Résister à la tentation du suicide est son dernier acte d'homme libre, avant les frissons de la maladie qui l'engloutiront dans le jus doré du midi parfumé.

Le drame de Roberto est de ne pas savoir nager. Pour quitter la *Daphne* et se rendre sur l'Île du jour d'avant où vit la Colombe Couleur Orange, pure et parfaite émanation de sa bien-aimée, il devra donc apprendre ou, tout au moins, être capable de se laisser porter par les eaux. Considérant avoir fait assez de progrès:

Nu même de tout funain, qui ne devait plus limiter son voyage, il était descendu dans la mer. Il avait pointé les pieds contre le bois, poussant d'un coup en avant pour s'écarter de la *Daphne* et [...] il s'en était éloigné à jamais, vers l'un des deux bonheurs qui certainement l'attendait. Avant encore que le destin, et les eaux, eussent décidé pour lui, je voudrais que [...] il eût laissé glisser son regard de la *Daphne*, qu'il saluait, jusqu'à l'île. Là-bas, au-dessus de la ligne tracée par la cime des arbres [...] il devrait avoir vu s'élever en vol [...] la Colombe Couleur Orange (Eco, 2002: 497).

Conscient d'être un piètre nageur Roberto préfère, pour atteindre l'île, se laisser porter "à fleur d'eau, les yeux au ciel" (494) car ainsi il flotterait en dehors du temps, dans un éternel midi. Or, se laisser porter par les eaux c'est s'abandonner à l'écoulement irrévocable du temps, c'est aussi le seul moyen pour lui de remonter au temps qui fut et ainsi aborder l'île du jour d'avant au centre de laquelle l'attend sa bien-aimée. Avec ce passage nous avançons d'une étape sur l'échelle des différents stades du bain de mer: la manière d'aborder l'île

choisie par Roberto symbolise la fusion de l'horizontal et du vertical. C'est cela aussi faire la planche: se tenir à équidistance de deux forces contraires. Ce que note Masson à propos de ce troisième stade s'applique très exactement à Roberto: "la tentation de la profondeur étant surmontée, l'aspiration à l'absolu peut alors être récupérée, intégrée dans une relation horizontale où l'homme se sent vivre, à la fois ici et ailleurs" (2001: 207). Et personne n'aspire plus à l'absolu que Roberto qui, depuis quelques temps déjà, se sentait comme dédoublé, et vivait à la fois ici et ailleurs. Ici et ailleurs signifiant aussi et surtout pour lui, vivre sur les deux versants du temps.

La tentation du gouffre qui assaille Mersault dans *La Mort heureuse* est assumée et accomplie dans le roman de Riera, romancier et poète majorquin de langue catalane, par le professeur. Unique habitant de l'île Flaubert, ce dernier monte dans une barque et met le cap vers la pleine mer. Voici les dernières lignes du roman:

Depuis un certain temps [...] la côte et l'île avaient disparu, et le ciel et la mer étaient la pure représentation graphique de l'infini. Ensuite [...] il prit le harpon [...] pour le planter entre les toletières. Il agissait sans hâte, entièrement maître d'une situation qui amènerait la barque à prendre l'eau. Cela se produisit bien vite: il se sentit excité. Il agrandit les plaies ouvertes dans le bois et put voir l'eau limpide monter peu à peu, sans bouillonner, silencieusement, avec une magnifique aisance qui aurait pu faire croire que lui, la mer et la barque avaient déjà interprété plusieurs fois cette scène. Il tint bon jusqu'au moment où l'eau atteignit le bord de la barque. C'est alors qu'il se jeta à lamer et se mit à nager vers l'Afrique, où le rythme du temps, avait-il souvent entendu dire...

Ni le sabotage volontaire de son embarcation, ni la mise en scène funèbre de son dernier voyage ne l'empêchent de nager avec un certain enthousiasme vers l'Afrique. Il ne se laisse pas entrainer par les flots comme Roberto mais oppose à la tentation de la profondeur sa dernière volonté: se diriger vers un autre horizon, se laisser happer par un infini horizontal, son corps s'allongeant démesurément. Il nage vers sa propre transfiguration. C'est là le quatrième et dernier stade selon Masson. À ce stade il y a, dans le rituel du bain de mer, un point de non-retour dans la connaissance de soi, dans la compréhension intime de l'univers, dans l'acceptation du sens de la vie. Il y a des voyages dont on ne revient pas. Nager vers un temps plus compatissant, moins avide, est alors une fin en soi, "un mouvement sans autre but que l'affirmation d'une liberté en action" (Masson, 2001: 207). On est passé de la représentation de la mer comme gouffre à celle de la mer comme ventre. Les deux représentations entretiennent bien des similitudes car "le ventre dans son double aspect, digestif et sexuel, est d'abord un micrososome du gouffre, est symbole d'une chute en miniature" (Durand, 2002: 131). Le professeur, la mer et la barque sont les protagonistes d'un ballet rigoureusement chorégraphié, le mouvement des uns appelant celui des autres. C'est le ballet, fluide et harmonieux de trois éléments qui, sur l'île, n'évoluaient plus que par saccades, chacun ayant soin de toujours violenter l'autre: l'être humain, la nature et les choses. À propos de cet

entremêlement désiré et heureux, signe d'une réconciliation intime, on pense bien sûr au complexe de Jonas et à l'analyse proposée par Durand qui fait de la mer "la primordiale et suprême avaleuse" (2002: 256). L'engloutissement, rappelle Mircea Eliade (2002) comporte la plus terrible des épreuves initiatique, celle de la mort, mais constitue aussi la seule voie possible pour abolir la durée temporelle et réintégrer le Grand Temps primordial, celui de la pureté du commencement du monde.

7. Conclusion

La perception accrue de son propre corps ouvre au nageur la voie à l'introspection. En même temps qu'il devient pure sensation, il se dissout dans l'élément salé, dissolvant ainsi dans la pureté du Grand Temps des commencements sa petitesse. Le nageur a vaincu sa pesanteur, au moins temporairement. Il nage ou se laisse flotter, léger, délesté des vains regrets et des reproches amers, vers un horizon infini qui est réconciliation, dépouillement de soi, acceptation ou transfiguration. Ce dont il s'agit toujours, dans la bruyante nage estivale ou le silencieux suicide liquide c'est de rendre possible une nouvelle naissance, d'accéder à une compréhension plus vaste du destin humain et de soi, et de l'accepter. Le bain de mer, dans ses versions les plus joyeuses ou les plus mélancoliques, peut se lire comme une tentative d'abolition de la durée temporelle: *nager c'est ouvrir une parenthèse dans le temps*, c'est délimiter dans un espace mouvant, une frontière plus mouvante encore, qui viendrait me protéger du passé tout en éloignant l'avenir. Vaincre les eaux par la nage – c'est la nage violente de Bachelard –, se laisser porter – faire la planche, jouir des "petites morts", des rites d'oubli du corps si communs aux baigneurs (Urbain 2002: 234) – ou succomber à la tentation du néant sont les trois attitudes que nous avons relevées chez les auteurs cités. Toutes se définissent par rapport à la mort, « une mort qui nous emporte au loin avec le courant, comme un courant » (Bachelard, 2003: 83), car l'eau, c'est de la mort qui coule.

Références bibliographiques

- BACHELARD, Gaston. 2003 [1942]. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Librairie Générale Française (coll. Le Livre de Poche).
- BACHELARD, Gaston. 2001 [1957]. *La poétique de l'espace*. Paris, PUF (coll. Quadrige).
- BARTHES, Roland. 1954. *Michelet par lui-même*. Paris, Seuil (coll. Écrivains de toujours).
- BÉGUIN, Albert. 1993 [1937]. *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Paris, Librairie Générale Française (coll. Le Livre de Poche).
- BIERCE, Ambrose. 1906. *The Cynic's Word Book*. New York, Doubleday, Page and Company.
- BLAIN, Marie & Pierre MASSON. 2001. *Rêveries marines et formes littéraires*. Nantes, Editions Plein feu (coll. Horizons comparatistes).
- CAMUS, Albert. *La mort heureuse*. 1971. Paris, Gallimard.
- CLAUDEL, Paul. 1934. *Positions et propositions*. Paris, Gallimard. 5^e édition.
- CORBIN, Alain. 1990 [1988]. *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*. Paris, Flammarion (coll. Champs).

- DURAND, Gilbert. 2002 [1969]. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod.
- ECO, Umberto. 2002 [1997]. *L'île du jour d'avant* (trad. de l'italien par Jean-Noël Schifano). Paris, Librairie Générale Française (coll. Le Livre de Poche).
- ELIADE, Mircea. 2002 [1957]. *Mythes, rêves et mystères*. Paris, Gallimard (coll. Folio essais).
- FARINETTI, Gianni. 2002 [1997]. *L'isola che brucia*¹⁰. Venezia, Marsilio Editori (coll. Tascabili).
- GARY, Romain. 2000 [1968]. *La Tête coupable*. Paris, Gallimard (coll. Folio).
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. 1857. "La princesse Brambilla" in *Contes mystérieux* (traduit de l'allemand par de La Bédollière). Paris, Gustave Barba, 31-59.
- HUGO, Victor. 1864. *William Shakespeare*. Paris, Librairie internationale.
- KRELL, Jonathan F. 1998. "L'imaginaire bachelardien dans l'œuvre de Michel Tournier" in *Œuvres et critiques*, XXIII, 2, 68-77.
- LAMARTINE, Alphonse. 1849. *Confidences*. Paris, Plon.
- LODGE, David. 2001 [1991]. *Nouvelles du paradis* (traduit de l'anglais par Maurice et Yvonne Couturier. Paris, Payot & Rivages (coll. Rivages Poche/Bibliothèque étrangère).
- LOJACONO, Florence. 2014. *Roman de l'île et robinsonnade ontologique*. Paris, Pétra (coll. Des îles).
- MASSON, Pierre. 2001. "Le Chronotope du bain de mer au XX^e siècle (Camus, Duras, Le Clézio)" in BLAIN, Marie & MASSON Pierre (éds). *Rêveries marines et formes littéraires* (coll. Horizon Comparatistes). Nantes, Éditions Pleins Feux, 200-211.
- MAURY, Matthew F. 1855. *The physical geography of the sea and the Meteorology*. New York, Harper and Brothers.
- MICHELET, Jules. 1983 [1861]. *La Mer*. Paris, Gallimard (coll. Folio).
- MICHELET, Jules. 1868. *La Montagne*. Paris, Librairie internationale. 7^{ème} édition.
- MORAND, Paul. 1990 [1960]. *Bains de mer*. Paris, Arléas (coll. Lieux dits).
- PERON, *Voyage de découvertes aux terres australes, exécuté sur les corvettes le Géographe, le Naturaliste et la goélette le Casuarina, pendant les années 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*. 1815. Paris, Imprimerie royale.
- RIERA, Miquel Àngel. 2003 [1990]. *L'île Flaubert* (trad. du catalan par Denise Boyer et Núria Oliver). Gardonne, Fédérop.
- RODENBACH, Georges. 1989 [1892]. *Bruges-la-Morte*. Arles, Actes Sud.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1972. *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris, Librairie Générale Française (coll. Le Livre de Poche).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1755. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Amsterdam, Marc Michel Rey.
- SAINT VINCENT (de), Bory. 1826. *Dictionnaire classique d'histoire naturelle*. Paris, Rey et Gravier. Tome X.
- STAROBINSKY, Jean. 2012. *L'encre de la mélancolie*. Paris, Seuil (coll. Essais).
- TOURNIER, Michel. 1996 [1967]. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris, Gallimard (coll. Folio).
- URBAIN, Jean-Didier. 2002 [1994]. *Sur la plage*. Paris, Payot et Rivages (coll. Petite Bibliothèque Payot).
- VALÉRY, Paul. 1943. *Tel quel*. Paris, Gallimard.

10 La traduction française (Ébullition, trad. Nathalie Bauer, Paris, Stock, 1999, 218 p.) est un résumé de l'œuvre et ne sera donc pas prise en compte.