



HAL
open science

Fluidités victoriennes

Béatrice Laurent

► **To cite this version:**

Béatrice Laurent. Fluidités victoriennes. Cahiers Victoriens et Edouardiens, 2010, 71 Printemps, pp.211-228. 10.4000/cve.2856 . hal-02175024

HAL Id: hal-02175024

<https://hal.science/hal-02175024>

Submitted on 5 Jul 2019

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

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



Cahiers victoriens et édouardiens

71 Printemps | 2010

Colloques de la S.F.E.V.E./Congrès de la S.A.E.S.

Fluidités victoriennes

Victorian Fluidities

Béatrice Laurent



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cve/2856>

DOI : 10.4000/cve.2856

ISSN : 2271-6149

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 18 juin 2010

Pagination : 211-228

ISSN : 0220-5610

Ce document vous est offert par Université Bordeaux Montaigne



Référence électronique

Béatrice Laurent, « Fluidités victoriennes », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 71 Printemps | 2010, mis en ligne le 07 octobre 2016, consulté le 05 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cve/2856> ; DOI : 10.4000/cve.2856

Ce document a été généré automatiquement le 5 juillet 2019.



Cahiers victoriens et édouardiens est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Fluidités victoriennes

Victorian Fluidities

Béatrice Laurent

- 1 Dans le règne de l'imagination, écrit Gaston Bachelard, il existe « une *loi des quatre éléments* qui classe les diverses imaginations matérielles¹ ». L'exposé qui suit souhaite suggérer qu'au XIX^e siècle, le classement plaça l'eau en position inférieure au feu parce que ces deux éléments furent associés respectivement aux sexes féminin et masculin. L'espace d'un article est trop court pour détailler toutes les étapes de la réflexion nous ayant amené à ce constat, aussi le lecteur indulgent pardonnera une méthodologie assez peu orthodoxe comportant quelques raccourcis audacieux. Nous aborderons ici uniquement la concordance qui s'est progressivement imposée comme « naturelle » entre la femme et l'eau. Il convient de rappeler qu'au XVIII^e siècle une théorie antique, mêlant astrologie et médecine, comptait encore de nombreux adeptes. Il s'agit de la théorie des quatre humeurs selon laquelle aux quatre éléments correspondent quatre liquides corporels, quatre tempéraments et quatre saisons. Hippocrate, le père de la médecine, avait écrit dans *Du Régime*, que les « femelles viennent de l'eau », et qu'elles sont donc associées à ce qui est froid, humide et mou, tandis que les « mâles viennent du feu », en vertu de quoi ils sont définis par le sec et le chaud². Définir la priorité d'un élément sur l'autre revenait donc indirectement à hiérarchiser les deux sexes. L'hypothèse de l'océan primordial proposée par le mathématicien écossais John Playfair (1748-1819), selon qui les continents étaient des îles autrefois immergées, avait dès son exposition en 1788 convaincu de nombreux savants qui se reconnurent sous l'appellation de Neptunistes. Bien que plus tard supplantée par le Vulcanisme, la théorie Neptuniste resta bien présente dans les esprits au cours du XIX^e siècle, étayée par les découvertes biologiques démontrant que la vie organique s'était développée à partir d'un milieu aquatique : les mollusques étaient les ancêtres de toutes les autres espèces animales, l'être humain compris. La formule d'Erasmus Darwin « *Omnia ex Conchis* » (« Tout vient des coquillages »)³ prenait un sens à la fois précis et dérangeant, impliquant la primauté chronologique de l'élément aquatique et insinuant celle du sexe féminin dans l'ordre de la création.

- 2 Nous souhaiterions suggérer ici que l'élément aquatique fut symboliquement sexué au XIX^e siècle, et qu'il servit de métaphore dans l'art et la production littéraire de l'époque victorienne pour décliner et construire à travers les différents états de l'eau des conceptions divergentes de la féminité. Reprenant la distinction formulée par Gaston Bachelard entre l'eau douce et l'eau salée, nous montrerons comment les notions de pureté et de liberté associées respectivement aux sources et aux mers furent troublées par les découvertes de Louis Pasteur et de Robert Koch d'une part et l'exploration des océans d'autre part. Dans l'imaginaire collectif comme dans l'art de l'époque, les espiègles ou innocentes nymphes aquatiques du début du siècle furent supplantées par une abondance de noyées et de sirènes. Est-ce la peur de l'eau qui diabolisa la femme ou est-ce l'inverse ? Quelle que soit la réponse, la question montre qu'à l'époque victorienne, la femme est progressivement désubstantivée pour devenir ce corps instable, insaisissable, aux frontières incertaines, et aux propriétés inconnues : elle n'est plus dans l'eau, elle est l'eau elle-même.

L'eau douce

- 3 Élément baptismal, l'eau douce évoque dans sa pureté le retour à un état originel cristallin. En art, elle est associée aux bucoliques scènes de la verte Angleterre indemne des ravages de la révolution industrielle. Pour signifier l'osmose de l'être humain avec son environnement, J.M.W. Turner agrémente les berges de ses illustrations topographiques de baigneuses nues, ainsi *The Fall of the Clyde, Lanarkshire* (1802) est également connu sous le titre *Hymn to the Naiads*⁴. Le cadrage large de ses huiles et aquarelles des années 1800 souligne l'unité organique au sein de laquelle les baigneuses font partie de la nature au même titre que les arbres ou les rochers. Dans les années 1840, en revanche, sous le pinceau de William Etty, l'eau douce est érotisée. Elle est, comme l'a noté Corbin, « vouée à la glorification de la nudité des corps, de l'accord implicite entre la fraîcheur de l'eau et celle de la jeune fille⁵ ». Reprenant le paradigme iconographique offert par l'anecdote biblique de Suzanne et des vieillards, Etty exécute plusieurs tableaux autour du thème « jeune fille surprise au bain », tels *Female Bathers Surprised by a Swan* ou *Musidora : the Bather « At the Doubtful Breeze Alarmed »*⁶. Mais les vieillards sont absents et les Suzanne d'Etty sont surprises par des cygnes, par la brise — autant de figures qui renvoient à la mythologie grecque — pour occulter le fait que le spectateur lui-même est le véritable voyeur, répondant à l'appel simultané de l'eau douce et de la chair féminine car, comme l'a suggéré Corbin, « l'eau douce en Occident est associée à la chair féminine, pleine et lisse, en attente de l'homme⁷ ».
- 4 Toutefois, l'ingénue Suzanne se dédouble dans *The Fairy of the Fountain*⁸ pour dévoiler sa filiation avec Vénus. Associée à Cupidon et à la tourterelle, elle évoque une tradition picturale placée sous le paradigme de Botticelli dont la *Naissance de Vénus* (v. 1485) est l'une des œuvres les plus connues au monde. Mais à une Vénus marine, Etty a préféré une nymphe des fontaines. Pourquoi ce changement alors que l'on sait que selon la légende, Vénus est née de l'écume de mer ? La génération spontanée de Vénus née de la mer et de son écume fait de l'eau salée un élément ambivalent où sont convoqués la matrice et le sperme, et donc symboliquement, les deux sexes, ce qui pouvait poser un problème à une époque où la hiérarchisation sexuée était déjà mise à mal par la monographie de Charles Darwin sur les cirripèdes. La transformation de la Vénus marine en Vénus d'eau douce permettait de rendre sa féminité moins complexe et surtout beaucoup plus gérable : la

canal mania initiée dans les années 1790 avait prouvé que l'eau douce des fleuves pouvait être jugulée, orientée, en un mot dominée. Mais la Vénus d'Etty est plus pure encore que l'eau douce, elle est de l'eau de source. En effet, on savait depuis la même époque que l'apparence limpide de l'eau peut être trompeuse et qu'étudiée au microscope, elle se révèle hautement toxique, et qu'il convient donc de la filtrer, de la canaliser et de l'assainir. Une gravure humoristique publiée en 1828 sous le titre *Monster Soup, Commonly called Thames Water* montre une dame horrifiée à la vue des microbes révélés par le microscope et qui de frayeur en laisse tomber sa tasse de thé, vraisemblablement préparée avec de l'eau puisée bien loin de sa source. Le spectateur découvre pour sa part une ressemblance étonnante entre la dame et un des habitants insoupçonnés de la Tamise. La question de l'eau polluée — « The Troubled Water Question » pour reprendre le titre d'un article de Charles Dickens publié dans le premier numéro de *Household Words*⁹ — devient un souci de santé publique doublé de considérations misogynes. L'eau douce est traîtresse — et son apparente limpidité recèle sa nature létale.

- 5 Plus prompt que l'homme à se laisser polluer, la femme était perçue comme un corps fluide. Dépourvue de substance propre, elle pouvait à l'instar de l'eau changer d'aspect : tour à tour liquide, évaporée, glaciale, elle était susceptible de fuir, de suinter, de se solidifier. Les contours poreux de son corps se révélaient incapables de contenir les liquides internes, comme l'attestaient les larmes, la lactation, les pertes menstruelles¹⁰, et il semblait aller de soi qu'ils étaient aussi peu étanches en sens inverse. Cette considération physiologique est selon Karen Chase et Michael Levenson à l'origine du débat entourant l'adoption du *Deceased Wife's Sister Act* (1835) car s'il était concevable qu'un veuf puisse épouser la sœur de la défunte, le remariage d'une veuve avec son beau-frère semblait contre nature : « Biology was definitive ; the symmetry was an illusion. If the wife became the body in common between two men, then their blood would incestuously, immorally mingle, and this presumably because the wife was a vessel, while the husband was a dry stick, into which no fluids could dangerously penetrate¹¹ ». Les présupposés antiques sur l'humidité féminine et la sécheresse masculine s'avéraient tenaces.

Figure1. – Monster Soup.



- 6 La femme poreuse dans l'eau ne se lave pas, elle se dissout et se perd. Ainsi, Aurora Leigh, dans le poème éponyme d'Elizabeth Barrett Browning publié en 1856, se fond littéralement dans une substance plus corsée — celle de son mari. La goutte qu'elle apporte à son breuvage est la mort de l'une en même temps que l'augmentation de l'autre :
- Where we learn to lose ourselves And melt like white pearls in another's wine, He seeks to double himself by what he loves, And make his drink more costly by our pearls¹².
- 7 La métaphore rappelle le banquet de Cléopâtre, mais également l'origine aquatique des femmes, « Tout vient des coquillages »... Les premières décennies du siècle ont souligné l'aspect neutre de la femme qui, à l'image de l'eau douce est sans couleur, sans saveur et sans odeur. Prenant appui sur la fameuse théorie des humeurs, le tempérament féminin, produit du froid et de l'humide est signalé comme flegmatique, c'est-à-dire qu'il est le « tempérament neutre ».
- 8 Par effet de métonymie, la femme est perçue tantôt comme un liquide, tantôt comme le vase contenant ce liquide. Dans *Daniel Deronda*, Gwendolen, hésitant entre plusieurs prétendants est décrite comme incapable d'assumer une décision car dans l'océan cosmique des forces masculines, elle n'est qu'une frêle barque : « What in the midst of that mighty drama are girls and their blind visions ? They are the Yea or Nay of that good for which men are enduring and fighting. In these delicate vessels is borne onward through the ages the treasure of human affections¹³ ». Le vaisseau fragile, à la fois radeau et réceptacle, permet la transition métonymique entre le liquide extérieur et intérieur. Vases emplis de fluides précieux, objets de luxe décoratif, les femmes acquièrent leur utilité par la substance que les hommes y déposent. La femme-réceptacle évoque bien entendu sa fonction reproductrice et, « delicate vessel » elle semble réduite à son utérus.
- 9 Mais que se passe-t-il si l'eau qu'elle contient que l'on croyait claire se révèle saumâtre ? Pollue-t-elle le corps plongé et le support qui l'accueille ? L'angoisse suscitée par l'eau

douce et plus encore par l'eau dormante est accentuée par la conviction ascendante de l'origine hydrique du choléra¹⁴. Dès 1854, le docteur John Snow (1813-1858) et le réformateur Edwin Chadwick (1800-1890) démontrent la nécessité de séparer les égouts de l'eau potable. La théorie des miasmes perd ainsi sa prédominance comme explication de la maladie : l'élément criminel n'est plus l'air mais l'eau. 1858, l'année de la grande puanteur (*the great stink*) apporte un élément de preuve supplémentaire : les effluves toxiques qui obligent le Parlement à suspendre ses sessions proviennent indubitablement de la Tamise. Ainsi, avant même la révolution pastoriennne de 1861 et la mise en évidence du rôle de l'eau dans la typhoïde¹⁵, la figure de l'eau douce n'est plus uniquement synonyme de vie mais également de mort, comme le montre la fortune picturale d'Ophélie et de ses consœurs. Le suicide féminin par noyade devient un motif artistique si populaire qu'il occulte la réalité — statistiquement les hommes se suicident plus fréquemment que les femmes à l'époque Victorienne. Dès 1850 et jusqu'à la fin du siècle, la blanche Ophélie pâle comme un grand lys vogue de toile en toile, murmurant les derniers vers de sa chanson, cheveux dénoués et bras chargés de fleurs, s'abandonnant à sa folie et à l'étreinte des eaux dormantes¹⁶. La dissolution de la femme évoque celle de ses mœurs supposées et les Beaux Arts comme les arts populaires abondent en noyées. En littérature, et sur les scènes de théâtre, les héroïnes dévoyées de W.T. Moncrieff (*Scamps of London*, 1843), de Charles Selby (*London by Night*, 1844), de George Cruikshank (*The Drunkard's Children*, 1848) et du célèbre poème de Hood, *The Bridge of Sighs* (1844), contribuent au fantasme de l'engloutissement féminin en eau douce. Comme pour indiquer que l'eau ne peut être combattue que par l'eau, l'eau pure s'impose comme parade à l'eau trouble : le choléra ne peut être éradiqué que par la gestion des eaux usées, l'incitation à bouillir l'eau de consommation et la multiplication des lavoirs, des fontaines¹⁷ et des bains publics. Les « troubles féminins » notamment la dépression et l'hystérie (qui étymologiquement indique un dysfonctionnement de l'utérus) sont traités par des cures thermales à force de bains, douches, hydromassages, boissons et cataplasmes d'eau minérale.

- 10 Aux pauvres héroïnes ne pouvant s'offrir les bains thérapeutiques du Dr Gully¹⁸, la noyade offre la guérison ultime sous forme de rédemption. La fille perdue qui retrouve son élément et s'y perd est ainsi lavée, et redevient une onde *pure* : « All that remains of her/ Now is pure womanly » (v. 19-20) conclut le narrateur de *The Bridge of Sighs*. Le cycle de l'eau étant bouclé, l'eau trouble a retrouvé sa pureté et le baigneur peut se délecter des charmes éternels de la baignade en eau douce, qui selon Gaston Bachelard « est comme *de la jeune fille dissoute*, comme une *essence liquide de jeune fille*¹⁹ ». Dans *The Stream's Secret*, la bien aimée disparue et ressuscitée à l'état liquide s'adresse au poète D.G. Rossetti en langue d'eau : « Wan water, wandering water weltering,/This hidden tide of tears » (v. 233-234²⁰). Ayant retrouvé la vie, l'eau courante et joyeuse peut témoigner des souffrances mélancoliques des eaux dormantes, des eaux saumâtres d'une mare ou d'un bassin oubliés. Cette mélancolie spéciale dont parle Bachelard, « qui a la couleur d'une mare dans une forêt humide, une mélancolie sans oppression, songeuse, lente, calme²¹ » compose une atmosphère où le temps décélééré oscille entre le rêve et la mort. C'est le lieu de l'imagination féconde peint par Ford Madox Brown²² et décrit par Christina Rossetti : « Where sunless rivers weep/Their waves into the deep,/She sleeps a charmed sleep²³ », le creuset où les dormeuses folles retournent à leur élément.
- 11 Toutefois l'eau, même dormante n'est pas inoffensive : Hylas s'est laissé séduire par le charme mélancolique des nymphes, comme l'a rappelé Waterhouse dans *Hylas and the*

*Nymphs*²⁴. Mais le pouvoir de séduction des nymphes d'eau douce est bien mince comparé à celui des sirènes, car les habitantes de l'eau de mer figurent la féminité mûre et la maternité, et donc l'appel impétueux des sens. Iconographiquement, les femmes se noient le plus souvent en eau douce, les hommes en eau salée.

Eau salée

- 12 Avec la pose des câbles sous-marins reliant l'Europe en 1851 puis l'Amérique du Nord en 1859, l'exploration océanique accomplit des progrès sans précédent. Les fonds des mers semblaient avoir été domptés, et une gravure humoristique de 1865 montre Neptune, intimant aux femmes à queue de poisson l'ordre de le laisser gérer à sa guise cet espace nouvellement conquis. Toutefois, la découverte du monde sous-marin révéla la fécondité inépuisable de l'eau salée et contribua à imposer progressivement l'idée évolutionniste suggérée en France par Jean-Baptiste Lamarck²⁵. Depuis 1844, Chambers, l'auteur de *Vestiges of the Natural History of Creation*, demeura anonyme jusque dans les années 1880, racontait à ses millions de lecteurs l'histoire de la création comme celle d'une progression géologique ayant conduit « from simple invertebrate animals up through fish, amphibians, reptiles, mammals, and man²⁶ ». Ainsi, la conjonction de l'exploration nécessaire des fonds marins avec l'hypothèse évolutionniste en plein développement amena à considérer l'univers aquatique comme source de mystères à élucider. L'aquariophilie des années 1850 et la prolifération d'études sur la vie marine doivent être envisagées dans ce contexte. La fascination exercée par la vie sous-marine était ambivalente : certains auteurs tels Gosse, Kingsley ou Lewes admiraient à travers les merveilles nouvellement découvertes le génie du Divin créateur²⁷. D'autres, en revanche, nourrissaient une terreur gothique à la lecture des *Principles of Geology* de Lyell (1830), ouvrant la perspective d'un monde originel aquatique, encore omniprésent et face auquel l'homme était une créature insignifiante :

Even now, the waters of the lakes, seas, and the great ocean, which teem with life, may be said to have no immediate relation to the human race — to be portions of the terrestrial system of which man has never taken, nor ever can take, possession, so that the greater part of the inhabited surface of the planet remains still as insensible to our presence, as before any isle or continent was appointed to be our residence²⁸.

- 13 L'invincible liberté aborigène et la prolifération de la vie sous-marine insensibles aux progrès de la civilisation telles que les présentait Lyell expliquent le besoin impérieux qu'éprouvèrent les Victoriens de se dissocier du monde marin en le construisant culturellement comme un ailleurs peuplé par des espèces différentes de la leur. Les créatures marines en vinrent ainsi à être une figure générique de l'Autre — c'est-à-dire des multitudes situées à un niveau de développement inférieur à l'adulte masculin et de préférence blanc, bourgeois et britannique.
- 14 Élément matriciel et nourricier, l'eau salée recelant de monstrueuses étrangetés se présentait comme l'envers du monde terrestre, solide, rationnel. En effet, la dichotomie entre la terre et la mer plonge dans le second élément tous ceux et celles qui sont sans terre. Ainsi, à la stratification sexuelle s'ajoute la stratification sociale opposant les gens de la terre, enracinés et sédentaires aux gens de la mer et autres nomades. Par exemple, dans son observation des pauvres de Londres, Henry Mayhew établissait une différence entre les travailleurs en fonction du critère de sédentarité. L'*underworld*, à la fois océan

souterrain et classe sociale la plus défavorisée, rassemblant marchands ambulants, forains et péripatéticiennes, semblait à cet auteur caractérisé par sa circulation permanente. Les nomades, pensait-il, libres de toute attache, développaient dans les bas-fonds un amour de la liberté occasionnant chez eux un besoin pathologique d'exercice physique. Ainsi, telles des anguilles qui filent entre les doigts, les femmes appartenant à cette classe refusaient-elles la stabilité d'une vie terrestre : leur nature les rappelait irrésistiblement aux eaux troubles de leur milieu. Henry Mayhew illustre ce point par l'exemple d'une jeune Irlandaise, prise en pitié par un *gentleman* qui l'installa chez lui dans le but de faire d'elle une bonne domestique, « But no sooner did she hear from her friends, that sprats were again in the market, than, as if there were some magical influence in the fish, she at once requested to be freed from the confinement, and permitted to return to her old calling²⁹ ».

- 15 Double inversé de l'expérience commune, la vie aquatique permet littéralement le passage de l'autre côté du miroir, dans le monde de liberté d'un avant idéalisé. Dans la perspective évolutionniste elle autorisait la régression dans l'univers aqueux intra-utérin aussi bien que dans les étapes les plus reculées de l'aventure humaine. Par exemple, dans *Alton Locke* (1850) Charles Kingsley explique comment, en rêve, son héros revit le processus complet de l'évolution, devenant tour à tour poisson, oiseau, bête, singe puis homme. Alors qu'il se trouve au premier stade, Alton Locke raconte : « I was at the lowest point of created life a madreporite rooted to the rock, fathoms below the tide-mark ; and worst of all, my individuality was gone » ; c'est alors qu'il entend le personnage d'Eleanor expliquer son évolution prochaine : « The madreporite shall become a shell, and the shell a fish, and the fish a bird, and the bird a beast ; and then he shall become a man again, and see the glory of the latter days³⁰. » Dans *The Water-Babies* (1862-63), le même auteur revient sur le sujet de l'évolution à travers le personnage de Tom, un jeune ramoneur qui peut faire sous l'eau l'expérience de l'évolution véritable qui lui était refusée sur terre. Peut-être parce qu'il est encore un enfant, Tom adopte une attitude traditionnellement féminine, celle d'Ophélie. Halluciné par la fièvre, il prononce un vœu : « I will be a fish ; I will swim in the water ; I must be clean, I must be clean³¹ » se déshabille, entre dans la rivière et se noie. Mais par adaptation spontanée, il se métamorphose aussitôt : des nageoires lui poussent. Telles les eaux primordiales du liquide amniotique, le fleuve puis l'océan se révèlent être un élément plus naturel et protecteur que l'air, la terre et le feu qui ont précipité la mort de Tom. Dans l'exemple de *Water Babies*, la mort de l'enfant est le début d'une nouvelle vie intra-utérine, une forme de résurrection au paradis originel qui n'est plus localisé au ciel mais sous la mer. L'association de la mer, la mère et la mort exorcise les angoisses suscitées par la mortalité infantile. Si la mort est un retour à la mère, elle offre comme dans *Water Babies* la promesse d'une seconde naissance, et peut donc être envisagée plus sereinement. C'est le cas de Paul dans *Dombey & Son* de Dickens (1847-8), qui se sent irrésistiblement attiré par la mer lors de sa dernière maladie. De son petit lit, il observe les ondoiements des rayons de soleil à travers les stores et son imagination portée par ces flots dorés se laisse dériver vers la rivière puis vers la mer :

When the sunbeams struck into his room through the rustling blinds, and quivered on the opposite wall like golden water, he knew that evening was coming on. [...] His fancy had a strange tendency to wander to the river, which he knew was flowing through the great city ; and now he thought how black it was, and how deep it would look [...] — and more than all, how steadily it rolled away to meet the sea³².

- 16 Finalement, le petit Paul accepte calmement sa mort comme un voyage sur un bateau qui le conduira vers sa mère.

- 17 Les exemples de Tom et de Paul présentent la mort infantile comme une noyade imaginaire équivalant à une régression fœtale. Ainsi, ils tendent à montrer que si l'homme survit au contact de l'air, la femme et l'enfant ne meurent pas dans l'eau : ils se métamorphosent en sirènes et *water babies*. C'est ce qu'illustra avec humour Edward Burne-Jones dans une œuvre aujourd'hui disparue mais que lui-même décrivait ainsi : « a mer-wife giving her mer-baby an air bath an it is howling with misery³³ ». Dans les années 1880, Edward Burne-Jones, qui venait d'acquérir une résidence secondaire à Rottingdean près de Brighton, fut inspiré par la proximité de la mer et réalisa une série d'aquarelles sur le thème des sirènes. L'eau y est l'essence de la maternité et toute sirène qui se respecte est entourée de sa progéniture, adoptant expressément les attitudes réservées en art à la représentation de la Vierge à l'enfant. Une de ses sirènes à l'enfant, simplement intitulée *The Mermaid*³⁴ évoque par exemple la petite *Madone Cowper* de Raphael³⁵. Edward Burne-Jones montre son originalité dans la confusion de la Vierge et de la Sirène car il concilie en une image frappante deux traditions opposées. Peut-être une réflexion sur le mystère de l'Immaculée Conception, dont le dogme fut promulgué en 1854, conduisit-elle Burne-Jones à élaborer l'image paradoxale d'une Vierge-Mère, sous les traits d'une Marie aquatique, simultanément pourvue des attributs de la sirène et de la mère de Dieu. En effet tandis que la vierge est au XIX^e siècle associée à l'eau douce grâce à l'imagerie d'Ophélie ou encore de Marie apparaissant à Bernadette Soubirous dans la grotte de Lourdes pour bénir l'eau de la source, la sirène et son élément, l'eau salée, connotent la maternité, la sensualité et la mort.
- 18 L'eau de mer, habitat naturel des sirènes, est le lieu où se rencontrent Eros et Thanatos. La sirène personnifie la sexualité féminine, sujet tabou et largement méconnu à l'époque, et dont on ne savait trop s'il fallait la considérer comme nécessaire ou menaçante. Comme l'écrivait John Ruskin en 1869 dans *Queen of the Air*, il existe deux sortes de sirènes : « Sirens are the great constant desires — the infinite sicknesses of heart — which, rightly placed, give life, and wrongly placed, waste it away ; so that there are two groups of Sirens, one noble and saving, as the other is fatal³⁶ ».
- 19 Tandis que les sirènes maternelles appartiennent de toute évidence à la catégorie de celles qui donnent la vie, le plus grand nombre sont sans enfants et, par leurs appétits insatiables, ces sirènes de la deuxième catégorie s'avèrent mortelles. Le paradoxe féminin s'explique par analogie avec la mer qui se renouvelle sans cesse en restant immuable : « The sea is the aboriginal, unchanging element out of which evolving forms have emerged but within which primal forms remain, and its tides forever renew, change and remain³⁷. » La permanence de ses caractéristiques, à la fois rassurante et terrifiante explique la dualité des images qu'elle suscite. La dichotomie Ruskinienne semble illustrée mot à mot par son ami Burne-Jones dont on peut comparer par exemple *Mermaids in the Deep* et *The Depths of the Sea*³⁸. Mais chez Ruskin la sirène se présente comme un euphémisme pour parler de la femme en général, et sa distinction entre sirènes nobles et ignobles sert d'écran très mince pour articuler une vision manichéenne de la féminité mettant en opposition la mère et la prostituée.

Figure 2. — Edward Burne-Jones, *A Mermaid*, c. 1857.
gouache / aquarelle. Tate



- 20 Après avoir observé en cachette les nymphes des ruisseaux, éprouvé les délices algolagniques suscitées par Ophélie, rêvé à une régression foetale, les Victoriens semblent s'être souvenus dans les dernières années du siècle que, dans la mythologie grecque, les sirènes étaient des harpies se repaissant de chair humaine. Cristallisant dans leur morphologie les troubles semés par l'hypothèse évolutionniste d'une part et les avancées des mouvements féministes d'autre part, les sirènes ne sont pas les innocentes victimes amputées par quelque problème de développement d'une partie de leur féminité. Paradoxalement, leur queue de poisson fait d'elles des surfemmes presque hermaphrodites, exacerbe leur autonomie et leur pouvoir de séduction. Situées à un stade liminaire du développement, quelque part entre le poisson et le mammifère, elles entraînent leurs victimes avec elles sur la pente de la régression bestiale. Ainsi, la sirène devient l'icône de la femme fatale dans la peinture de Rossetti (*Ligeia the Siren*, 1873) puis de John William Waterhouse (*Sirena* et *A Mermaid*, 1900), exprimant visuellement « a heady mixture of wish-fulfillment fantasies, fear, horror, hope, and revulsion crowding the nineteenth-century male mind » selon les termes de Bram Dijkstra³⁹.
- 21 Le tabou couvert par l'image de la sirène est celui de la sexualité féminine, et l'eau salée dans sa fécondité inépuisable prend un aspect prolifique effrayant que l'on va bientôt considérer comme pathologique. En effet, la théorie Darwinienne exposée dans *The Descent of Man* dépendait en grande partie de l'attrait insatiable d'un sexe pour l'autre et de la toute puissance des pulsions sexuelles, « the rampancy of insatiable unmeasured longing⁴⁰ ». D'elles dépendaient la vigueur et la profusion des espèces. L'appel des sens n'était donc plus vraiment un péché auquel il fallait résister à tout prix mais plutôt un signe de santé et un bienfait pour l'humanité. Cette perspective horrifiait le poète Alfred Tennyson : « The lavish profusion [...] in the natural world appeals me, from the growths of

the tropical forest to the capacity of man to multiply, the torrent of babies » écrivait-il, montrant encore une fois comment l'eau sert de métaphore au pouvoir de génération⁴¹. Les « torrents de bébés » issus de la mère aquatique ne peuvent être canalisés qu'en régulant l'immense fertilité féminine suscitée par une sexualité aussi tumultueuse que la mer elle-même. L'aspect sauvage et furieux des flots océaniques fut magistralement décrit par Dickens dans *Martin Chuzzlewit* (1844) :

Here ! Free from that cramped prison called the earth, and out upon the waste of waters. Here, roaring, raging, shrieking, howling, all night long. Hither come the sounding voices from the caverns on the coast of that small island, sleeping, a thousand miles away, so quietly in the midst of angry waves ; and hither, to meet them, rush the blasts from unknown desert places of the world. Here, in the fury of their unchecked liberty, they storm and buffet with each other, until the sea, lashed into passion like their own, leaps up, in ravings mightier than theirs, and the whole scene is madness.

On, on, on, over the countless miles of angry space roll the long heaving billows. Mountains and caves are here, and yet are not ; for what is now the one, is now the other ; then all is but a boiling heap of rushing water. Pursuit, and flight, and mad return of wave on wave, and savage struggle, ending in a spouting-up of foam that whitens the black night (...) ⁴².

- 22 Cette évocation orgasmique de la rencontre entre l'homme et la mer révèle une scène d'une rare violence où l'accouplement fait figure de force tellurique, et où l'élément féminin se montre plus déchaîné encore que son partenaire. Un passager du bateau, Mr. Tapley, explique à Martin que la mer est folle : « the sea is as nonsensical a thing as any going. It never knows what to do with itself. It hasn't got no employment for its mind, and is always in a state of vacancy⁴³ ». Dans les propos de Tapley visant l'élément aquatique résonnent en écho les poncifs victoriens sur la vanité et l'incapacité des femmes, et sur leurs accès de folie furieuse.
- 23 Dans le cas de l'eau violente, comme dans celui de l'eau douce traîtresse, il s'agit de soigner le mal par le mal et les bains de mer seront prescrits comme remède aux patientes nymphomanes ou hystériques. Suivant les instructions du Dr Russell, « la mer est particulièrement recommandée aux... femmes hystériques ou stériles — la mer dans l'imaginaire des temps modernes, constitue un réservoir de fécondité⁴⁴ ». Les problèmes soulevés par la sexualité féminine — surnatalité, prostitution, illégitimité — sont perçus comme des pathologies menaçant le corps social qu'il convient de traiter comme un organisme malade, en drainant et en expurgeant les humeurs néfastes. En un mot, il s'agit de gérer les fluides en les soumettant à l'expertise masculine. Comme dans le fonctionnement du corps humain, constitué en majorité de liquides, les fluides vitaux sont retenus et soumis à la matière qu'ils nourrissent mais qui les abrite et leur donne leur raison d'être. Associée à la femme tout au long du XIX^e siècle, l'eau a contribué à la construction d'un archétype de la féminité, à une femme collective caractérisée par son instabilité, sa duplicité, sa fertilité et sa toute-puissance. Perdant de vue que ces caractéristiques étaient des produits de leur culture, les Victoriens ont élaboré des pathologies où la « vraie » nature de la femme, comme le cycle de l'eau et des marées, est gouvernée par la lune, et se manifeste à travers une maladie typiquement féminine, la folie⁴⁵ — *lunacy* en anglais. En effet, Horatio Storer rappelait en 1871 la « loi spéciale » en vertu de laquelle la femme est « the victim of periodicity⁴⁶ ». Parmi les explications physiologiques contradictoires avancées pour expliquer l'épidémie de folie chez les Victoriennes, on note la prédominance des désordres des fluides : troubles sanguins ou lactaires⁴⁷, hyperémotivité produisant des torrents de larmes. En tant que président de la

section psychiatrique de la British Medical Association, G. Fielding Blandford représentait l'autorité suprême en matière d'expertise psychiatrique lorsqu'il affirmait le lien direct chez la femme entre la folie et les fonctions reproductrices : « Women become insane during pregnancy, after parturition, during lactation ; at the age when the catamenia [menses] first appear and when they disappear... The sympathetic connection existing between the brain and the uterus is plainly seen by the most casual observer⁴⁸. » En conséquence de quoi l'on soignait les patientes en intervenant sur la circulation de leurs fluides, par des saignées, des bains, des lavements ou, pour les pathologies légères, par l'hydrothérapie : « Outside the asylums [...] women were the primary clientele at [...] water-cure establishments⁴⁹ ».

- 24 La question de l'eau — *the water question* — au XIX^e siècle était un problème sexué tout autant que la question de la femme — *the woman question* — était élémentaire : les élucidations progressives sur la première question apportaient semblait-il des réponses à la deuxième. Pour connaître la nature véritable de la femme, il s'agissait de déterminer la nature de l'eau primordiale. L'eau de mer était-elle de l'eau initialement douce qui par suite de mécanismes géologiques s'était salée ou bien l'eau douce était-elle de l'eau de mer désalée par évaporation ?

NOTES

1. G. BACHELARD, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, p. 10.
2. HIPPOCRATE, *Du Régime*, vol. 6, p. 501-513.
3. G. BEER, *Darwin's Plots, Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, London : Routledge & Kegan Paul, 1983, p. 129.
4. J.M.W. TURNER, *The Fall of the Clyde, Lanarkshire : Noon.* — *Vide Akenside's Hymn to the Naiads*, aquarelle, 1802, et *Falls of the Clyde*, c. 1840, huile sur toile, Lady Lever Art Gallery, Liverpool.
5. CORBIN, *Le Ciel et la mer*, p. 106
6. William ETTY, *Female Bathers Surprised by a Swan*, huile sur bois, 1841, Tate ; *Musidora : the Bather* « *At the Doubtful Breeze Alarmed* », huile sur toile, 1846, Tate.
7. CORBIN, *op. cit.*, p. 106.
8. William ETTY, *The Fairy of the Fountain*, huile sur bois, 1845, Tate.
9. Ch. DICKENS, «The Troubled Water Question », *Household Words*, vol. 1, 13 April 1850.
10. « Water is the organic symbol of woman's fluidity: blood, milk, tears », Elaine SHOWALTER, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830-1980*, London : Virago Press (1985), 2007, p. 11
11. CHASE & LEVENSON, *The Spectacle of Intimacy*, p. 114
12. E. BARRETT BROWNING, *Aurora Leigh*, V, 1078-81.
13. G. ELIOT, *Daniel Deronda*, (fin ch. 11).
14. CORBIN, *op. cit.*, 101.
15. *Ibid.*
16. Les plus célèbres des Ophélie sont celles de J.E. Millais, huile sur toile, 1851, et de J.W. Waterhouse, huile sur toile, 1894, toutes deux à la Tate Gallery.

17. Les fontaines publiques se multiplient à Londres à partir de 1859 grâce à la Metropolitan Free Drinking Fountain Association fondée par le philanthrope Samuel Gurney MP, et Edward Thomas Wakefield. L'Association changea de nom en 1867 pour inclure les abreuvoirs et devint la Metropolitan Drinking Fountain and Cattle Trough Association. Elle érigea quelque quatre-vingt fontaines, la plupart agrémentées de statues allégoriques, renforçant le caractère féminin de l'eau.
18. Le Dr James Gully ouvrit en 1842 un établissement thermal à Malvern, proposant des cures dont bénéficièrent entre autres Carlyle, Tennyson, George Eliot, Dickens, Ruskin, Darwin, Bulwer-Lytton, Macaulay et Florence Nightingale.
19. G. BACHELARD, p. 145.
20. Dante Gabriel ROSSETTI, *The Stream's Secret*, 1870.
21. G. BACHELARD, p. 14.
22. Ford Madox BROWN, *The Brent at Hendon*, huile sur bois, 1854-5, Tate.
23. Christina ROSSETTI, *Dream-Land*, 1850.
24. John William WATERHOUSE, *Hylas and the Nymphs*, huile sur toile, 1896, Manchester City Art Gallery.
25. *Histoire naturelle des animaux sans vertèbres*, Paris, 1815.
26. SECORD, *Victorian Sensation*, p. 10.
27. « The fascination with marine biology and with the inhabitants of the sea which thrived particularly in the 1850s and early 1860s drew on a sense of natural beneficence, or prodigal creation, as the rhetoric of Gosse [A manual of Marine Zoology for the British Isles, London : 1855-6], Kingsley [*Glaucus; or, The Wonders of the Shore*, London : 1855] and Lewes's [*Seaside Studies*, London : 1859] seaside studies all testify. » Beer, *op. cit.* p. 129.
28. Ch. LYELL, *Principles of Geology*, p. 96.
29. Henry MAYHEW, *London Labour and the London Poor*, p. 46.
30. KINGSLEY, *Alton Locke*, p. 128.
31. Ch. KINGSLEY, *The Water Babies*, p. 38.
32. Ch. DICKENS, *Dombey & Son*, p. 207.
33. Georgiana BURNE-JONES, *Memorials of Edward Burne-Jones*, 2 vol., (1904) Lund Humphries Publishers Reprint, 1993, vol. 1.
34. Edward BURNE-JONES, *The Mermaid*, gouache et aquarelle sur papier, 1882, Tate.
35. RAPHAEL, *The Small Cowper Madonna*, huile sur bois, c. 1505, Widener Collection, National Gallery of Art, Washington.
36. John RUSKIN, *The Queen of the Air*, p. 27.
37. BEER, *op. cit.*, p. 232.
38. E. BURNE-JONES, *Mermaids in the Deep*, pastel et gouache sur papier, 1882 et *The Depths of the Sea*, huile sur toile, 1887, coll. particulière.
39. Bram DIJKSTRA, *Idols of Perversity*, p. 250
40. R.H. Hutton cité in BEER, *Darwin's Plots*, p. 124.
41. Hallam TENNYSON, *Alfred Lord Tennyson : A Memoir*, vol. 1, p. 314.
42. Ch. DICKENS, *Martin Chuzzlewit*, p. 238.
43. *Ibid.*
44. CORBIN, *L'air et la mer*, p. 67
45. « [M]adness, even when experienced by men, is metaphorically and symbolically represented as feminine : a female malady. » E. Showalter, p. 4.
46. Horatio R. STORER, *The Causation, Course and Treatment of Reflex Insanity in Women* (1871), cité par E. Showalter, p. 55
47. « Disorders of the blood » *ibid.*, p. 30, « lactational insanity » *ibid.*, p. 54
48. G. F. BLANDFORD, *Insanity and Its Treatment* (1871), cité par E. Showalter, p. 55-6.

49. *Ibid.*, p. 52.

RÉSUMÉS

The earth/water polarity seems to be one of the most important in the Victorian imagination for it asserts a gendered duality of the two elements.

In 19th century British art, the fluid element is predominantly associated with women as is attested by popular subjects such as bathers, mermaids, naiads and drowned ladies. The culturally-constructed concept of a « natural » femininity defined by its fluidity and absorbency makes women the source at the same time as the container of vital fluids and serves the dominant discourse on gender as it conversely establishes masculine substantiality and impermeableness.

This paper aims at examining a corpus of paintings illustrating the feminisation of water, and at suggesting interpretations in the light of contemporary, and sometimes fluctuating, scientific, medical or political discourses.

AUTEUR

BÉATRICE LAURENT

Université des Antilles et de la Guyane.

Béatrice Laurent, maître de conférences en anglais, exerce à l'IUFM de Martinique et à l'université des Antilles et de la Guyane. Auteur d'une thèse sur l'iconographie religieuse des peintres préraphaélites, elle a publié plusieurs articles sur le sujet, notamment sur W.H. Hunt (*Journal of Pre-Raphaelite Studies*, Fall 2000 ; *Loi et Transgression*, U. de Strasbourg, 2002) et sur les sources iconographiques de la Confrérie Préraphaélite (*Worldwide Pre-Raphaelitism*, SUNY Press, 2004). Directrice d'un séminaire de maîtrise sur « Esthétique et sémiotique de la peinture anglaise de Hogarth à Hockney », elle s'intéresse à l'art comme phénomène « civilisationnel », prenant en compte l'histoire des idées. Sa *Peinture anglaise* a été publiée en 2006 aux éditions du Temps.