

Littoral et esthétique

Hervé Régnauld – 15 décembre 2015

Décloisonner les approches du littoral : telle est l'ambition méthodologique d'Hervé Régnauld, dont témoigne son parcours. Son intérêt pour le littoral est d'abord scientifique. En tant que professeur de géographie physique, actuellement à l'université de Rennes II, il a mené de nombreux travaux de recherches en géomorphologie. En tant que dessinateur et contemplateur des paysages marins (il mentionne son émotion esthétique devant la destruction d'un site archéologique entre Cancale et Saint Malo par une tempête en 1995), la relation qu'il éprouve pour le littoral est esthétique. Dans le cadre du séminaire RESPeT, c'est cette relation esthétique au littoral qu'il analyse, mais le regard scientifique n'est jamais loin. D'ailleurs, il souligne que son exposé est le fruit de recherches et de travaux collectifs, menés avec des personnes aux perspectives variées (Nathalie Blanc, géographe ; Patrica Limido-Heulot, philosophe ; Catherine Rannou, architecte et artiste ; Caroline Cieslick, photographe ; Nicolas Floc'h, artiste plasticien ; Jiun Chuan Lin, géographe...). La présentation d'Hervé Régnauld s'articule en trois temps. Il commence par mettre en avant la variété des approches esthétiques du littoral, en se référant à des exemples d'œuvres. Cette diversité des approches ne doit pas faire oublier que le littoral est un objet indépendant de celui qui l'étudie ou le contemple, tout en échappant à une définition fixe du fait de son essence mobile et évolutive. La démonstration de cette essence du paysage constitue sa seconde partie. Hervé Régnauld termine sa présentation par l'exposé de plusieurs œuvres contemporaines qui cherchent à renouveler les relations entre art et littoral.

❖ Pluralité de l'esthétique du littoral

Les œuvres qui représentent le littoral ne peuvent être comprises uniquement à travers leur dimension pittoresque. Elles sont non seulement le fruit d'une relation esthétique unique mais aussi de visions et de contextes politiques et matériels particuliers qui en font ou non des œuvres engagées, utiles.... Hervé Régnauld, par la comparaison de quelques œuvres, analyse les variations de la relation esthétique au littoral.

La première variation est liée au degré avec lequel le peintre assume sa propre présence dans la relation esthétique au littoral, par sa représentation matérielle qu'est l'œuvre. Un tableau du littoral tahitien peint par Paul Gauguin représente un lieu qu'il n'a lui-même jamais observé : la précision du

dessin témoigne donc de la part d'imagination du peintre structurant cette représentation. Paul Gauguin invente en fait ce qu'il aurait aimé trouvé à Tahiti : le littoral est façonné par son imaginaire. Néanmoins, le réalisme de l'œuvre peut faire penser que cette vision est plus ou moins cachée par le peintre. Au contraire, le peintre peut revendiquer sa présence dans la relation esthétique. Hervé Régnauld prend l'exemple d'une œuvre de Paul-Armand Gette où le plasticien dispose des galets, classés à partir de cartes géologiques et censés fixer le niveau d'altitude zéro. Le peintre questionne ainsi la référence habituelle : la surface de la mer. Déconstruisant les références communes, il propose une vision postmoderne du littoral.

La variété des rapports esthétiques au littoral s'explique aussi par la diversité des objets inclus dans cette relation. Parfois, c'est le littoral lui-même. Le tableau *L'île des morts*, une huile sur bois d'Arnold Böcklin (1879-1886) dont il a peint cinq versions en faisant varier les couleurs en est un exemple. Cette série véhicule toutes les idéologies qui associent le littoral à des arrière-pensées autour de la bonne santé, de l'hygiène mais aussi, d'une manière plus religieuse, de la naissance. Ces tableaux font directement appel au registre du bon, du beau, de l'agréable : ce à quoi est associé le paysage lui-même. Ces tableaux sont comparés par Hervé Régnauld à une photographie de la plage du Touquet, où se déroule chaque année une course de motos, qui sont plus d'un millier à passer sur les dunes. Le littoral est alors associé à cette course : ce qui est beau, ce n'est pas la mer, c'est l'activité qui s'y déroule (qui pourrait tout aussi bien être la nage, le bronzage...).



BOCKLIN Arnold,(1827-1901), *L'île des morts*. Version de Leipzig, 1883, huile sur bois, 80 x 150 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste.

Une catégorie d'œuvre vient s'opposer à toutes les précédentes par leur fonction utilitaire : les cartes de navigation. Dessinées en deux dimensions, elles servent au repérage des navigateurs. Elles ont donc une utilité directe. Or dans les expéditions scientifiques, ceux qui dessinaient des cartes étaient bien des artistes (Humboldt faisait en ce sens figure d'exception en dessinant ses propres cartes). Ces représentations, outils de travail, relevaient aussi d'une esthétique du paysage, qu'elles

structureraient d'une certaine façon, selon les codes employés. Cela reste valable pour la science telle qu'elle est élaborée aujourd'hui : les cartes, les croquis respectent un certain codage de l'illustration scientifique.

Un dernier dualisme vient illustrer l'étendue des modalités de la relation esthétique au littoral : la relation esthétique peut chercher à figer le littoral ou à le transformer. Hervé Régnauld explique par exemple que la Bretagne se montre par exemple très conservatrice par rapport au littoral, qu'il est interdit de trop le transformer quand on veut en faire une œuvre. La création esthétique littorale ne reprend cependant pas toujours les anciens codes. Le muséum d'art Groningue, île artificielle (dont les trois parties ont été réalisées par un architecte différent), pourrait constituer un exemple de transgression.

Ce dernier point invite à s'interroger davantage sur cet étrange désir de figer le littoral, nécessairement vain puisqu'il est un processus.

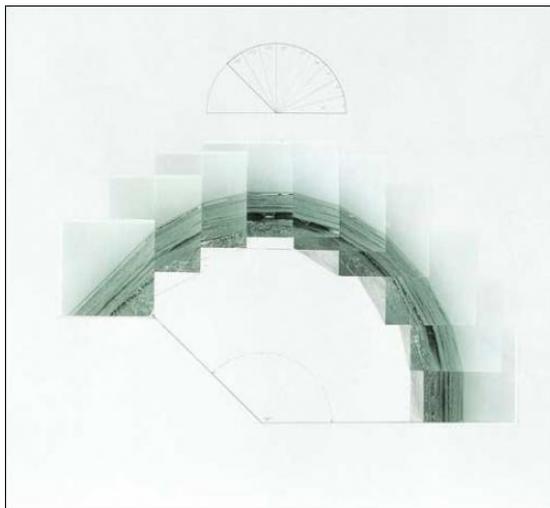
❖ **Le littoral comme processus : un objet esthétique unique et mobile**

Hervé Régnauld souligne que malgré cette vaste dispersion, contrairement à ce que disent certains philosophes des sciences, on peut appréhender un objet dans sa réalité : il existe bien des objets indépendamment de nous. La seule chose que l'on puisse dire est certes ce que les autres acceptent que l'on dise (les revues scientifiques en sont un parfait exemple), mais l'objet existe avant que notre conscience se porte dessus. Le littoral a par ailleurs quelque chose de spécifique : il est toujours en train de bouger. Plus qu'un objet, il est donc un processus, qui n'est jamais à fixé à un endroit : les barrages changent le niveau de la mer ; le matériel d'origine, le matériel enlevé et le matériel déplacé sont en conflit permanent... Le littoral est un objet qui existe indépendamment de nous mais il n'est pas figé, ni dans l'espace, ni dans le temps. Il y a beaucoup de travaux sur l'esthétique du littoral qui ressemblent à des tableaux de lac ou d'étang, le littoral étant pensé comme un paysage avec un bassin au premier plan, comme s'il y avait des montagnes derrière. Cette approche interroge les composantes des représentations de paysages littoraux.

La notion d'horizon

La première chose à laquelle il faut penser est qu'on ne peut pas voir le littoral avec un seul point de vue. En particulier, pour représenter le littoral, il faut à un moment donné s'interroger sur la notion d'**horizon**, qui est toujours là comme quelque chose à quoi on repensera, que l'on voit et qui n'existe pas. D'un point de vue technique, l'horizon est là où notre vue s'arrête. Si l'on fonctionnait comme un phare, l'horizon serait là où notre vision est tangente avec la planète. Pourtant - à moins

d'avoir une vision extrêmement perçante -, ce que l'on voit n'est pas du tout le point défini par ce phénomène géométrique, mais la projection d'une des nombreuses lignes que notre vision rencontre avant d'atteindre ce point de tangence. L'artiste néerlandais Jan Dibbets, qui s'est spécialisé dans les paysages maritimes, joue avec cette notion d'horizon : autant que possible, il ne le représente pas de manière horizontale. Il déplace le cadrage et met systématiquement en juxtaposition l'horizon proche ou lointain, comme une façon de prendre un seul objet et de jouer sur les profondeurs.



DIBBETS Jan, *Reconstruction Sea 0°-135°*, 1972-1973. Photo noir et blanc et crayon sur papier. 50 x 56,5 cm1 Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Une fois que l'on a interrogé l'horizon, il faut se rappeler qu'il y a toujours un **premier plan** qui est mobile. C'est ce qu'a montré la philosophe Céline Flécheux dans sa thèse¹. Elle y explique par exemple que Courbet s'inspirait de photographies et mettait l'horizon au loin. Dans un tableau « classique », il y a souvent un premier plan (avec des arbres par exemple), puis, un peu plus en profondeur, une scène principale et enfin, un horizon (souvent plat au milieu avec des montagnes). Ce qui est particulier aux tableaux représentant des littoraux est que le premier plan est mobile. De plus, le ciel ne doit pas être une toile de fond mais est pensé comme un toit : comme si le paysage littoral était à l'intérieur d'une boîte.

L'horizon comme fiction

L'illusion d'un horizon perceptible et les variétés de ses représentations lui confèrent un caractère insaisissable, voire fictionnel. L'œuvre de la plasticienne Annick Sterkendries joue avec cette idée d'un horizon-fiction. Dans son installation *Boucliers* (ci-dessous), quelque soit la taille des

¹ FLECHEUX Céline, "Horizon et représentation", Thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Baldine Saint Girons, Paris, Université-Paris X, 2005.

voiles (triangles), on ne peut jamais les aligner pour qu'ils tiennent ensemble sur l'horizon. Elle fait explicitement référence à un passage de *La recherche du temps perdu* de Proust où le narrateur, assis, décrit ce qu'il voit devant lui : un bourdon qui va de fleurs en fleurs et un paquebot qui passe sur la mer. Il se demande qui va le plus vite. Un autre élément empêchant de penser le littoral avec des catégories terrestres, comme une série de sites, est qu'au dessus de notre tête est qu'il se passe aussi des choses dans le ciel.



STERKENDRIES Annick, Boucliers. Installation plage vendéenne, 1996. Grille d'acier et acier plein

Le littoral, fraction d'un océan unique...

Le tourisme a accru la division des paysages du littoral : la station balnéaire est l'objet d'une promotion, il faut convaincre les touristes qu'elle est mieux que les autres. Le développement du tourisme repose sur la construction d'identités locales dans un cadre de concurrence. Le danger de concevoir le littoral ainsi est d'entrer dans un marketing territorial qui divise le littoral. Il est pourtant

nécessaire de le penser comme une appartenance à un océan global, puisque l'océan est le même partout ! En même temps, le littoral renvoie toujours plusieurs endroits à la fois, il est en fait un matériel qui va d'un lieu à un autre. Dès qu'on le réduit, on rate l'essentiel du processus en mouvement. Tout cela est lié à une épaisseur historique, des impacts hérités... On a en mémoire les dernières tempêtes, on pense à celles qui vont arriver, avec une dimension aléatoire. Pourquoi la houle est venue à Ouessant, en 2008 ? Le littoral connaît des événements difficiles à expliquer et à prévoir. Le tombolo triple est un autre exemple de manifestation de ce processus : il est en train de bouger, et garde les traces des mouvements anciens.

❖ Des « originalités esthétiques » pour renouveler les relations entre art et littoral

Hervé Régnauld rappelle que Kant définit ainsi l'idée esthétique dans *La critique de faculté de juger* : « cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de concept, puisse lui être adéquate et que par conséquent aucune langue ne peut être complètement exprimer et rendre parfaitement intelligible ». L'« idée esthétique » serait une pensée sans concept, sans capacité d'expression. Dans *Manière de faire des Mondes*, Nelson Goodman, prenant acte de cette définition kantienne, en déduit que dès lors que l'on a quelque chose qui nous donne à penser mais qui n'est pas exprimable, pas logique, la question de savoir ce qu'est l'art n'a pas d'importance : il y a seulement des cas, des moments où on le ressent. On associe alors l'art à un événement esthétique ponctuel. C'est très important pour le littoral qui est un processus : il peut être une idée esthétique, au sens kantien, mais elle n'est pas figée, conformément à la théorie de Goodman. Goodman explique toutefois que l'absence d'idée adéquate n'entraîne pas la perte d'esprit esthétique : il peut y avoir une densité syntaxique, sémantique : l'objet que l'on regarde dit quelque chose qui a du sens, et ce sens est lié à une forme. Si on change la forme, on change le sens. L'objet d'art serait réussi si ce sens et cette forme sont si denses qu'il y a une saturation relative : on ne pourrait pas en mettre plus dans l'objet, il dit déjà tout. Il est ainsi exemplaire. Par ailleurs, cet objet d'art peut être pris comme l'échantillon d'une autre situation. Le fait que le lieu qui constitue l'objet de l'œuvre d'art soit unique est mis en cause. L'œuvre est une somme de références complexes : elle fait penser à d'autres lieux, d'autres idées (pas forcément esthétiques, mais aussi conceptuelles : à partir de quelque chose qui nous frappe, on peut avoir, par association, des pensées qui elles sont exprimables par des concepts). L'œuvre du vidéaste Marcel Dinahet² en est une illustration. Sa spécialité était de faire des sculptures, qu'il a ensuite jetées en mer. Le résultat lui a plu, et il s'est

² Cf. : <http://www.marceldinahet.co.uk>

donc mis à créer des sculptures spécialement pour les jeter en mer, comme on jetterait des galets. Il a alors réalisé que ce qui comptait était le processus et a donc filmé le noyage de ces statues avec une caméra à moitié plongée dans l'eau. Il interroge ainsi les notions de platitude, de profondeur et **surface**, une notion dont le questionnement fait écho aux paroles de Léonard de Vinci :

« Le néant a une surface en commun avec une chose, et la chose a une surface en commun avec le néant, et la surface d'une chose ne fait pas partie d'elle (de la chose). Il s'ensuit que la surface du néant n'est pas une partie de ce néant ; il faut donc en conséquence, qu'une simple surface constitue la frontière commune entre deux choses qui sont en contact ».

Léonard de Vinci, *Carnets*.

L'œuvre de Frank Gehry interroge quant à elle la notion **de durée**. Au début de sa carrière, il a transformé une vieille cité industrielle portuaire en endroit artistique. Cette mutation du lieu en objet d'art a plein de déclinaisons possibles, du *Tate Modern* de Londres à Saint-Nazaire. Les lieux sont donc en permanente évolution, avec parfois des résonances de l'un à l'autre : on reproduit dans un lieu ce qui a été fait ailleurs. L'évolution peut signifier la nouveauté, mais aussi la répétition. Jan Dibbets associe le questionnement de la durée à celui du **mouvement**. Il notamment tracé des sillons avec un bulldozer sur une plage, tel quelqu'un qui cultive un champ pour y faire croître la végétation. Dans une vidéo, il filme le niveau de la mer montant, l'eau pénétrant sillon par sillon. Quand la marée monte, l'eau se répand, des croisillons de bleu se dessinent. Quelques minutes après, tout est noyé. On est bien à la fois dans quelque chose qui est de l'ordre du processus, de l'événement, de la longue durée.

Cette notion d'évolution vaut également entre les différentes œuvres. Aujourd'hui, beaucoup de plasticiens sont embauchés dans des campagnes scientifiques. L'artiste Catherine Rannou a par exemple fait des campagnes en Arctique, en Antarctique, en Namibie et au Brésil. Ainsi renait une forme d'interdisciplinarité entre des travaux géographiques et des travaux plastiques. C'est une manière de renouer avec l'époque des grandes expéditions, où les géographes faisaient ou commandaient des dessins, voire ramenaient des œuvres d'art (Hervé Régnauld mentionne à ce titre Dumont d'Urville).

Hervé Régnauld conclut sa présentation autour d'une œuvre qui mêle ces différentes dimensions : « Le Jardin du Tiers-Paysage » de Gilles Clément, établie sur le site d'une ancienne base militaire construite par les Allemands pendant la seconde guerre mondiale, dans un béton fait à

partir de galets bretons pris dans la baie d'Audierne, seul endroit de la Bretagne qui n'était pas protégé. Tout son long de la baie, se trouvait un gros cordon de galet, qui a été à 95 % extrait, emmené par chemin de fer jusqu'à Saint-Nazaire et transformé en béton, notamment pour construire cette base militaire. Celle-ci représente tout ce qu'il peut y avoir de plus négatif. Elle a été réinvestie par l'artiste Gilles Clément pour devenir un jardin. Le toit de la base a été troué pour laisser passer les bombes et les faire exploser entre le plafond et le faux-plafond. Dans cette chambre d'explosion des bombes, Gilles Clément a déposé des arbres, qui sortent par les trous, de sorte qu'on ne peut jamais les voir dans leur intégralité. Se promener dans cet endroit, construit pour se protéger pendant la guerre, et transformé en jardin jamais visible dans sa totalité est surprenant et émouvant. La construction esthétique littorale pose question : où est l'horizon ? Les arbres poussent au dessus du niveau de la mer mais sous le toit, qu'ils dépassent ensuite... Ce qui les supporte est quelque chose qui a été arraché. On ne peut pas voir ce paysage sans penser à la baie d'Audierne qui a été complètement dépouillée de ses galets. L'objet d'art fait appel à des références multiples, frappe, au sens où il y a une idée esthétique.



CLEMENT Gilles, Jardin du Tiers Paysage. Saint-Nazaire