

LE PAYSAGE LITTORAL

voir, lire, dire



YVES LUGINBÜHL / PETER FEND / FUMIO NANJO
DANIELE YVERGNIAUX-QUÉAU / FRANÇOIS PUYPLAT / DIDIER LARNAC
PIERRE DUFY ET SYLVIE PETTON / LOTTE SANDBERG / MAARETTA JAUKKURI
FRANÇOIS ROCHE / NORIAKI OKABE / JEAN-PIERRE MAILLARD / JACQUES HONDELATTE
GABRIEL CHAUVEL / JACQUES-ÉDOUARD LEVASSEUR / HERVÉ REGNAULD
RICHARD LEROY

BEA
UXA
RTS
RENNES

les
PUR
Presses
Universitaires
Rennes

École Régionale des Beaux-Arts de Rennes
Cahiers paysages et espaces urbains

numéro 3
1995

LE PAYSAGE LITTORAL

voir, lire, dire

Cahiers paysages et espaces urbains
numéro 3, mai 1995

École Régionale des Beaux-Arts de Rennes
34 rue Hoche 35000 Rennes

Sommaire
page 7

Directeur de la publication
Jacques Sauvageot

Comité de rédaction
Pierre Corbel
Hubert Tonka

Secrétariat-rédaction
Odile Lemée

Design et mise en page
Michel Palix

photo de couverture
François Puyplat

Éditions
Presses Universitaires de Rennes
Campus de la Harpe
2 rue du Doyen Denis-Leroy
35044 Rennes cedex

LE PAYSAGE LITTORAL

Éditions de la revue "L'Écologie humaine"

1994

100 pages

100 pages

100 pages

100 pages

100 pages

100 pages

100 pages

ÉDITORIAL

Après "Les échelles du paysage" et "La ville, de l'événementiel au permanent", cette livraison constitue le troisième volet d'une approche fondamentale des espaces urbains et naturels.

Le séminaire, qui s'est tenu à Rennes et à Brest, à l'initiative de l'École régionale des Beaux-Arts de Rennes et de l'Institut d'arts et techniques de Bretagne occidentale, du 9 au 11 février 1994, constitue le noyau de cette publication, enrichi de contributions supplémentaires, permettant de renforcer la dimension internationale des regards et des expressions artistiques.

Le paysage littoral est en effet, par essence, un lieu de limites et de confrontations, entre différentes "natures", entre l'homme et la nature: l'histoire nous montre l'omniprésence de ce territoire dans l'économie du monde, et l'image du personnage de Caspar David Friedrich, observant et méditant sur l'immensité océane, est gravée en chacun d'entre nous. Hier, on inventait la plage, les pratiques balnéaires; aujourd'hui, on parle "d'aménagement du littoral", aussi bien dans des perspectives économiques ou stratégiques que pour des raisons d'équilibre écologique.

Les paysages littoraux sont donc tout particulièrement des paysages "en mouvement", où sans cesse alternent l'analyse objective et la lecture subjective, culturelle: ce sont des lieux où se superposent différentes trames, tout comme le regard change selon que l'on s'éloigne du rivage ou que l'on y revient.

Les textes ici produits sont le reflet de cette diversité : l'historien, le photographe, le sculpteur, l'architecte, l'ingénieur, le géographe, le juriste, le paysagiste... se croisent, échangent leurs réflexions et leurs propositions pour essayer de nous lire et de nous dire le paysage que chacun d'entre nous pourra habiter et vivre.

Jacques Sauvageot

SOMMAIRE

YVES LUGINBÜHL

La découverte du paysage littoral ou la transition vers l'exotisme, page 8

PETER FEND

Projet global vers l'air pur, page 15

FUMIO NANJO

Out of Bounds, page 19

DANIELLE YVERGNIAUX-QUÉAU

Escalles, été 1991, Côtes-d'Armor, page 23

FRANÇOIS PUYPLAT

Houles, banquises, icebergs, page 31

DIDIER LARNAC

À la limite, Marcel Dinahet, page 42

PIERRE DUFY & SIVLIE PETTON

Paysages, le temps de l'étale, page 44

LOTTE SANDBERG & MAARETTA JAUKKURI

Artscape Nordland, page 48

FRANÇOIS ROCHE

Carottage, page 55

NORIAKI OKABE

Le terminal de l'aéroport de Kansai, page 59

JEAN-PIERRE MAILLARD

Projets pour le Mont-Saint-Michel, page 68

JACQUES HONDELATTE

Les nouveaux accès du Mont-Saint-Michel, page 72

GABRIEL CHAUVEL

Le vent et la végétation dans un jardin du littoral, le calme et la tempête, page 74

JACQUES-ÉDOUARD LEVASSEUR

De quelques paysages littoraux naturels : impressions et réalités, page 76

HERVÉ REGNAULD

Géomorphologie et forme du littoral, page 86

RICHARD LÉROY

Les espaces dits remarquables ou caractéristiques du littoral, les problèmes posés par l'article L. 146-6 du Code de l'urbanisme, page 92

LA DÉCOUVERTE DU PAYSAGE LITTORAL OU LA TRANSITION VERS L'EXOTISME

Yves Luginbühl

Yves Luginbühl est directeur de recherche au CNRS, URA STRATES, Paris. Il a notamment publié en 1990 un livre intitulé "Paysages, textes et représentations du paysage du Siècle des Lumières à nos jours", Éditions de la Manufacture, Paris. L'objectif de cet exposé, à caractère scientifique, épistémologique et historique, consiste à retracer les processus de construction, de découverte du paysage littoral au cours de l'histoire. Ces processus ont partie d'un mouvement de grande ampleur, qui s'est développé à partir de la Renaissance à l'échelle de l'Europe occidentale et qui touche non seulement le littoral, mais également ce que l'on a appelé le paysage rural et la montagne, même si l'instauration de l'espace rural ou de la campagne en paysage a devancé les espaces de grande nature, en particulier le bord de mer et la montagne. Mais le parallélisme de ces processus, et en particulier les conditions sociales, politiques, économiques et culturelles de cette construction sont tout à fait intéressants pour comprendre le rapport des sociétés à la nature.

Yves Luginbühl is research director at the CNRS, URA STRATES, Paris. Among other works, he published a book in 1990 entitled *Landscapes, Texts and Representations from the Enlightenment to the Present* (Editions de la Manufacture, Paris). The aim of this scientifically, epistemologically, and historically, oriented paper is to relate the different processes of construction and discovery of coastline landscapes throughout history. These processes belong to a large-scale movement which started during the Renaissance (by Western European measurement). Not only does this movement deal with the coastline, but also with what was once called the rural landscape and the mountainscape, although the introduction of other scenery or features of the countryside has supplanted large landscape paintings from nature, particularly of sea and mountainscapes. But the parallels between these processes, and especially the social, political, economic and cultural conditions of this construction, are fundamental to understanding the relationship of societies and nature.

Le terme de paysage apparaît en Europe occidentale à la Renaissance, vraisemblablement dans les Pays-Bas au XV^e siècle sous le terme de *Landskap* et en France en 1493¹ sous le terme de *paysage*. Il s'agit de la même construction sémantique, la racine étant le pays instauré en objet de contemplation. Dans les régions méditerranéennes, l'équivalent est "paesaggio" en Italie. *Landskap* fournit les bases du "landscape" anglais en 1598, "Landschaft" en Allemagne en 1675; *paysage*, celle du "paisaje" en Espagne en 1708. L'apparition de ces termes dans le langage de l'Europe occidentale manifeste donc l'élaboration d'une culture paysagère spécifique à l'Europe qui n'a d'équivalent qu'en Extrême-Orient, en Chine et au Japon selon certains auteurs, en particulier Augustin Berque. Cette culture paysagère a élaboré des modèles, des représentations, qui nous permettent aujourd'hui de qualifier l'espace naturel de paysage. Cette histoire du paysage littoral se situe à la convergence de processus qui appartiennent à plusieurs domaines extrêmement divers, que sont l'art, la littérature, la politique, la scien-

ce et la technique, et à la croisée de multiples pratiques sociales de nature, comme les jardins, l'aménagement du territoire, les pratiques sociales de prélèvement de ressources naturelles, etc. En fait, on ne peut pas dire qu'il y a eu un événement qui a produit l'émergence du paysage littoral, mais c'est la synergie de tout un ensemble de facteurs qui crée les conditions permettant l'apparition de cette idée, mais aussi de cette pratique de la nature et de l'espace. C'est tout un contexte social, politique et économique que nous allons aborder, sans doute d'une manière incomplète car il n'est pas sûr que l'on en connaisse aujourd'hui tous les éléments.

Il existe donc un parallélisme frappant entre le processus de production du paysage littoral, du paysage montagnard et du paysage de la campagne. En fait, ce processus appartient à un même phénomène, celui qui instaure une distance entre l'objet vu et perçu et la société qui le voit et le perçoit, distance qui implique en fait une vision extérieure. Lorsqu'on est dans cet objet, on n'en a pas la même vision, et les recherches qui ont

Centre
Affiche pour les bains de mer.
Musée de Bretagne, Rennes.

8



été faites ces dernières années, en particulier en sociologie, en ethnologie et en géographie, montrent effectivement que le regard extérieur est essentiel pour instaurer un territoire, un paysage. D'autre part, ce processus s'inscrit dans plusieurs courants de pensée plus ou moins parallèles qui, à certains moments de l'histoire, convergent pour former des sortes de congruences, de nœuds, et qui constituent des moments forts ou de nouvelles images apparaissent, des nouvelles représentations se constituent dans la société. Ces courants pourraient être schématisés par ces trois courants que sont l'hygiénisme, l'utilitarisme et l'esthétisme. Avant de rentrer dans cette histoire, il est difficile d'échapper aux connaissances que nous ont apportées les travaux d'Alain Corbin. Les références seront évidentes dans ce que je vous livrerai en son absence, cela sera une sorte d'hommage à ses travaux et à son livre *Le territoire du vide ou le désir du rivage*. Il ne s'agit cependant pas de retracer ce que Alain Corbin a écrit, mais d'apporter un certain nombre d'éléments différents et de connaissances que j'ai pu avoir par ailleurs, et de livrer une lecture plus sociale.

Il est clair en tout cas, comme pour la montagne, qu'il n'y a pas de paysage littoral avant le XVIII^e siècle, contrairement au paysage rural qui, lui, apparaît à partir de la Renaissance. S'il y a parallélisme, il y a cependant un décalage dans la mesure où effectivement les représentations qui construisent le territoire et le pays en paysage à partir de la Renaissance s'attachent d'abord à la campagne, et ont une vision très anthropocentrique qui place l'homme au centre de la construction, la société comme producteur du paysage. C'est ce que l'on voit, à partir de la Renaissance, sur l'ensemble des représentations picturales ou littéraires du paysage rural, mais le paysage littoral n'existe pas. Le sentiment que l'on éprouve à l'égard du littoral, c'est le sentiment de l'horreur et de la peur. Il faudrait toutefois préciser, et c'est le rôle des sciences sociales, lorsqu'on fait ce type de recherches, chez qui intervient ce sentiment de l'horreur et de la peur. Les images qui en ont été données par les représentations majoritaires, celles qui se sont exprimées dans les sociétés, essentiellement des représentations littéraires ou picturales qui, donc, appartiennent à l'élite sociale, sont des images de l'horreur et du vide, de la même manière que celles de la montagne sont des images de la fureur des éléments, de l'inconnu et de phénomènes qui appartiennent à un autre monde, le combat des dieux, des forces telluriques, celui du vide des grands gouffres insondables, des fractures, des monstres de la nature. Le littoral est aussi, pour cette élite sociale, un lieu d'horreur, c'est le lieu de la mémoire du déluge, le contraire du calme et de la tranquillité, c'est le bord du gouffre, des abysses, c'est le lieu des apparitions des monstres de la mer, c'est aussi le lieu du rejet des excréments de la mer, le lieu du rapt, les pirates, c'est le lieu de l'anti-hygiénisme qui se manifeste à travers les récits des marins dans le mal de mer, les épidémies dans les navires.

En examinant la période XVI^e-XVIII^e siècle, on va voir apparaître peu à peu les signes d'un renversement de cette image et de l'élaboration d'une autre représentation du littoral qui va lui donner le statut d'objet de contemplation et un caractère phénoménologique et symbolique.

À partir du XVIII^e siècle, à un moment où le paysage rural a déjà acquis un véritable statut paysager, un statut artistique, le littoral va subir un phénomène de décomposition et de recombinaison qui va le conduire lentement vers l'acquisition de valeurs totalement différentes de celles qu'il avait auparavant. C'est un processus qui va durer à peu près un siècle et demi, et qui utilise presque constamment des références à l'Antiquité, en particulier à la culture gréco-latine. C'est également un des éléments du parallélisme avec le paysage rural dans la mesure où l'on sait que l'image du paysage rural a pulsé constamment dans les références à l'Antiquité, jusqu'aux jardins anglais qui ont rebâti un modèle de la pastorale virgilienne projeté sur un autre substrat économique et climatique.

Différents phénomènes vont concourir à ce processus de renversement de cette image. D'abord ce parallélisme avec le paysage rural, l'expérience du loisir à la campagne va sans doute permettre, en quelque sorte, à une certaine partie de la population de s'intéresser à ce qu'elle voit à l'extérieur. Le déplacement dans le territoire était une aventure périlleuse et, bien souvent, lorsqu'on voyageait dans les calèches et les diligences, on fermait les fenêtres par des rideaux noirs de manière à ne pas voir le spectacle horrible qui se déroulait devant les yeux. Ces rideaux vont être tirés petit à petit, et la société qui a les moyens de voyager va découvrir le spectacle de la nature plus ou moins organisée par l'homme. Cette expérience du loisir à la campagne, qui se manifeste en particulier en Italie mais aussi en France et dans d'autres pays d'Europe, a sans doute une importance essentielle dans la mesure où c'est le premier pas vers l'espace de la grande nature.

Le deuxième phénomène qui concourt au renversement de cette image est le développement de la science, et en particulier de la théologie scientifique qui cherche à explorer les origines de la création divine et qui démarre très tôt dans l'histoire. Pétrarque notamment, en 1335, fait l'ascension du Mont Ventoux pour se rapprocher de Dieu et essayer de comprendre la création de la nature. Cette tentative du rapprochement avec Dieu a évidemment des implications esthétiques dans la mesure où le spectacle de l'objet créé par Dieu est un objet qui mérite la contemplation. Par ailleurs, le développement de la théologie scientifique va susciter un intérêt pour les phénomènes observables, en particulier sur le littoral : marées, vents, courants ; marées qui lavent le rivage, vents qui poussent les navires, courants qui les entraînent, etc. Le constat de ces mouvements des eaux toujours renouvelées sur le rivage introduit une idée qui apparaît dans d'autres domaines, en particulier dans l'aménagement du paysage rural

dans la mesure où la circulation des eaux va se développer dans le cadre du courant hygiéniste qui se développe à la Renaissance. Par ailleurs, le développement de la théologie scientifique permet l'intérêt à ce qui est production de nature, notamment de toutes les créations de la mer, les poissons, les coquillages, et on va voir peu à peu, à l'image de ce qui se passe dans la campagne, dans la botanique en particulier, un certain nombre de savants s'intéresser à toutes ces créations de la mer et en donner une image de la profusion naturelle et divine.

Un autre phénomène concourt à ce renversement de l'image littorale : les voyages des grands explorateurs. Lorsque Christophe Colomb s'engage dans son voyage vers l'Inde et découvre les Amériques, il fournit à son retour un certain nombre d'images totalement différentes de ce qu'on imaginait auparavant. Il décrit en particulier les rivages de Cuba comme le paradis terrestre, et l'intrusion de ces images dans la société d'Europe occidentale va contribuer à cette transformation de la représentation du littoral.

D'autres faits concourent au renversement de cette image : la cartographie, qui d'abord s'attache à une cartographie maritime destinée aux marins pour leur faire éviter les écueils, leur faire trouver les couloirs, les passes, les aider à s'orienter. Dans l'instauration du littoral en paysage, deux pays en Europe ont une importance essentielle, et il est d'ailleurs intéressant de voir que ces deux pays sont sans doute également à l'origine de l'idée de paysage appliquée à l'espace rural : les Pays-Bas et l'Italie. On le sait, le premier terme qui désigne cette parcellisation de la nature ou du pays en objet de contemplation est le terme flamand de "landschap". Mais la peinture de paysage s'est développée au Pays-Bas et a été désignée par ce terme, alors qu'en Italie, en l'absence provisoire de terme pour le désigner, en l'absence du "paesaggio", elle a été remplacée par "vedutta". On peut se poser la question de savoir pourquoi ces deux pays sont des lieux privilégiés de l'apparition de nouvelles représentations de la nature. Pour les Pays-Bas, ce pays a acquis, à la Renaissance et dans le siècle qui suit, une suprématie importante en particulier dans le domaine militaire et sur mer à la fois, par sa flotte guerrière et commerciale. Ceci est très important dans la mesure où la part de la société flamande qui concourt à cette suprématie est précisément celle dans laquelle va se développer cette idée de paysage. C'est également un pays où une certaine technicité est à l'œuvre, et en particulier dans la maîtrise de l'aménagement du territoire, en particulier dans la maîtrise de l'eau et dans l'apparition de la poldérisation, donc la maîtrise du rivage, de la construction du territoire sur le rivage. Les Pays-Bas étaient en effet, au XVI^e siècle, réputés pour ses ingénieurs auxquels on faisait appel, notamment en France pour lancer de grands travaux d'assainissement et de drainage des marais atlantiques.

L'Italie est également un lieu privilégié où se construit une

image du paysage littoral, mais également avec ce parallélisme extrêmement fort avec le paysage rural, comme on le voit à travers le développement de la peinture du paysage et notamment des rivages en des régions particulières : la baie de Naples, les rivages de la Vénétie, la Campanie. D'où vient ce privilège donné à l'Italie dans cette idée de construction de l'idée de paysage ? Sans doute à l'admiration que portent les élites sociales à la culture antique, mais pas seulement. Toutefois cette culture antique va être une référence, un passage obligé pour les artistes. Le voyage à Rome a été pendant très longtemps une sorte de passage obligé pour les artistes qui s'intéressent au paysage, et il y a en particulier un auteur vers lequel convergent les regards pendant cette période de création du paysage, Virgile. Il a une vision particulière, bucolique de la nature et de la campagne. Ces artistes, en particulier les artistes flamands, font le voyage en Italie, ils vont découvrir les traces de cette culture de l'Antiquité et remettre en quelque sorte leurs pas là où Virgile mais aussi d'autres auteurs latins ou grecs ont mis les leurs sur la terre de la Méditerranée. Il faut aussi relever un autre phénomène important dans la plupart des ouvrages agronomiques qui vont être écrits à partir de ce renouveau dans la science agronomique et dans la science des jardins, puisque c'est un même domaine qui se développe à partir de la Renaissance, la référence aux auteurs latins est continue. Lorsque Olivier de Serres et d'autres auteurs scientifiques commencent à élaborer leur littérature scientifique, leur savoir savant sur la nature, ils affirment toujours la nécessité d'un retour aux connaissances que nous ont enseignées nos maîtres que sont Virgile, etc.

Cette construction, cette instauration du littoral en objet de contemplation se manifeste donc peu à peu à partir du XVI^e et XVII^e siècle à travers des phénomènes divers, et en particulier à travers le développement pictural du paysage littoral, notamment en Angleterre mais aussi en Italie, et à travers des pratiques sociales nouvelles du littoral, et notamment comme le cite Alain Corbin, l'apparition des bains de mer à la fin du XVII^e. Il n'est toutefois pas certain que les bains de mer n'aient pas été pratiqués auparavant, notamment par la population locale. Et ceci nous ramènera à nos conclusions.

Toutefois, dans ces représentations qui ont cours au XVIII^e siècle, l'homme reste toujours au centre du tableau.

Comme on va le voir, dans la campagne, ce sont les paysans qui sont en train de fabriquer le paysage rural, sur le littoral on va voir les pêcheurs, les ports, les navires, les villes maritimes, on va déguster du poisson ; et on va voir, dans les représentations picturales, des ports et des villes maritimes. Pour exemple, la ville de Naples représentée maintes et maintes fois à cette époque, et notamment dans des vues aériennes alors qu'on ne connaissait pas le moyen de s'élever dans les airs, et qui manifestait de la part des auteurs de commandes le désir de faire contempler le lieu du pouvoir et l'unité urbaine.

ne, et sa place dans le territoire. À partir du milieu du XVIII^e siècle, l'espace littoral va s'instaurer en paysage, c'est-à-dire qu'il va acquérir des valeurs de contemplation, de spectacle, à l'image de ce que la montagne va produire à la même époque. Ce changement va faire basculer le regard de l'homme et sa place dans le paysage vers le spectacle de la nature, de la grande nature, et de la nature seule. Il est corrélatif de nouvelles idées et de sentiments ressentis devant l'impression de l'infini et des plaisirs que l'on en retire. Il accompagne aussi une pensée du nouveau rapport de l'homme à la nature dans ce Siècle des Lumières, d'une nouvelle idée d'une maîtrise acquise de l'homme sur la nature. Il y a de nombreuses raisons à ce renversement de cette image à cette époque. D'abord le développement de l'hygiénisme, ou disons la convergence de l'hygiénisme à l'esthétisme. C'est un moment où la nature acquiert une valeur de salubrité, où l'eau est celle qui lave, et par analogie la mer et les bains de mer sont une voie vers la santé. C'est à ce moment que se développent les traités d'hydrothérapie, qui expliquent que les eaux qui fouettent le corps le régénèrent... Et on retrouve effectivement cette même idée dans l'aménagement du territoire, et en particulier dans les zones de marais où les pratiques d'assainissement précèdent de l'idée que la mise en circulation de l'eau va permettre d'assainir ces territoires considérés jusqu'à cette époque comme des territoires insalubres, des lieux d'épidémie et de miasme. Il y a d'ailleurs une analogie entre l'image que l'on a de la nature et celle que l'on a de la société. À cette époque, les nombreux écrits, mémoires et traités sur le territoire de ceux qui observent ces phénomènes, fournissent de ces lieux, en particulier des marais qui sont considérés comme insalubres, l'idée que les sociétés qui y habitent sont des sociétés également insalubres et des sociétés malsaines, incultes. À nature insalubre, malsaine, s'accorde l'idée de société insalubre, et l'idée de la mise en circulation de l'eau qui court, va s'opposer à celle de l'eau en stagnation. Le marais, c'est l'eau qui stagne, c'est la société qui stagne, c'est la société routinière. La mise en circulation de l'eau dans ces territoires, c'est l'idée de l'assainissement de la nature, mais également de la société, l'idée de la réforme, de la création d'une nouvelle société qui se met en circulation, qui s'oppose à la routine. C'est dans ce Siècle des Lumières quelque chose dont les idées révolutionnaires vont se saisir pour combattre l'image d'une société féodale routinière et stagnante.

Une autre raison de cette instauration du littoral en paysage est le développement de la science, avec d'abord les tentatives de trouver les origines de la vie et on retrouve là, l'analogie de l'eau et du liquide amniotique, mais également l'idée que le marais et ce grouillement que l'on y observe, est le lieu d'origine de la vie. C'est une idée que l'on retrouve aujourd'hui dans certains écrits, et que l'on a retrouvé tout au long du XIX^e siècle, notamment chez un auteur célèbre, G. de Maupassant qui a écrit toute une tirade sur le marais et sur cet

te idée de lieu d'origine de la vie. Le développement scientifique, c'est aussi la tentation de comprendre le fonctionnement de l'univers naturel et des forces qui l'animent, et celui-ci pousse les savants à s'aventurer dans des milieux inconnus, en particulier la montagne et le littoral, et à observer les phénomènes qui s'y passent. Le paysage littoral va donc obtenir un nouveau statut, il devient un espace de contemplation. Et, à une époque où l'on n'a pas de terme pour qualifier l'idée de grande nature, car l'idée que l'on en avait c'était l'horreur, et c'est à ce moment là que l'on crée le terme de sublime qui exprime en quelque sorte la victoire de la pensée humaine sur sa peur. Le sublime, c'est en même temps l'idée de la frayeur que l'on a vaincue dans le spectacle de ces gouffres, dans ces phénomènes de grande nature que l'on observe. Le développement scientifique, c'est ici la découverte du mouvement du rivage, du déplacement des littoraux, à l'échelle géologique. Il y a, là aussi, sans doute la recherche de l'explication du déluge, la découverte des fonds marins qui ressemblent à des montagnes, c'est aussi l'idée que la mer est un lieu de ressources inépuisables, de richesse naturelle, d'un foisonnement de la vie que l'on observe notamment sur les plages, et ainsi une nouvelle image du paysage littoral apparaît. Elle s'oppose à l'image antérieure, mais ce qu'il est important de noter, c'est que cette image s'accompagne toujours de nouvelles pratiques sociales. Il est essentiel en effet de ne pas toujours se focaliser sur les représentations de la nature, mais aussi de bien voir comment elles se positionnent par rapport à ces pratiques sociales de nature. De voir s'il y a une concordance toujours parfaite ou s'il y a parfois des décalages. Dans ces nouvelles pratiques sociales de nature, les bains de mer ont déjà été cités, les promenades en bord de mer, les courses de navires, les promenades en mer. Cependant cette nouvelle image est à nuancer parce que d'abord, elle n'a pas une extension spatiale identique dans toute l'Europe occidentale. C'est d'abord l'Europe du Nord qui la met en œuvre, c'est d'abord l'Angleterre, les Pays-Bas, l'Allemagne, la Méditerranée viendra ensuite. Elle viendra notamment avec la pratique du grand tour des artistes qui parcourent la Méditerranée, auquel concourt un grand nombre d'écrivains : Chateaubriand, Goethe, etc. Et elle viendra avec l'apparition de l'idée de transparence de l'eau de mer.

L'image doit être également nuancée dans ses orientations de signification. On peut en effet relever trois grandes visions différentes dans cette image du paysage littoral. D'abord une vision romantique qui est née ou qui s'accompagne de l'invention du sublime, qui était une découverte du paysage littoral où, à travers cette découverte, c'est une découverte de soi-même, du moi, la plage, le rocher, ce sont des lieux idéaux de désir de fusion avec la nature, et de l'homme avec la nature, d'une fusion qui s'accomplit quelquefois à travers la mort. Alain Corbin a effectivement relevé ces pratiques qui se développent dans la bourgeoisie française ou hollandaise, qui consistent à aller au

bord du rivage les jours de tempête pour assister aux naufrages. C'est un spectacle dont se nourrit l'âme romantique. Peut-être pourrait-on dire que la célèbre toile de Géricault "Le radeau de la Méduse" procède de la même pensée.

Une deuxième vision va s'instaurer pour le paysage littoral à partir du XVIII^e siècle, elle a déjà commencé avec le paysage de la campagne : le pittoresque. Il signifie, à l'origine, ce qui est digne d'être représenté dans la peinture, c'est-à-dire qui est digne d'être peint. Mais les pratiques sociales de la bourgeoisie, les pratiques du voyage vont faire dériver cette signification vers un sens orienté vers la curiosité. Ainsi, le pittoresque devient, en quelque sorte, ce que l'on s'étonne de voir, cette émotion fugace, cette émotion esthétique que l'on ressent devant les accidents de la nature, accident géologique ou phénomène botanique, ou social notamment lorsqu'on observe les populations rurales, les populations des bords de mer, les pêcheurs que l'on vient regarder, observer, et qui excitent l'intérêt de ceux qui pratiquent cette observation. Effectivement, cette convergence d'intérêt pour le paysage rural et littoral se nourrit de la recherche d'images du passé, de la nostalgie de sociétés pures, et c'est à ce moment-là que naissent les idées de sociétés authentiques, comme en Bretagne, du bon sauvage breton et celtique. Le Breton est un héros rude qui lutte contre la nature, et on va d'ailleurs le voir à travers un certain nombre de représentations picturales et littéraires. Troisième vision qui apparaît dans cette image du paysage littoral, c'est la vision localiste, régionaliste si l'on peut dire, qui dérive peut-être de la précédente mais qui est également alimentée par l'essor de la géographie régionale à la fin du XIX^e siècle, mais aussi par l'essor du folklore et par l'intérêt porté aux légendes, à la tradition, et également par l'exploitation politique qui est faite de cet intérêt dans une période où s'opposent les idées nationalistes et régionalistes, et qui, quelquefois se nourrissent mutuellement. Il a été écrit que la région était la matrice, par opposition à la patrie, que l'individualité régionale, c'était ce qui pouvait faire le ciment de la nation. Cette décomposition et recomposition du paysage littoral ou cette instauration du littoral en paysage s'accompagne de nouvelles pratiques qui sont essentielles à souligner.

D'abord une pratique d'appropriation symbolique dans la mesure où l'on représente cet objet que l'on va regarder. Le représenter, le dessiner, le peindre, le décrire, c'est une manière de se l'approprier. Donc représentation symbolique puis matérielle à travers la villégiature maritime. L'invention du paysage littoral s'accompagne en effet de la villégiature au bord de mer, en Angleterre, en Belgique, dans le Nord de la France, sur le littoral atlantique puis méditerranéen. Cette appropriation est bien évidemment le fait de groupes sociaux privilégiés, comme l'aristocratie, la bourgeoisie, qui par la suite, va conduire à une appropriation plus populaire mais aussi plus récente, notamment avec l'apparition des congés payés.

Cette appropriation conduit à l'urbanisation du littoral. On pourrait presque dire que les artistes impressionnistes ont contribué à cette décomposition et recomposition du paysage littoral. Lorsqu'on observe les lieux sur lesquels le regard des impressionnistes s'est porté au cours de leur trajectoire picturale, on remarque que c'est d'abord dans la région parisienne, les coteaux d'Argenteuil, les rives de la Seine, mais aussi les gares, lieux de départ de la population citadine, de la population parisienne vers la campagne, vers ces guinguettes des bords de Seine; puis, c'est la Normandie et les ports de Honfleur ou les falaises d'Étretat; puis la Méditerranée, et c'est l'invention de la Côte d'Azur.

Pratique d'appropriation symbolique et ensuite, corrélativement, d'appropriation matérielle. Également pratique de la mise en œuvre du protectionnisme. Idées qui font leur chemin au cours du XIX^e siècle, et qui vont aboutir à la mise en œuvre de pratiques législatives ou administratives de protection de l'espace qui démarrent par la mise en œuvre d'arrêtés préfectoraux d'abord; un des premiers paysages protégés a été les rochers de Ploumanach à la fin du XIX^e siècle, avant le vote de la première loi de protection des espaces naturels en 1906. Autre pratique, celle de l'exotisme, c'est-à-dire la construction d'un espace qui est au-delà de ce que l'on a devant les yeux. Sans doute doit-on relever dans ce processus d'exotisme l'influence du mouvement orientaliste à travers le colonialisme; à travers les campagnes vers le Moyen-Orient, vers l'Afrique, sans doute jouent également l'imaginaire artistique, les pratiques des bains de mer, le désir du rivage, qui s'accompagnent de la vision des femmes sur les plages; on a un exemple frappant de cet exotisme avec Gauguin en Bretagne qui, lorsqu'il peint la région de Pont-Aven, peint autant ce qu'il va découvrir au Pacifique que la Bretagne elle-même! Il peint déjà ce qu'il va voir ensuite. F. Cachin dit: "Finalement, ce que peint Gauguin lorsqu'il peint les femmes bretonnes, ce sont presque déjà des vahinés".

Phénomène qui se manifeste également par l'introduction des plantes nouvelles, vous en avez un très bon exemple en Bretagne avec l'introduction du palmier, mais également des cyprès de Lambert ou du camélia qui viennent d'autres horizons; sans doute cet exemple n'a pas toujours été relevé comme un exemple emblématique, mais il faut le comparer avec ce qui s'est passé sur la Côte d'Azur, avec le palmier notamment. Le rivage est aussi ce qui est au-delà de la mer, c'est l'évasion, le rêve, le franchissement d'un espace vers un monde désirable, vers un autre territoire.

Conclusion

Cette histoire consacre, en quelque sorte, la recomposition par nos sociétés d'un espace littoral en paysage et concourt à lui donner une nouvelle image hétéroclite, faite d'empreintes à différents domaines, où l'on voit se mêler à la fois des accents de

l'architecture victorienne autant que de la botanique tropicale. C'est donc la décomposition et la recombinaison par certaines pratiques d'un territoire.

Deuxième phénomène qui me paraît essentiel, c'est cette distance qui se manifeste entre l'objet du regard et des sociétés qui le regardent, et en particulier l'apport de la vie en extérieur. Finalement on pourrait dire que le littoral a été inventé par ceux qui n'y vivaient pas, donc par ceux qui venaient de l'extérieur. On pourrait s'interroger sur la préexistence de pratiques sociales de nature sur le littoral, avant l'instauration de cet espace en objet de contemplation. N'existait-il pas, dans les régions littorales, en particulier en Bretagne, de la part des populations locales, une activité équivalente à des pratiques économiques, utilitaires, qui concouraient à donner des valeurs autres que des valeurs purement esthétiques et contemplatives ou affectives, sur lesquelles nous pourrions également réfléchir?

L'essentiel de ce processus de production, de fabrication du paysage littoral a eu tendance à focaliser l'intérêt de nos sociétés et de l'aménagement du territoire, de la pratique de l'aménagement paysager du territoire sur quelques lieux privilégiés en conformité avec des références esthétiques conventionnelles qui appartiennent à cette culture que nous partageons et qui induisent des pratiques protectionnistes, ne cherchant pas à articuler la dimension paysage avec l'aménagement du territoire et qui, finalement concourt à l'instauration de paysages figés, et en même temps à côté de celle-ci, des paysages du laisser-faire. C'est-à-dire que cette pratique esthétisante dans un cadre esthétique précis, nous a amenés à cibler notre regard sur un certain nombre d'objets du paysage littoral et finalement à proclamer le laisser-faire. C'est, en quelque sorte, la caution apportée à l'aménagement du territoire. Cet enjeu ne s'exerce pas uniquement sur le paysage littoral. Mais, à l'échelle de la France, c'est sur le littoral méditerranéen, atlantique ou de la Manche, ou sur les grands axes fluviaux que se manifestent les pressions parce qu'il y a précisément un enjeu paysager.

Cette date paraît maintenant attestée et remplace la date de 1549 qui figure dans les dictionnaires les plus courants.

Yves Luginbühl

14

PROJET GLOBAL VERS L'AIR PUR DANS LES VILLES ET LES FORÊTS

Peter Fend

Peter Fend est un artiste américain qui parcourt la planète pour la mise en place des projets de Ocean Earth. Cette société, qu'il a fondée en 1980, base ses recherches sur le principe de l'océan compris et exploité comme la terre. À partir de l'observation et de l'analyse des océans, est établi un programme d'exploitation de la planète pour un environnement sain et une nouvelle exploitation des ressources naturelles. Par des expositions artistiques, des sujets de recherches sont régulièrement révélés, tels que l'exploitation d'algues géantes pour une nouvelle énergie, la surexploitation de la vallée du Rhin, et généralement l'éco-système des océans. Certaines études sont menées ensuite avec des scientifiques et notamment en France avec l'IFREMER.

Peter Fend is an american artist who travels around the planet in order to implement the projects of Ocean Earth. This society, he founded in 1980, bases its research on the principle of the ocean understood and live exploited, the earth. From the observation and the analysis of oceans, a planet exploitation programme for an healthy environment and a new exploitation of natural resources is established. Through art exhibitions, research subjects are regularly revealed, such as the Giant Algae System for a new energy, the overexploitation of the Rhine Basin, and generally the oceans ecosystem. Some of these studies are, then, conducted with scientists, for example in France with the IFREMER (Institut Français de Recherche et d'Exploitation de la Mer).

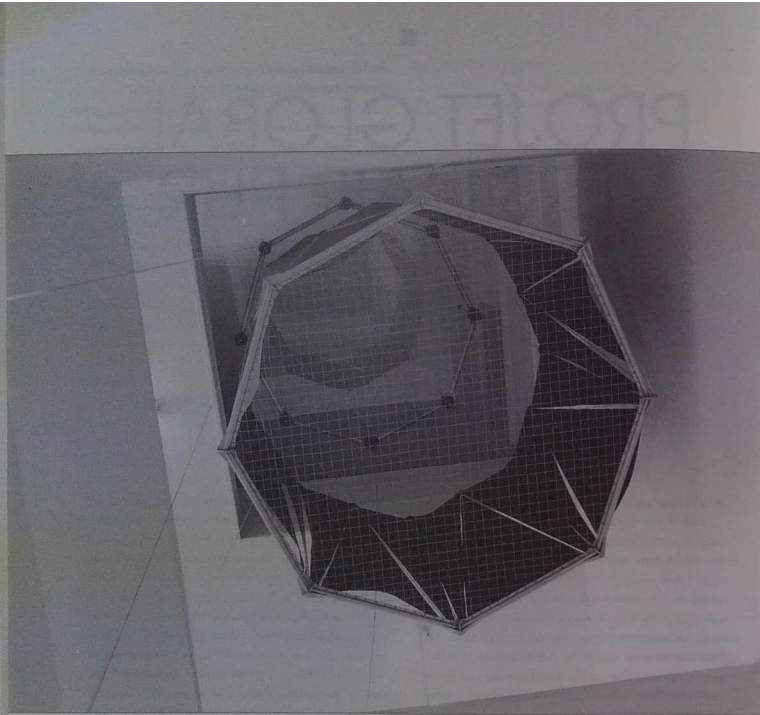
AVANCÉE VIKING

En Islande, microcosme du globe, l'océan est considéré comme un réservoir de richesses. Par conséquent, la terre est divisée et exploitée selon son inclinaison en fjords respectifs, en secteurs respectifs de l'océan. Le principe d'aménagement basé sur la mer et non sur la terre ferme, sur les besoins des animaux marins plutôt que sur ceux des animaux exilés des terres, a précisément été adopté par Peter Fend, et apparaît justement de façon manifeste dans le programme de la société qu'il a fondé en 1980 Société de développement de Ocean Earth. Le concept de Ocean Earth rejoint l'ancien concept viking, justement mis en pratique aujourd'hui en Islande et qui considère le monde comme une terre-océan, c'est-à-dire une surface océanique dont certaines parties des fonds marins se soulèvent et s'inclinent.

À partir de ce point de vue, Ocean Earth a analysé l'océan au niveau mondial et a conclu que sa circulation, donc sa vitalité, résulte principalement de l'action entre les deux pôles Nord et Sud, par l'intermédiaire du couloir de l'océan Atlantique. En revanche, l'océan Pacifique est un système relativement fermé. L'Atlantique, passage ouvert, assure la circulation des courants chaud et froid de part le monde. Ceci, en retour, assure le schéma actuel du temps sur la planète et une grande partie de la bioproduktivité planétaire.

L'Islande se situe au milieu de ce couloir. Bien que sa population soit peu importante, quelques projets bien diffusés pourraient la mettre sur le devant de la scène. Ceci ouvrirait la voie vers un avenir basé sur des ressources renouvelables plutôt que des ressources minérales, un avenir également qui soit

15



"Offshore soil rig", photo Richard Porteau.



"Offshore soil rig", photo Richard Porteau.

proche du degré zéro de pollution. Ce pourrait être un modèle. Tout ceci a été porté à la connaissance de Ocean Earth au travers de l'initiative d'un artiste, Inga Svala Thorsdóttir. Contrairement à d'autres artistes, elle fait abstraction de l'art ou de l'histoire de l'art en tant que tels, de même qu'elle met sa carrière au second plan, lorsqu'en 1993, au cours d'une exposition concernant Ocean Earth, elle soulève la possibilité d'une réflexion axée sur Ocean Earth qui serait adoptée en Islande. Non pas en tant qu'art mais en tant qu'architecture bien pensée et pratique. Cela ne concerne pas seulement certaines constructions mais toute une politique industrielle. Depuis plus d'un an, Thorsdóttir a mis en place tout un réseau de communications avec des scientifiques de la recherche et des hauts fonctionnaires en Islande; elle a également tracé la voie à des projets expérimentaux en mer conjointement avec des scientifiques d'IFREMER, l'Institut Français de Recherche et d'Exploitation de la Mer. Un problème cependant est apparu: des scientifiques en Grande-Bretagne, en collaboration avec le ministère Britannique de la Marine bloquent depuis une dizaine d'années ce genre de projet au sein de la Communauté européenne; leur blocage s'étend maintenant à toutes les zones mondiales où l'introduction de spores d'espèces végétales très intéressantes serait nécessaire. Le peu de publicité concernant ce projet qui a démarré à Cologne en novembre 1993 a donné lieu à des efforts évidents visant à éviter toute nouvelle expérimentation, non seulement dans la Communauté européenne mais aussi dans les pays légalement indépendants, comme l'Islande.

Pour contourner ces obstacles flagrants, Ocean Earth est revenue à sa conception du Couloir Atlantique afin de situer l'Islande ou les projets de l'hémisphère Nord apparentés, dans le contexte d'un corps d'eau courante unique, l'océan Atlantique avec les océans Antarctique et Arctique. Ocean Earth a également étendu son champ d'action juridique et administratif en adoptant la forme de société, la Giant Algae System, avec l'artiste Néerlandais Rob Scholte. Le siège social du projet Couloir Atlantique a été installé à Amsterdam. Étant donné l'interdiction globale portant sur l'introduction d'espèces dans des eaux d'où elles avaient disparu, telles que l'hémisphère Nord, Ocean Earth a concentré son action sur l'hémisphère Sud. Les tests en mer et la recherche vont maintenant commencer, au-delà de ce qui est conçu ici dans ce hall, dans les eaux qui circulent dans l'Antarctique, et plus particulièrement l'Australie et la Nouvelle-Zélande.

À bas, les projets d'expériences, visant l'Islande, site central de l'hémisphère Nord, sont considérés comme faisant partie de "l'action globale de peur que nous oublions". Dans tous les cas, la direction scientifique est assurée par l'IFREMER. L'ironie de l'histoire fait que l'Australie et la Nouvelle-Zélande, qui avaient combattu pour conserver la France dans la Grande Guerre, et qui avaient également combattu physiquement à

Gallipoli pour conserver l'accès anglo-américain au golfe Persique et aux carburants fossiles, coopèrent aujourd'hui avec les scientifiques français, avec le même slogan que pour ses vétérans "de peur que nous oublions", en utilisant les idées démontrées dans cette pièce, afin de faire une cassure par rapport à l'ère du carburant fossile et entrer dans une phase nouvelle de l'industrie biologiquement viable.

Dès que possible, d'autres sites du Couloir seront mis en activité. Tout dépend des réussites technologiques en Australie et en Nouvelle-Zélande dans les trois mois prochains, et de la vitesse à laquelle les personnes citées ci-dessous peuvent s'associer à nous.

Rob Scholte (avec les Espagnols) pour l'Espagne et Les Canaries; Inga Svala Thorsdóttir pour l'Islande, le Groenland et la Norvège; Thor Noguiera Erikson, pour les courants Brésiliens-Argentins; Laura Kurgan/les Quicks pour Le Cap.

Peter Fend

OUT OF BOUNDS

Fumio Nanjo

Fumio Nanjo est un critique d'art japonais. Son texte a été publié dans le catalogue de l'exposition "OUT OF BOUNDS", édité par la Benesse Corporation. Le musée d'art contemporain Naoshima, Benesse House est situé sur Naoshima, une île dans la Mer Intérieure du Japon. Pour célébrer son second anniversaire, Benesse House a organisé sa première exposition en plein air: Open Air '94 "OUT OF BOUNDS" - Art contemporain sur le littoral. Onze artistes et groupes japonais ont participé à cette exposition.

Fumio Nanjo is an art critic. His text is a part of the catalog of the exhibition "OUT OF BOUNDS" published by the Benesse Corporation. The Naoshima contemporary art museum is located on Naoshima, a Japanese island of the Inland Sea. Celebrating the second anniversary of its opening, Benesse House has organized its first outdoor exhibition, Open Air '94 "OUT OF BOUNDS" - Contemporary Art in the Seascap. Eleven Japanese artists and groups have participated to the exhibition.

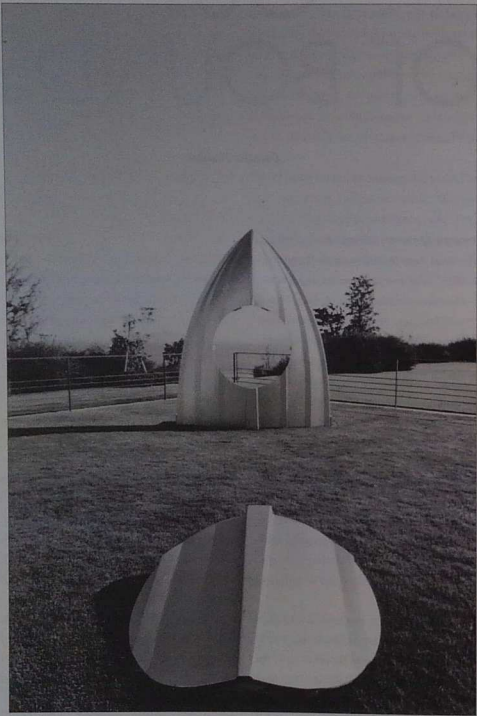
Benesse House, situé sur une île de la Mer Seto-Naikai (Mer Intérieure) offre une vue archétypale du Japon. Tout île est un monde fermé car entouré par la mer. Partant de là, la mer qui encercle l'île est une cage. Mais d'un autre côté, le mer en tant qu'ouverture sur des contrées étrangères distantes est une fenêtre ou une porte ouverte à des possibilités illimitées.

Cette insularité est métaphoriquement révélatrice du Japon qui, à l'instar d'autres pays, n'est entouré et bordé que par la mer. Pour être plus insulaire, le Japon s'est fermé et isolé du reste du monde pendant près de trois siècles durant l'ère Edo. Mais aujourd'hui, le Japon ne peut plus vivre sans contact avec les autres pays de la communauté mondiale. D'ailleurs, plus que jamais, le Japon doit prendre part aux relations internationales, partager des intérêts avec d'autres pays et promouvoir avec eux une meilleure compréhension mutuelle. La prise de conscience de cette situation pour le pays a donné naissance au thème de cette exposition, "Out of Bounds", "Au-delà des frontières".

"Au-delà des frontières" signifie franchir une frontière. C'est un hommage à ces aventuriers prêts à partir pour des mondes inconnus. La frontière ici divise l'intérieur et l'extérieur, une culture par rapport à une autre, le sacré et le profane, l'Occident et le Japon, ou l'ordinaire et l'insolite. Dans chaque cas,

les esprits déterminés qui traversent la frontière pour un autre monde inconnu incarnent la révolution et la créativité. Ils n'acceptent pas un cadre donné, une façon de penser, un système ou toute circonstance déjà établie, mais en les réfutant, ils nous montrent le monde dont ils rêvent et consacrent leurs vies à réaliser cet idéal. Ceci n'est rien d'autre que l'essence de la création.

Au cours de la préparation de cette exposition, vingt artistes ont été invités à présenter leurs projets après la visite du site de Naoshima. Afin d'effectuer des sélections, le contenu de leurs œuvres et le lieu éventuel d'exposition ont fait l'objet d'observations attentives. La moitié d'entre eux avaient conçu de nouvelles œuvres spécifiques au site, donc adaptées au lieu. Les autres proposaient des œuvres qui avaient déjà été exposées ailleurs, mais néanmoins, certains de leurs projets avaient été revus pour se prêter au nouveau décor. Après un examen minutieux, 11 artistes ont été sélectionnés. Leurs projets ont été reconnus comme s'inscrivant dans le thème de l'exposition et s'intégrant très bien dans le cadre environnant. Ces œuvres, comme vous le voyez à partir des photographies, n'ont rien de commun dans la technique ou dans le style. Elles ne semblent pas constituer la même exposition. Mais cette absence d'harmonie rejoint justement le thème de l'exposition car une association inattendue de méthodes et de modes divers



*Shinro Ohtake, Shipyard Works, 'Bow with Hole', 1990.
Photo Koji Murakami.*



*Yayoi Kusama, Pumpkin, 1994.
Photo Koji Murakami.*

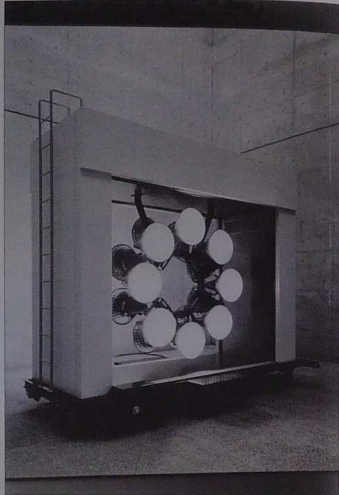
ou d'artistes éminents et de plus jeunes, symbolise la diversité de notre monde contemporain. Il est important que ces différents protagonistes empiètent sur les territoires des uns et des autres.

Chaque artiste adopte une attitude distincte eu égard à l'harmonie avec l'environnement. Ici, l'environnement n'est pas seulement le cadre naturel autour du musée mais il inclut également l'espace architectural parfait conçu par Tadao Ando. Le concept d'Ando ne place pas l'édifice et son environnement naturel en opposition l'un par rapport à l'autre mais les fait fusionner de façon que l'intérieur puisse refléter les vicissitudes saisonnières de la nature. On attendait de chaque artiste qu'il travaille de façon à utiliser l'espace architectural. En termes de pertinence par rapport au bâtiment, les travaux de Sugimoto et Koyama semblent particulièrement réussis.

Entre-temps, il faut considérer qu'un environnement n'est pas simplement un espace mais c'est tout le contexte historique, culturel et social d'un lieu. Tout lieu implique des événements historiques dont il a été témoin dans le passé, ou assume des rôles ou fonctions dans la communauté à laquelle il appartient. À cet égard, PH Studio qui intègre le mythe et la vie de l'île dans sa conception, a produit un travail profondément conceptuel. Et la vision plus intellectuelle, plus abstraite d'Okazaki démontre notre véritable structure sociale en faisant coïncider les logements du "village culturel" avec le poème de Tennyson "Le palais de l'Art". C'est un autre travail excellent qui permet une compréhension perspicace de la réalité.

TECHNOCRAT. Nakanowatari et Masunoki, qui offrent des critiques aigües de notre société contemporaine et de ses idées conventionnelles, ont obtenu des résultats remarquables en mettant la sensibilité du Pop Art en contraste avec la nature. L'exposition composée de ces travaux uniques s'efforce de transmettre une image de la culture et la connaissance du Japon contemporain. Or, la communauté insulaire en dehors du lieu de l'exposition regorge d'héritages en tous genres de culture traditionnelle et de vestiges du passé. Une vieille légende raconte le séjour de l'Empereur Sutoku au cours d'une bataille entre les clans Genji et Heike. Aux environs de Naoshima se trouve une île reliée au cycle Momotaro. De même, les îles de Naoshima ont probablement donné refuge aux pirates qui ont saccagé la Mer Intérieure.

Alors que l'économie du pays dépend pour une large part de la pêche comme dans le passé, les villages des montagnes des îles indiquent différentes périodes de la culture traditionnelle japonaise, et certaines allées des villes retiennent une vue archétypale du pays qui réveille notre nostalgie. Introduire ouvertement l'art contemporain dans ces sites traditionnels du Japon n'est rien d'autre qu'un moyen de faire revivre la tradition et c'est également la finalité de "Out of Bounds", c'est-à-dire une tentative de franchir la frontière entre le traditionnel et l'actuel.



Takashi Murakami, Sea Breeze, 1992
Photo Shigeo Aizawa

En effet, les esprits créatifs qui se rassemblent ici nous encouragent à revoir l'histoire, la société, la culture et la vie humaine, non pas en accord avec les notions établies mais à la lumière de l'art, pour poser un nouveau regard sur ce qu'est la réalité ou ce qu'est la vérité. Cette façon de penser sans limites, sans rigidité, ne s'impose-t-elle pas à nous aujourd'hui ?

Fumio Nanjo

ESCALES

ÉTÉ 1991 - COTES-D'ARMOR

Danièle Yvergnaux-Quéau

Patrick Corillon, Île Milliau, Trébeurden. Marcel Dinahet, gare maritime, nouveau port de Saint-Quay-Portrieux.

Anne-Marie Jugnet, Sillon du Talbert, Pleubian.

Robert Milin, Saint-Carré, Lanvellec. Seton Smith, route D8, Guingamp-Tréguier.

Danièle Yvergnaux-Quéau est responsable de la mission Arts Plastiques de l'Office Départemental de Développement Culturel des Côtes-d'Armor. Elle rend compte, dans ce texte, d'une exposition en plein air proposée par Jérôme Sans, critique d'art, et mise en œuvre par la mission durant l'été 1991. Cinq artistes sont intervenus sur un site de leur choix dans le département. Trois ont préféré la côte, Patrick Corillon, Marcel Dinahet, et Anne-Marie Jugnet alors que Seton Smith intervenait le long d'une départementale et Robert Milin dans un hameau. De cette expérience est née une rencontre inhabituelle entre un public principalement local, un paysage et des œuvres contemporaines.

Danièle Yvergnaux-Quéau is in charge of the Visual Arts Center at the Departmental Commission for Cultural Promotion of the Côtes-d'Armor district. In this paper, she gives an account of an open air exhibit proposed by Jérôme Sans, the art critic, and presented by the Center during the summer of 1991. Five artists worked at a site of their choice in the District. Three of them preferred the coastline: Patrick Corillon, Marcel Dinahet and Anne-Marie Jugnet, whereas Seton Smith worked along a country road and Robert Milin in a small hamlet. This experience gave rise to an extraordinary encounter between a principally local population, a landscape and contemporary works of art.

ESCALES est une exposition réalisée durant l'été 1991 dans les Côtes-d'Armor, qui proposait un parcours d'œuvres créées pour et en fonction de sites particuliers, la plupart d'entre eux sont situés sur le littoral, dans la partie ouest du département. Ce projet est né de la rencontre entre un critique d'art, Jérôme Sans, qui souhaitait mettre en œuvre un projet dans le paysage et plus particulièrement dans une région habituellement exclue des circuits traditionnels de l'art contemporain, et d'une structure culturelle départementale dont l'action de terrain se développait, et qui cherchait à concrétiser cette évolution par la mise en œuvre d'un projet plus ambitieux.

Le projet s'est ainsi rapidement défini autour de l'idée d'inscrire des œuvres dans le paysage, et de créer ainsi une pérégrination constituée de rencontres artistiques dans des lieux habituellement non dévolus à l'art. Il s'agissait au départ de construire peu à peu, à l'échelle du département, un musée ou un conservatoire d'œuvres interrogeant l'espace dans ses dimensions physiques ou écologiques, mais aussi sociologiques ou historiques. Le choix des artistes devait être représentatif de

l'actualité artistique depuis l'émergence des pratiques de "l'in situ" du début des années soixante, et ainsi mêler différentes générations. En outre, des artistes vivant en Bretagne devaient participer au projet, dans la mesure où leur démarche correspondait au propos de l'exposition.

Il s'agissait de proposer aux artistes une expérience de création singulière, et d'engager une autre forme de rencontre entre l'œuvre d'art et le public.

Les œuvres devaient s'intégrer à l'environnement, et non pas être posées dans un paysage aménagé pour elles, comme dans un parc de sculptures. Il n'était pas question non plus de jouer systématiquement sur le spectaculaire ou le monumental, mais plutôt, d'inviter les artistes à créer des signes, des images, ou des objets destinés à modifier, troubler ou questionner la perception du lieu par le spectateur. L'artiste ne devait pas tenter de rivaliser avec le site, mais plutôt d'en souligner un aspect, d'orienter la vision du spectateur. Enfin, le concept même de l'exposition devait, d'une part, obliger le spectateur habitué des lieux de l'art contemporain, à faire un réel effort

de déplacement et de découverte pour rencontrer l'œuvre dans sa dimension réelle et d'autre part, toucher un autre public, pas spécialement initié à l'art contemporain, le public des randonneurs, des touristes, mais aussi les habitants et les usagers réguliers des lieux.

Après un travail important de prospection des sites du département susceptibles d'intéresser les artistes, certains couples artiste/lieu ont été définis, et ont fait l'objet d'une étude plus approfondie sur la réalisation technique, l'accompagnement local, et le financement des coûts de production. Dans certains cas, c'est le lieu qui a suscité le choix de l'artiste, et dans d'autres, la recherche du lieu s'est faite à partir de la pratique d'un artiste qui semblait, par son œuvre, devoir être intégrée au projet.

L'ambition initiale était de développer cette expérience sur trois ans, inscrivant chaque année de nouvelles œuvres qui, pour certaines, pouvaient devenir de vraies commandes publiques. Pour des raisons essentiellement d'ordre financier, le projet n'a pas eu de suite au-delà de la première année.

Les cinq œuvres réalisées en 1991 correspondent d'assez près aux objectifs définis plus haut. Parmi celles-ci, trois d'entre elles se sont inscrites dans l'espace littoral, dans des sites bien particuliers, en quelque sorte emblématiques des différents aspects du littoral dans les Côtes-d'Armor, et de la Bretagne en général. Patrick Corillon a choisi un lieu chargé d'histoire, l'île Milliau à Trébeurden, Anne-Marie Jugnet, le Sillon du Talbert à Pleubian, site naturel grandiose, menacé par la mer et par l'homme et enfin pour Marcel Dinahet, une gare maritime à Saint-Quay-Portrieux, dans un nouveau port en eaux profondes, significatif des ambitions économiques et touristiques d'aujourd'hui. L'œuvre de Robert Milin dans le hameau de Saint-Carré, sur la commune de Lanvellec, située dans un contexte plus rural, développait un travail sur l'identité sociologique et culturelle d'un groupe social. Enfin, le travail de Seton Smith sur la départementale 8 soulevait la question de la perception quotidienne d'un paysage banal vu d'une voiture.

Patrick Corillon, l'île Milliau, Trébeurden

Le site de l'île Milliau, propriété du Conservatoire de l'espace littoral et des rivages lacustres, constitue en soi un terrain pour la création particulièrement intéressant. Son histoire est extrêmement riche; une présence humaine constante depuis le néolithique, un site géologique très particulier, un paysage remarquable et une végétation extrêmement diversifiée. En outre, la profusion de légendes et d'anecdotes qui lui sont associées, et notamment pour le XX^e siècle, en font un véritable lieu romanesque. Rappelons pour mémoire que l'île fut au début du siècle gagnée au jeu par le magnat de la presse Buno Varilla, qui en fit cadeau à son ex-maîtresse, Lucie Jourdan. Celle-ci devint par la suite, l'amie de Aristide Briand. Ainsi, l'île fut, pendant de nombreuses années, le théâtre de réceptions fas-

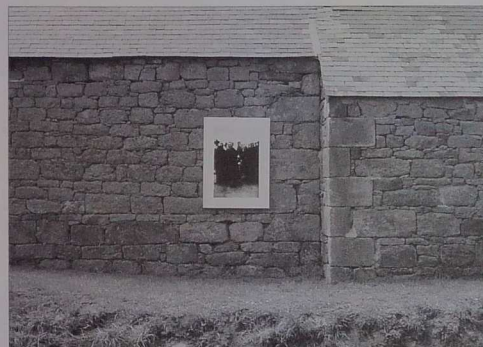
teuses et d'anecdotes parfois scandaleuses, colportées par les pêcheurs et les habitants de la région.

Ce site et ses histoires appelaient à l'évidence l'intervention d'un artiste de la fiction tel que Patrick Corillon. Son travail met en relation un objet ou un lieu avec un texte qui mêle réalité et fiction. De cette construction, naît une réflexion à la fois philosophique et poétique sur les données qui conditionnent notre perception, dans ces plus infimes et plus dérisoires composants. La dimension littéraire de ce travail qui se construit d'œuvre en œuvre autour de différents personnages récurrents, devait sans nul doute trouver sur l'île, une matière particulièrement riche.

Patrick Corillon a ainsi proposé pour l'île un parcours de huit stations, marquées par de petits promontoires blancs d'un format de 21 x 29,7 cm (une page blanche A4), sur lesquels le visiteur était invité à monter, pour découvrir un point de vue, et lire le texte correspondant, livré dans un petit carnet. Ces textes, y compris dans le dispositif proposé pour leur lecture, constituent une mise en abîme de la perception du site, à travers quatre différents acteurs. Ils décrivent le parcours de Victor Lurkin, biographe de Oskar Serti, qui cherche, à travers des dessins réalisés par Lucie Jourdan et représentant Oskar Serti à ces mêmes places, à saisir les impressions et les humeurs de son ami. On voit ainsi que les données météorologiques rendues par le dessin influent sur les états d'âme des deux personnages, à des degrés divers. Le spectateur lui-même, dernier niveau de lecture de ce parcours va, en confrontant le paysage réel au récit, faire entrer dans cette chaîne ses propres impressions. L'œuvre de Patrick Corillon intègre le paysage et l'histoire de l'île dans une fiction plus générale, pour une analyse littéraire et poétique de la perception et de son évolution dans l'espace et dans le temps. À l'image de Oskar Serti, premier personnage de la chaîne, le spectateur perché sur le promontoire, s'inscrit lui-même, comme une statue, comme composant du paysage, et referme ainsi la boucle de l'histoire.

Marcel Dinahet, gare maritime nouveau port de Saint-Quay-Portrieux

À l'inverse du projet de Patrick Corillon, l'œuvre de Marcel Dinahet a induit le site dans lequel elle a pris place pour l'exposition. Vivant et travaillant à Rennes, l'artiste depuis plusieurs années menait de front un travail de sculpture en atelier et une passion pour la plongée sous-marine. À la veille du projet Escales, il amorçait une nouvelle étape, déterminante dans son travail, visant à relier ses deux activités, après avoir remarqué la présence dans ses sculptures, d'éléments très proches des formes organiques observées dans les fonds sous-marins. Ainsi, depuis un an, il commençait à immerger des sculptures, conçues comme des réceptacles, destinées à recevoir les différents éléments de la vie animale et végétale sous-marine. Ces



Robert Milin, Saint-Carré, Lanvellec.

sculptures, comme des épaves, étaient destinées à subir les mouvements du flux et des courants, à se désagréger lentement pour finalement disparaître complètement. L'artiste suivait leur évolution par la photographie et le film vidéo, seules traces de leur existence. Le temps est à la fois le moteur de la création et de la destruction de l'œuvre.

Escapes fut ainsi l'occasion pour Marcel Dinahet de donner à voir pour la première fois, les images qui rendent compte de la création, puis de la désagrégation et de la disparition d'une sculpture, plongée dans un monde vivant, en dehors de toute présence humaine. Le choix de projeter le film vidéo dans un caisson métallique isolant le spectateur du monde extérieur, permettait de mieux saisir cette relation, solitaire, secrète, voire intime entre l'artiste et son œuvre. Cette dimension est renforcée par le son, diffusé dans le caisson, de la respiration de l'artiste dans son masque.

Par son dispositif, Marcel Dinahet contraint le spectateur à un regard attentif, une approche individuelle, concentrée de l'œuvre. Le choix du site a ensuite été défini par, d'une part, la proximité avec le lieu d'immersion des sculptures et d'autre part, la recherche d'un effet de contraste entre le caractère intime du travail et un lieu très public, lié à la notion de voyage. Ainsi, la gare maritime du nouveau port de Saint-Quay-Portrieux était un lieu particulièrement juste pour montrer cette œuvre, car elle s'inscrit dans le contexte d'un projet très ambitieux (et très contesté) d'exploitation économique de la mer, modifiant considérablement le paysage littoral. Le caisson de Marcel Dinahet opposait ainsi une approche artistique, respectueuse et individuelle (la sculpture est en quelque sorte un don fait à la mer) à un contexte agressif d'une nouvelle construction portuaire pour le développement de la navigation de plaisance, où le béton cohabite avec la musique disco et l'odeur de frites.

Anne-Marie Jugnet, Sillon du Talbert, Pleubian

Le Sillon du Talbert est un des sites les plus impressionnants et les plus spectaculaires du littoral des Côtes-d'Armor. Ce sillon de galets, long de trois kilomètres, a été créé par les courants contradictoires, qui en ont modifié sa configuration au fil des siècles, et continue à évoluer, vers une probable disparition. Inscrit dans un superbe paysage, entre l'île de Brehat et l'embouchure du Jaudy, il a profondément marqué l'histoire locale, qui fourmille de légendes et d'anecdotes fameuses. En outre, il est lié à l'activité économique de la région, puisque les goémoniers y récoltent des algues destinées à différents usages, notamment à l'agro-alimentaire. Ce sillon est par ailleurs un site protégé, et un lieu de nidation pour les oiseaux marins. Il est devenu très récemment propriété du Conservatoire du Littoral. Que ce soit à marée haute ou à marée basse, la découverte de ce site est de toute façon une véritable expérience, voire une épreuve physique exceptionnelle de confrontation et de rencontre

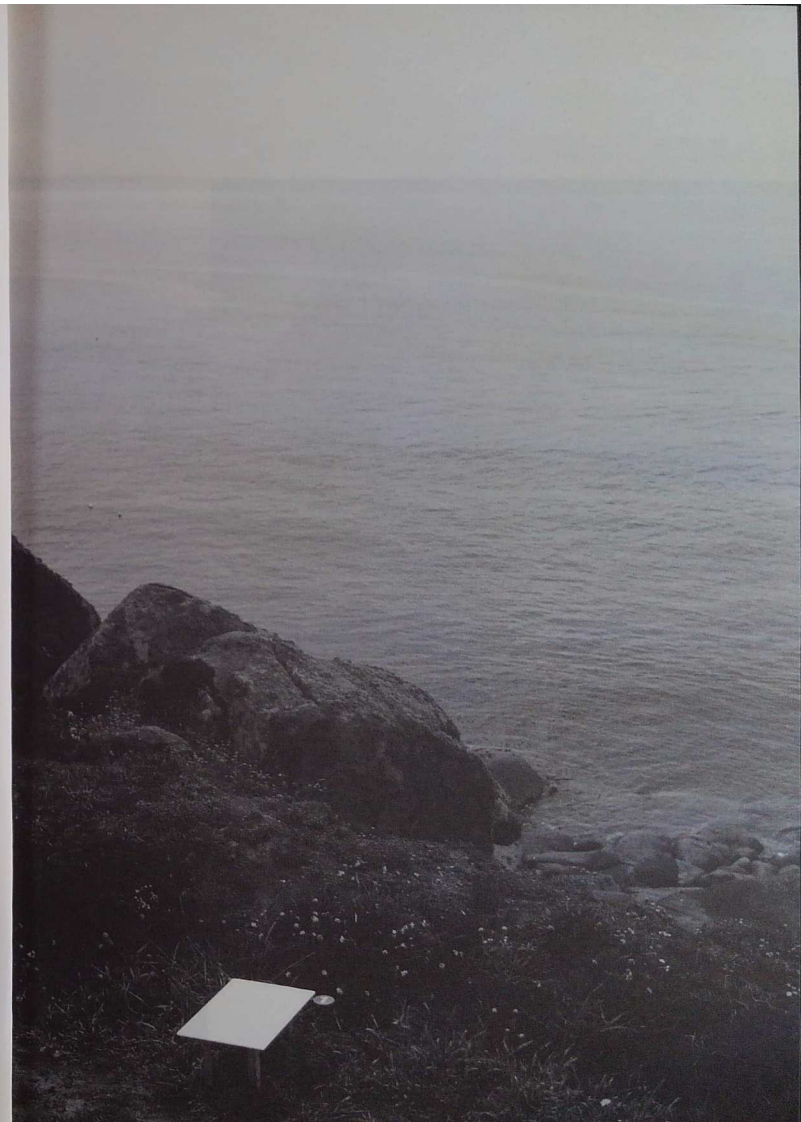
avec la nature. Tenter d'y inscrire une œuvre d'art était en quelque sorte une gageure, et il fallait prendre un parti radical, à la mesure du site, quelle que soit l'approche choisie. Le choix d'Anne-Marie Jugnet correspond à un parti pris de discrétion et d'humilité. L'artiste travaille sur les mots, qu'elle isole et qu'elle donne à voir dans un dispositif qui les rend à la limite de l'illisibilité. Ainsi, elle oblige le spectateur à concentrer et à développer son acuité visuelle, ce qui est une façon de se concentrer aussi sur le sens des mots. Ses mots évoquent la perception, la disparition, le temps et l'absence.

La proposition d'Anne-Marie Jugnet pour le Sillon du Talbert était d'une extrême simplicité et d'une grande sobriété. Au bout du Sillon, elle a placé une dalle de granit gris d'1 m x 1 m, légèrement enfoncée dans le sol, sur laquelle est gravé dans un caractère très mince et de faible dimension, "Immense oubli". L'artiste oblige ainsi le spectateur à parcourir les trois kilomètres du Sillon, pour finalement trouver une œuvre à peine visible, destinée inexorablement à s'enfoncer dans le sol et à disparaître, et qui constitue en réalité une invitation à la méditation; une façon également de souligner la dualité du site, à la fois grandiose et fragile.

Robert Milin, Saint-Carré, Lanvellec

Le projet de Robert Milin existait en réalité avant que le concept d'Escapes ne soit véritablement défini. Résidant dans le département des Côtes-d'Armor, l'artiste recherchait un village susceptible de devenir le lieu de son questionnement autour des notions de mémoire collective et d'identité culturelle. Son travail d'atelier consistait alors, à mettre en relation des photographies tirées d'albums de famille, avec des supports en bois peint évoquant, par la structure et la couleur, les portes, les cloisons ou les volets, signes visuels caractéristiques du monde rural. Une rencontre avec le maire de Lanvellec, résidant au hameau de Saint-Carré, a permis la réalisation d'une œuvre à laquelle ont été associés, la quasi-totalité des habitants du village. L'artiste a ainsi collecté dans les familles, des photos qui témoignent de l'histoire du village (pose du coq sur le clocher de l'église, moisson, mariage...) et des portraits (le militaire, l'étrangère...) qui rendent compte également des histoires individuelles. Ces documents, reproduits sur plaques émaillées ou sur porcelaine, ont été placés par l'artiste sur des murs, des palissades ou des portes, nettoyées ou repeintes, et s'incrustant ainsi dans l'architecture du village, sur des maisons particulières. Les habitants ont également participé activement aux montages des pièces. L'artiste a passé huit mois à mettre en œuvre ce projet, de la sensibilisation des habitants à la réalisation finale.

Robert Milin a ainsi, par un travail plastique, rendu visible et fait émerger à la surface des murs du hameau, une mémoire collective dont les traces photographiques restent habituellement confinées dans de vieilles boîtes de gâteaux, au fond des





Marcel Dinahet, gare maritime, Saint-Quay-Portrieux.



Seton Smith, départementale 8.



Anne-Marie Juyet, Sillon du Talbert, Pleubian.



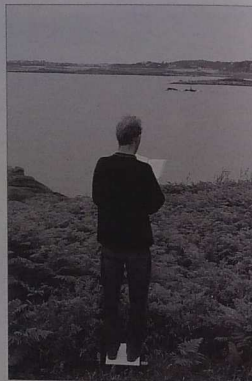
placards. Dans une démarche finalement assez proche de celle, classique du paysagiste, il s'attache également à l'esthétique du village lui-même, en intervenant directement sur les murs. L'histoire locale, banale, ainsi affichée, comme des tableaux d'extérieur, trouvent un écho très profond dans la mémoire de chacun. Saint-Carré prend alors une dimension universelle, et devient en quelque sorte l'archétype du village. L'œuvre, récemment acquise par le FRAC Bretagne, continue d'exister depuis l'été 1991, grâce à l'attention constante des habitants.

Seton Smith, route départementale 8 entre Guingamp et Tréguier ¹

Seton Smith est une artiste américaine qui, par l'utilisation de la photographie, met en relation l'architecture et la nature. Elle s'attache à rendre compte du regard ordinaire, des visions fugitives, inattentives que l'on porte sur le monde et notamment, la vision la plus quotidienne, la plus banale que l'on peut avoir d'un paysage, celui que l'on traverse au cours d'un trajet en voiture. Elle a choisi d'intervenir sur l'une des routes les plus ordinaires du département, dépourvue de tout pittoresque. Huit photographies de ce même paysage ont été reproduites sur des panneaux routiers et installées sur les bords de la route, dans des endroits définis avec les services de la DDE. L'image anticipe le paysage, comme le font les panneaux routiers pour les lieux ou les carrefours, et inscrit dans l'environnement, par définition mouvant, évolutif, une vision fixe, immuable d'un fragment de paysage.

Danièle Yvergniaux-Quéau

¹ Seton Smith a présenté son travail lors du colloque "Les échelles du paysage", les 21-22 janvier 1993, cf. Cahiers 1/93, P.U.R., Rennes, 1993.



Patrick Corillon.

HOULES, BANQUISES, ICEBERGS

François Puyplat

François Puyplat, est photographe.

Des photographies simples, austères et grandioses comme les paysages de haute mer que François Puyplat a choisi d'enregistrer. Par une technique minimale, il montre la mer, la banquise telles qu'elles en réaction aux tentatives dérisoires d'y effectuer des exploits ou des spectacles qui nous parviennent en différé et pour lesquels le paysage n'est qu'un décor.

François Puyplat is a photographer.

François Puyplat has chosen to record simple, austere and majestic scenes such as sweeping seascapes. With a minimalist's technique he shows the sea and ice fields just as they are, contrary to some poor attempts at spectacular portrayal in which the landscape is only décor.

L'origine de ces photos est une réaction contre les poncifs de l'exotisme devenu, depuis quelques années, un produit de grande consommation.

Révant de lointains rivages, mais non convaincu par le style des reportages télévisés, j'ai été voir moi-même la haute mer, les icebergs, la banquise. Mon but étant de rapporter, non pas les cadrages minutieux d'instantanés exotiques ou esthétiques, mais des traces à l'état brut de formes et de choses n'ayant pas changé depuis la création du monde, des images aussi simples et dépouillées que des signaux de code de la route.

Aujourd'hui, il est facile d'aller partout. Je trouve ridicule d'ajouter des aventures artificielles et de rabaisser l'océan, le continent antarctique, le désert... à la fonction de décors. Mes photographies sont vides et monotones, tout autant que les récits découverts de ces mêmes endroits où je suis allé les faire.

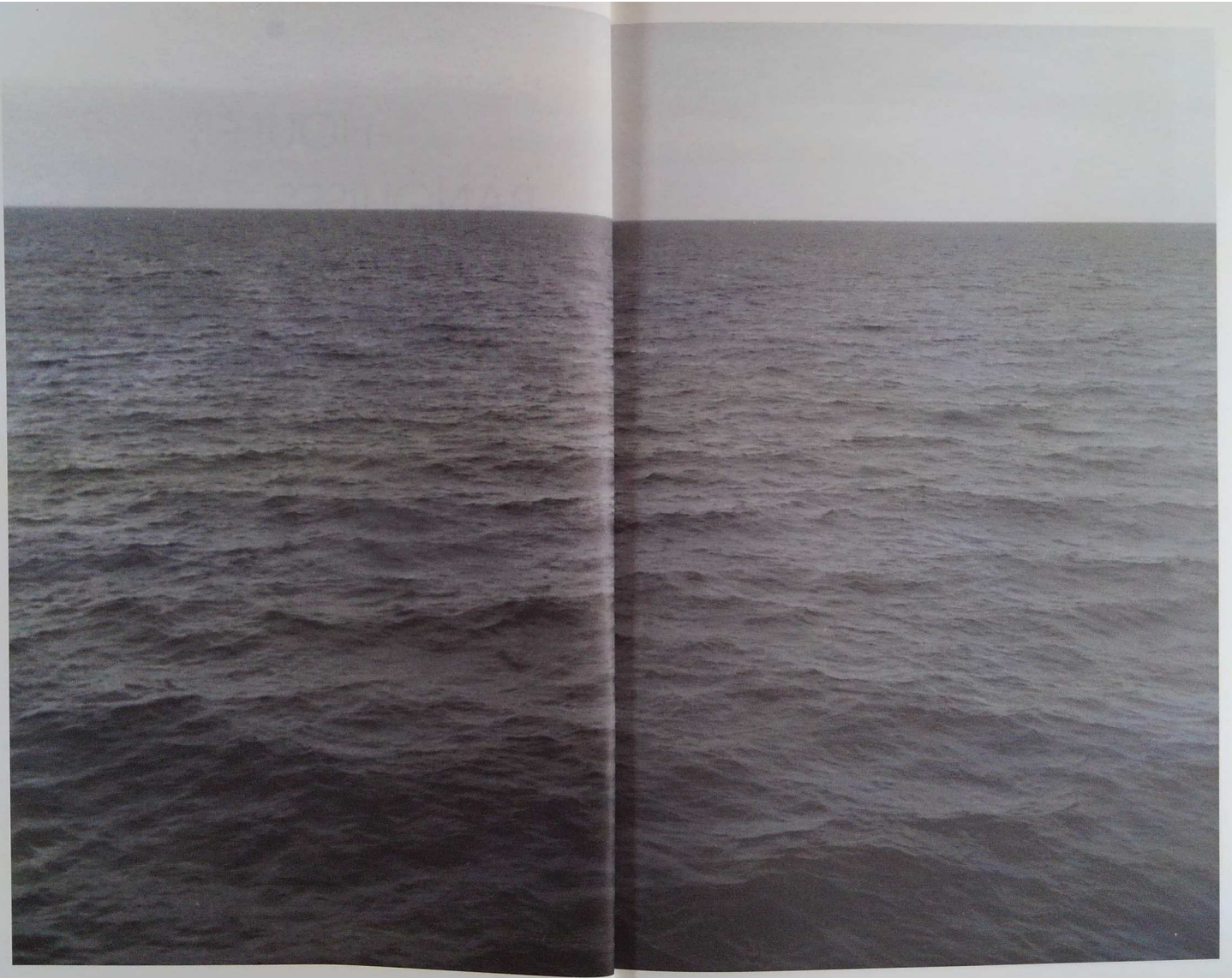
Toute liberté est laissée au spectateur d'y ajouter ce qui lui plaît. Cependant, comment ne pas tomber dans le défaut d'imposer mon point de vue et mon émotion, d'utiliser ces paysages à des fins personnelles ? Par la suppression de tout para-

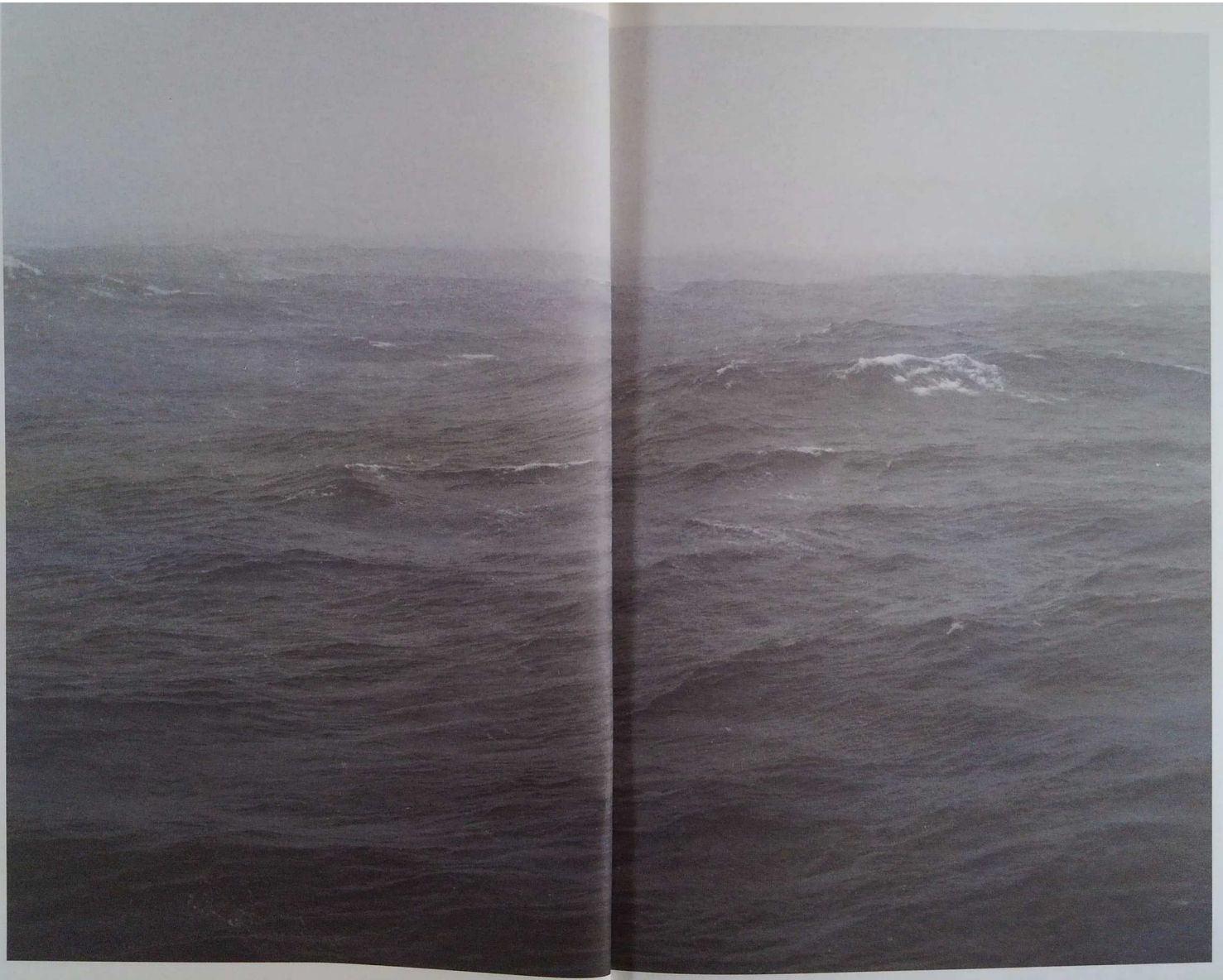
site subjectif et à l'aide d'une technique "pauvre", le noir et le blanc, une seule focale, l'horizon toujours à peu près au même endroit, des trages non maquillés.

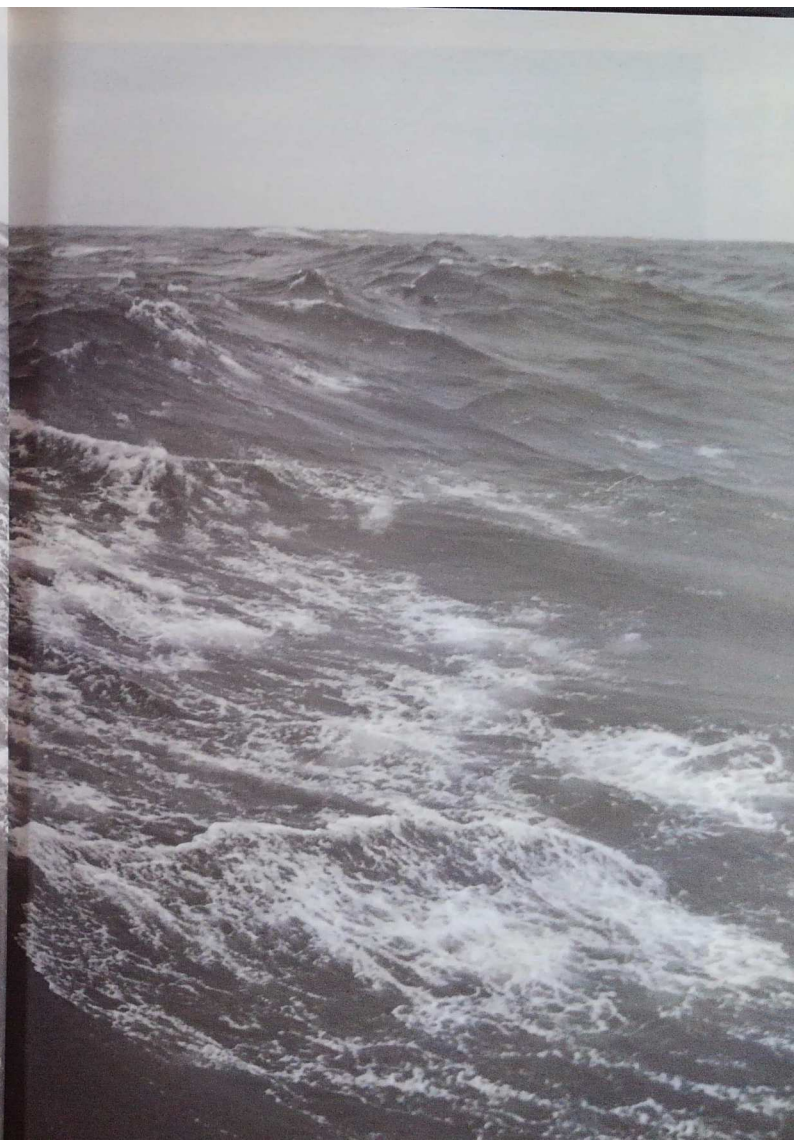
Les scientifiques rencontrés au cours de mes voyages, ont tous une attitude envers l'écologie bien différente du discours manichéen courant. Leur prudence a aussi influencé et encouragé ma volonté d'effacement.

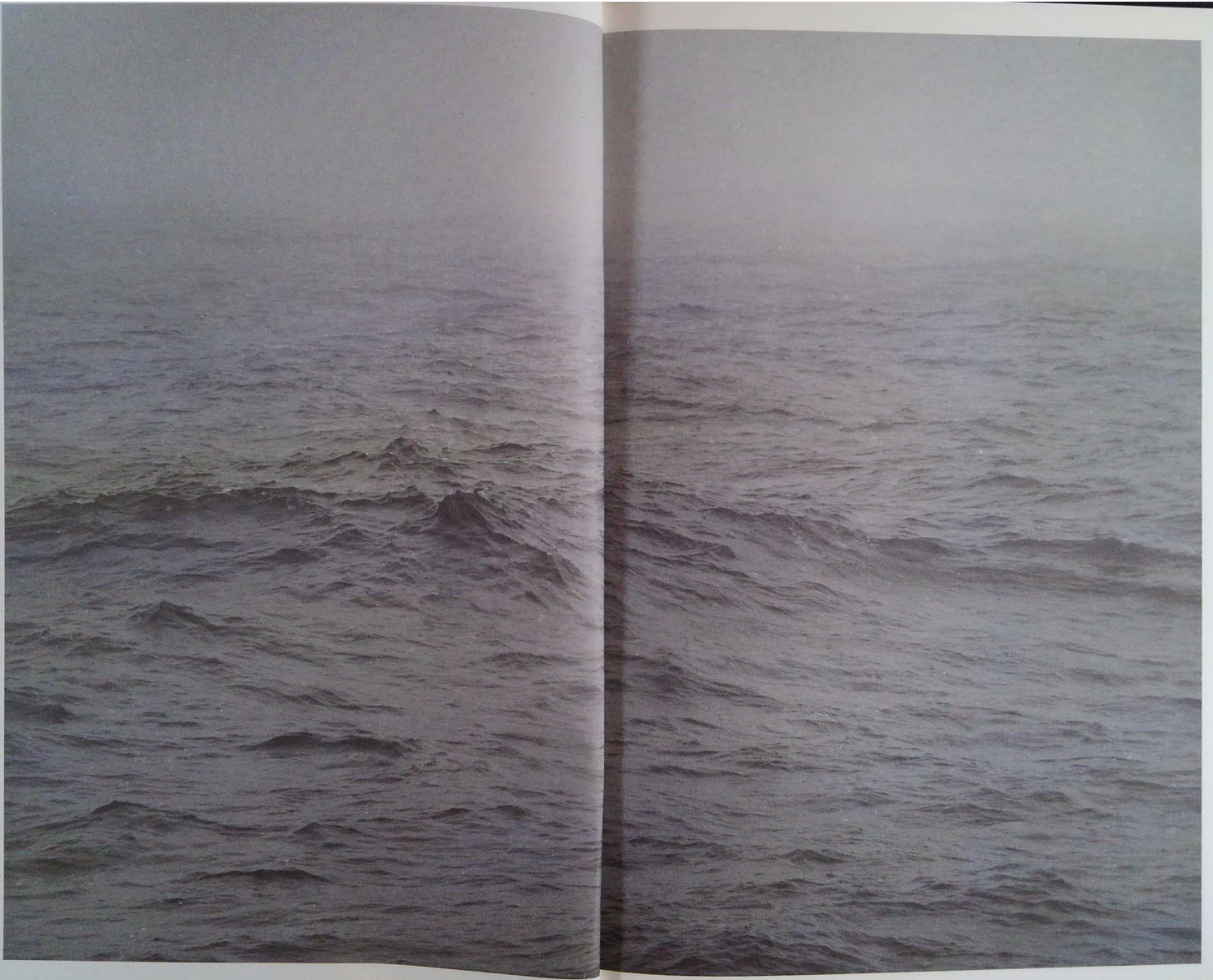
François Puyplat

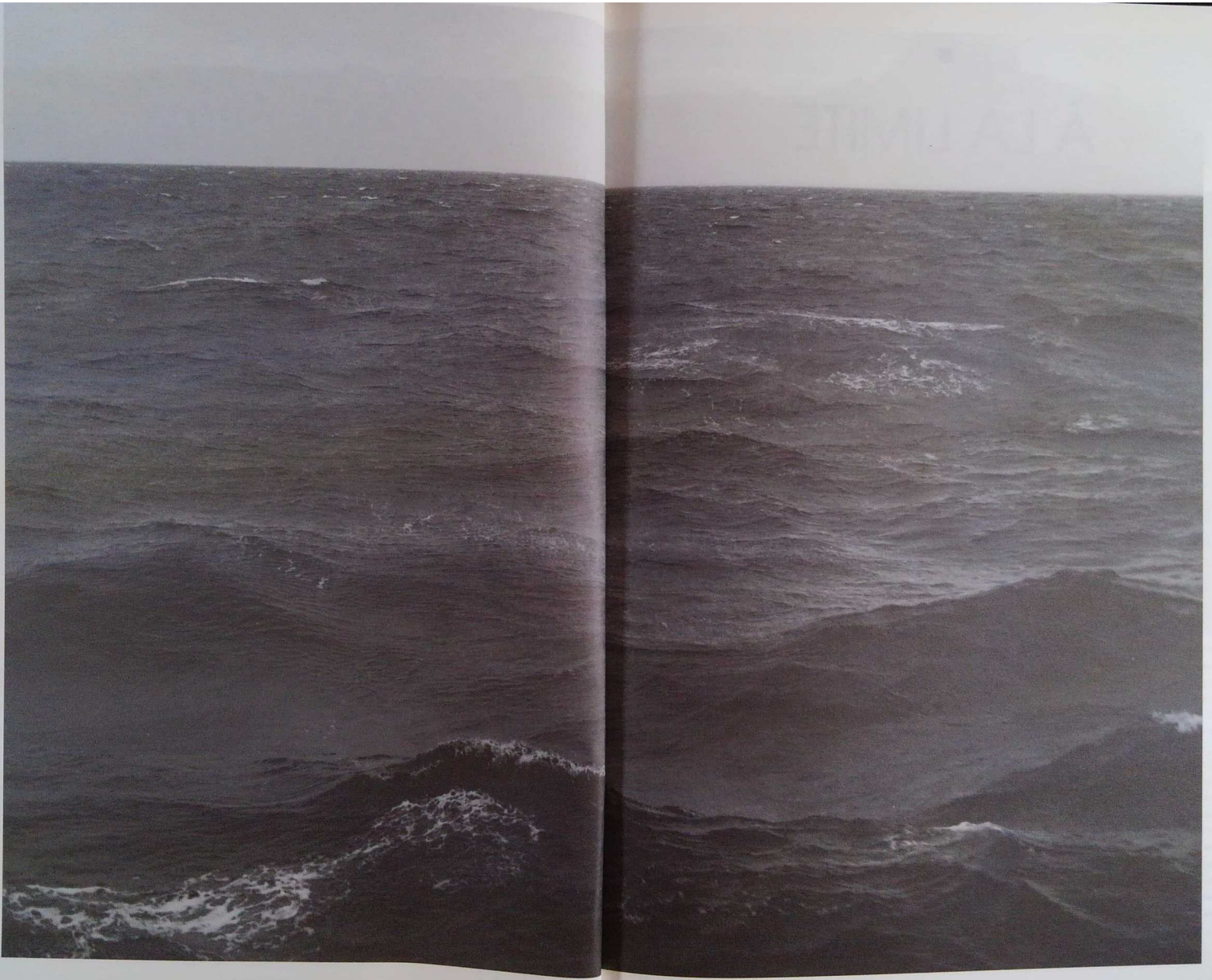
Paris le 12/10/1994











À LA LIMITE

Marcel Dinahet par Didier Larnac¹

Marcel Dinahet est un artiste français dont le travail est articulé autour de l'immersion marine de sculptures et de l'enregistrement vidéo de l'action de la mer sur les sculptures à différentes échelles de temps. Ensuite l'écran fait émerger à nos yeux une partie des sensations vécues par l'artiste sous-marin en offrant une image télévisuelle détournée.

Marcel Dinahet is a french artist, whose work is articulated around the immersion of sculptures in the sea and video recordings of the impact of the sea on sculptures on differing time scales. The screen, then, makes some of the sensations felt by the submarine artist emerge before our eyes, presenting a subverted televisual image.

À la limite... de la nuit, entre sept et dix mètres de fond, dans un froid abyssal, il laisse ses sculptures. Après de longs mois, il leur rend une visite. Avec une caméra vidéo, il les filme. Après le filmage des fonds marins, lu par un magnétoscope et envoyé sur un écran de télévision, il réfilme ses propres images visibles sur l'écran puis, à l'aide d'un projecteur vidéo mono tube, il projette le film à l'intérieur d'un caisson ou container métallique, sur une des parois. Les images des fonds marins sont limitées. La lumière du jour par dix mètres de profondeur est extrêmement faible. La caméra enregistre des lueurs de plus ou moins grande intensité. Le film passe sur un écran de télévision. Le tube cathodique de ce dernier est composé d'une couche de phosphore sur laquelle un canon à électrons projette une quantité d'électrons. À chaque filmage, la caméra enregistre une nouvelle couche. Dernière phase, la projection du dernier film par un projecteur vidéo. Sa lentille de projection est constituée de cristaux liquides sur lesquels sont envoyées des informations lumineuses et spécifiques pour chacun d'entre eux. Il obtient une image numérique.

Le procédé restitue l'image des fonds marins avec une altération accrue. Une pixélisation de l'image vidéo donne, parfois, un caractère vaporeux à des fonds sous-marins et nous trouble au point de penser qu'il n'y a pas qu'une image électronique vierge à être diffusée sur la couche de phosphore. Regardant l'eau chargée d'alluvions, nous pensons, quelques instants, qu'il s'agit d'un écran de télévision éteint ou sous tension ne diffusant alors qu'un monochrome électronique. Le temps d'accoutumance visuelle, qui nous permet de définir ce que nous regardons, est plus ou moins long. Le doute s'installe sur la banalisation du sujet contemplé et l'intérêt d'une attention accrue que nous utilisons pour reconnaître ce que nous

voyons. Ainsi repérée dans son espace social, la télévision nous renvoie dans une posture assez ridicule. Notre reflet d'inquiété sur l'écran supposé éteint ou, sous tension, sans diffusion d'image. Nous, dans notre espace social. Un monochrome de liquide boueux sur une couche de phosphore. Lorsque la lune se cache derrière les nuages, il arrive parfois que le plancton, doué de luminescence, transforme la surface de la mer en un liquide argenté. Dans la nuit noire, la mer donne son éclat. Il va à contre-courant. Il se laisse porter par les flots. Comment éviter le liquide amniotique? En n'en parlant pas. Et les cristaux liquides, la projection d'électrons sur une surface de phosphore? Intéressant de savoir de quoi ces objets sont constitués. Son idée de nous transporter est belle. A-t-on aussi froid dans le fond que dans le caisson? Problème de conscience. Le caisson, le son, l'image analogique, l'image numérique. Immergés dans un univers de transmissions décodées nous permettant d'accéder à une conscience de l'image originelle, nous sommes plongés dans un milieu aquatique par le milieu électronique, l'un se révélant par l'autre et réciproquement. Dialectique reconnue de composants élémentaires, d'une même et unique origine, l'appréhension normalisée de l'image télévisuelle devient relative.

Didier Larnac

¹ in Chantiers d'Artistes,
9 commissaires présentent 9 artistes
11 mai - 20 juin 1994
CRDC - Espace Graslin - Nantes



Marcel Dinahet. Visites sous l'île de Vassivière.

PAYSAGES, LE TEMPS DE L'ÉTALE

Sylvie Petton et Pierre Dufy

Pierre Dufy et Sylvie Petton ont effectué une recherche dans le cadre du post-diplôme de l'École des Beaux-Arts de Rennes. Leurs observations et travaux ont été réalisés dans la baie de Brest, attentifs particulièrement à l'étalement de sursis. Leur démarche aboutit à une méthode d'analyse sensible qui, sans aucun doute, doit trouver sa place dans la gestion du paysage.

Pierre Dufy and Sylvie Petton have been carrying out research in the Post-Diploma of the École des beaux-arts de Rennes. Their observations and works have been conducted in the Bay of Brest, looking particularly at slack water, as a suspended moment. Their approach results on a new method of sensitive analysis, which undoubtedly has to find its place in the management of landscape.

Chacun se souvient du château de sable que l'on construit avec l'espoir fou que la mer ne l'engloutisse pas. Dès que l'eau vient affaiblir ses bases, on s'évertue à le consolider mais la mer finit toujours par l'anéantir. Dès le départ l'issue du combat est fatale.

Les édifices du littoral, comme le château de sable, ont un temps et une vie comptés par les assauts de la mer. Dans ce temps immobile d'une existence altérée, l'observateur suit les mutations, les métamorphoses, les cycles, et les dynamiques qui émettent du sens, un sens nouveau. Nous sommes ces observateurs des vies mutantes dans ce temps de l'étalement.

Les sites abandonnés fascinent par leur solitude. Ces grands corps échoués, naufragés sont très vite intégrés aux cycles naturels. La relation de cette vie inerte et des mouvements très forts du bord de mer est au centre de l'intérêt poétique que nous portons à ces objets. L'estran, ligne physique, frontière entre les mondes marin et terrien est le lieu de cette confrontation. Ce paysage fonctionne comme un laboratoire qui permet d'élaborer une méthode et des outils afin de comprendre ces sites abandonnés.

Ces objets singuliers, prisonniers de l'estran, peuvent-ils nous éclairer sur la problématique contemporaine concernant la place des monuments, du patrimoine, des zones protégées et des sites classés ?

L'étude s'applique aux sites et aux édifices dans leur période d'attente, de jachère, avant que ne soit programmé un projet. L'observation des mécanismes du milieu naturel qui font de l'estran un territoire de mobilité, nous a conduit à adopter une mimétique par rapport aux espèces qui y vivent. Nos expériences ont découlé de différentes pérégrinations sur un frag-

ment du littoral limité à la rade de Brest. Au départ, ces déplacements étaient aléatoires et se sont ensuite focalisés sur quatre sites représentatifs de faits singuliers et poétiques :

La plage du Moulin Blanc à Brest est le premier site car les phénomènes observés sont simples de compréhension : phénomène dynamique d'apparition et de disparition des traces de pas sur le sable, régies par l'alternance des marées.

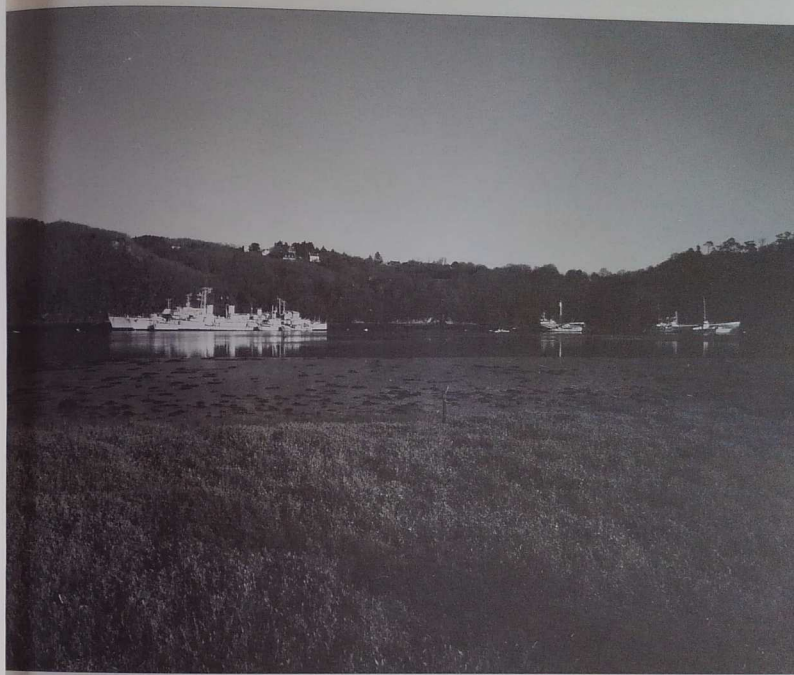
Le deuxième choix est le cimetière des bateaux de Landévennec. La nature s'approprie les navires de guerre en les intégrant dans un processus dynamique de transformation par le principe d'oxydation.

Le pont de l'Élorn est le troisième site dans une situation d'abandon depuis la construction d'un nouvel édifice. Ayant perdu sa fonction, nous lui attribuons une dimension paysagère dont la dynamique découle de l'alternance des couleurs dues aux effets climatiques sur le béton.

En dernier lieu, un littoral saturé de signes, d'objets et ponctué d'éléments ordinaires sans intérêt architectural. L'étude est réalisée sur des hangars du port de commerce de Brest dont l'intérêt réside dans l'évolution dynamique de la végétation sauvage.

Les éléments d'analyse se sont mis en place successivement, en écho les uns par rapport aux autres et ont permis d'énoncer des caractéristiques et des hypothèses qui pourront orienter des programmations ultérieures.

Devant l'apparition des traces, on prend conscience de la naissance des formes. Chacune, un jour donné, à une heure précise, marque le paysage. Pourtant, nous sommes détachés devant ces traces sur la plage parce que leur incidence est moindre et que leur disparition est imminente. Mais les



Cimetière de bateaux, Landévennec, (Photo n° 2).



Plage du Moulin Blanc, Brest, (Photo n° 1).



Pont de l'Elorn, (photo n° 3).



Port de commerce, Brest, (photo n° 4).

marques dans le paysage ont toutes une durée limitée, cela dépend de l'échelle-temps à laquelle on se réfère. (Photo n° 1) Le métal des navires subit l'influence du milieu et la rouille devient symbole d'évolution. Ce processus n'aboutit pas à une disparition définitive de la matière mais à une métamorphose. La prise en compte de cette notion permet de considérer le renouvellement voire le mouvement du paysage. (Photo n° 2) L'alternance des couleurs sur la peau du pont le positionne comme une borne météorologique. Réfèrent sensible dans le paysage, il déclenche un rapport intime de l'homme à son milieu, reposant sur le sens nouveau que l'on donne aux objets en situation d'abandon. (Photo n° 3)

L'absence d'activité humaine a provoqué la stabilisation du milieu. La végétation en se développant, nous révèle le potentiel de vie qui sommeillait en ce site. Le paysage possède une part invisible, mouvante et aléatoire, au même titre que sa partie visible, gérée et envisagée. (Photo n° 4)

La réalisation d'empreintes en paraffine permet de saisir les traces de pas. Pour que celles-ci soient au centre de la manipulation, un changement d'échelle en effectuant les moulages en atelier est nécessaire et donne lieu à l'organisation de séances pendant lesquelles des personnes sont invitées à marquer le sable de leurs traces. (Photo n° 1)

Des plaques d'acier sont livrées à l'emprise du milieu en étant disposées sur l'estran dans des stations-laboratoires. Un suivi régulier de leur transformation se fera sous forme de constats accompagnés de bulletins météorologiques. (Photo n° 2)

La fabrication de dalles de béton a permis la saisie des effets climatiques observés sur le pont. En les interprétant, la manipulation consiste à travailler l'aspect de surface et les nuances de teinte. (Photo n° 3)

La boîte, la terre, la graine évoquent le potentiel de vie du site. Des personnes sont à nouveau invitées pour prendre en charge les mélanges. La composition réalisée, l'entretien par un arrosage régulier décidera de leur évolution. (Photo n° 4)

Cette pratique empirique du paysage intervient durant le temps de l'étalement, défini comme un temps de réflexion et d'action qui donne un sens nouveau au site. La méthode, basée sur le mimétisme, puise dans la matière paysage et met en évidence un potentiel en harmonie avec milieu naturel. Elle a pour but, d'être transmise aux instances en charge du devenir du site; le travail du plasticien se situant en amont des décisions sur le paysage.

Cette vision sensible s'impose comme un positionnement à caractère professionnel qui se détache d'une gestion péremptoire et linéaire. Notre pratique vise en conséquence à intégrer l'aménagement du paysage dans les processus d'évolution du milieu.



photo n° 1

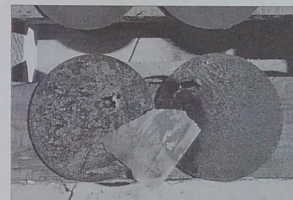


photo n° 2



photo n° 3



photo n° 4

Sylvie Petton et Pierre Dufy

ARTSCAPE NORDLAND

Lotte Sandberg et Maaretta Jaukkuri

Artscape Nordland, projet artistique de dimension internationale au Nord de la Norvège, a été initié en 1988 par une artiste Anne Katrine Dolven. Lotte Sandberg, critique d'art, rappelle l'histoire de ce projet qui a été largement débattu durant un séminaire international organisé durant l'été 1993.

Artscape Nordland sculpture project with an international profile, was initiated in 1988, stemming from visual artist Anne Katrine Dolven idea. The project hosted an international seminar in summer 1993. Lotte Sandberg, as an art critic, accounts for the history of the project.

Maaretta Jaukkuri est conservateur en chef du Musée d'art contemporain de Finlande, dans ce texte, elle présente l'évolution du débat qui a eu lieu dans la presse autour du Nordland Scape. Son propos tend à expliquer la difficulté d'appréhension du langage visuel.

Maaretta Jaukkuri is chief curator at the Museum for Contemporary Art in Finland, in this text she presents the evolution of the press debate concerning the Nordland Artscape. His purpose is to show the difficulty for a visual language to be transmitted.

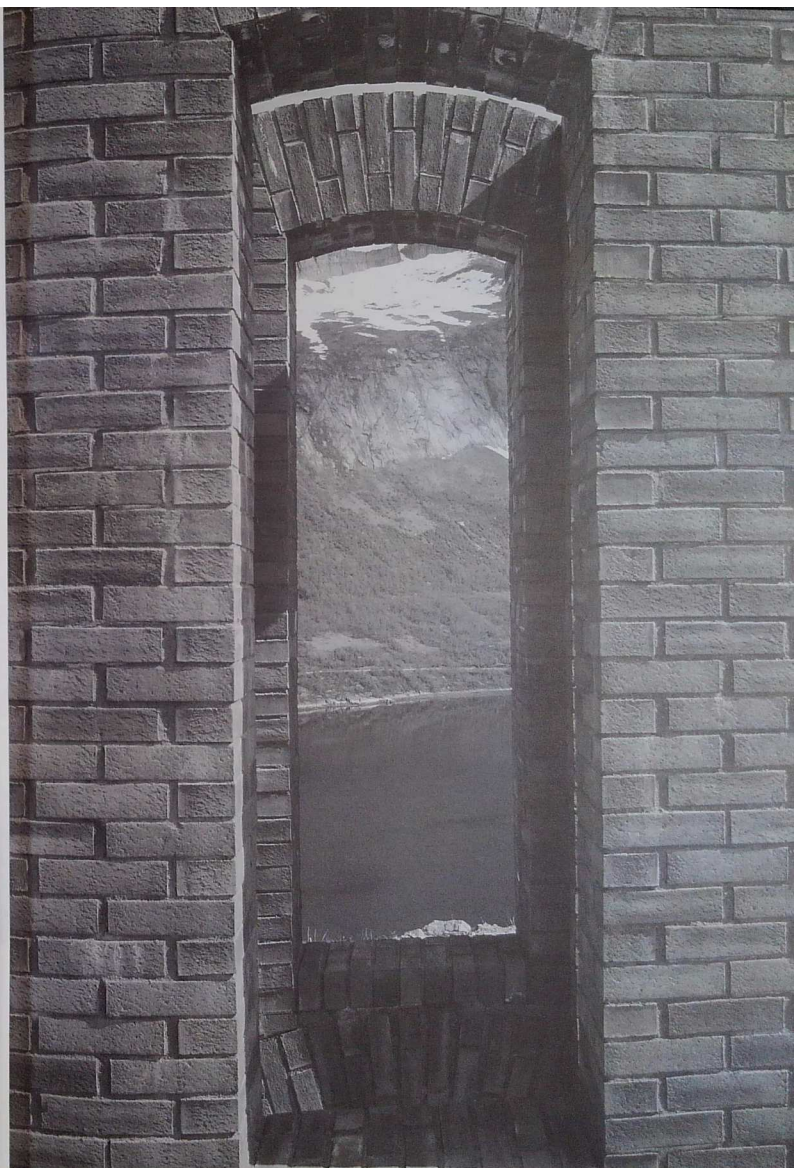
Au cours de l'été 1993, un séminaire s'est tenu autour de Nordland Artscape, projet artistique de dimension internationale du nord de la Norvège. Des thèmes variés ont été abordés lors des différents conférences et débats : identité et symboles, identité et déclin du modernisme, perceptions nordiques de la nature, nature et sémiotique, temps physique, temps et périphérie, temps et promeneur.

Lancé en 1988, ce projet est basé sur l'idée de Anne Katrine Dolven, que le Nordland pouvait servir de cadre à la sculpture contemporaine internationale. À l'origine, chacune des quarante-cinq municipalités du comté devait accueillir une sculpture. Le Nordland a approuvé le projet en 1992 et les premières œuvres ont vu le jour dans les mois qui suivirent. La première qui fut inaugurée est un triptyque de Kain Tapper, intitulée "Nouvelle conversation".

Dans la région, ce projet a naturellement soulevé un grand nombre de polémiques liées à l'attitude des populations locales à l'égard de cet art international et "incompréhensible". Plusieurs municipalités se sont donc retirées du projet, mais trente-quatre ont maintenu leur participation. Les artistes avaient été préalablement sélectionnés par un comité, composé de Per Hovdenakk, directeur du centre artistique

de Henie-Onstad, Maaretta Jaukkuri, conservatrice en chef du Musée d'Art Contemporain de Finlande, Bojana Pejic, historien d'art (Belgrade), Angelika Stepken, critique d'art (Berlin), et les artistes, Anne Katrine Dolven (Norvège) et Leo Janis Brieddittis (Suède). En 1992, Maaretta Jaukkuri est devenue la coordinatrice du projet.

De nos jours, les artistes utilisent plus volontiers tous les espaces existants plutôt que de se restreindre à la surface peinte ou à la forme sculpturale. En procédant ainsi, ils suppriment les limites entre l'œuvre d'art et le réel et libèrent l'art des contingences purement formelles. Issu du mouvement "Land Art" des années 1970, Nordland Artscape repose sur l'idée de sculpture comme site de construction et site spécifique. L'environnement, qu'il soit sauvage comme la nature du Nordland ou plus urbain, n'est jamais sans implications pour l'œuvre qui y est placée. Lors de la sélection des artistes, les membres du comité ont particulièrement tenu compte du milieu, de l'arrière-plan et des conditions naturelles de chaque site d'implantation. Dans le Nordland, la nature est sauvage et exposée aux intempéries ; il y existe une très grande variation de lumière. Dans plus d'un cas, la découverte de cette nature violente et peu familière fut un choc pour les artistes,



L'objectif principal de Nordland Artscape est de mettre au point un projet international d'art contemporain, regroupant des œuvres créées avec les conditions rencontrées dans le comté de Nordland. En effet, dans la mesure du possible, tant sur le plan artistique que pratique, les artistes sont tenus d'utiliser des matériaux locaux — principalement de la pierre, mais aussi du bois, du métal, etc. Par ailleurs, le projet relève directement des rapports entre le centre et la périphérie, il est une sorte de réflexion sur la situation de l'art dans le monde actuel. Dans ce domaine, le nord de la Norvège se situe à l'extrême périphérie — voyez comment aujourd'hui la périphérie peut créer un centre!

Le projet a suscité également des questions sur la fusion des caractéristiques culturelles mondiales et régionales, contribuant à la création d'une expression contemporaine, ouverte au passé. La dichotomie passé/futur - centre/périphérie est ici redéfinie incluant une nouvelle conception de l'espace et du temps.

Nordland Artscape s'intéresse également à la relation entre l'homme/culture et la nature. L'idée est d'attirer l'attention sur la nature par le biais de l'art et d'intégrer cet art dans le paysage, ce qui conforte ou au contraire remet en question la place de l'homme dans cette nature. À l'instar des minutieux personnages de la peinture romantique au travers desquels on pouvait ressentir toute la grandeur de la nature, les sculptures du Nordland permettent de jeter un regard nouveau sur la nature en Norvège.

Les œuvres suivantes ont déjà été réalisées

Per Barclay, Norvège/France (Fauske). Bård Breivik, Norvège (Narvik). Karl Cavén, Finlande (Beiarn). Tony Cragg, Angleterre (Bodo). Dorothy Cross, Irlande (Somna). Kristján Guðmundsson, Islande/Protacus, (Skjerstad). Sigurður Guðmundsson, Islande/Pays-Bas (Sortland). Cristina Iglesias, Espagne (Moskenes). Oddvar I. N., Norvège (Vevelstad). Per Kirkeby, Danemark (Meløy). Inge Mahn, Allemagne (Ballangen). Kjell Erik Killi Olsen, Norvège (Bø). Markus Raetz, Suisse (Vestvågøy). Raffael Rheinsberg, Allemagne (Andøya). Kain Tapper, Finlande (Vega). Sissel Tolaas, Norvège, (Alstahaug). Gediminas Urbonas, Lituanie (Saltal). Martti Aihla, Finlande (Skånland). Steinar Christensen, Norvège (Hamerøy). Walterico Caldas, Brésil (Leirfjord). Luciano Fabro, Italie, (Røst). Hreinn Friðhinnsson, Islande/Pays-Bas (Hattfjell-dal). Ólafur Gíslason, Islande, (Tjeldsund)

Les œuvres suivantes seront réalisées en 1995

Antony Gormley, Angleterre (Mo i Rana). Inghild Karlisen, Norvège, (Øksnes). Bjørn Nørgaard, Danemark (Evenes). Sarkis, Turquie/France (Hadsel). Erik Dietman, Suède/France (Brønøy). Toshikatsu Endo, Japon (Flakstad). Jan Håfström, Suède (Gildeskål). Anish Kapoor, Angleterre (Lodingen). Mario Merz, Italie (Dønna). Dan Graham, États-Unis, (Vågan). Hulda Hakon, Islande (Vefsn).

LE DÉBAT RÉGIONAL SUR LE PROJET ET LE PROGRAMME D'INTERPRÉTATION par Maaretta Jaukkuri

Récemment, Joanne Heyler écrivait à propos des différentes attitudes envers l'art à Los Angeles: "Les œuvres d'art abordent des thèmes trop peu familiers et qui demandent beaucoup de temps...". Nous pourrions difficilement trouver deux endroits plus éloignés l'un de l'autre que le Nordland et Los Angeles, et pourtant la difficulté que pose la confrontation de l'art contemporain avec le public semble être un thème aussi présent ici que là-bas.

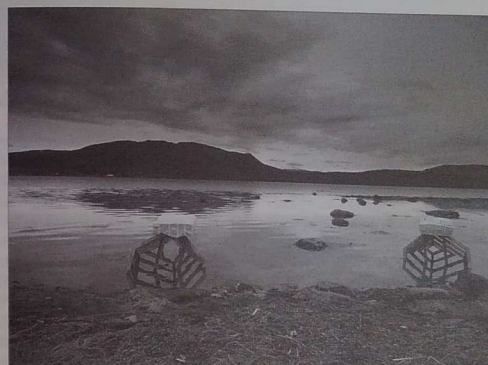
La controverse qui s'est engagée dans la presse régionale autour de Nordland Artscape dure maintenant depuis près de cinq ans. Le projet a tout d'abord été présenté comme une décision politique. On a immédiatement parlé de mégalomanie, ce qui est une chose très grave pour les Scandinaves. Un artiste local a fortement alimenté la polémique en déclarant que le projet provoquait une sorte de catastrophe naturelle. Dans une autre interview, il reprenait l'argument que les œuvres en question représentaient un art abstrait et urbain, sans rapport avec la culture locale. Selon lui, les habitants du Nordland étaient incapables de comprendre cet art.

D'une certaine manière, ces propos restent en marge de la critique générale, laquelle touchait plutôt à l'utilisation des fonds publics. L'argument, utilisé ici et qui vous semblera certainement très familier, est que l'argent public devrait servir d'autres priorités: développement d'activités pour les jeunes, création de nouveaux emplois, bien-être du troisième âge, amélioration des soins médicaux, construction de nouvelles routes, etc.

Sur le plan politique, il a été déploré que les communes concernées n'aient pas pu participer à l'élaboration du programme ou à la sélection des artistes. Leur rôle s'est limité à accepter ou à refuser les décisions qui leur ont été proposées.

Le caractère international du projet a également suscité une certaine réticence. Il a été dit que les artistes étrangers ne pouvaient pas comprendre la nature et la culture de cette région. Lorsque l'un d'eux est venu visiter la commune qui devait accueillir sa sculpture, un journal local a publié "une déclaration" de cet artiste dans sa langue d'origine, le japonais, ceci, précisait le commentaire, pour aider les lecteurs à mieux comprendre ses intentions. Nous avons également trouvé l'argument que les touristes préféreraient voir des œuvres réalisées par des artistes locaux.

Dans la plupart des cas, la critique tente de tourner en dérision le projet, les maquettes ou les plans des artistes. Le plus souvent, on essaie, dans un premier temps, de montrer que cet art ne nécessite aucun talent particulier, il est sous-entendu: "tout le monde peut faire ça", "faisons-le nous-mêmes" (certaines sculptures ont même été réalisées pour appuyer ces arguments). D'autre part, nous retrouvons, cité à tout bout de champ, le célèbre conte d'H.C. Andersen "Les habits neufs de l'empereur".



Per Barclay, Sans titre.



Erik Dietman, projet.

reur". Comme tout le monde le sait, cette histoire raconte comment un enfant innocent proclame que l'empereur est nu alors que toute la foule de spectateurs est persuadée qu'il est vêtu de splendides et nouveaux vêtements. En lisant toutes les références à ce conte, j'ai réalisé qu'il pourrait être considéré comme une métaphore de l'œuvre d'art et de l'art contemporain en général. Pour pouvoir pénétrer dans ce territoire inconnu qu'est l'œuvre d'art, nous devons d'abord lui faire confiance avant de laisser notre imagination et notre expérience prendre le dessus. Ce à quoi nous croyons n'est pas toujours visible d'une manière concrète; ce n'est pas "vrai" dans tous les sens du terme.

Le ton et l'orientation du débat sont restés assez constants. Le magazine qui couvre l'activité économique du nord de la Norvège ainsi que certains journaux locaux ont conservé une position uniformément négative par rapport au projet. J'ai remarqué récemment, en parcourant des coupures de presse, qu'un simple coup d'œil au nom du journal ou du rédacteur suffisait à déterminer si l'article était défavorable ou non. Mais je dois préciser que la presse régionale n'a pas toujours dépeint ce projet aussi négativement. Il a eu, dès le départ, de nombreux défenseurs et il a su par la suite attirer de nouveaux, parmi lesquels des politiciens locaux et régionaux. Comme nous l'a dit Marianne Skjølhaug, certaines communes ont été jusqu'à revenir sur leur décisions défavorables (le contraire, hélas, est également vrai). Dans l'ensemble, le projet est devenu un tel symbole de l'art contemporain (avec toutes les idées reçues que cela implique) que lorsqu'un container métallique a explosé, il n'y a pas longtemps, un journal a publié la photo de cette chose toute cabossée en précisant que, malgré les apparences, ce n'était pas l'une des sculptures de Nordland Artscape. Il a été également publié la photo d'une chaise emballée et attachée sur la galerie d'une voiture. La légende demandait si c'était là, la nouvelle sculpture qui devait être inaugurée.

En général, la presse en dehors du Nordland s'est montrée favorable au projet, mais il ne semble pas avoir suscité beaucoup d'intérêt : seules deux sculptures ont fait l'objet d'un article. La presse nationale s'est bornée à rapporter le projet dans son ensemble, y compris la controverse régionale. Il semble, en un sens, que le projet ait été perçu plus comme une entreprise de politique culturelle que comme un véritable projet artistique. L'artiste du Nordland, dont il a été question plus haut, a voulu engager une polémique dans un journal national. Il s'est immédiatement heurté à la critique et on l'a accusé de jouer le jeu de la "voix du Nordland". La presse régionale s'est fait l'écho de l'opinion critique. Au Nordland, le comble de l'exaspération semble avoir été atteint lorsqu'il a été suggéré que quelque chose avait été imposé aux habitants et qu'ils ne pourraient pas comprendre cet art.

En une autre occasion, lorsque le projet a été présenté dans le cadre d'une exposition sur le "goût populaire" en Norvège, un

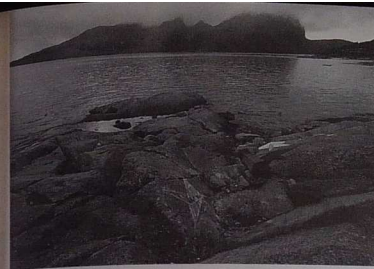
critique d'Oslo a déclaré à son sujet que dans la sélection des œuvres, il devait être autant tenu compte du goût des populations locales que de celui des spécialistes.

En dehors de la Norvège, la presse s'est révélée très favorable au projet. Certes, les journalistes étrangers ne se seraient pas déplacés si, dès le départ, une curiosité bienveillante ne les avait motivés, mais ce fait ne suffit pas à lui seul à justifier l'emploi de termes tels que "visionnaire", "audacieux", "innovateur" ou "Das Kuns-Wunder von Nordland". Des articles très importants sur le projet ont déjà paru, en Suède, en Allemagne et en Finlande.

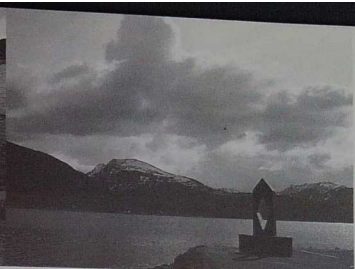
Une fois que la sculpture a été mise en place et inaugurée selon la tradition (il est intéressant de voir que cette cérémonie a ici tout à fait rempli son rôle), que les habitants ont rencontré l'artiste ou qu'ils ont lu un article le concernant dans un journal local, il semble — et ceci est un fait extrêmement encourageant — qu'un nouveau processus se déclenche. Beaucoup de spectateurs apprécient la sculpture qu'ils ont devant eux. Ils semblent alors comprendre tout le sérieux de l'œuvre et se rendent compte que l'artiste n'avait aucunement l'intention de se moquer d'eux. Ces derniers ont même parfois reçu des poèmes dédiés à leur sculpture. Le fait que des étrangers se soient déplacés pour voir les œuvres a été également une source de fierté. Parallèlement, la sculpture semble être plus facilement acceptée par les habitants de la commune dans laquelle elle se trouve que par ceux des communes voisines (ces derniers sont-ils moins bien informés sur l'œuvre?). Dans tout le comté, il a été noté des remarques du genre : "nous avons eu de la chance d'avoir l'auteur de cette œuvre magnifique, mais les pauvres gens des communes voisines ne peuvent vraiment pas se considérer aussi chanceux".

Ce phénomène est tout à fait intéressant : il montre clairement qu'une œuvre, considérée tout d'abord comme "étrangère", peut être par la suite parfaitement intégrée dans l'environnement local et bénéficier alors de toute l'attention et de la protection habituelles. Lui reconnaît-on un certain prestige, dû à la renommée internationale de son auteur (nous n'avons pourtant à aucun moment insisté sur ce point)? L'œuvre, d'un autre côté, peut être tout simplement considérée comme une touche exotique.

Le problème de la légitimité est au cœur de ce propos : pouvons-nous, légitimement, placer ces sculptures dans cette région? Il faut d'abord poser certaines questions fondamentales : qu'est-ce qu'une sculpture publique? Pourquoi, pour qui et par qui est-elle réalisée? Quels fonds publics sont utilisés? Dans ces petites communes où la population se monte, dans la plupart des cas, à 3000 habitants, la sculpture trouve tout naturellement son public. La nature de ce programme artistique se situe entre un projet qui ne peut exister que dans un lieu spécifique (site-specific) et la collection de musée. Actuellement, le projet regroupe trente-trois artistes. Dix huit d'entre



Steinar Christensen, Stella Maris.



Sigurður Guðmundsson, Eye of the Sea.

eux sont originaires des Pays nordiques, dont six de Norvège. Les quinze autres viennent de tous les coins du monde. Nous voulions en effet que la culture norvégienne et celle de ses plus proches voisins soient fortement représentées tout en donnant au projet une dimension mondiale.

Il est vrai que cet art doit paraître étrange aux yeux des habitants du Nordland. Cela implique-t-il qu'il n'aurait jamais dû avoir sa place ici? Aurait-il été préférable que cet argent aille à la construction de nouveaux monuments? Mais comme l'a très justement écrit Walter Benjamin : "Aucun poème n'est écrit pour les lecteurs, aucune photo n'est prise pour les spectateurs et aucune symphonie composée pour les auditeurs". Le projet n'a jamais présupposé que l'artiste vise un public particulier, local ou autre. L'art, après tout, est un message d'un individu à un autre individu.

Ce projet trouve sa justification la plus profonde dans la marge de liberté qui est donnée tant à l'artiste qu'au spectateur. Ce que les habitants pensent de l'œuvre est ici primordial. Aucune œuvre n'est "lâchée à la merci" d'une seule interprétation, laquelle risque trop souvent de devenir l'interprétation "correcte" et officielle. Les interprétations données devraient inspirer de nouveaux dialogues entre l'œuvre et les spectateurs.

Protéger la liberté d'expression de l'artiste est tellement évident dans le cadre de ce programme que cela n'a guère besoin d'être discuté ici. Il s'agit plutôt de trouver comment encourager les spectateurs à engager, en tant qu'individus "introspectifs", un dialogue avec l'œuvre. Afin qu'ils passent au-dessus des préjugés et qu'ils se fient à leurs propres perceptions, nous avons lancé un programme qui les invite à communiquer leurs interprétations personnelles des œuvres. Une sélection de ces dernières sera prochainement publiée et complétée par des photographies prises sur les sites, en été et en hiver.

L'idée que l'art visuel est une sorte de langage ne veut pas dire qu'il subit une réduction en passant par le langage verbal, mais simplement qu'il réfère à quelque chose qui lui est extérieur. Les moyens expressifs de l'art relèvent du visuel; leur histoire, les formes, les couleurs et les méthodes visuelles les rendent comparables au langage. Il est vrai que l'art contient parfois des éléments qui ne peuvent pas se plier aux formules de

l'expression verbale. Cela ne veut pas dire cependant, que l'art se suffit à lui-même, à la différence du langage, qui est un système de signes servant un but externe. Ce genre de pensée présuppose que tous les spectateurs devraient donner une interprétation plus ou moins identique sur l'art. La hiérarchie qu'elle implique est étrangère à notre époque. Le changement qui se déroule dans les arts visuels peut être rapproché de la substitution de paradigmes qui se passe en linguistique, lorsque le concept universel du langage cède la place à l'idée que le langage est conçu comme une opération qui permet de procéder à de constantes interprétations de la réalité, partielle ou totale.

L'idée qui sous-tend ce programme d'interprétation est que le même concept de "manière de vivre du monde" (Lebenswelt) peut être appliqué tant aux interprétations des œuvres d'art qu'à un texte, ces deux éléments étant considérés comme des domaines méthodologiques suivant la définition qu'en a donnée, entre autres, Roland Barthes.

Les idées employées dans ce programme sont principalement issues de la pensée de Paul Ricoeur. La philosophie réflexive est pour lui la discipline où les problèmes fondamentaux concernent les moyens de parvenir à la compréhension de soi. Selon lui, celle-ci doit être nécessairement médiatisée par des signes.

La psychosociologie finlandaise, Vappu Lepistö, a réalisé une étude sur les différentes manières de percevoir une exposition, en comparant les réactions de certains critiques d'art à celles d'étudiants en psychosociologie. Elle est parvenue à la conclusion que les étudiants n'avaient pas des réactions moins théoriques ou conceptuelles que celles des critiques, mais qu'ils n'avaient simplement pas les mêmes références. Par contre, les étudiants se laissaient plus souvent influencés par leurs goûts personnels et se fiaient moins à leurs propres réactions. Selon elle, un spectateur peu assuré ou, au contraire, trop conventionnel, reste prisonnier de son ignorance. La difficulté ici réside dans le fait que la distance entre l'attente du spectateur et les nouveaux aspects de l'œuvre n'arrive pas à être résorbée (Hans Robert Jauss). Quand cette distance est réduite, nous parlons de formes populaires de culture.

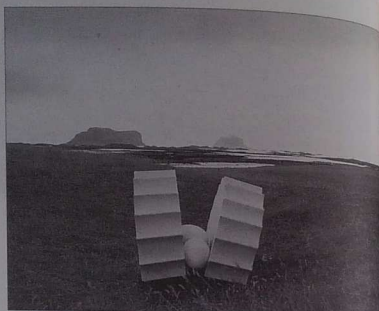
Jusqu'à présent, les résultats de ce programme d'interprétation montrent clairement que les spectateurs perçoivent dans les œuvres d'art des valeurs éternelles et universelles, des ques

tions existentielles liées à la nature, ainsi que des souvenirs personnels de moments très intenses. Le Musée d'Art Contemporain d'Helsinki a mené une étude auprès de ses visiteurs, et les résultats obtenus semblent corroborer les nôtres. Je citerai en exemple l'une des interprétations que nous avons reçues. L'œuvre dont il s'agit est celle de Markus Raetz, intitulée "La Tête". Elle se trouve sur les îles Lofoten. Le poème qui suit, signé Solbjorg, a été librement adapté du norvégien.

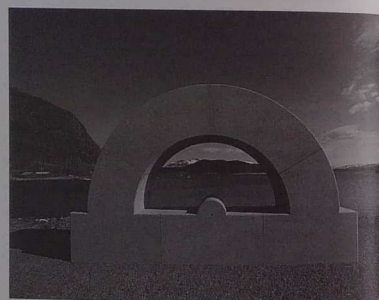
*Ta tête antique et nue
Est bien équilibrée
Sur son solide piédestal de granite.
Tu regardes l'immense étendue de l'océan
Qui règne éternellement
Sur l'éte mouvementé de Lofoten.
Les cris des oiseaux de mer, que le jour a rendu fous
Déchirent l'air salé.
Ta tête saturée de lumière,
Tes nombreux visages
Flottent patiemment dans
Le crépuscule,
Reposant, sans jamais relâcher leur vigilance
Sur ton corps inflexible...*

Ce programme bouleverse toutes les attentes de ce qu'est, ou est supposé être, l'art pour le public. Mais nous ne connaissons pas encore tous les résultats de ces rencontres. Nous voulons absolument éviter la traditionnelle division entre ceux qui savent et les autres (cf. l'opposition centre/périphérie). Si nous pensons que l'art contemporain est l'un des domaines où l'homme essaie de définir et donner forme à l'époque dans laquelle il vit, nous pouvons dire que ce projet est autant lié à un lieu spécifique (site-specific) qu'à un temps spécifique (time-specific). Il est peu probable que cette expérience puisse être un jour renouvelée dans un autre environnement culturel et encore moins, dans le cadre de l'art institutionnel. Mais je voudrais terminer cependant en citant l'historien d'art belge Thierry de Duve: "L'originalité naît peut-être de ces événements qui ont mis l'histoire de nos pratiques face à d'autres possibilités."

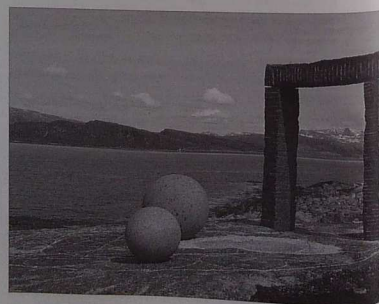
Lotte Sandberg et Maaretta Jaukkuri



Luciano Fabro, *Il Nido*.



Kristjan Gudmanson, *Protractus*.



Inge Mahn, *Heaven on Earth*.

CAROTTAGE

François Roche

François Roche est architecte à Paris

Le enjeu pour François Roche est de créer une nouvelle fonction et une nouvelle action des architectes. Non plus un designer d'objets isolés mais un analyste des données liées au lieu tant sur le plan esthétique, que social, environnemental ou politique. La déclaration est illustrée de trois projets de l'agence François Roche DSV & Sie., qui partagent tous la qualité de lisière: bord de mer, bord de Seine, et lisière de forêt. Une nouvelle architecture est à l'œuvre, elle est anticonformiste mais intègre en amont des problématiques liées à son usage qui peuvent peut-être résoudre certaines manifestations contemporaines de l'inadaptation des êtres à leur milieu.

François Roche is an architect in Paris.

For François Roche it is fundamentally a matter of creating new functions and actions for architects: ones who would no longer be just designers of isolated objects but also analysts of the entire surroundings on esthetic, social, environmental and political levels. He reveals this goal in three projects accomplished for the François Roche DSV & Sie Agency which all share a "bordering" quality: the seaside, the bank of the Seine river, and the forest's edge. A new sort of architecture is indeed underway. It is nonconformist, but honest and open about the problems it entails, and may well aid in resolving certain contemporary problems relative to humanity's inability to cope with its environment.

"Je connais des gens qui sont nés avec la vérité dans leur berceau, je ne leur ressemble pas"¹. Les architectes ont invariablement incarné la domination de l'homme sur la nature, de la ville sur l'écosystème, du plein sur le vide. Ils n'ont eu de cesse de se servir du territoire comme d'un objet trouvé, corvéable à merci, le dos tourné aux équilibres préalables. Je ne mange pas de ce pain-là.

"Alors lancinante, la question revient: mais comment donc réinventer des pratiques sociales qui redonneraient à l'humanité, si elle l'a jamais eu, le sens des responsabilités, non seulement à l'égard de sa propre survie, mais également celle des espèces incorporelles, telles que le rapport au temps, au climat, au paysage, à l'économie des hommes, le sentiment de fusion au sein du chaos"².

Y aurait-il un processus qui puisse inverser le cours des choses, et que la lecture des Lieux et des Milieux devienne le substrat de l'acte architectural, que les credo, les individualismes soient

contorsionnés, infiltrés, enchâssés sur et contre ce qu'ils s'approprient à détruire. Le littoral n'échappe pas à la règle, il en est le symptôme, la vitrine. Nous sommes les enfants de cet échec patent, révélateur des conflits d'intérêt entre un loisir de masse, le monde du BTP et la préservation de notre patrimoine naturel.

Le carottage est l'action d'extraire un échantillon cylindrique d'un terrain pour, après analyse, en connaître la composition³

Si notre intervention peut réinjecter du sens, ce n'est pas tant dans la maîtrise d'un effet de style, savamment ressasé et oublié de son contexte que de l'écoute attentive des équilibres territoriaux. De l'ordre des climats, des vents, de l'usage et des saisons, des pleins et des vides, des signes opérants, préalables, de l'ordre de la matière première, pour finalement en "faire moins et faire avec".

L'architecture n'est pas le lieu de la revendication mais celui de l'énonciation

Notre première idée, pour inverser ce processus de domination entre l'architecture et son contexte est banalement d'y séjourner. Lumineux diront certains, trop habitués qu'ils sont à venir sur place qu'au moment du chantier.

Un lieu ne se révèle que rarement au premier regard, il faut y vivre, y dormir pour que sa constitution, son équilibre et la nature même de son fait, ne se livre. L'homme trop pressé vient pour détruire, celui qui sait regarder tentera de s'infiltrer. Hérétique au mode de pensée préfabriqué et aux tautologies progressistes, notre pratique est ailleurs, dans l'interstice des choses.

"Dans une nature morte, la difficulté réside à peindre l'entre-deux des pommes plus que les pommes elles-mêmes"

Ne voyez rien de bucolique ou de gentiment "écologique" dans cette idée. Le processus d'enchaînement qu'ils déclenchent, nécessite une rééducation de notre raison d'être. D'homme du design, nous nous devons de devenir des hommes de synthèse, à la croisée des chemins entre la cartographie, la géologie, le paysagisme, l'art, l'acte de construire, la géopolitique afin de produire une architecture qui naîtra "non pas de cette cuisine réchauffée et stérile des académies, fussent-elles modernes, mais de fruits et légumes frais, de viande et de poisson frais, une architecture sur le tranchant de l'art, et de l'histoire, de ce siècle".

L'architecture par un emballage photosensible aux proximités, par une refonte de sa fonction première, limiterait sa vocation idéologique d'objet isolé, pour se plier aux variations des climats, des atmosphères, des topographies et des usages dans un réquisitoire transformiste.

Que l'on ne s'y trompe pas, ce n'est pas la graine à la main, en paysagiste alibi, que ce processus peut s'enclencher. Cette ré-énonciation de l'acte de construire est avant tout politique, bien en amont de l'esthétisme facile des petits maîtres copieurs. À ceci trois réalités. À Paris sur les bords de Seine, à Trébeurden sur les bords de l'océan, à Saint Sauveur sur les bords de la forêt de Compiègne.

Une architecture de mimésis

La piscine Deligny

Suite au naufrage, il y a six mois des bains Deligny, pont de la Concorde à Paris, il nous est demandé un projet de remplacement. Pour des besoins de rentabilité, le programme s'épaissit d'une salle de bal, de deux restaurants et d'un cinéma, soit sur une longueur de plus de 200 mètres au pied de la Tour Eiffel. À l'image de l'accolement hétérogène et aléatoire des barges, péniches et autres des bords de Seine, nous désarticulons le programme en huit entités qui se jouent de huit fonctions, huit

esthétiques. Dans une sorte de mimésis à ce paysage fluvial, le projet se moule à sa localisation pour en devenir constitutif. Seul un minimalisme de matériaux mis en œuvre opère un décalage. Cette architecture du provisoire, du faussement éphémère, vit la dualité de son positionnement : sur l'eau par l'évocation des cabanons de pêcheurs, de guinguette, de bois, de plastique et de coton, sur la berge par une transposition des matières de la ville, du verre, du lierre, du zinc.

post-scriptum :

La ville acceptera-t-elle une architecture qui se revendique de l'esthétisme fluvial, face au Grand Palais ? Nous en doutons, tant celle-ci s'évertue depuis trente ans à couper la Seine de son tissu urbain (voies sur berges, jardin de sculpture), port autonome en enceinte fermée...).

Une architecture d'étirement et de limites

Trébeurden 1 & 2

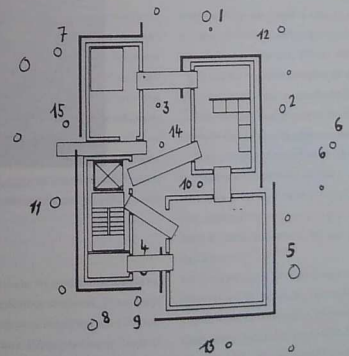
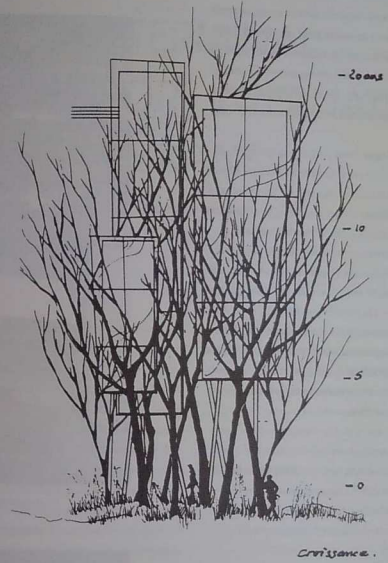
Suite à la culpabilité des opérateurs du port de Trébeurden (DDE des Côtes-d'Armor, Campenon Bernard et maire) où l'association des "Compétences" a accouché d'une digue cyclopéenne de 300 mètres, barrant la vue du village à la mer, on nous appelle en "pompiers de service" afin de sauver ce qui peut l'être encore.

À deux anses maritimes, deux logiques : sur l'anse de Trozoul, contre ce port, un projet de la disparition, en étirement maritime. Le programme hétérogène, né de la zone portuaire devient un mouvement de bruyère, de genêts et de terre. L'architecture ne se dévoile qu'au travers de ces champs monochromes aux floraisons alternées, seule trace de sa présence. Elle s'efface au contact de la matière, sensible aux variations du climat marin.

Sur l'anse de Trozoul, un projet balnéaire, un immeuble de logement occupé dix jours par an. Face à la prolifération du pavillonnaire breton, endémique, ravageur, il nous fallait statuer sur la ville et sa limite face aux éléments naturels. À la manière des grands hôtels XIX^e en bord de mer, nous avons développé dans un gabarit contextuel (de l'hébergement de l'hôtel mitoyen aux rochers du domaine maritime) un long étirement de teck, de tronc déroulé et reconstitué par plaques de contreplaqué numérotées. Se jouant de son abandon, l'immeuble ne devient en saison creuse qu'une masse lisse, de matière brute, à l'usure programmée. Le littoral est ainsi préservé, même étendu, sur une des anses. A contrario, il est bordé, limité, contenu, sur l'autre. D'une part, la ville se clôt, d'autre part, elle s'enchaîne. À ces deux logiques, une seule et même préoccupation : doser l'entropie urbaine.

post-scriptum :

Par une ironie de procédure, digne d'un roman d'espionnage, l'aménageur s'est enfui, le maire a moi si six mois en taule, le port s'est achevé et la ZAC a sauté...



Une architecture de disparition

Saint-Sauveur

Si l'opposition entre nature et l'acte de construire est symptomatique sur le littoral, il en va de même pour un projet en lisière de forêt. La mitoyenneté avec un élément naturel, fût-il maritime ou forestier, nécessite une réadaptation du langage même, constitutif de l'architecture. Est-ce un rapport de domination de l'un sur l'autre, d'altérité, d'interface, ou d'enchaînement...?

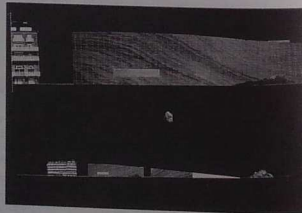
Un horticulteur de Compiègne nous commande donc sa maison individuelle sur un terrain constructible en bordure de cette masse végétale imposante qu'est la forêt de Compiègne. À cela deux logiques, l'une liée au métier du client, la culture des arbres et l'autre liée à son implication territoriale : la lisière. La maison, au centre d'un faisceau d'érables plantés pour l'occasion, "se dissimule" dans les frondaisons des hêtres centenaires de la forêt (prévision dans 20 ans). Dans un jeu de la contorsion par une taille régulière, à la manière des bonsais, les érables vont venir s'enrouler autour de l'architecture. Entre rêve d'enfance et réquisitoire caméléon, cette architecture légitime la possession d'un outillage adéquat, celui justement d'un professionnel de l'horticulture. Sur cet exemple, la fonction première de l'architecture. À suivre...

François Roche

1. Louis Aragon, "Jabats mon Jeu"
2. F. Guattari, "Chaosmose"
3. Larousse
4. Cézanne
5. Peter Fend, Documents, N° 3



Le paysage fluvial du projet Deligny.



Immeuble de logement, Trebeurden.

LE TERMINAL DE L'AÉROPORT INTERNATIONAL DE KANSAI

Noriaki Okabe

Noriaki Okabe, architecte au bureau Renzo Piano Workshop Building. Renzo Piano Workshop Building a été le lauréat pour la construction du nouvel aéroport en baie d'Osaka. Un défi à la nature puisque le site d'implantation est une île artificielle d'environ 5,5 km². L'image nouvelle a aussi suscité la création d'une nouvelle architecture dans la lignée des grandes architectures avant-gardistes. L'étude de la géométrie, du mouvement mais aussi des formes suggestives de Brancusi ou de certains avions a permis la création de nouvelles formes. De nombreuses résolutions techniques devront être apportées par les ingénieurs afin d'aboutir à ce gigantesque aéroport formé de deux ailes de 1,7 kilomètre de longueur.

Noriaki Okabe, architect with the Renzo Piano Workshop Building firm. The Renzo Piano Workshop Building firm has won prizes for the design of a new airport in Osaka Bay. It truly defies nature since it is laid out on artificially-made island of about 5.5 square kilometers. This new idea for construction has moreover given rise to a new type of architecture, one along the lines of large avant-garde installations. The study of geometry, motion, and also forms suggestive of Brancusi and some types of airplanes has enabled the creation of new shapes. Engineers will have to find numerous technical solutions for bringing this gigantic airport (made up of two 1.7 kilometer-long wings) to a successful conclusion.

Voler est un rêve que l'homme caressait depuis l'Antiquité et qui, au début du XX^e siècle, est enfin devenu réalité avec les premiers pas du transport aérien. Les Futuristes et les membres de l'avant-garde russe l'ont transcrit visuellement et de nombreux auteurs de science-fiction s'en sont inspirés. Les avions de combats et de reconnaissance, déployés lors des affrontements de la Première Guerre mondiale, ont été modifiés et employés pour le transport de passagers et de marchandises. Les années 1920 allaient devenir une époque inoubliable dans l'histoire de l'aviation, qui a su profiter de cette période d'essor économique mondial.

L'Oiseau dans l'espace

Des le début des années 1920 et pour de nombreuses années, le principal thème abstrait du sculpteur moderne, Constantin Brancusi, a été l'énergie des créatures orientées vers le ciel. Son "Oiseau dans l'espace", sublime cristallisation de l'aspiration humaine à voler, exprime, sous une forme abstraite, la beauté dynamique des formes incurvées. Cette sculpture

évoque, dans un modelé très prononcé, l'immense potentiel du rêve et de l'exaltation de voler qui a stimulé les hommes du XX^e siècle, un rêve qui, de nos jours, tombe dans l'oubli.

Après les rapides progrès effectués par la technologie de l'aéronautique, au cours de la Seconde Guerre mondiale, le transport aérien s'est développé dans le monde entier. L'arrivée de l'avion à réaction a permis, non seulement de réduire la durée du transport mais aussi de doubler le nombre de passagers et la quantité de fret. L'avion a instauré une révolution sans précédent dans le trajet longue distance. Rien n'était plus excitant et romantique aux yeux des jeunes des années 1960 et 1970, qu'une carrière de pilote de ligne ou d'hôtesse de l'air.

Il n'y a pas si longtemps encore, voler était une expérience réservée à une minorité. Le terminal new-yorkais de la compagnie TWA, commencé en 1956 et achevé en 1962 par Eer Saarinen, était destiné à cette élite fortunée. A cette époque, la capitale culturelle du monde occidental se déplaçait progressivement de Paris à New-York, où le transport aérien se deve-

l'oppoait plus rapidement qu'en Europe. Le potentiel créatif inhérent à une grande ville alors débordante de vigueur et de vitalité, a été pleinement traduit dans le style hautement sculptural du terminal de TWA.

Cependant, avec l'arrivée du Boeing 747, l'essor des voyages à l'étranger a permis d'augmenter la fréquentation annuelle des compagnies aériennes, pour ne parler que du Japon, cette fréquentation a dépassé les deux millions visés à partir de 1973. Les aéroports des villes à rayonnement international sont rapidement devenus trop exigus pour gérer un trafic aérien très développé. Même le chef-d'œuvre de la TWA de Saarinen, qui avait relevé, avec tant de confiance, les défis de l'expression transcendant l'architecture internationale moderne et qui avait été initialement un site très spacieux, n'a pas pu suivre l'expansion rapide de l'infrastructure des aéroports. Son ingénieuse structure, avec sa conception organique de l'espace intérieur et extérieur qui semble avoir été dessinée d'après les cellules d'un insecte, s'est progressivement remplie de nouveaux mobiliers et équipements, et s'avère aujourd'hui trop congestionnée face au flux immense des voyageurs. Partout, les aéroports sont confrontés à un nombre croissant de vols internationaux, plusieurs d'entre eux doivent s'agrandir pour accueillir une infrastructure plus large et plus élaborée, ce qui les contraint à étendre les complexes de leur terminal par adjonction successive de nouvelles constructions. Dans ce processus, les allées conçues pour conduire les passagers d'un endroit à un autre s'apparentent de plus en plus à des labyrinthes.

En fait, la plupart des terminaux forcés de développer hâtivement leur infrastructure pour répondre à l'assaut des rapides innovations technologiques, ont adopté la solution la plus facile pour répondre au besoin d'espace et sont devenues de véritables conglomérats de boîtes. En termes de volume et de fréquence d'utilisation, les aéroports de l'ère du Boeing 747 sont aussi différents de ceux de jadis que peut l'être un oiseau d'un papillon. Ce dernier, malheureusement, ne deviendra jamais un oiseau quel que soit le nombre de métamorphoses qu'il subisse. Les terminaux internationaux de la société moderne ne sont plus les luxueuses chapelles soigneusement ouvragées et mises au service des déplacements de l'élite, mais de colossales cathédrales dont les larges portails sont ouverts sur l'ère du transport de masse.

Les gares ferroviaires de la vieille Europe, centres du transport terrestre d'autrefois, étaient construites à la mesure des colossales et grandioses cathédrales. Mais les aéroports, d'où s'envolent et où se posent les hommes, doivent être construits à partir de concepts spatiaux fondés sur la légèreté et le dynamisme. Le projet de l'aérogare internationale de Kansai s'inspire à la fois de la perfection dynamique des formes fuselées, incarnées par "l'Oiseau dans l'espace" de Brancusi, et de l'image d'un planeur enlevé et porté par les airs.

1 CRÉATION GÉOGRAPHIQUE ET GÉOMÉTRIQUE

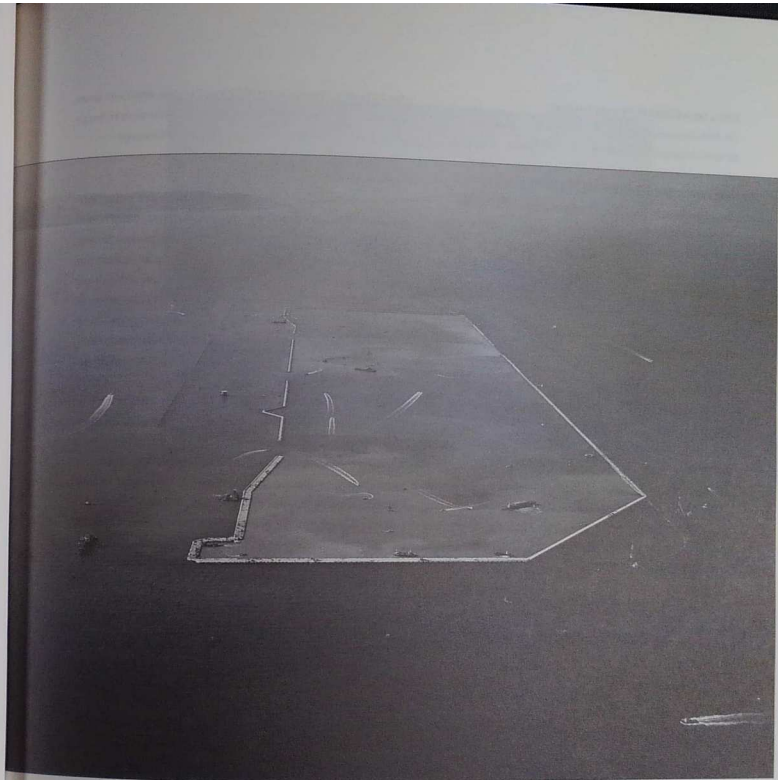
Le terminal de l'aéroport international de Kansai (KIA) prend forme très rapidement, selon le projet de l'Atelier parisien de Renzo Piano, lauréat du concours international qui a eu lieu en 1988. Tant dans le processus de création des concepts de base et d'exécution que dans le processus réel de la construction, le concept du projet original a été fermement respecté.

Le concours du terminal de KIA représentait une motivation très spéciale pour tous les candidats : il leur a été montré l'image d'une île artificielle (qui, en réalité, n'avait même pas été encore construite à l'époque, et qui faisait penser à Gaia, divinité grecque de la terre et mère des titans, qui, à partir des flots de la mer, créa la terre), symbole géophysique de l'insularité du Japon, mais aussi des accomplissements révolutionnaires de la technologie avec lesquels l'homme allait redessiner la carte du monde. L'image de cette terre vierge a provoqué chez nous autres, architectes, l'excitation d'un voyage dans l'espace et avivé notre imagination alors que nous nous tenions sur le seuil de cette frontière tout à fait nouvelle. L'île, qui restait à construire, offrait les conditions idéales dans lesquelles le rêve de voler, qui a été depuis si longtemps celui de l'homme, allait pouvoir s'exprimer. C'était une véritable utopie qui nous était offerte et pour laquelle il nous fallait concevoir une architecture tout à fait nouvelle.

Géographie du site

L'île artificielle, construite au milieu de la baie d'Osaka, est à 4,3 kilomètres du rivage; elle est entourée par 18 mètres de fond et couvre une surface de 1,25 km sur 4,37 km. Dans ce pays montagneux et densément peuplé qu'est le Japon, il s'est avéré impossible de construire des aéroports fonctionnant 24 heures sur 24 sans causer une sévère pollution sonore pour les habitants des alentours. C'est pour pallier cette difficulté qu'a commencé la grande aventure de la construction d'une île artificielle au milieu de la mer. Une photographie satellite Landsat des baies de Wakasa et d'Osaka, de l'île d'Awaji et de la péninsule de Kii montre clairement qu'en termes d'échelle géographique et de topographie, ce genre d'aéroport ne pourrait être construit que sur une île artificielle de ce type.

La construction de l'île elle-même a été dirigée par la Compagnie de l'Aéroport International de Kansai (KIAC). Elle a commencé en 1987 avec la toute dernière technologie d'ingénierie et a été achevée fin 1991. Dans un premier temps, un million de pieux ont été enfoncés dans la couche tendre du sol de la baie, pouvant atteindre une profondeur de 20 mètres, afin de la solidifier. A suivi l'opération de dessèchement, pour combler les 18 mètres entre le sol marin et le niveau de la mer, puis l'élevation cinq mètres supplémentaires au-dessus du niveau de la mer. Ce projet fascinant a été réalisé avec une incroyable rapidité et a occasionné un terrassement impressionnant, annonciateur de l'avènement d'une ère nouvelle.



Le chantier à ses débuts.



Quelque temps... plus tard.

L'île : un véritable circuit intégré

Les fonctions nombreuses et complexes d'un aéroport international requises aujourd'hui, ou qui le seront dans le futur, seront présentes sur l'île. Chaque centimètre carré de cette terre créée à très haut prix, sera utilisé à son plein potentiel. Tant la surface que le sous-sol sont densément et fonctionnellement arrangés afin d'éviter tout gâchis. L'île peut être comparée à un circuit intégré de 500 hectares.

À l'instar de la création de l'île, la construction du terminal devait être accomplie dans un temps assez court, vu la taille du projet. Il fallait que l'aménagement des bâtiments soit conçu avec précision afin d'occuper tout l'espace, et que la construction soit également organisée selon le plan de travail détaillé d'un programme synchronisé. En d'autres termes, ce projet en lui-même nécessitait que sa construction soit planifiée et coordonnée avec le même soin et la même précision que ceux requis pour la fabrication d'un circuit intégré.

Vu de nuit, cet aéroport flottant dans les eaux sombres de la baie, aussi mystérieux et complexe que les tableaux de bord sophistiqués d'un vaisseau spatial, va sûrement autant exciter l'espoir et l'imagination des hommes s'approchant de la piste d'atterrissage que ne le ferait la visite d'une station spatiale inconnue, sur une planète inconnue, décrite dans les œuvres de science-fiction.

Alliance de l'écologie naturelle et artificielle

Plus l'homme est entouré d'artificiel, plus ses aspirations se tournent vers la nature. Le programme du concours appelait de lui-même la plantation d'arbres et de buissons sur l'île, suivant un ordre déterminé. En consultant à nouveau la photographie satellite de la topographie de la mer du Japon à l'océan Pacifique, nous pouvons observer que sur la plupart des îles, un des versants est habité tandis que l'autre reste sauvage. Ceci est, en réalité, le cas de la majorité des îles du monde.

De par la nature essentiellement technologique de l'île, la surface qui pouvait être accordée au paysage naturel se trouvait inévitablement réduite. Cependant, plus la construction est rationalisée, plus la nature se doit d'être présente à petite échelle, poussant et changeant quotidiennement au rythme des saisons et offrant la sérénité inoubliable d'une lointaine source de montagne.

Le paysage japonais est un composé harmonieux de différents aspects de la nature, des profondes forêts vierges toujours présentes sur la proche péninsule de Kii aux paysages artistiques incarnés par les jardins de Kyoto. Établir un lien logique avec les autres îles boisées de la mer intérieure rendait également nécessaire la présence de végétation sur l'île. Une série de plantations a été prévue, côté "terre", dans la partie destinée à être fréquentée par les visiteurs. Territoire de transition, le terminal est situé entre le côté "terre", centré sur l'homme et accordant la priorité à la végétation et le côté "air",

plus à l'écart et axé sur la technologie. La zone entre ces deux mondes est une station d'où nous quittons la terre et sa richesse de vie, pour une autre dimension de temps et d'espace.

Géométrie du toit

Le projet du terminal était conçu pour créer une union harmonieuse, ainsi qu'une nouvelle forme organique, entre la sensibilité humaine, la haute technologie et l'environnement naturel. Pour les passagers de l'avion, regardant vers le sol, autant que pour les personnes qui traversent le pont ou qui arrivent par la mer, le premier contact visuel se fait avec l'île elle-même et la ligne du toit du terminal. La clé de tout le design de l'aéroport est évidemment ce toit, avec ses allées s'étalant sur 1,7 kilomètre, ses 41 projecteurs pour l'accostage des avions et ses 90 000 m² de surface.

Afin de profiter de l'agencement étroitement intégré du site, fondé sur la forme des ailes linéaires et l'intention de développer le concept d'embarquement direct, nous avons choisi sans hésiter une méthodologie spéciale et hybride, combinant géographie et géométrie, pour le dessin architectural du nouvel aéroport. À l'instar de l'île artificielle, réalisée selon des calculs précis de géographie, le toit serait dessiné géométriquement à partir de chiffres précis calculés sur ordinateur.

La forme du toit n'est pas le résultat d'une application directe de la géométrie "fractale". C'est une forme naturelle, créée par analogie et indirectement influencée par la fascinante notion de "fractales" qui peuvent être calculées par ordinateur. La géométrie "fractale" nous a permis de procéder à une nouvelle lecture de la nature, qui dépasse les compositions reposant sur la géométrie pure de Platon et nous donne les clés du type "configuration fractale", comme les arbres et les éclairs, présents dans la nature et autrefois considérés comme des manifestations du chaos. Les méthodes architecturales d'antan s'attachaient aux formes pures et axiomatiques, aux modèles traditionnels, ou bien s'aventuraient dans la brousse de l'expressionnisme dramatique. Les concepts révolutionnaires des "fractales" ont apporté une solution nouvelle aux concepts architecturaux autrefois limités par des précédents historiques contraignants. Cette logique nouvelle et paradoxalement libératrice, a été l'impulsion qui a ouvert la route à une application plus libre et plus flexible de la géométrie dans le projet du terminal.

D'autres structures avant-gardistes aux toits recouverts de gracieuses membranes, parmi lesquelles les coques blanches en forme de voile de l'Opéra de Sydney dont les courbes ont été dessinées à main levée par Jorn Utzon, ont en dernier lieu été adaptées en faisant appel à une géométrie et à des structures précises. À l'inverse, la courbe du toit du terminal du KIA a commencé par une approche géométrique calculée sur la base d'un projet du Workshop Building antérieur, celui du centre commercial de Bercy II, à Paris. Nous verrons plus en détail le



processus du design; précisons pour l'instant que Bercy II, qui a la forme d'un dirigeable légèrement dégonflé et atterri par hasard, a nécessité une méthodologie de technologie de construction entièrement nouvelle.

Visibilité et volume de la tour de contrôle

La surface totale de l'île est surveillée à partir d'une seule tour de contrôle qui ressemble à un phare. C'est le type de système de surveillance totale décrit par Michel Foucault, une tour qui assure un champ de visibilité dégagé pour le radar et les hommes qui contrôlent les avions, la clé de sécurité de l'appareil et des vies qu'il transporte. Une condition incontournable de construction des équipements de l'aéroport était, qu'à part la tour de contrôle, il n'y ait aucun bâtiment d'une hauteur supérieure à 45 m de hauteur et qu'aucun obstacle ne soit, évidemment, toléré dans la partie où décollent et atterrissent les avions.

À l'époque du concours, pour avoir une idée tridimensionnelle du champ de visibilité de la tour de contrôle, nous avons réalisé une maquette. Ce qui a tout de suite sauté aux yeux était qu'il nous fallait nettement réduire la hauteur et le volume du terminal vers les bords qui faisaient face aux ailes afin de dégager la visibilité. La courbe du terminal devait être dessinée dans l'espace défini par ces obligations. Le résultat inévitable de ces conditions a été l'alliance de ce toit légèrement incurvé, de l'image du planeur et de la perfection dynamique des courbes de "l'Oiseau dans l'espace" de Brancusi.

II LA GÉNÉRATION DE L'ESPACE

Transparence et direction

Les facteurs-clés pour éliminer l'incertitude que ressent l'homme lorsqu'il se rend d'un endroit à un autre sont une vue dégagée de l'espace dans lequel il va pénétrer et, une forte idée de la direction qu'il doit prendre. Souvent les halls des aéroports sont difficiles d'accès et nécessitent des mouvements ascendants et descendants assez confus, si bien que dès l'instant où les passagers pénètrent dans un aéroport, ils se retrouvent jetés dans un labyrinthe aussi complexe que les couloirs d'une station de métro. Ils doivent se montrer vigilants et attentifs en allant d'un "signe" à l'autre; cela peut s'avérer exténuant, car si leurs pieds touchent fermement le sol, ils ont l'impression de dériver dans un espace sémiotique suspendu.

Tout voyageur sur le point d'embarquer pour un pays étranger ressent une certaine incertitude lorsqu'il pénètre dans l'avion, même si cela reste inconscient. Pour cette raison, il est crucial qu'un aéroport, plus encore que tout autre endroit, fasse naître chez celui qui s'y trouve un sentiment de confiance, naturel et physique. C'est pourquoi nous avons cherché à créer un espace lisible et explicite, plutôt que de concevoir un agencement tributaire des signes. Même dans un aéroport, il devrait y avoir des repères qui donnent le sens

de l'orientation, comme dans la ville portuaire de Kobe, construite face à la mer et dos aux montagnes, et où personne ne se perd, quel que soit la rue où il se trouve.

Tant dans l'agencement horizontal que dans la composition verticale, le projet du concours était délibérément organisé afin d'assurer la transparence de l'espace et un sens clair de la direction. La méthode suivie a été l'adoption dès le départ, d'une trame rectangulaire faite de portées courtes et longues. Le toit du bâtiment principal, haut de 3 étages, est une structure voûtée (14,4 mètres sur le côté court), mesurant 82,5 mètres du côté "terre" au côté "air". Les passagers qui se rendent aux comptoirs d'enregistrement progressent dans un espace totalement transparent, libre de tout obstacle visuel sur une distance de 150 mètres. La salle du trafic intérieur, au premier étage, est réalisée sur le même principe. Ces concepts d'espace, compris dans le plan du concours, sont en train d'être réalisés dans la construction finale.

Un "mail" de végétation

Fondé sur le concept de base conçu par l'équipe des aéroports de Paris qui a établi les conditions du concours de l'aérogare, la salle du trafic intérieur est située entre la salle des départs internationaux au 3^e étage et celle des arrivées internationales au rez-de-chaussée. Cette composition unique était pour nous un atout véritable, une expression symbolique adéquate pour un aéroport pivot, construit pour faciliter les transitions entre les vols internationaux et intérieurs. Le seul problème résidait dans le fait que le mouvement vertical a tendance à embrouiller les voyageurs. La solution que nous avons adoptée dans le concours a été de rendre explicite la fonction de chaque étage en aménageant des espaces pour le mouvement horizontal et de faire du salon d'arrivée, côté "terre", par lequel entrent les visiteurs, un immense atrium (dans les plans d'exécution: 28 mètres de large sur 28 mètres de hauteur et 275 mètres de longueur) où l'organisation verticale du terminal est tout de suite apparente et les mécanismes du mouvement ascendant et descendant peuvent être reconnus d'un seul coup d'œil. Cet atrium a reçu l'appellation de "mail" et contient une généreuse quantité de végétation, évoquant l'image d'une oasis qui soulage la fatigue du voyageur débarquant des vols internationaux et qui plonge ceux qui sont venus accompagner ou accueillir des passagers dans une atmosphère spacieuse et décontractée. Il semblait tout à fait adéquat que la première impression du Japon donnée aux visiteurs étrangers soit cette immense serre grasse.

Le second élément de la composition spatiale que nous avons proposé pour le concours est le deuxième étage du terminal principal où sont regroupés restaurants, boutiques free-shop et autres concessions. Aux autres étages, le nombre des concessions est réduit au strict minimum afin de conserver la transparence de l'espace et la clarté des allées, mais également

réduire l'expansion d'un éventuel incendie en concentrant les équipements à haute inflammabilité en un seul endroit.

Un toit aérodynamique

Initialement, le dessin du toit du bâtiment principal était une arche symétrique, cependant, en travaillant sur les plans, nous avons continué à chercher un moyen de rompre avec la monotonie d'une arche fonctionnellement et structurellement intégrée.

Un design orienté vers la structure a fortement tendance à suivre des formes établies et consacrées. Nous ne voulions pas que le bâtiment soit classé dans un style standard, mais nous étions cependant conscients du danger de voir l'intégrité de l'ensemble se perdre dans le processus de rupture. Tout en hésitant sur la forme du toit, nous nous heurtions au problème important de la climatisation dans la salle des départs internationaux, au 3^e étage, directement sous le toit, à 20 mètres du sol. En montant vers le plafond, l'air chaud se rafraîchit, ce qui créait un phénomène de courant d'air frais rapide descendant, mais nous ne voulions pas cependant encombrer le plafond des conduits de ventilation traditionnels. Il nous fallait trouver une façon d'arriver à contrôler la climatisation tant à une macro-échelle qu'à une micro-échelle.

Le projet du concours a été préparé par le Workshop Building Renzo Piano de Paris et la Kansai International Airport Co. Ltd., en collaboration avec l'Ove Arup and Partners (OAP), une équipe d'ingénierie basée à Londres. En réponse au problème qui consistait à trouver un moyen de maîtriser l'effet de courant d'air frais, Tom Barker, spécialiste d'ingénierie environnementale chez l'OAP, a proposé une brillante solution: canaliser un courant d'air à partir d'une extrémité. Si le plafond était conçu en tenant compte de ce mouvement d'air, celui-ci pourrait voyager sur 80 mètres et permettrait un contrôle environnemental à une macro-échelle.

Le schéma du mouvement d'air envoyé par l'ingénieur Tom Barker a fait énormément progresser le développement de l'arche. Lorsque le plafond a été dessiné le long des lignes gracieuses de ce schéma, est née une arche asymétrique. L'ingénieur de structure de l'OAP a immédiatement accepté de créer les composants structurels pour la réaliser. Dans ce processus, le mouvement d'air transformait et dissolvait la forme établie de la structure, créant une forme tout à fait nouvelle. Cette convergence d'éléments a eu lieu en septembre 1988, deux mois seulement avant la date de clôture du concours.

Ce toit aérodynamique n'a pas été conçu comme une forme mécanique active pour résister aux pressions extérieures de l'air, comme le fuselage d'un avion. Il répondait plutôt au problème architectural, orienté vers l'intérieur, qui était de créer un climat hospitalier pour l'homme. Accorder la priorité à la climatisation peut paraître passif et trop modeste en ce qui concerne la méthodologie du design, mais nous avons toujours

accordé beaucoup d'importance à cette orientation dans l'approche de notre architecture. En installant des orifices d'entrée, côté "terre", et des événements, côté "air", le mouvement d'air s'accélérait en montant du côté "terre", déterminant la courbe du plafond. Le mouvement d'air prenant naissance à une extrémité et se terminant à l'autre, induit le flux directionnel physique mais invisible du mouvement humain dans le bâtiment.

Afin de maintenir un doux mouvement d'air, nous avons créé une série de conduits de ventilation apparents, faits d'une fine membrane et suspendus, plus ou moins parallèlement, au plafond. L'enveloppe qui a finalement été retenue pour les conduits de ventilation est constituée de 17 feuilles de teflon blanc lustré qui participeront également à un éclairage indirect en réfléchissant les illuminations qui viennent du bas. La lumière est générée par des "pôles d'éclairage" (arbres techniques) de 3,5 m de haut et par des lumières placées, entre autres, dans la partie supérieure des comptoirs d'enregistrement. La circulation de l'air et de la lumière crée un plafond d'une expression douce et variée. Cette méthode permet de ne pas avoir recours à un circuit d'air conditionné ni à un système d'éclairage au plafond. Celui-ci, inondé de lumière et parcouru de mouvements d'air, est cependant léger et ne demande pas d'entretien particulier.

Les ailes

Afin de permettre des conditions d'observation maximales, la hauteur des ailes, d'une longueur de 1,7 kilomètre, va en diminuant du centre vers les extrémités, comme les ailes d'un oiseau étendues sur le sol. Nous avons cherché à obtenir le même genre de perfection dynamique que "l'Oiseau dans l'espace" de Brancusi, dont la forme donne littéralement l'impression de ressentir le passage de l'air sur le modèle des ailes légèrement et symétriquement déployées à partir du centre. L'enveloppe légère et la structure délicate font penser à un planeur. Perpetuer le continuum de logique et d'expression des ailes était l'étape suivante du projet.

Ce qui a spécifiquement déterminé la forme des ailes a été un simple traitement symétrique réalisé par ce que l'on pourrait décrire comme un déplacement heurté au calcul très difficile du contour, dans le projet de Bercy II, en dessinant les volumes du centre commercial, en forme de ballon dirigeable qui devait occuper l'angle d'une rue. Nous avions d'abord pensé à une paraboloïde de révolution, mais il s'était avéré impossible de la recouvrir de panneaux identiques. En ce qui concerne le terminal du KIA, nous avions prévu d'employer des panneaux d'acier inoxydable pour l'enveloppe. Il nous a fallu de nombreuses recherches méticuleuses pour trouver une méthode qui nous permette d'obtenir une expression extérieure simple et précise, en harmonie avec le volume irrégulier du bâtiment.

C'est au cours de ces recherches que j'ai demandé à un ingénieur collaborateur de Peter Rice si cette forme irrégulière pouvait être recouverte en procédant à un déplacement horizontal d'une certaine section. Il a trouvé une superbe réponse au problème de l'irrégularité: un déplacement parallèle, à l'horizontale et à la verticale, d'une section composée de deux cercles de taille différente et d'une ligne droite.

Une fois que le volume de l'aile du terminal a été, dans une certaine mesure, imposé, il a été relativement facile d'appliquer la méthode que nous avons utilisée pour le projet de Bercy II, et de créer la courbe par la méthode de déplacement d'une section. Nous avons eu de la chance dans le projet du KIA, car l'échelle des ailes était plus grande que celle de Bercy II, nous laissant 1,7 km pour diminuer progressivement le tracé. Grâce à l'effet d'escalier du bâtiment lui-même, les inégalités entre chaque section étaient relativement atténuées. Il est devenu possible de couvrir la totalité du toit par la simple répétition de panneaux d'acier inoxydable identiques. Cette solution a été rendue possible par l'échelle gigantesque du projet. Dans le projet du concours, nous avons créé les courbes des ailes en faisant pivoter une section centrée sur trois points, mais à partir du plan de base, afin d'éviter les difficultés de concordance avec la géométrie du toit du bâtiment principal, nous avons recherché un simple mouvement horizontal des sections dans la partie de raccordement, et avons dessiné la courbe par rapport à un point situé à un angle d'élévation de 68,2 degrés et d'un rayon de 16,4 km pour une diminution progressive des ailes.

III CRÉATION DE LA FORME De la géométrie de l'enveloppe à la forme structurelle

Utiliser une structure en forme de coque aurait nécessité des calculs structurels complexes; nous avons donc proposé au moment du concours une structure avoisinante, faite d'ogives en forme de boomerang. Peter Rice s'était engagé à dessiner les coques immédiatement si les plans étaient retenus. Les ogives principales étaient situées à 7,2 mètres de distance du contour et de l'inclinaison des sections le long de l'enveloppe. Les sections, calculées par ordinateur sur la base d'une composition de trois cercles, sont répétées avec les mêmes tracés, et sont simplement atténuées vers les ailes, côté "air". Les groupes d'éléments secondaires allaient naturellement être des pièces répétées, de même longueur. Les chevilles de raccordement, soutenant chaque ogive, ont des angles légèrement différents, mais les autres éléments importants ont été conçus pour permettre un processus de production standardisée. Ce processus implique que la géométrie de l'enveloppe régit la structure. Dans le projet, la géométrie de l'enveloppe détermine celle de la structure, mais sur le chantier de construction, la structure précède l'enveloppe et sert de modèle de base. Une

parfaite concordance de la structure et de l'enveloppe, qui était impossible pour Bercy II, a été réalisée sous une forme idéale pour le terminal de KIA.

Notre analyse géométrique a commencé avec la maquette et le travail sur ordinateur du Workshop Building. Un fabricant d'acier a calculé les dernières données pour la géométrie, basée sur les points d'intersection structurels, dessinés par un grand ordinateur de l'OAP.

La géométrie: un langage commun

L'approche géométrique a été développée dans le processus de création du terminal de KIA et au début de la phase de construction. Cette géométrie, qui sert aujourd'hui de paramètres communs de communication sur le chantier, est le critère de base pour terminer ce gigantesque projet. Le concept de "fractales" avancé par Benoît Mandelbrot et dont nous avons fait mention plus haut, les précieuses expériences de Bercy II et les grandes leçons tirées des difficultés rencontrées dans la conception et la construction de l'Opéra de Sydney, sont à la base de ce langage commun, tant dans le processus de conception que dans celui de construction.

Le projet de Sydney a généré une structure d'une rare beauté, qui est non seulement un jalon dans l'histoire de l'architecture mais il a également contribué à faire progresser la technologie. Ce bâtiment est, lui aussi, une histoire sur la géométrie. Des expériences ont été poursuivies dans la géométrie de l'ogive et du panneau parallèlement à la recherche de solutions structurelles, ce qui a permis de passer d'une surface parabolique à une surface sphérique, et de la coque à une structure en ogives. Peter Rice, qui a coopéré dans les projets du KIA dès le début, a également participé au projet de l'Opéra de Sydney, alors qu'il n'était qu'un jeune employé de l'OAP, compté déjà parmi les meilleurs ingénieurs de structure.

L'expérience de Sydney est riche de leçons à retenir. Nous ne pouvons que continuer d'être impressionnés, par exemple, par la superbe corrélation entre l'enveloppe et la géométrie qu'Utzon avait si astucieusement prévue dès le début de la conception.

Douceur et légèreté:

la vue convergeant avec le toucher

Nous voulions que le thème du terminal de KIA soit celui de la "douce légèreté" et nous avons fait de notre mieux pour éviter des impressions agressives de structure ainsi que des expressions complexes de technologie. Notre approche a été très différente de celle du Centre Pompidou à Paris. Nous avons recherché une expression qui ne donne pas une sensation de lourdeur ou de masse, tant dans les rapports hiérarchiques de la structure et des autres éléments, que dans la relation des éléments entre eux. Les poutres principales de 150 m de long, de la structure du toit du bâtiment principal, ne révèlent pas de raccordements peu esthétiques, susceptibles d'accaparer



Chantier vu de l'intérieur.

le regard. Les tubes gracieux des fermes principales se courbent en une série de petites vagues reliées à leurs extrémités aux ogives des ailes. Dans le bâtiment principal, afin d'éliminer l'aspect grossier de la structure, les éléments secondaires qui tendaient à devenir des parasites visuels ont été dissimulés dans le plafond, ne laissant saillir que très légèrement leur partie inférieure, comme des modules.

Le toit lui-même est constitué de panneaux doubles en acier ondulé, et l'extérieur est recouvert de plaques en acier inoxydable de 1,8 m sur 0,6 m. À l'endroit où le toit rencontre le vitrage (mur transparent), le toit ne suit plus la géométrie de l'arche et déborde en projetant de l'ombre sur la surface vitrée. La différence entre la fine membrane des conduits de ventilation et le toit, crée un effet expansif de lumière et de mouvement d'air léger. Cette conception tient compte du contrôle environnemental — il y a obstacle à la lumière directe du soleil — et contribue à une expression douce et légère pour le toit et le volume du bâtiment. Les 90 000 plaques d'acier inoxydable qui recouvrent la douce ondulation du toit ont reçu une finition mate afin d'éviter les fortes réverbérations, susceptibles de gêner la visibilité et le travail des aiguilleurs du ciel. La qualité mate et la douce texture de l'acier, l'ajustement géométrique et précis des panneaux, et le détail du bord extrêmement fin et découvert, entre autres caractéristiques, feront ressortir la forme distincte et délicate qui a été créée, variant subtilement de saison en saison, et d'heure en heure selon le changement d'angles et l'intensité de la lumière du soleil.

L'équilibre face au chaos

Pour le terminal de KIA, nous nous sommes aventurés dans un domaine inconnu de l'expression, par l'étude de la géométrie et de l'expression du mouvement, pour tenter de dépasser un expressionnisme orienté vers le volume. Les standards et les conditions requis pour construire un terminal étaient très stricts, mais ils nous lançaient le défi architectural de parvenir à une expression véritablement nouvelle. Les œuvres avant-gardistes comme le terminal de la TWA de Eero Saarinen et l'Opéra de Sydney de Jørn Utzon nous ont, dans ce sens, beaucoup aidés et inspirés.

Ces deux jalons de l'histoire de l'architecture, désormais classiques, diffèrent du projet du KIA dans la mesure où ce dernier imposait des limites de temps et de budget très sévères. De par ces contraintes, le défi a été de construire une toute nouvelle architecture, gigantesque, et dans un court laps de temps.

J'aimerais ajouter ici que dans notre tentative de dépasser des méthodes et des expressions occidentales orientées vers des structures massives et dans notre quête de forme d'une expression légère et douce, nous nous sommes parfois inspirés de l'architecture et du traitement de l'espace traditionnels japonais. La beauté rythmique des séries de sections du toit, l'élaboration détaillée de ses débords reposant sur une composition géométrique, et l'expression de la lumière dans un espace séparé, comme celle créée par la double couche d'un écran (*Shoji*) et d'une porte coulissante (*hikido*), appartiennent à un vocabulaire issu de l'architecture japonaise. Nous avons cherché à atteindre les standards de qualité d'espace de l'architecture japonaise.

Extraire l'expressionnisme du volume hors du contexte principal de l'architecture et le mettre entre parenthèses, permettait peut-être de libérer une source lyrique de chaos rafraîchissant et de conformisme finement équilibré, imprégné d'affection pour les "fractales".

Noriaki Okabe

Notes

1 Le plan de situation et la composition fonctionnelle du programme pour le concours international du terminal de l'aéroport international de Kansai sont basés sur les propositions des Aéroports de Paris.

2 Voir, entre autres, un rapport de Yuzo Mikami de 1968, qui a rejoint le projet en tant que collaborateur de l'OAP et d'Utzon, "Sidomi Opera Haussu no Kiroku (1, 2)" (A record of the Sydney Opera House (1 and 2)). (Kenchiku Bunka, 1968) et le rapport de J. Zuz et Ove Arup de l'OAP "Sydney Opera House" (Arup Journal, 1973).

PROJETS POUR LE MONT-SAINT-MICHEL

Jean-Pierre Maillard

Jean-Pierre Maillard est ingénieur et architecte.

Il dirige la "Mission du Mont-Saint-Michel".

La lutte contre l'ensablement du Mont-Saint-Michel est une grande occasion pour faire œuvre de créateur dans un paysage exceptionnel, pour travailler sur la mise en scène d'un grand site, et pour inventer une découverte nouvelle, dynamique, du lieu. Ce travail est rendu nécessaire par le projet de couper la digue qui conduit au monument depuis un siècle. Cette démolition pose un nombre infini de questions sur le site, sur les attitudes qu'il convient d'avoir face à ce paysage : le protéger comme on le suggère souvent actuellement, exprimer un point de vue contemporain, comme l'auraient sûrement fait les constructeurs de la Merveille au Moyen Âge ? Une consultation lancée par l'État en 1991 auprès de cinq concepteurs européens, offrit cinq réponses parfaitement contrastées sur ces questions passionnantes.

Peut-on lutter contre la nature ?

Depuis une dizaine de milliers d'années, un manteau de sable de 15 mètres d'épaisseur s'est déposé autour du Mont-Saint-Michel, et le phénomène se poursuit lentement, inexorablement. Ce mécanisme a son origine dans la dissymétrie des mouvements de l'eau, avec une montée plus rapide que le reflux : il arrive, à chaque marée, un peu plus de sédiments qu'il n'en repart.

Il en est résulté cette grande étendue plate, dont émerge, insolite, le Mont-Saint-Michel et l'îlot voisin de Tombelaine, ce rivage le plus souvent brillant de la mer récemment retirée, immense lieu de signes, d'empreintes des vagues, des courants, du vent. Le désert de sable du fond de la baie a représenté pendant tout le Moyen Âge, une allégorie de la vie terrestre, avec ses périls et ses pièges mortels, qu'il faut bien traverser pour accéder au salut que représente le Mont, et particulièrement l'abbaye sous la garde de l'archange Saint-Michel.

Jean-Pierre Maillard is an engineer and an architect.

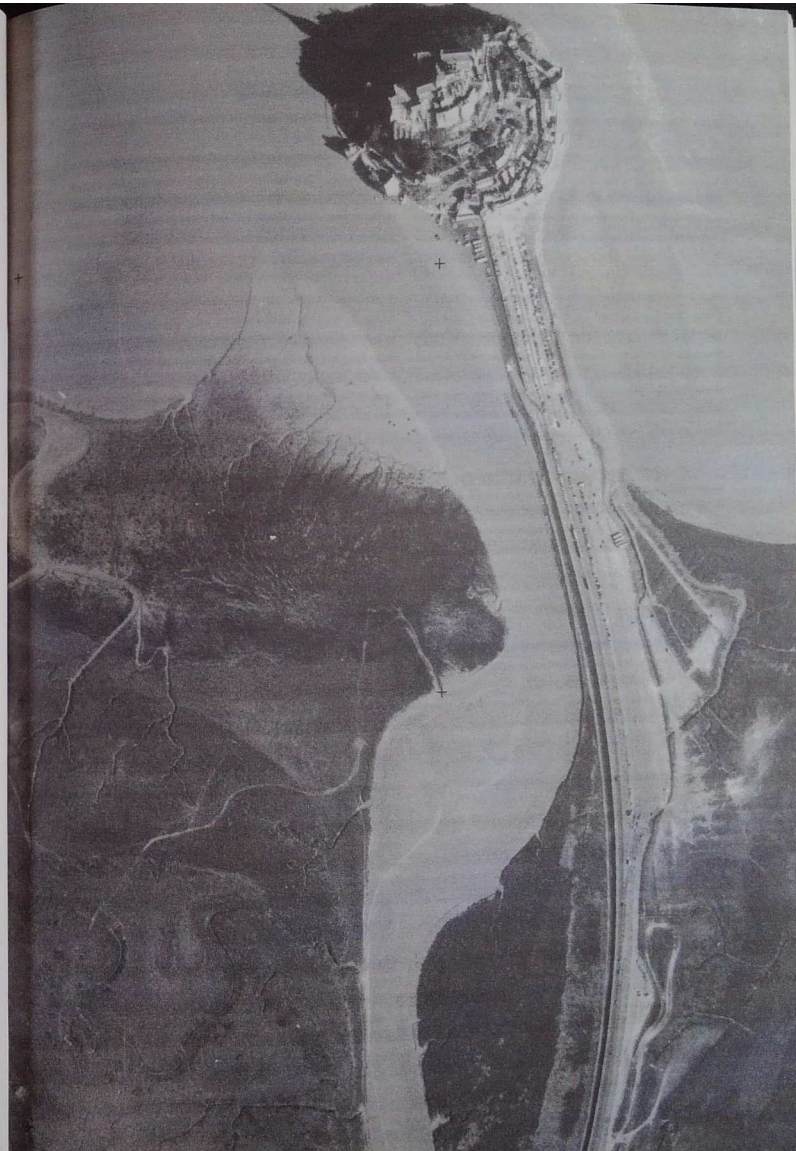
He directs the Mission du Mont-Saint-Michel.

The struggle to prevent the Mont-Saint-Michel from silting up entirely, is a great opportunity to achieve a work of creation in an exceptional landscape, to contribute to the elaboration of a great site and to invent a new and dynamic way of discovering the site. This work is necessary because of the project of cutting the dyke which has led to the monument for a century. This planned demolition gives rise to endless questions about the site, about the attitude that we should adopt towards this landscape : should the site be preserved in its present state, as is often suggested today, or should a modern viewpoint be expressed, as the constructors of the Marvel would certainly have done in the Middle Ages. Five European designers were consulted by the State in 1991 and they proposed 5 completely different answers to these fascinating issues.

Un nouveau regard sur la baie : une terre fertile

Au XVIII^e siècle, le sentiment religieux fait place à une vision plus active, plus optimiste de la baie. Celle-ci peut devenir une terre de riches polders grâce à la grande fertilité des sédiments marins.

Un entrepreneur de Granville, Quinette de la Hogue, présente en 1757, un premier plan d'endigement, qui englobe largement le Mont-Saint-Michel. Il se raille des préjugés qui peuvent retarder son entreprise de progrès : "On n'a pu songer à élever un monastère dans une position aussi singulière et aussi extraordinaire que pour y donner du Merveilleux et exciter la dévotion des peuples" (lettre à l'abbé de Broglio). L'entreprise échoue, parce que le mécanisme de lutte contre les courants de marée et les tempêtes n'est pas encore bien compris. Mais le projet réussit un demi-siècle plus tard, avec l'intervention d'une société financière qui obtient en 1856 une concession d'endigement englobant le Mont. Les travaux de pol-



dérivation, mieux maîtrisés, se poursuivent activement, jusqu'en 1934. En 1879, une digue insubmersible, reliant le Mont au continent, est construite dans un climat de fortes polémiques.

Un projet vieux d'un siècle

La lutte contre l'ensablement, et la remise en cause de la digue, commencent dès la construction de l'ouvrage. Le journal *La France* écrit l'année même de son achèvement: "déjà l'enlèvement, par suite de l'accumulation des vases et du sable fait des progrès effrayants. Les travaux d'endigement... aggravent chaque jour la situation". De fait, pendant près d'un siècle, diverses actions de lutte contre le sable et la digue sont entreprises. La concession des polders est rachetée partiellement par l'État, et les endiguements sont interdits à moins d'un kilomètre du Mont. Plusieurs projets de coupure de la digue sont élaborés, qui échouent, faute du moindre accord entre l'État et les collectivités locales, ou encore en raison de la malchance (deux fois l'entreprise est interrompue par la guerre).

La mobilisation

En 1969, un syndicat de communes est autorisé à barrer le Couesnon pour interdire à la mer de remonter dans le fleuve, et permettre de mettre en culture les derniers marais encore atteints par la marée.

L'ouvrage accélère l'ensablement du Mont; le monument semble décidément voué à s'échouer dans les terres.

Mais, c'est aussi le début d'une grande campagne de lutte contre le sable. Un large consensus s'établit pour agir. L'UNESCO, qui vient de classer le Mont et la baie dans le Patrimoine Mondial de l'Humanité, encourage l'entreprise.

Une maquette de la baie est construite, pour étudier comment lutter contre l'arrivée du sable, voire rejeter celui-ci au large. Dans un premier temps, des solutions volontaires sont envisagées, comportant trois grands bassins de chasse emmagasinant l'eau à la marée haute, puis la relâchant quand la mer s'est retirée. Un premier petit chantier expérimental est réalisé en 1983, avec la démolition de l'une des digues du XIX^e siècle.

Défaire ce qui a été fait

Mais l'étude révèle que les grands bassins sont trop difficiles à inscrire dans ce paysage plat, sensible et mouvant. Une autre solution est retenue. Elle choisit de défaire les nombreux ouvrages de protection que l'homme a construits à l'avant de la côte. La coupure de la digue est la pièce maîtresse de ce dispositif. Elle permet de remettre le Mont dans un environnement de sable, comme il se présentait il y a deux siècles. Le Mont apparaît dans cet espace alternativement comme une île entourée d'eau, ou comme un objet insolite, échoué sur le sable. En complément, le barrage du Couesnon doit être ouvert, et les petits fleuves côtiers rétablis.

Un concours international

Un concours international est lancé en 1991 pour étudier comment couper la digue, et permettre aux visiteurs de parvenir au Mont, en rendant sensible le caractère insulaire du Mont. Cinq concepteurs européens sont choisis pour étudier ce qui pourrait former une coupure d'un demi-kilomètre au moins de la digue, avec une nouvelle façon d'accéder au monument, de stationner, de visiter la baie et le Mont. Il leur est demandé également que l'ouvrage puisse accueillir les très nombreux visiteurs, et qu'il montre le Mont dans son nouvel environnement de sable régulièrement parcouru par la marée.

Le paysagiste Alexandre Chemetoff propose de laisser toutes les voitures sur le continent, et de conduire les visiteurs par un pont et par une petite navette, jusqu'à un belvédère situé à côté du Mont, d'où on peut contempler celui-ci dans sa baie. La fin du parcours s'effectue sur une petite passerelle, conduisant jusqu'à l'entrée du rempart. Le projet est complété par douze jardins thématiques, aménagés dans douze points de vue remarquables, d'où on peut découvrir la baie et son prestigieux monument. L'aménagement place ainsi les visiteurs, dans une série de points de vue soigneusement choisis, où la découverte du site est organisée.

L'architecte Jacques Hondelatte démolit toute la digue-roule, et la remplace par un grand pont tendu entre le continent et le Mont. Ce pont est un ouvrage de création, parfaitement horizontal, plaçant le visiteur dans le ciel, dans le paysage. Le pont permet toutes sortes d'usages: une estacade en hiver, un vaste parking en été, un espace qui peut être vidé pour de très grandes fêtes.

Le pont est minutieusement construit avec d'innombrables détails, mais il a aussi une très grande échelle, à la taille de la baie. Il prolonge la tradition d'accueil des grandes foules, que le Mont-Saint-Michel a toujours eue à travers l'histoire.

Les architectes autrichiens G. Peichl et P. Nigst coupent brutalement la digue à 500 mètres du Mont. Les visiteurs, après avoir laissé là leur véhicule, n'ont plus devant eux ni pont ni digue, mais un bras de mer ou un chemin sur le sable pour aller dans l'île. Pour les heures de marée haute, un passage souterrain est créé, en forme de crypte. Il fait l'objet d'un traitement architectural qui crée une dramaturgie du dessous, avec des puits de lumière et une grande échelle. Le passage du dessus est traité comme un espace de plaisir (marcher sur le sable), ou de crainte (aura-t-on le temps d'aller jusqu'au Mont avant le retour de la mer?). Le projet insiste particulièrement sur l'effet de coupure, sur l'obligation que celle-ci crée de se soucier de la marée.

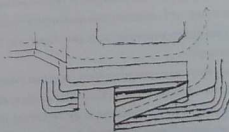
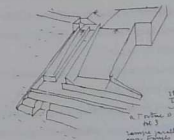
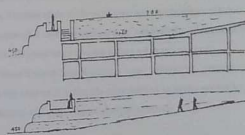
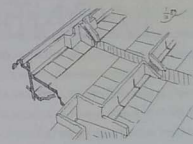
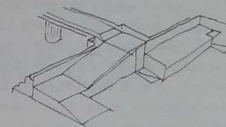
Les architectes catalans C. Pinos et E. Miralles proposent de placer le Mont au bout d'une longue route créée à l'avant de la côte. Cette route devient l'objet d'un véritable voyage, en même temps qu'elle fait découvrir le Mont par ses points de vue les plus insolites, là où il a l'air de sortir du sable, de

sortir de nulle part. La route de la baie est aménagée avec soin, pour interdire les débordements, mais elle permet les arrêts, les contemplations. Ce qui est recherché, c'est la plus grande liberté des voyageurs, par la grande longueur du parcours, par la diversité presque infinie des points de vue.

L'architecte Roland Simounet, après avoir démolì la digue, crée à l'avant de la côte des éléments construits avec soin, par référence à l'esprit du Mont-Saint-Michel: des constructions minérales, faites de rampes, de courtines, de murets. Une route littorale de découverte est créée à l'avant du rivage. Un pont est tendu entre le continent et l'île. Un parking est partiellement enterré sous le sable, isolé au milieu de la mer à la marée haute. Enfin à l'arrivée, un garage de service est enfoui sous le sable, dont la couverture offre aux visiteurs un quai pour contempler la baie.

Tous ces éléments, rassemblés, constituent un profond ordre architectural, unificateur, accordé aux lieux.

Jean-Pierre Maillard



Roland Simounet, études.

LES NOUVEAUX ACCÈS DU MONT-SAINT-MICHEL

Architecte : Jacques Hondelatte

assistant concepteur : John Brodeur,

assistants : Martine Arrivet-Zébo, Valérie Dubois, Bruno Gerbier, Pierre Gouti, Mathieu Laporte, Sylvain Menaud, Simon Woods, plasticien

Jacques Hondelatte est architecte à Bordeaux.

Sélectionné au concours de réaménagement de l'accès au Mont-Saint-Michel et de la résolution du stationnement, Jacques Hondelatte répond par un ouvrage d'un mille marin qui cumule et la fonction d'accès et de stationnement. L'immense pont-parking ne cherche pas à nier le tourisme de masse bien au contraire. Le tablier peut recevoir une série d'inserts dont l'utilisation change la fonction du pont. Ce pont est une œuvre à grande échelle mais aussi un monde de détails.

Jacques Hondelatte is an architect in Bordeaux.

His proposal to solve the problems of parking and access to the Mont-Saint-Michel by building one-nautical-mile long parking bridge was selected. The enormous parking-bridge is not an attempt to refuse mass tourism. On the contrary, the roadway can receive a series of mouldings, whose use changes the function of the bridge. This bridge is a large-scale which surprises by its intricacy.

La liberté d'accès au Mont-Saint-Michel sans entrave aucune, la haute considération pour le tourisme culturel de masse et ses automobiles, la présence d'un site inouï entrent à parts égales comme point de départ.

Debout sur cette surface plate, un homme se sent aussi grand qu'il se sent grand, debout sur la tangue.

La probabilité de déplacements latéraux des divers lacs d'eau et les variations topographiques qui en résultent, interdisent une installation sur la tangue qui ne soit à l'abri d'une digue insubmersible ou d'une surface marouflée.

Or l'étendue comprise entre le Mont-Saint-Michel et le continent est capable de changement. Le rétablissement du caractère insulaire du Mont passe par le refus d'avancer plus avant le continent, d'y intercaler une quelconque troisième île, parking ou halte touristique, et de provoquer une luxation de la géographie.

Nous comprenons que le meilleur moyen de désensabler repose sur la confiance en les mécanismes naturels de lessivage et de chasse et du rétablissement de l'effet des diverses puissances hydrauliques une fois la digue-route effacée.

Les hypothèses constitutives de ce projet sont le probable et le possible. La réponse prétend couvrir le plus grand nombre de changements physiques prévisibles, et ceux peut-être moins immédiats mais possibles résultant d'une modification de l'équilibre hydraulique imparfait naturel.

Douceur avec la baie d'un ouvrage discret, même largeur d'emprise que l'actuelle digue, mais un mètre plus bas.

Longueur horizontale dans un paysage de longues horizontales, les quelques verticales inévitables sont brouillées.

Douceur avec le Mont que l'ouvrage respecte. Douceur avec sa pratique, tant pour les habitants que pour le tourisme, pratique qu'il améliore sans en changer la nature. Douceur avec l'histoire des architectes du Mont dont le propos a toujours été le meilleur accueil des pèlerins et des visiteurs.

La direction du Couesnon chenalisé et la trajectoire de l'ouvrage sont similaires, rien n'obstrue l'horizon de celui qui arrive par le chemin de halage. La dernière digue, ultime horizontale, est plus haute que l'ouvrage et, avant la traversée, le masque à l'arrivant. Elle permet aussi l'installation en son piémont continental d'une voie de circulation enveloppant un vaste parking

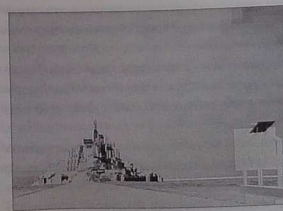
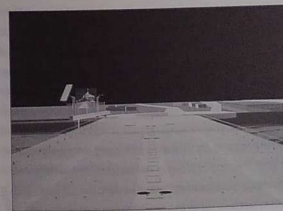
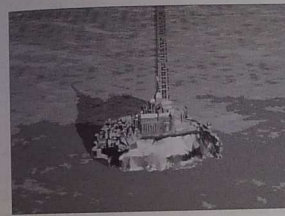
complémentaire. Elle est le point de départ de chemins vers le Mont par les herbus puis la tangue. Une voiture stationnée là, au point le plus éloigné, ne sera jamais distante du Mont de plus de deux kilomètres. Sur le tablier, divers types d'occupation reçoivent tour à tour les signes qui leur sont destinés. La marche et la locomotion, le repos, le stationnement des voitures et des bus comprendront ces objets particuliers disposés sur toute la longueur de l'ouvrage suivant des densités décidées.

L'ouvrage long d'un mille nautique est rigoureusement plat et droit, à une hauteur inférieure d'un mètre à celle de la digue actuelle. C'est une fine horizontale qui n'avoue qu'une série de courtes verticales, ses points d'appui, disposés tous les 65 mètres, verticales que nous avons brouillées.

Le philosophe artiste nous dit que l'ouvrage est très beau vu du 747 qui le ramène de Berkeley, autant d'un kilomètre, de dix mètres, ou d'un seul, encore plus beau le nez écrasé dessus.

Des inserts en parallélogramme, réalisés en maillechort, s'organisent progressivement jusqu'à dessiner un parallélogramme géant homothétique, chaque insert est gravé des mêmes minuscules parallélogrammes disposés comme sur l'ouvrage. Mise en abîme. Mise en cosmos.

Jacques Hondelatte



LE VENT ET LA VÉGÉTATION DANS UN JARDIN DU LITTORAL, LE CALME ET LA TEMPÊTE

Gabriel Chauvel

Gabriel Chauvel est selon ses termes "Jardinier-Paysagiste-d.p.l.g.", il enseigne également à l'École nationale supérieure du paysage de Versailles. L'art du jardin semble antinomique aux conditions climatiques du bord de mer. Pourtant quelques règles de "jardinier" permettent l'implantation de jardins abrités, havres de paix, savamment composés alors qu'à quelques pas, les éléments grondent. Quelques exemples de jardins de bord de mer sont analysés, ici.

Gabriel Chauvel is, in his own words, a "landscape gardener". He also teaches at the National School of Landscaping in Versailles. The art of gardening appears to be antinomic to the climatic conditions of the seaside. Nevertheless, a few rules of gardening allow the setting-up of sheltered and cleverly composed gardens, real havens of peace, while, a few steps away, the elements rage. A few examples of gardens on the seaside are analyzed hereafter.

Les jardins en bord de mer sont tous abrités du vent, c'est une condition indispensable pour le confort des plantes et celui du jardinier, comme le vent vient souvent de la mer, les jardins ne regardent pas souvent la mer.

Quand je me promène dans le parc des Moutiers, situé près de Dieppe, je peux facilement oublier que je suis dans une petite vallée qui donne sur la mer. Le parc d'Inverew, sur la côte ouest de l'Écosse, ne donne sur l'océan que par des petits balcons accessibles par des tunnels boisés.

Ces protections contre le vent peuvent avoir des formes multiples : talus, murs, palissades, filets, etc. Lors du concours d'aménagement de la digue de mer du pôle balnéaire de Dunkerque-Malo-les-Bains, fait avec Jacques Coulon et Linda Leblanc en septembre 1994, nous proposons l'idée des barkhanes (formations dunaires sahariennes). Ces talus en forme de croissants s'enchaînaient sur le terrain comme un vol de canards. La partie concave, abritée, tournait le dos à la mer et engendrait un petit espace fleuri et confortable ; la partie convexe, très exposée était habillée par une végétation semblable à celle qui occupe les dunes naturelles de la région.

Les plantes sont généralement précieuses pour rendre ces barages efficaces à condition de choisir sans fantaisie les mieux adaptées, d'en mettre beaucoup et de leur donner la juste place. "Pour faire des jardins qui durent, utilisez des plantes du cru"

dit Jacques Montalguet, ancien professeur à l'École du paysage. La protection d'un jardin doit être solide comme un rempart, elle doit résister aux gelées, aux sécheresses et aux tempêtes séculaires, sinon, tout retombe à zéro.

Le parc de Pen Avel, au Croisic, acquis par le Conservatoire du littoral, est une référence en matière d'abris du vent, de structure spécifique et de havre de paix. La plus grande partie de sa surface est occupée par un boisement de chênes verts qui forme une enveloppe très épaisse et protège des clairières très dépouillées mais riches de calme et de confort. On y circule sous des voûtes de chênes verts. Cinq hectares de chênes verts pour neuf hectares de parc. C'est une forteresse végétale, les arbres furent semés à touche-touche pour acquérir un enracinement profond qui leur a permis de résister aux plus fortes tempêtes.

Il nous enseigne qu'une fortification se construit soigneusement et sans fantaisie, c'est à ce prix qu'un confort interne durable existe. Il nous fait découvrir aussi la beauté propre aux clairières bien isolées.

Dans un petit jardin, de surface réduite, j'ai pourtant pris les trois quarts de l'espace disponible (125 m² d'espace libre pour 600 m² de jardin) pour constituer les brise-vent. Une touffe arbutif caduc face au vent comportant des espèces semblables à celles qui poussent spontanément aux alentours comme les



Photo de l'allée couverte de Pen Avel.

ajoncs, au point que la limite de la propriété se confond entre le dedans et le dehors, du moins visuellement. Toute la richesse de ce jardin repose sur la composition du rideau et de sa lisière interne car le centre est vide. Si l'extérieur a un aspect rude et neutre, la face interne de l'enveloppe est riche, délicate, et comporte des espèces exotiques et fragiles.

À une autre échelle, le parc du Stangalach de Brest, qui abrite des plantes paradisiaques, est installé au fond d'anciennes carrières aux flancs boisés et possède en son centre des pièces d'eau abritées et tranquilles.

Si j'en viens à parler du centre du jardin, qu'on peut appeler clairière, c'est qu'il est l'endroit où s'apprécie la qualité de l'abri, où règne le calme quand la tempête souffle dehors. C'est évident si vous allez à Pen Avel ou dans les vallons de Moutiers un jour de mauvais temps.

Dans son livre *L'Art des Jardins* (Fernand Nathan, 1980), Hugh Johnson dit : "L'isolement représente cet indéfinissable sens d'entourage et de sécurité que doit apporter un jardin. Un vaste horizon stimule et provoque des sentiments d'énergie, le contraire du jardin avec son calme qui n'a pas d'heure. Un vieil axiome de jardinage dit que le centre doit être dégagé pour que les côtes semblent encore plus enveloppantes".

Ce n'est qu'en levant les yeux vers la cime des arbres que les branches cassées et tordues nous racontent ce qu'elles subissent en nous protégeant.

Gabriel Chauvel.

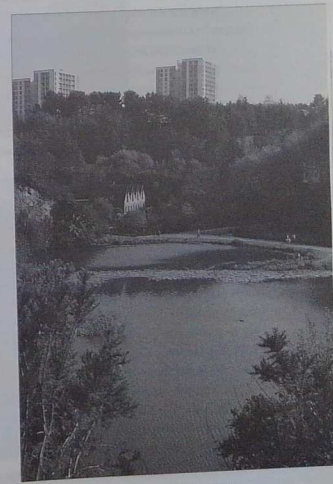


Photo du Stangalach de Brest.

DE QUELQUES PAYSAGES LITTORAUX NATURELS: IMPRESSIONS ET RÉALITÉS

Jacques-Édouard Levasseur

Jacques-Édouard Levasseur, professeur à l'université Rennes 1, Botaniste, CNRS. Le littoral est une interface entre trois éléments, la mer, la terre et l'air. Les terres au centre de cette interface sont modifiées par l'eau, le sel, le vent ou généralement par l'instabilité des sols. Dans un tel contexte, les organismes végétaux se développent selon des zonages qui sont ici décrits et interprétés selon trois catégories: les côtes rocheuses ou à falaises, les côtes sableuses et les côtes vaseuses. Chacune s'organise selon des termes naturels différents qui sont à l'origine de la répartition des paysages végétaux littoraux. Les exemples cités dans ce texte, sont essentiellement choisis le long des côtes bretonnes.

Lignes courbes infinies, masses minérales s'affrontant aux vagues, vastes étendues de marais aux limites imprécises, lieux où le regard se perd, lequel, au bout du compte, finira toujours par fixer l'horizon marin, contact entre deux fluides, l'air, l'eau, composants simples, mais variations et variabilité sans limites, marées hautes, marées basses, dans le même lieu, deux paysages, une maison blanche sur une falaise qui fait irruption dans la réverie, forêt de mâts au détour d'une anse, village, ville, station, industrie, formidable diversité, malaise ou jouissance, tel se présente le littoral. Spectacle ou paysage? Le premier est animé, et les mouvements de la marée et le jeu des vagues en sont les acteurs, le second est à voir, mais on peut tenter ensuite de le comprendre: comment, dans un arrangement unique, terre, mer et air se combinent en un lieu pour construire cette interface particulière que l'on nomme littoral.

Le littoral, espace particulier

Le terme de littoral est ambigu: au sens strict, il désigne l'espace singulier (l'estran) dont les limites supérieure et inférieure correspondent aux niveaux des plus hautes et des plus basses eaux d'un plan d'eau (ici, la mer, on parle alors de littoral maritime) dont le niveau fluctue. Dans une acception plus large et plus courante, il se rapporte à un espace beaucoup plus étendu vers l'intérieur si l'on y inclut les territoires adjacents soumis à une influence maritime diffuse, notamment celle des embruns.

De l'hétérogénéité physique de l'espace littoral

D'une manière plus générale, le littoral correspond à une interface, à une zone de transition, à un écotone entre deux domaines, le domaine terrestre d'une part, le domaine mariti-

Jacques-Édouard Levasseur is a professor at Rennes 1 University, and a botanist at the CNRS. The coastline is an interface between three elements, the sea, the earth and the air. The lands at the center of this interface are modified by water, salt, wind or generally by soil instability. In such a context, plant-life develops in three separate zones which are described here as rocky coasts or cliffs, sandy coasts and silty coasts. Each coast evolves according to different natural conditions which are responsible for the distribution of plant-life on the coastal landscape. The examples given in this text were mainly chosen along the Breton coastline.



me d'autre part. La frange d'interférence entre ces deux domaines correspond précisément à un espace particulier, amphibie, dont la caractéristique essentielle est l'alternance biquotidienne, sur nos côtes, entre émergence et submersion, liée aux cycles des marées. Cet espace n'est pas homogène dans ses propriétés : selon la morphologie de l'estran, le régime des marées, les différents niveaux d'une berge ne sont pas soumis aux mêmes régimes d'inondation. On parlera alors d'un gradient d'inondation qui affectera d'une manière différenciée ces points. L'habitat littoral sera ainsi segmenté en plusieurs sous-étages ordonnés dans l'espace. La frange supérieure ne sera atteinte par la marée que quelques heures par an, alors que les submersions pourront durer plusieurs heures par jour dans les niveaux inférieurs. Nous verrons infra l'incidence qu'entraîne cette hétérogénéité fondamentale sur la distribution des organismes végétaux aptes à vivre dans cette catégorie d'espaces et que, pour certains d'entre eux, on nommera halophytes (espèces supportant le sel).

Il existe cependant d'autres gradients actifs le long d'un rivage. Ceux-ci pourront intéresser des espaces non seulement littoraux au sens strict, mais aussi "supra-littoraux". On relèvera ainsi le degré d'exposition aux vagues et aux embruns, facteur physique de premier ordre, qui pourra magnifier le rôle de la marée au droit des côtes rocheuses, la résultante des vents qui interviendra, à côté de l'action des courants et des houles, sur le modelé et la dynamique saisonnière des plages sableuses et des dunes associées (alternance d'engraissement estival et d'érosion hivernale). Dans le cas particulier des estuaires ou de certains sites lagunaires, au gradient d'inondation s'ajouteront les effets complexes de gradients de salinité des eaux. Dans une ambiance aussi complexe et contraignante, comment alors vont se distribuer les espèces végétales, les communautés de plantes, donc les paysages végétaux ?

De la zonation ou étagement des organismes

En règle générale, la répartition des plantes dans l'espace littoral est liée à leur degré de résistance (ou de tolérance) à des facteurs générateurs de stress physiologiques (par exemple stress hydrique, salin) ou à des contraintes stationnelles comme le degré d'instabilité du substrat, la profondeur relative du sol, etc. Dans le cas particulier des environnements littoraux, les populations se disposeront en bandes ou ceintures étagées. L'aspect de chacune différera de celui de ses voisines, les plantes dominantes, génératrices de faciès phytosociologiques, n'étant pas les mêmes d'une ceinture à l'autre. La position de chaque ceinture est strictement définie dans l'espace, sans qu'elles se disposent d'une manière aléatoire.

Cet étagement ou cette zonation réalise une séquence adaptative qui est le reflet de l'activité d'un gradient physique majeur. Là où son intensité est la plus forte, seules, les espèces qui ont,

par adaptation, "appris" à se développer et à se maintenir dans ce contexte contraignant subsisteront. Leur nombre sera faible alors que la diversité floristique croîtra au fur et à mesure que l'environnement local sera moins sélectif. De là, cette disposition particulière, dans l'espace, des espèces et groupes écologiques, cette organisation ordonnée, prédictible, descriptible, en particulier au voisinage des hautes mers de vive eau, dans la cas des falaises et des dunes, des hautes mers moyennes dans le cas des prés salés.

On notera la différence fondamentale qui existe entre la répartition des espèces végétales dans le domaine strictement terrestre, typiquement, notamment en plaine, isotrope car ses propriétés physiques ne sont orientées dans l'espace et celle observée dans le domaine littoral, typiquement anisotrope, soumis à des gradients physiques à orientation particulière commandant la répartition zonale des organismes. Cette zonation ne se présentera pas selon les mêmes modalités selon que l'on s'intéressera à la végétation des côtes rocheuses ou sableuses (végétations fondamentalement supra-littorales) ou à celle des côtes vaseuses, qui se développe pour une grande part dans l'étage littoral lui-même et qui sera ainsi directement soumis aux régimes des marées.

Complexes paysagers, paysages naturels et succession végétale

Nous nous limiterons ici aux seuls espaces littoraux naturels, c'est-à-dire aux trois types élémentaires de rivages que sont les côtes à falaises, les côtes sableuses et les côtes vaseuses, à l'exclusion des littoraux artificiels ou partiellement anthropisés. Ces trois catégories de rivages peuvent s'arranger localement en systèmes complexes. Par exemple, un rentrant de la côte, encaissée dans des falaises, peut se trouver partiellement barré par une flèche sableuse, celle-ci délimitant alors un espace lagunaire, dans lequel éventuellement peut déboucher un estuaire. De tels complexes paysagers sont fréquents, notamment dans des mers intérieures comme la Ria d'Étel, le golfe du Morbihan ou la rade de Brest. Cependant, l'impression dominante ne sera pas la même.

En rade de Brest, l'impression visuelle dominante vient des falaises, dans le Morbihan ou à Étel, la segmentation visuelle entre éléments composants n'est pas immédiate, particulièrement si l'on regarde en direction du Nord. Landes, prés salés, bois se juxtaposent et interfèrent, chacune de ces formations végétales diffusant en quelque sorte dans ses voisines. La lecture du paysage y sera moins immédiate.

Dynamique du rivage et dynamique de la végétation

Il est évident qu'un paysage peut être appréhendé à plusieurs échelles, comme un tout, ou bien au niveau de chacun de ses éléments composants. Leur répartition n'est pas intangible.

Dans un contexte physiographique donné, certains habitats se modifient, par évolution naturelle ou provoquée (par exemple, transformation d'une lagune en marais arrière-littoral). Dans certains cas, l'évolution locale peut être rapidement perçue. Ce que l'on observe aujourd'hui est le résultat d'une histoire. Les processus côtiers continuent à agir et peuvent être mis en évidence. Au contraire, l'impact de phénomènes plus généraux, comme le réchauffement de l'atmosphère, ne seront pas détectables à l'échelon local. Les fluctuations du niveau marin, notamment depuis 12 000 ans, ont, dans ce contexte, modelé le trait de côte, conduisant à la situation actuelle, dans sa diversité et sa dynamique du moment.

La succession végétale, phénomène général

La végétation occupe l'espace selon toutes les opportunités offertes, et se transforme au gré des avatars qui l'affectent. Typiquement on distingue deux types de succession végétale. On parlera de succession primaire lorsque la végétation s'installera dans un espace qui n'a pas encore été occupé, de succession secondaire dans tous les autres cas (phénomènes de cicatrization après destruction, de transformation si le milieu physique change ou si l'homme exploite le couvert végétal à son profit). Lors d'une succession primaire, un espace nu sera colonisé par des groupements dits pionniers, souvent constitués d'espèces annuelles, à comportement opportuniste, plus tard, ces espèces seront déplacées par des plantes plus longévives, d'abord herbacées, puis éventuellement ligneuses. Installation, maturation, sénescence font partie de la vie des communautés végétales. Les changements qui affecteront une végétation en place tiendront soit à la perte de dominance de certains composants, soit à des modifications stationnelles insupportables, au sens strict, pour les espèces en place. La zone littorale est propice à ce genre d'événements. Dans certains cas, on pourra cependant parler de stabilité relative de la végétation, comme dans le cas de landes basses occupant le sommet de falaises maritimes. Cette stabilité relative, cette permanence, en dehors des changements saisonniers d'aspect, est fréquemment l'apanage de végétations qui se développent dans des habitats eux-mêmes "stables". Les parties moyennes ou sommitales des falaises semblent en effet pérennes, à une certaine échelle de temps, car soumises seulement aux embruns, mais non à l'impact direct de la mer. À l'opposé, côtes sableuses et vaseuses sont loin de présenter une telle permanence stationnelle. La pérennité de l'habitat y est moins assurée, que celui-ci soit végétalisé ou non. Les processus côtiers jouent pour modifier la position du trait de côte, soit dans le sens d'un recul, par érosion, ou d'une avancée, par engraissement, progradation, extension.

Selon les cas, les plantes, soit déjà présentes dans le lieu, soit susceptibles de s'installer sur de nouveaux espaces potentiellement colonisables, vont adopter une stratégie

de réaction (résistance ou disparition) ou de conquête. En d'autres termes, il existe d'une manière permanente, dans ces zones frontales exposées, à lalisière entre les domaines aquatique et terrestre, une sorte de dialectique entre le milieu et les plantes. Il faut simplement bien avoir présent à l'esprit que ces multiples changements locaux affectant le couvert végétal (succession au sens large), ces ajustements permanents restent soumis aux règles évoquées supra dont la résultante est finalement une zonation.

À une échelle très locale donc, l'action, la réaction sont des constantes. L'observateur ne peut saisir ces mouvements et éventuellement les qualifier de tendance, que s'il adopte un pas de temps suffisant pour effectivement les percevoir. L'homme peut intervenir sur le milieu physique si, par exemple, des mouvements du linéaire côtier, la dégradation ou la destruction d'une végétation proximale deviennent des menaces au regard de certains de ses intérêts (protection du bâti, limitation de l'érosion, fixation de dunes en mouvement...). On constate cependant que cet intérêt reste très ciblé. Ainsi, pour ce qui concerne les estrans vaseux, l'attitude est différente : 1) pas d'intervention : la baie, la vasière, l'estuaire sont soumis à leurs seules dynamiques et les évolutions constatées sont celles issues de l'action des processus naturels ; 2) occupation d'une partie de l'estran, pour l'implantation de cultures marines, des modifications dans la sédimentation peuvent alors affecter certains secteurs ; 3) l'homme décide d'une sorte de "privatisation" de l'espace littoral : il crée des aménagements lourds tels que barrages, endiguements, dont la présence va modifier le statut des lieux, en les soustrayant au domaine marin. Ces aménagements, pour certains très anciens ont, ou pourront, générer d'autres paysages, quand bien même, dans de nombreux cas, aura été conservée la morphologie initiale de ces territoires endigués.

Si la notion de paysage littoral est déjà complexe, celle de paysage littoral naturel, l'est encore beaucoup plus. En dehors de certains grands systèmes (dunes de Keremma dans le Finistère, dunes d'Étel-Penthièvre dans le Morbihan, grandes falaises de la presqu'île de Crozon), ce sont seulement, à l'intérieur d'autres ensembles quelquefois fameux, quelques secteurs localisés qui méritent cette appellation. De nombreuses dispositions légales, se rapportant à la conservation de tels éléments, et seulement ceux-là, sont actuellement mises en œuvre. Ces éléments ne sont cependant pas isolés, à l'intérieur d'un complexe, ils sont spatialement et surtout fonctionnellement liés aux autres. Leur pérennité, leur conservation seront le plus souvent tributaires des qualités (et du maintien des qualités) des autres éléments nécessaires à leur fonctionnement propre. Aucune partie d'un système, et un paysage recèle un ou plusieurs systèmes, ne dispose d'une vie propre, d'une existence autonome (cf. l'incidence d'un enrochement local sur les zones non "protégées" adjacentes).

Finalement, voir et comprendre un paysage littoral sont deux activités distinctes puisque la seconde inclut une dimension temporelle qui nécessite de connaître les avatars successifs d'une interface où s'affrontent domaines marin et continental, en intégrant dans l'histoire les interventions de l'homme qui ont pu, d'une manière directe ou indirecte, brutale ou différée, contrarier, infléchir, accélérer les processus naturels en œuvre.

Caractérisation et organisation des paysages végétaux littoraux

Nous allons examiner ici, d'une manière plus analytique, comment se répartit la végétation selon la nature du substrat et dans quelle mesure cette végétation peut, dans certains cas, pénétrer et se maintenir dans l'étage littoral proprement dit, en ayant à l'esprit que la flore littorale est d'abord une flore terrestre.

Les côtes rocheuses

Il existe une grande différence entre des organismes strictement marins (algues, animaux) et les plantes supérieures. Les organismes marins, aquatiques donc, voient la limite supérieure de leur distribution verticale directement soumise au degré de dessiccation qu'ils peuvent supporter. Ces vivants peuvent coloniser les parties basses de l'espace littoral plus régulièrement submergées, mais parmi eux, seulement un petit nombre supporte des périodes d'émergence continue plus prolongées, à la lisière supérieure de cet espace. Par contre, la limite inférieure de distribution des plantes supérieures est liée à la durée et la fréquence des inondations, en même temps qu'à la hauteur relative des eaux de submersion. La seule opportunité pour examiner simultanément ces phénomènes est d'observer la répartition respective des algues, lichens et phanérogames sur un substrat rocheux.

Du fait de l'absence de sol dans la partie basse des falaises, les plantes supérieures ne peuvent s'y installer. Mais d'autres groupes végétaux peuvent y vivre : d'un côté, des lichens occupent l'espace particulier situé au-dessus du niveau moyen des hautes mers, d'un autre côté, des algues s'étagent depuis la partie inférieure de l'espace littoral jusqu'à cette limite. La distribution des algues et lichens est organisée en ceintures étagées. Pour ce qui concerne les lichens, l'étagement des espèces est d'autant plus net que l'on se rapproche du niveau critique précité et que le mode (degré d'exposition aux vagues) est plus protégé. On distingue ainsi une ceinture noire d'aspect homogène, qui simule un revêtement d'hydrocarbures (*Verrucaria maura*); au-dessus, une ceinture orangée terne plus ou moins discontinue à *Caloplaca marina*; au-dessus encore, en dehors même de l'atteinte des vagues de tempête, sont présents des lichens incrustants gris ou des lichens foliacés jaunes (*Xanthoria parietina*). Cet étagement est particulièrement visible le long des rives rocheuses d'un estuaire. Cette zonation est uni-

verselle et se rencontre dans toutes les mers du globe. En un lieu donné, elle s'étend verticalement d'autant plus vers le haut que le mode est plus exposé, celui-ci jouant comme facteur amplificateur de la marée. Dans ce cas, la distribution de ces organismes n'est plus strictement liée aux niveaux marégraphiques théoriques.

Plus généralement, on constate que certains de ces niveaux, que l'on appelle critiques, jouent un rôle crucial en ce sens qu'ils séparent, à l'intérieur de l'espace littoral, des sous-étages aux caractères distincts. Le niveau des hautes mers moyennes est le plus important : au dessus, on parlera d'un environnement aux caractères quasi terrestres, alors qu'en dessous, le caractère aquatique, hygrophile, sera plus marqué. Dans le cas d'un substrat rocheux, comme ici, les algues et les animaux marins ne franchissent pas cette limite tandis qu'au-dessus apparaissent les lichens, mais pas encore les phanérogames, du fait de l'absence de sol. Cette distribution particulière sera à comparer avec celle décrite infra, relative aux estrans vaseux.

Au-delà, et plus haut, dans la zone des embruns ou zone aérohaline ou encore supralittorale au sens strict, l'installation des plantes supérieures est dépendante de la présence de ressauts, terrasses, fissures, là où peut se développer un sol. Une végétation relativement spécifique s'y rencontre et présente un aspect de prospères jardins suspendus, quelquefois très colorés. Ailleurs, des vallons humides recourent le front de la falaise et peuvent même héberger des Roselières et marais de pente. De grands glacis à fougères, roussâtres en automne, s'étendent parfois immédiatement en dessous des zones cultivées, si la profondeur du sol, souvent limoneux dans ces lieux est suffisante. Lorsque le sol est maigre ou absent, impropre à la culture de toute façon, des landes sommitales, pourpres et/ou jaune d'or, occupent la lisière externe du plateau. Des landes basses à Ajoncs, à bruyères, caractérisent ces espaces et impriment leurs caractères à ces paysages. La végétation est basse, prostrée par le vent, souvent discontinue. Mais ce paysage reste lisible : la structure du socle et souvent aussi sa texture, malgré la couverture végétale locale, sont généralement visibles. Par contre, pour l'observateur qui se déplace, pour celui qui parcourt un sentier, la succession des paysages locaux est relativement imprévisible, compte tenu de la découpe de la côte, un peu à la manière de ce que l'on observe en montagne.

Dans une certaine mesure, on peut ici parler de spectacle (cf. le succès de grandes pointes rocheuses en termes de paysages fameux ou même "sublimes", transcendant les lectures personnelles). Un spectacle qui s'impose, surtout s'il y a tempête et que les embruns assaillent le visiteur spectateur. Dans ce cas, la végétation n'est plus à voir, quoique présente. Le paysage se résout à la roche, au ciel, à l'eau. Il devient brut, primitif. Dans le même lieu, en d'autres saisons, le regard sera plus proche, c'est le contraste des floraisons qui sera la chose



vue, parcourue, consommée, puis les autres éléments du paysage. Bien souvent l'observateur se tournera vers l'intérieur, si la lande s'étend dans cette direction. Le centre d'intérêt sera aussi là.

Les côtes sableuses

Il est des dunes adossées à des falaises, d'autres qui se présentent sous la forme de grandes rides, d'autres enfin qui sont de simples cordons barrant partiellement ou totalement des anses. Selon la période de l'année, la morphologie du flanc maritime de la dune va changer : continuité entre la haute plage et sa base en été, ou bien, en hiver, apparition d'une falaise sableuse, issue du démaigrissement de la plage et de l'effet des hautes mers de vive-eau.

Les formes peuvent être complexes, mais récurrentes, trains de rides par exemple qui marquent des positions successives du rivage, larges plaines dunaires de plusieurs kilomètres de profondeur, mollement vallonnées, recoupant quelquefois la nappe phréatique pour produire des zones humides bordées de saules qui rompent la monotonie. La disposition zonale des dunes vives, des dunes en voie de fixation, des dunes fixées accueillant des dépressions humides ou même des marais à végétation elle-même étagée, une topographie douce dans ces grandes lignes, génèrent un paysage particulier ouvert, apparemment libre de contraintes, mais qui se révèle lui aussi très organisé.

En termes d'habitats, les dunes se partagent en dunes vives ou blanches et dunes fixées ou dunes grises, les premières présentant un substrat encore mobile. Le facteur de contrainte est d'abord ici le degré de mobilité du sable (érosion ou dépôt). Dans les premiers termes de la série dunaire, les plantes doivent à la fois résister au déchaussement mais aussi à d'éventuels ensevelissements.

Trois graminées dominent dans les premiers termes de la série dunaire : un chênédent puis l'oyat (qui forme de hautes prairies à recouvrement discontinu), une fétuque enfin. Ces trois espèces ont en commun une même architecture : ce sont des plantes à rhizome, seul équipement qui leur permette de pallier les contraintes d'instabilité de leur support. L'oyat a cette particularité de se ramifier plus ou moins verticalement, ce qui lui vaut de se situer en seconde position dans la série, sur la crête de la dune vive, là où les mouvements de sable sont les plus importants, adaptation remarquable, position déterminée, non interchangeable, toujours la même règle : milieu sévère, tout petit nombre d'espèces adaptées qui se distribuent dans l'espace selon leur degré de tolérance à un facteur de contrainte. La zonation des communautés n'a pas d'autre origine, au moins pour ce qui concerne la limite "extérieure" de répartition des espèces, les limites intérieures étant le plus souvent, par contre, le résultat d'une compétition interspécifique.

La végétation dunaire est fondamentalement supralittorale, elle

ne pénètre pas dans l'espace littoral, au moins pour ce qui concerne ses composants vivaces. On observe cependant, sur les laisses de marée déposées par les plus hautes mers de l'année précédente, des communautés "migratoires" d'espèces annuelles. Cakiliers, salsola, arroches forment, en été, de gros buissons sur la haute plage, qui piègent le sable à la base de la dune vive. Il s'agit de communautés instables d'une année sur l'autre, pouvant manquer. Là, réside la véritable limite inférieure de la végétation dunaire, à la lisière des plus hautes mers de vive eau (à comparer avec la végétation des falaises). Ici, dans cette zone de transition, on ne rencontre ni algues, ni lichens, le substrat meuble ne peut les accueillir.

En arrière de la dune vive, et jusqu'aux fourrés, taillis qui ferment vers l'intérieur la série dunaire, s'étendent les dunes grises, vastes paysages de pelouses rases, à végétation complexe, riche d'espèces, apparemment "simple" d'aspect. Cette sorte de banalité structurale est bien souvent le résultat de l'action du lapin, qui contribue à modifier, dans le sens d'une uniformisation, les paysages autochtones. On parlera alors de végétation "secondaire" (à comparer avec ce que l'on observe dans les secteurs surpâturés des prés salés cf. infra).

Les perturbations, qu'elles soient d'origine naturelle ou anthropique, n'affectent que peu les plantes de la dune vive. En effet, leur biologie, leur "équipement" et leur stratégie de réponse leur permettent de résister à ces contraintes ou les rendent aptes à occuper à nouveau un terrain perdu. Il n'en est pas de même pour les espèces de la dune fixée, certes très diverses, y compris au niveau des formes biologiques présentes (mousses, lichens, herbes, ligneux bas ou de taille moyenne). En cas d'agression, d'altération, de déstructuration, cet assemblage cicatrise difficilement, lentement, de telle sorte que ce sont des espèces opportunistes, souvent des rudérales, qui occupent le terrain libéré. Le résultat, au travers d'une modification de la flore, conduit à une transformation physiognomique de la végétation, donc à une mutation paysagère. En outre, comme la valeur patrimoniale des dunes fixées est moins forte, dans l'esprit des gens et des aménageurs, que celle des dunes vives, le fait d'y programmer des aménagements sera-t-il considéré comme moins pénalisant pour le milieu, donc implicitement plus "excusables" (cf. en particulier les golfs-alibis ou les villages de vacances).

Retenons pour conclure qu'une végétation complexe comme celle des dunes internes cicatrise plus difficilement qu'une végétation à organisation plus simple, en dépit du fait que celle-ci se développe dans un environnement plus sévère et, potentiellement, moins pérenne. Mais l'instabilité récurrente qui prévaut dans les secteurs proximaux de la série dunaire est intégrée dans la stratégie des espèces très spécialisées qui y vivent alors qu'une agression affectant des espèces relevant de communautés des secteurs internes, qui n'y sont pas "pré-

parées", ont des conséquences plus fâcheuses sur la maintenance de ces originales structures végétales que sont les pelouses dunaires.

Marais et vasières

Ces ensembles forment des paysages qui sont peut-être les plus "naturels" qui soient et ce, pour différentes raisons qui tiennent à leurs localisations, leurs structures et leurs usages. Les marais salés, appelés encore prés salés, associés aux vasières non ou peu colonisées par la végétation, se développent dans des situations protégées, là où l'agitation de la mer est suffisamment faible pour permettre le dépôt des particules minérales qu'elle transporte. Ces secteurs à sédimentation fine active se localisent à l'abri de flèches de galets, de sable, de coquilles, dans les zones sous le vent de baie, ou le long des rives d'un estuaire. Dans ce dernier cas, les situations locales sont fort variées : on trouvera des prés salés dans les parties aval d'estuaire, seulement sur la rive qui n'est pas exposée aux vents dominants (l'autre rive, dans ce cas, pourra être une falaise ou une dune). Plus on s'enfoncera dans l'estuaire, plus les marais salés deviendront continus et d'aspect plus homogène, car fréquemment ces espaces seront utilisés par la pâture, pression qui conduira ici aussi à des paysages "secondaires", plus simples structurellement et moins riches floristiquement. Ailleurs, selon la morphologie de l'estuaire, les prés salés seront réduits à des ourlets, des banquettes herbeuses surmontant un chenal. Plus en amont encore, ces marais se transformeront en prairies à caractère plus saumâtre pour enfin devenir des prairies humides nettement continentales, au-delà de la limite interne de la marée dynamique. Le lit mineur du fleuve ou de la rivière sera alors parfois bordé de grandes roselières, qui masqueront la vue.

Influence de la salinité

Si, du point de vue du paysage, les marais de baie sont relativement homogènes dans leur aspect (dans le détail, rien n'est moins assuré), les marais d'estuaire, lorsqu'ils ne sont pas exploités par l'homme, sont d'une étonnante variété, qui tient à un fait simple : un estuaire est une zone de libre échange où les eaux marines viennent au contact des eaux continentales, celles-ci, plus légères, s'écoulent sur les premières avec plus ou moins de netteté. Il existe ainsi un gradient de salinité croissant amont-aval. On distingue alors habituellement trois secteurs dans un estuaire : un secteur aval à caractère franchement marin, un secteur amont à caractère continental, un secteur médian à caractère saumâtre plus difficile à caractériser. Peu d'espèces sont aptes à vivre au contact de l'eau de mer (ce sont les halophytes), peu encore se développent en eaux saumâtres car c'est là que les plus grands écarts de salinité s'observent, ce qui nécessite des adaptations particulières, beaucoup plus nombreuses sont présentes en amont. Dans ce dernier cas, la flore hygrophile présente un caractère continental affirmé.

Dans un contexte estuarien, on observe ainsi un relais longitudinal d'espèces, relais qui matérialise l'existence d'un gradient de salinité. Si l'espace longitudinal où s'exerce l'action de ce gradient est réduit, le changement de flore et, partant, le changement d'aspect de la végétation, d'aval en amont, sera perceptible immédiatement alors que le long d'un estuaire de grand fleuve, ce même type de changement ne sera détectable qu'à l'issue d'un long parcours de l'observateur. La meilleure façon d'apprécier ces changements sera d'utiliser une embarcation. En effet, il est vrai que les paysages vus de la berge ou vus du fleuve n'ont rien en commun, d'une façon globale, quand bien même l'observation portera sur les mêmes objets. C'est la hauteur relative de l'observateur par rapport à ce qu'il embrasse du regard, en même temps que la nature de l'arrière-plan, qui conduit à cette dualité d'interprétation d'une même réalité.

Influence du régime d'inondation

Mais la salinité relative des eaux n'en est qu'une qualité. Vis-à-vis du pouvoir de contrôle de la mer sur la répartition des végétaux capables de se développer dans la partie supérieure de l'étage littoral, le facteur maître, qui, fondamentalement, régit la position des plantes sur une berge est la fréquence cumulée annuelle des submersions. Nous avons dit que l'espace littoral, par définition amphibie, puisque successivement émergé et immergé (biquotidiennement dans nos régions, mais les hauteurs atteintes par les pleines mers varient chaque jour selon le coefficient de celles-ci), n'est pas homogène dans ses qualités. Au gradient d'inondation, orienté dans l'espace, correspond ici encore un gradient floristique, une zonation, en fait un étagement de formes biologiques de mieux en mieux adaptées à des submersions plus fréquentes, au moins jusqu'à un certain point. En effet, au-delà de 30 % de fréquence annuelle cumulée d'inondation, la vie des plantes supérieures est compromise, même pour les plantes halophiles.

Zonation générale des marais salés

D'un point de vue géomorphologique et écologique, il est d'usage de distinguer deux entités dans les marais, fréquemment séparées par un ressaut topographique de quelques décimètres (la microfalaïse). Celle-ci est particulièrement nette dans les parties médiane et interne des estuaires ou dans les secteurs exposés des marais situés dans des baies ouvertes. Cette microfalaïse correspond sensiblement au niveau des hautes mers moyennes, niveau critique déjà cité. L'espace couvert de végétation, plus ou moins plan, situé entre les rives et ce ressaut est dénommé, à partir du flamand, le schorre. Les terrains qui s'étendent sous la microfalaïse, peuvent s'étendre fort loin selon la morphologie de la grève et l'amplitude de la marée dans le lieu. Ils constituent la slikke, partie basse de l'estran dont seuls les niveaux supérieurs (la haute-slikke) sont éven-

tuellement colonisés par une végétation pionnière regroupant des espèces d'annuelles, telles les salicornes, et, localement, une sorte de roseau de mer, la spartine, graminée vivace dont la présence aide au comblement accéléré de certaines anses ou baies.

Le schorre lui-même se décompose en un haut et un bas-schorre, la végétation du premier étant souvent graminéenne (prairies de chiendents et fétuques frangeant les rives). Quelquefois, lorsque des suintements d'eau douce apparaissent (au bas de falaises par exemple), s'observent des marécages supralittoraux peuplés de roseaux communs, de scirpes et juncos divers, dont la dominance, dans certains systèmes littoraux armoricains, peut conduire à l'enrichissement paysager de ces marais au travers de leur structure, texture et couleur saisonnière, ajoutant cependant parfois à la sévérité des lieux. En dessous de ces niveaux, se développent des pelouses complexes qui se distinguent par une flore à la saison délicatement colorée (armérie, statice, aster).

Le bas schorre, quant à lui, peut être extraordinairement découpé par un réseau de drainage complexe, partiellement non fonctionnel. Lorsque le substrat est suffisamment filtrant, la végétation est dominée par des fourrés bas, gris argenté, mollement moutonnants, à Obione (halimione portulacoides). Cette plante frange électivement les bords des chenaux et des marigots ou vasques qui trouent très fréquemment la surface tabulaire du schorre et lui imprime, par sa couleur gris terne, l'essentiel de ses caractères visuels. Comme cette espèce, que l'on pourrait considérer comme climacique dans ces lieux (i.e. comme représentant le stade évolutif final de la végétation des schorres) possède des axes très fragiles, le passage répété, notamment de troupeaux de moutons, entraîne très rapidement sa disparition. La place libérée est immédiatement occupée par une graminée basse stolonifère, la puccinelle. Une prairie rase "secondaire", d'aspect remarquablement uniforme, remplace la formation précédente. Ce type de substitution est très fréquent sur nos côtes.

À une plus grande échelle, les dépressions plus ou moins closes du schorre constituent de remarquables paysages locaux, sortes d'espaces jardinés, construits, semblant pensés, tant il est vrai, par ailleurs, que le charme de certaines harmonies artificielles est d'être si près d'un état naturel imaginé qu'on ne sait plus qui a été le modèle de l'un ou qui a copié l'autre. Harmonie et sérénité sont deux mots qui peuvent caractériser ces espaces réduits que seuls, des parcours attentifs permettent de découvrir.

Ces paysages évoluent, quelquefois rapidement. En quarante ans, les prés salés de la Baie du Mont-Saint-Michel se sont, dans certains secteurs, étendus de près de 1 km 300 en avant de l'ancien rivage. Cette remarquable avancée est la conséquence d'un relèvement des fonds, par ensablement, de près de 4 m durant la même période. Zonation des végétaux et mouvements

ne sont pas incompatibles : ce que l'on constate, la zonation des plantes, n'étant que le constat instantané, dans l'espace, d'une histoire en devenir (la succession), mais l'ordre d'apparition des espèces, lorsque des espaces, sur la haute-slikke, deviennent potentiellement colonisables du fait du rehaussement des fonds, ainsi que la séquence des remplacements subséquents d'espèces, dans les parties plus internes du schorre, seront toujours les mêmes. Ici encore, les trajectoires évolutives seront prédictibles. En effet, le nombre d'espèces en cause est faible, d'autant plus réduit qu'on se rapproche de la haute-slikke, et la part de hasard dans l'aspect final de la végétation sera minime, quand bien même une part de hasard agit alors du dépit et de l'installation des semences pionnières. Si l'impact des variations de salinité des eaux n'est que localement visible (au travers de la présence ponctuelle de rosellères et joncaies), les marais d'estuaires, au sens large, sont soumis à deux types de contraintes : une contrainte primaire liée au régime d'inondation, comme dans les autres schorres, qui a pour effet de générer, en chaque point de la berge, une variété transversale de la végétation, matérialisée par la zonation des espèces, une contrainte secondaire, liée à la salinité des eaux de submersion, dont nous avons déjà évoqué les effets. À régime de submersion équivalent, le gradient longitudinal de salinité entraînera un relais floristique plus ou moins marqué et, partant, un changement physiognomique aval-amont. Les espèces devenant plus nombreuses vers l'amont, la prédictibilité des combinaisons spécifiques sera moins marquée, d'où une plus grande variété potentielle des paysages naturels. Malheureusement, plus on remonte dans un estuaire, plus la pression humaine devient en général forte (cf. l'établissement des villes au voisinage de la limite interne du flot).

Pour conclure, il faut surtout retenir que la végétation des marais sales pénètre dans l'étage littoral, s'y insinue sur une certaine distance, fort variable selon les lieux, et sur une certaine profondeur, qui, en général, ne dépasse pas 1 m sur nos côtes. Cependant, cela est suffisant pour que, dans certains contextes morphologiques, se développent d'immenses espaces submersibles, au charme indéfini, couverts par une végétation spécialisée, refuge ou étape pour d'innombrables oiseaux migrateurs, intenses producteurs ou transformateurs de matière organique nécessaire au fonctionnement du "système" littoral. Ces marais sont objets de sollicitude de la part de nombreuses institutions, et sont, pour les plus prestigieux d'entre eux, protégés par divers types de classement et dispositions réglementaires, dont, par ailleurs, on peut mesurer chaque jour l'efficacité...

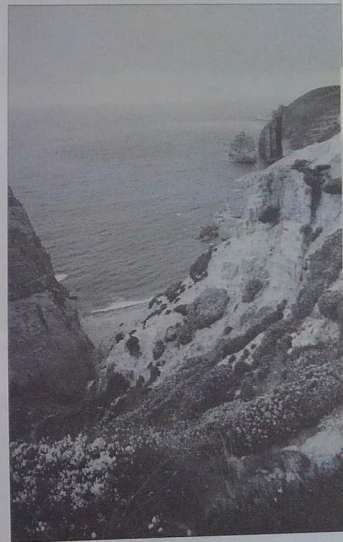
Conclusion

Nous avons passé en revue trois situations élémentaires, qui peuvent localement être associées. Si nous devons conclure, nous dirions que le littoral est à la fois un lieu d'affrontement

(les falaises), de mise en contact (côte sableuse), de complexité partielle (côte vaseuse) entre domaine continental et domaine marin. Il n'y a véritablement possibilité d'intrusion limitée des plantes supérieures que dans la frange supérieure de l'étage littoral au sens strict. Partout ailleurs, il y a surtout évitement plus ou moins net (cas des côtes rocheuses et des côtes sableuses).

Les paysages végétaux résultants, quoique en position littorale, au sens commun du terme, ne sont pas de même nature car leurs déterminants ne sont pas du même ordre. Dans le cas des falaises et des dunes, ce sont des paysages terrestres, dont les composants sont adaptés à cette ambiance marine, mais sans que la mer ne soit directement un facteur organisateur (le cas des rivages dunaires est ambigu, le vent modèle les dunes, mais la disponibilité du capital sableux est pour une grande part dépendante des processus côtiers marins, à l'intérieur d'un contexte geomorphologique local ou régional). Les estrans vaseux par contre, sont une exception dans cet ensemble. La mer, en fonction de la topographie locale, organise et contrôle la distribution verticale des végétaux car elle influe directement sur la répartition altitudinale des habitats. Cependant, malgré le nombre réduit d'espèces en cause et en dépit d'une monotonie apparente, qui n'est que la conséquence de l'échelle d'appréhension et de la position relative de l'observateur, chaque assemblage local reste unique. Cette richesse ne s'apprécie que de près, alors que falaises et systèmes dunaires sont d'abord saisis et compris de loin, comme un tout. Ce seront toujours les silhouettes, les lignes de fuite, les plans les plus lointains qui feront l'esthétique et éventuellement la réputation des lieux. Implicitement, on accordera à ces deux systèmes une valeur en tant que paysages pour lesquels existe un référentiel affectif et culturel, alors qu'on attribuera aux marais, un rôle plus utilitaire, lié au fonctionnement de l'interface littorale, quand ce ne sera pas un rôle désagréable ou inquiétant, ce qui n'ira pas alors sans nuire implicitement à l'innocence de la contemplation. Le fonctionnement n'étant pas saisissable sur le champ, seul l'espace offert sera vu mais non littéralement compris et les véritables micropaysages présents, au sens esthétique du terme, resteront une affaire d'amateurs.

Jacques-Édouard Levasseur



GÉOMORPHOLOGIE ET FORME DU LITTORAL

Hervé Regnaud

URA 141 CNRS, Costel, Université de Rennes 2.

Hervé Regnaud, géographe, océanographe, professeur à l'université de Rennes 2.

Hervé Regnaud analyse quelques exemples de formes littorales remarquables. Si la mer ne possède pas de forme en soi, par son énergie elle provoque des formes variées selon les terres littorales qu'elles rencontrent. Les formes littorales observées rendent compte d'une accumulation d'énergie. Cette analyse géomorphologique, à but scientifique, est ensuite transmise sous une forme mathématique, selon le modèle fractal. Ce modèle, à défaut de décrire les particularismes, permet d'atteindre la conceptualisation de la forme.

Hervé Regnaud is a geographer, oceanographer and professor at Rennes 2 University.

Hervé Regnaud analyzes a few examples of remarkable shapes found in the coastline. Although the sea does not have a shape in itself, it is energy causes shapes which vary according to the coastal lands it meets. The coastal shapes observed account for an accumulation of energy. This geomorphological and scientifically-oriented analysis is then translated into a mathematical form, according to the "fractal" pattern. Although this model does not describe particularisms, it enables one to reach the conceptualization of the shape.

La géomorphologie est une discipline qui étudie la forme des reliefs. Dans le cas précis qui nous occupe aujourd'hui, elle étudie la forme du littoral. Cet aspect ne rend, évidemment, que très partiellement compte de la notion de paysage puisque d'autres composantes que la forme doivent être prises en compte, mais ce manque sera comblé par d'autres intervenants. L'étude de la forme n'est pas une démarche superficielle, elle se revendique comme de la recherche fondamentale. L'enjeu n'est ni plastique, ni social, ni même technique, il est scientifique. Il s'agit de construire le concept de forme, au sens double, qualitatif et quantitatif. Ainsi, au travers d'une stricte définition numérique (et avec les limites qualitatives que cela implique) le géomorphologue cherche à définir et à comprendre la forme, sa genèse et son évolution.

L'eau de mer a-t-elle une forme ?

En milieu littoral, la notion de forme soulève d'emblée une difficulté surprenante : comment assigner une forme à l'eau de mer, qui n'a que celle de son contenant ou celle que la pression atmosphérique lui applique ? La mer, c'est effectivement ce qui n'a pas de forme intrinsèque. Elle est le produit de ce

qui lui est appliqué de l'extérieur, les vents, les courants de densité générés par les flux de particules en suspension, la réfraction des houles par le fond... Mais si la mer n'a pas de forme propre, elle est cependant créatrice de formes, parce qu'elle véhicule de l'énergie. La houle peut exercer jusqu'à 30 tonnes de pression par mètre carré de littoral ! Sur un littoral, le problème de la forme peut alors être posé comme un problème de stockage : la forme du littoral est fonction de la capacité de la terre à encaisser et à stocker l'énergie de la mer. Différentes photos permettent de comprendre ce phénomène.

Dans les parages de Dieppe, photo 1, un vaste plateau crayeux et uniforme donne une topographie plane et régulière. La mer attaque le pied de la falaise et le fait reculer, en créant une encoche. L'eau de pluie s'infiltre dans le haut de cette même falaise, gèle en hiver, gonfle et fait éclater la roche, qui recule alors aussi par son sommet. Il est facile de concevoir que ces deux actions morphogéniques ne sont pas uniformes, ni dans le temps, ni dans l'espace. Le littoral va donc inégalement reculer suivant que l'action érosive est plus ou moins concentrée en un site ou en un autre. La photo exprime cette variation dynamique et la variabilité formelle qui en résulte.



Photo 1.

Photo 2.

Photo 3.



Photo 4.

Photo 5.

Photo 6.

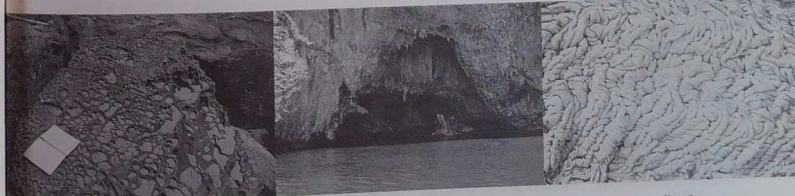


Photo 7.

Photo 8.

Photo 9.

te. Des bancs plus durs restent en saillie, ils protègent de petites baies où le matériel érodé s'accumule (création de plage), le sommet de la falaise est déchiré par des effondrements ou incisé par des vallées sèches (valleuses). L'eau de mer transporte les fractions les plus fines du matériel mis en cause - les différences de couleurs témoignent de la différence de charge de matière turbide. Les deux photos suivantes présentent, à partir du même système de phénomènes, des modalités morphologiques distinctes. Au Portugal, photo 2, (à proximité de Lisbonne) des falaises de marnes et de calcaires gréseux reculent sous l'action des houles fortes. La mer évacue le matériel très rapidement. Le versant conserve alors une ligne tendue et ne peut pas s'empâter sous ses propres débris. En Irlande, photo 3 (à l'ouest de Cork) dans un site assez abrité des houles, le matériel érodé s'accumule. Une baie est barrée par une flèche littorale, un fleuve dépose un cône d'alluvions qui prend la forme d'un delta de marée. La forme du littoral est donc l'expression d'une accumulation d'énergie, stockée dans la forme même du sédiment. La forme est donc le produit d'un dynamisme et ne peut être comprise qu'en tant qu'équilibre circonstanciel, destiné à être remis en cause.

La matière des formes littorales est souvent un héritage

Une vision purement évolutive de la forme littorale serait, malgré cela réductrice. La forme peut aussi être héritée. Elle a emmagasiné une énergie passée, s'est "durcie" et conserve, comme un palimpseste, les étapes de sa genèse dans le détail de ses arrangements formels.

Le matériel rocheux est souvent d'origine marine. Le grès de la photo 4 est la consolidation in situ de sables de plage âgée de 140 à 150 millions d'années (Oxfordien). Ils provenaient déjà, à l'époque, de la destruction d'un relief plus ancien. Les photos 5 et 6 offrent deux aspects de la corrosion littorale qui s'est exercée sur des calcaires, en Irlande (îles d'Aran, Inishmore) et au Portugal (Ericeira). Le calcaire est une roche biogène, constituée de petits organismes marins agglomérés, qu'on retrouve parfois sous forme de fossiles. Une fois constituée en roche compacte, le calcaire donne des reliefs, qui, sur le littoral, sont de nouveau modelés par la mer, ou même dévorés par des lithophages ou creusés par des oursins, comme sur la photo 7. Les écoulements d'eau douce, au moment où ils entrent en contact avec la nappe salée donnent aussi des formes karstiques originales, comme ces grottes de la région de Palinuro, au sud de Naples, photo 8.

La roche marine peut aussi être volcanique, issue des dorsales océaniques ou des points chauds. Les photos 9 et 10 représentent deux aspects de ces laves océaniques, qui, en refroidissant, ont conservé la forme de leur écoulements, c'est-à-dire de leur dynamique passée. Mais la notion d'héritage morphologique ne se limite pas pour autant à la seule conservation

des conditions formelles de la genèse du matériau. La photo 11 présente une lave océanique très ancienne (plus de 540 millions d'années) qui correspondait à un océan aujourd'hui disparu. Elle est actuellement portée à 150 m d'altitude, à Terre-Neuve. Elle témoigne donc d'une deuxième étape dans l'histoire de la forme du relief, celle de la fermeture de l'océan par compression entre deux plaques continentales. Il s'agit alors d'un autre type d'énergie, et par conséquent de la naissance d'un autre type de forme de relief littoral, qui s'appréhende à une autre échelle.

Le littoral est une combinaison de formes

Les photos précédentes, qui montrent la variété des héritages dans la matière même du littoral ont en commun d'être prises en gros plan. Il s'agit d'une échelle focale (en distance) qui intègre des échelles de temps longues. Le littoral n'est pas, pour autant, fait de détails et de longue durée. Les paysages littoraux sont souvent décrits en terme de "baie, golfe, cap..." qui font référence à une étendue vaste, avec des plans successifs et étages. En Islande, photo 12, l'enchevêtrement des échelles se distingue clairement. Au strict sens le littoral est une plage sableuse et noire de fond de baie. La plage c'est l'échelle locale. Le sable noir vient de la destruction d'un cône volcanique proche et la baie a des contours bien rectilignes. À l'échelle moyenne, nous avons donc, un fossé d'effondrement créé par des failles et des injections de laves dans les failles. Il s'agit d'un graben. En arrière-plan, on distingue des sommets enneigés mais tous situés à la même altitude. C'est un plateau. La plage est donc l'usure de la falaise, la falaise est la désagrégation du versant et le versant est la forme de recul du plateau. Chacune de ces unités de relief est donc élaborée au détriment de l'autre, et chaque forme nouvelle démonte et réutilise les héritages formels du relief qu'elle altère. Chaque forme littorale, à son échelle propre, stocke donc non seulement de l'énergie, de la matière, mais aussi du temps.

Le littoral est donc une combinaison de formes, chacune régie par ses propres lois d'évolution temporelle et de résistance mécanique. En Irlande, photo 13, une baie située près de Kenmare laisse voir des versants avec des roches moutonnées, sous le passage d'un glacier quaternaire et des moraines redistribuées par la mer pour former un tombolo qui rejoint une île à la terre. À Terre-Neuve, photo 14, un fjord fait pénétrer la mer 30 km dans les terres. Aux îles Galapagos, photo 15, un volcan s'effondre sur lui-même et dessine, en creux la trace de l'île qu'il n'est plus.

Les formes distinctes jouent les unes sur les autres et engendrent ce qu'on appelle un système de forme. On pourrait comparer cela à un ensemble d'objets qui doit maintenir sa cohésion malgré des chocs extérieurs. Chaque forme a la capacité d'évoluer. Toutes les formes ensemble ont la possibilité de s'emboîter. La combinaison optimale est celle qui mini-



Photo 10.

Photo 11.

Photo 12.



Photo 13.

Photo 14.

Photo 15.



Photo 16.

Photo 17.

Photo 18.

mise les effets du choc extérieur, c'est-à-dire les effets de la mer. La flèche littorale de Rossbehy, en Irlande, photo 16, a une courbure variable dans le temps. Son tracé est toujours celui qui minimise l'obliquité des houles à la côte. Si les houles changent trop de direction, la plage maigrit, les dunes sont érodées et le sable issu des dunes vient engraisser de nouveau la plage qui construit une nouvelle courbure et se stabilise. Les falaises de Caparica au Portugal, photo 17, fonctionnent de façon similaire, mais avec des résultats différents. Les marnes de la base sont attaquées et mettent en porte-à-faux les sables discordants du sommet. Ceux-ci s'écroulent et protègent le pied. En fait, la dérive littorale est ici si forte que la banquette protectrice est évacuée latéralement et l'ensemble de la falaise recule. Une combinaison de formes ne produit donc pas nécessairement une stabilité, elle ne vise pas non plus au maintien de la forme. Une combinaison de formes est une structure paysagère mobile, sans nom ni but. Peut-on la décrire objectivement ?

Des modèles de formes

permettent-ils d'élaborer le concept de forme ?

La reconnaissance des formes sur le terrain, le décryptage de leur agencement en système sont des étapes essentielles du travail d'un géomorphologue. Le but est cependant la production d'une connaissance scientifique, qui puisse, par exemple, être utilisée par d'autres personnes. Il faut donc transmettre la connaissance sous une forme univoque, c'est-à-dire, sous la forme d'un modèle quantifié, dépourvu de toute subjectivité. À cette condition, il sera soumis à la discussion des "pairs" et à l'épreuve de la durée.

Un modèle est un formalisme mathématique qui décrit les faits mesurés avec des instruments. Un modèle est donc forcément partiel, puisqu'il ne décrit que la partie mesurable des choses, mais il n'est pas forcément réducteur : ce qui est mesuré est, normalement, totalement décrit par le modèle. Lorsque la forme est concernée, le modèle doit nécessairement fonctionner en 3D. Ainsi est-il curieux que de nombreux modèles fractals, en 2D, aient été utilisés sur le littoral, comme si sa forme se réduisait à un tracé. Ils décrivent plus ou moins bien ce tracé, qui lui-même décrit plus ou moins mal le littoral. En 3D, les fractales deviennent beaucoup plus intéressantes, et moins faciles à calculer.

Une courbe fractale peut être "schématiquement" entendue comme une répétition infinie d'un seul motif. Un motif, une forme, est créé avec une taille X, en un nombre Y d'exemplaires. Lorsque la taille X diminue, le nombre d'exemplaires doit augmenter en proportion ; semblablement lorsque X croît, Y doit décroître. Le motif lui-même ne doit pas changer de forme, il doit simplement grandir ou rapetisser, comme si l'on variait la focale d'un microscope. Il est étonnant qu'une géométrie aussi pauvre, du point de vue formel, ait une si grande puissance

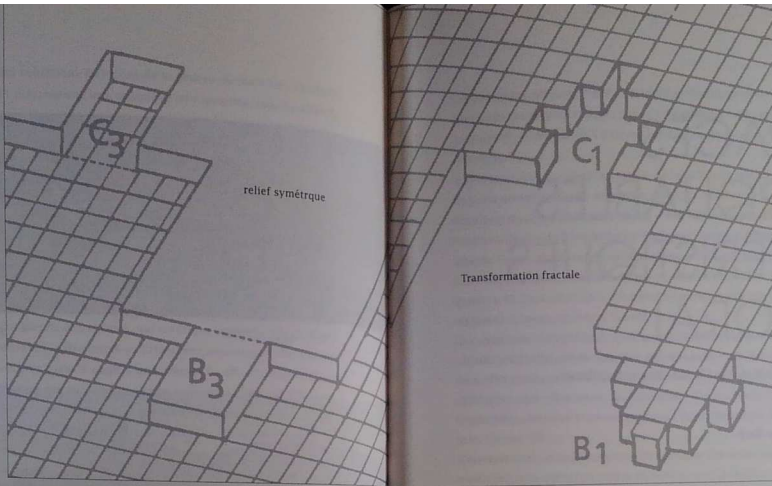


Figure 1.

pour décrire les formes de relief, qui sont si variées ! En fait, et une bibliographie abondante à ce sujet le démontre, les reliefs sont tous imparfaitement fractals. Il faut les lisser, il faut les éroder un peu pour que la géométrie fractale puisse les décrire. Dès lors qu'on peut clairement mesurer quelle information a été perdue dans le lissage, les fractales deviennent des outils terriblement intéressants. La figure 1, ci-dessus, décrit un relief théorique et fractal.

À ce stade du travail la discussion devient délicate. Pour un géomorphologue, le modèle obtenu est satisfaisant. Il ne décrit pas le terrain, c'est évident, mais pour cela, on a une carte. Il décrit très bien la hiérarchisation du système de drainage et la densité des ravines en fonction de l'épaisseur des affleurements de gélifractions quaternaires. Nous n'obtenons pas un modèle de la forme individuelle, nous construisons le modèle générique à partir duquel chaque forme de drainage sera dessinée. On modélise le concept de la forme, et non chacune des variations possibles dans chaque forme spécifique. Le questionnement au sujet de la forme du relief littoral s'inscrit alors dans une problématique plus large, paysagère au sens plein du terme. Le littoral est un ensemble d'éléments interagissant entre eux. L'interaction entre l'énergie (des houles) et la forme (des plages) est modélisable avec quelques principes logiques et quelques théories mathématiques. On remonte ainsi au concept, parce qu'on a négligé les détails. Et, justement, on ne comprend la logique de la forme que parce qu'on a soigneusement et délibérément ignoré les détails superflus. Le concept est indifférent aux détails. On pourrait dire qu'il est vrai, indépendamment de l'existence des détails lissés dans les

calculs. En ce sens, le modèle est utile et il est vain de lui reprocher d'être, à l'échelle locale, simplificateur. Pourtant, un modèle a comme limite intrinsèque de ne pouvoir décrire que ce qui est mesurable. La figure 18 montre un erratique glaciaire, abandonné sur le littoral de la baie d'Acadia, aux États-Unis. C'est un bloc venu du Groenland, tombé de la moraine d'un glacier sur un fragment de banquette, ou d'iceberg, puis déposé, il y a 120 000 ans par un niveau marin plus haut. Au sens strict, c'est un détail de temps ancien isolé sur un littoral actuel. Il n'a aucun rôle dans l'évolution actuelle. Il n'est pas seul de son espèce et l'on trouve des blocs glaciaires aussi en Bretagne. Qu'il soit là ou ailleurs ne change rigoureusement rien aux modèles climatiques ou morphologiques. D'un point de vue scientifique, ce bloc est gratuit, parce que inutile à l'avancement de la science. Pourtant il est là, avec une présence insolite et massive comme une œuvre de Land Art. Alors, comment peut-on faire cohabiter l'exacitude déterminée et "simple" du modèle avec la distribution complexe et "inutile" des formes ? La réponse n'est plus dans le champ scientifique.

Commentaires sur les photographies

Photo 1 : Au nord de Dieppe, des formes de recul inégal d'une falaise crayeuse. Un système d'érosion, mais plusieurs réponses morphologiques.

Photo 2 : Au nord de Lisbonne, des falaises reculent vite : leur profil est tendu et les produits de leur destruction n'ont pas le temps de s'accumuler à leur base.

Photo 3 : À l'ouest de Cork, en Irlande, les matériaux érodés par

la mer et par le fleuve s'accumulent et sont modelés par les marées.

Photo 4 : Des grès au Portugal portent témoignage des conditions anciennes de dépôts des nappes sableuses littorales.

Photo 5 : Lappiaz karstiques sur l'île d'Inishmore en Irlande. Ce motif régulier de dissolution du calcaire est, curieusement, associé à des monuments mégalithiques dont l'architecture est beaucoup moins régulière.

Photo 6 : Lappiaz au Portugal, battus par les houles et en voie d'effacement.

Photo 7 : Des oursins détruisent un bloc de calcaire en s'incrustant dedans. Le calcaire en question est principalement fait de fossiles d'oursins du Jurassique !

Photo 8 : Une grotte karstique, creusée par les eaux douces dans le calcaire de la région de Palnuero en Italie du Sud.

Photo 9 : Aux Galapagos, des laves "en tripes".

Photo 10 : Aux Galapagos, des laves "cordées".

Photo 11 : À Terre-Neuve, à 150 m. d'altitude, un fragment d'océan disparu (dont des serpentinites) est porté en hauteur, puis érodé et descendu dans un tablier d'éboulis.

Photo 12 : Islande, côte Nord. Une plage de sable volcanique est enchâssée dans une baie faillée et rectiligne qui déchire un plateau enneigé. Trois échelles de formes s'emboîtent ici.

Photo 13 : Irlande, côte Ouest. Les versants ont été modelés par des glaciers quaternaires et donnent des "roches moutonnées" ou des "dos de baleine". La mer remouille ce matériel et construit un tombolo.

Photo 14 : Un fjord à Terre-Neuve.

Photo 15 : Aux îles Galapagos, un volcan devenu inactif s'effondre sur lui-même et ne laisse paraître que sa limite circulaire sur laquelle des coraux pourraient pousser et former un atoll. Darwin a observé cette forme puis a proposé sa théorie (aujourd'hui avérée) de croissance des atolls et des lagons.

Photo 16 : La flèche de Rossbehy, en Irlande est une longue structure sableuse dont le tracé évolue pour minimiser l'énergie incidente des houles. La plasticité de la forme est alors la condition de sa durée.

Photo 17 : Les falaises de Caparica au sud de Lisbonne. Deux couches discordantes reculent à vitesse inégale, marnes en bas, sables en haut.

Photo 18 : Un erratique glaciaire sur la côte du Maine aux États-Unis. Fragment isolé et résiduel d'une dynamique climatique ancienne, ce bloc est "banal". Il est cependant imposant.

Figure 1. Relief symétrique et transformation fractale.

Hervé Regnaud

LES ESPACES DITS REMARQUABLES OU CARACTÉRISTIQUES DU LITTORAL

Les problèmes posés par l'article L146-6 du Code de l'urbanisme

Richard Le Roy

Richard Le Roy est juriste, Maître de conférences de droit public à l'Université de Bretagne occidentale, Brest. L'article L146-6 du Code de l'urbanisme établit les termes de la protection des sites en milieu littoral. Richard Le Roy propose l'examen des termes de cet article en parallèle avec les législations préexistantes autour de deux questions principales : Comment décider des sites relevant de l'article L 146-6 ? Quelle est la préservation édictée pour ces sites et comment peut-elle s'appliquer à une échelle locale ?

Richard Leroy is a lawyer and Assistant professor teaching public law at the University of Western Brittany in Brest. The article L146.6 of the town-planning code defines the terms of site-conservation on the coastlines. Richard Le Roy suggests that the terms of this article be examined in parallel with pre-existing legislations, around two main questions : How can we determine the sites falling under article L146-6 ? What kind of protection should be enacted for these sites and how can it be implemented on a local level ?

C'est sur le littoral que sont appliquées, en premier lieu, les législations particulières relatives à la protection des sites et des paysages.

Faut-il rappeler qu'en 1978, était publié le premier numéro de *l'Actualité Juridique de Droit Administratif*, qui mettait en évidence le surarmement juridique du littoral contribuant à sa protection. (1)

La protection des sites et des paysages du littoral relevait à l'époque d'une politique d'appropriation publique menée, depuis 1958, par les conseils généraux dans le cadre des périmètres sensibles, puis par le Conservatoire de l'espace littoral et des rivages lacustres.

Un an plus tard, la directive du 15 août 1979, dans son art. 2 (2) non réglementaire allait suggérer de protéger les espaces littoraux sensibles dans le cadre du droit de l'urbanisme. L'article L146-6 issu de la loi du 3 janvier 1986 relative à la protection,

l'aménagement et la mise en valeur du littoral, institue une telle protection (2). Compris dans les articles L146-1 et suivants du Code de l'urbanisme portant dans son chapitre VI : "Dispositions particulières au littoral", il en est le "noyau dur" qui atteste que la préservation des sites l'emporte ici sur les autres objectifs prévus par la loi. Sont désormais totalement préservés au titre du Code de l'urbanisme, les sites et paysages s'ils sont "remarquables" ou "caractéristiques" du littoral.

Deux décrets d'application l'un pris le 20 septembre 1989, l'autre le 25 août 1992 et incorporés aux articles R 146-1 et R 146-2 du Code complètent la législation (3). Cette dernière est opposable aux décisions individuelles quel que soit l'état du document d'urbanisme (article L146-1) et ces documents doivent être compatibles avec l'article L146-6 dès lors qu'il a valeur de loi d'aménagement et d'urbanisme au sens de l'article L111-1-1 (4). Les élus connaissent les difficultés inhé-

rentes à l'adaptation du POS à un tel article. Compte tenu de la rigueur de ses dispositions, la mise en compatibilité est ici plus qu'illusoire. Il semble qu'il s'agisse bel et bien d'une mise en conformité.

Trois circulaires donnent la tonalité de la politique administrative à mener. L'une du 10 octobre 1989 est relative au renforcement de la politique nationale de préservation des espaces littoraux. L'autre du 25 octobre 1985, (5), est relative à l'extension du champ d'application des enquêtes publiques pour certains aménagements réalisés dans ces milieux sensibles. La dernière du 20 octobre 1991, (6) concerne globalement la protection et l'aménagement du littoral.

Ces circulaires non publiées au *Journal Officiel* et signées du seul ministre n'ont pas de caractère réglementaire, mais constituent des guides préparés par les administrations centrales, utilisables pour déterminer les conditions d'existence et de délimitation des sites et paysages soumis aux dispositions de la loi littoral. (7)

Deux questions particulières seront ici abordées. Ces deux questions sont aujourd'hui au centre d'un débat qui globalement oppose l'État, qui mènerait en la matière une tentative de recentralisation, et les élus locaux qui ont de plus en plus le sentiment d'être victime "d'une vraie-fausse décentralisation". Quels sont les espaces à protéger au titre des articles L 146-6 et R 146-1-1 ? - De quelle préservation ces sites et paysages littoraux bénéficient-ils ?

I LE CHAMP D'APPLICATION DE LA LÉGISLATION

Il résulte des dispositions de l'article L 146-8 du Code de l'urbanisme, que l'article L 146-6 n'est pas applicable aux installations, constructions, aménagements de nouvelles routes et ouvrages nécessaires à la sécurité maritime et aérienne, à la défense nationale, à la sécurité civile et ceux nécessaires au fonctionnement des aéroports et des services publics portuaires autres que les ports de plaisance qui, sous réserve que leur localisation résulte d'une nécessité technique impérative justifiée cas par cas, ne sont pas soumis aux dispositions des articles L 146-1 à 9. Dans les autres cas, les sites et paysages littoraux sont préservés, s'ils existent, et s'ils peuvent être qualifiés de "caractéristiques" ou "remarquables" du patrimoine naturel ou culturel du littoral. Il s'agit d'abord de déterminer les conditions d'existence de tels espaces (Paragr. I) et ensuite d'apprécier s'ils sont "remarquables" ou "caractéristiques" du littoral" (Paragr. II).

Paragr I - Les conditions d'existence du site remarquable

Ces conditions d'existence sont fixées dans les deux articles L 146-6 et R 146-1 qui énumèrent dans une liste, quels sont les espaces à préserver. Mais de tels espaces ne sont préservés que s'ils sont "remarquables" ou "caractéristique" du littoral".

La détermination des sites à protéger

Les sites à préserver sont énumérés par l'article L 146-6 dans une liste, elle-même complétée par l'article R 146-1. Le législateur a, dans les travaux préparatoires à la loi du 3 janvier 1986, pu estimer que cette liste était ouverte et cette position est reprise par la circulaire du 10 octobre 1989 qui indique : "Ce ne sont pas seulement les plus beaux sites, les milieux les plus fragiles qui sont susceptibles d'être préservés. Ce sont aussi des espaces qui, sans être forcément exceptionnels, font la richesse et la diversité du littoral et contribuent à son attrait". Toutefois, cette position n'est juridiquement pas compatible avec les prescriptions de l'article L 146-6 qui indique "qu'un décret fixe la liste des espaces et milieux à préserver". Il semble donc que les deux décrets pris pour l'application de l'article, limite aujourd'hui dans une liste fermée, le nombre des espaces devant être préservés. On peut le déplorer, car ce mécanisme empêche les communes littorales de classer tel paysage ou tel site, en "remarquable" ou "caractéristique" du littoral, s'il n'existe pas dans la nomenclature nationale.

Les espaces sont les suivants. Il s'agit pour la loi : "des dunes et landes côtières, des plages et des lidos, des forêts et des zones boisées côtières, des îlots inhabités, des parties naturelles des estuaires, des rives ou abers, des caps, des marais, des vasières, des rias ou abers, des zones humides et milieux temporairement immergés, des zones de repos de nidification et de gagnage de l'avifaune désignée par la Directive européenne du 2 avril 1979, des récifs coralliens, des lagons et mangroves".

Le décret y ajoute les estrans, falaises et abords de celles-ci, les forêts et zones côtières proches des rivages et des plans d'eau intérieurs de plus de 1000 hectares, les milieux abritant des concentrations naturelles d'espèces animales ou végétales, telles que les herbiers, frayeries, nourrisseries et les gisements naturels de coquillages vivants ; les parties naturelles des sites inscrits ou classés par application de la loi du 2 mai 1930 modifiée, et des parcs nationaux créés en application de la loi du 22 juillet 1960, ainsi que les réserves naturelles instituées par la loi du 10 juillet 1976. Les formations géologiques telles que les gisements de minéraux ou de fossiles, les stratotypes, les grottes ou les accidents géologiques remarquables. L'article fait une place particulière aux espaces et ensembles boisés existants les plus significatifs qui doivent être classés au titre de l'article L 130-1 du Code de l'urbanisme.

Deux observations méritent d'être avancées :

En premier lieu, on ne manquera pas de rapprocher le texte du décret du 1^{er} décembre 1989 qui lui met en évidence la nécessité de protéger "les biens culturels maritimes" que sont les gisements, espaces, vestiges ou généralement tout bien présentant un intérêt historique, archéologique, qui sont situés dans le

domaine public maritime ou au fond de la mer dans la zone critique". Il aurait peut-être été heureux que ces derniers apparaissent dans l'article R 146-6. (8)

En deuxième lieu, on peut penser qu'une telle énumération constitue un véritable nid à contentieux. Ceux-ci porteront ou sur l'existence même du site et sur ses limites.

Sur l'existence même du site, le Tribunal administratif de Rennes a pu dénier "le caractère d'abords de falaises" à un espace situé à plus de 100 mètres de celles-ci sur la commune de Landunvez (Finistère). Espace pourtant sensible, duquel on voit la mer, situé à proximité d'un site en voie d'inscription et suppose contenir des vestiges archéologiques (9). De telles discussions auront lieu, lorsque les critères de définition du site ne sont pas nets et les mêmes questions d'existence risquent d'être posées, pour plusieurs catégories visées par la réglementation. Par exemple à très court terme dans le département du Finistère il faudra bien définir ce qu'il faut entendre par "parties naturelles des sites inscrits ou classés, parties naturelles des estuaires ou des abers" dans lesquelles sont localisés les mouillages hors-bord des navires bretons. Ces mouillages, dits forains dès lors qu'ils n'ont pas fait l'objet d'autorisation d'occupation du DPM, contribuent-ils à artificialiser l'estuaire ou l'aber et donc à les soustraire aux prescriptions de la loi? Si la réponse est négative, plusieurs bateaux seraient contraints de partir. Leurs mouillages portant atteinte à la préservation des lieux, telle qu'elle est prévue par la loi.

Enfin, si l'existence du site est incontestable, il faut à l'intérieur des documents d'urbanisme, procéder à sa délimitation et à lui affecter un règlement approprié en zone NDS ou NDJ comme c'est souvent le cas. S'il y a déjà discussion d'experts à ce sujet dans les groupes de travail chargés de réviser les POS littoraux, cette discussion ne manquera pas d'être portée devant le juge (10). À lui de trancher le débat entre les scientifiques, les associations de protection de la nature et les administrations, c'est de sa parole qu'existera l'estuaire, la ria ou la dune.

Le champ d'application territorial de l'article

Il est bon de rappeler que l'article est applicable sur tout le territoire de la commune et non à la seule proximité immédiate du bord de mer. Les sites remarquables peuvent notamment être localisés sur tous les espaces, compris ou non dans la bande de 100 mètres ou dans les espaces proches tels qu'ils sont définis par l'article L 146-4-II-III (11). Certains d'entre eux pénètrent à l'intérieur des communes comme les forêts et zones côtières proches des rivages, les estuaires. D'autre part, ceux-ci peuvent être localisés jusqu'aux limites des eaux territoriales. En effet, les communes littorales, auxquelles s'appliquent l'article, sont celles définies par les dispositions de l'article L 146-1 du chapitre VI. Il s'agit des communes visées à l'article 2 de la loi du 3 janvier 1986 dite "littoral" et qui ont une façade maritime mais encore de celles qui seront soumises au chapitre VI par un

décret pris en Conseil d'État, dès lors qu'elles participent aux équilibres écologiques et économiques littoraux et qu'elles en ont fait la demande. (12)

Après de multiples controverses, il semble désormais acquis depuis l'arrêt du Conseil d'État du 20 février 1981 - Commune de Saint-Quay-Portrieux que le territoire de ces communes s'étend jusqu'à 12 miles nautiques (13). Dès lors, il semble bien qu'il puisse y avoir des sites remarquables sous l'eau...

Ainsi, le Tribunal administratif de Nice a confirmé le caractère maritime du territoire communal, et l'application sur la mer des dispositions de l'article L 146-6. Il annule le PAZ de la ZAC de Cap Dramont en faisant valoir qu'aucune pièce du dossier, comme le rapport de présentation, ne fait état du souci de préserver les paysages que constituent les rivages et qu'il n'apparaît pas que soient protégés par de tels documents, les fonds marins proches et notamment les massifs de l'Estérel très développés sur cette partie du littoral restée à l'état sauvage (14). Ces fonds marins peuvent être reconnus comme "abritant des concentrations naturelles d'espèces animales ou végétales telles que les herbiers, frayères, nourissières et les gisements naturels de coquillages vivants". Le même tribunal, ayant d'ailleurs admis à ce titre que les posidonies, algues méditerranéennes remarquables, devaient être préservées par les dispositions de l'article L 146-6 par jugement du 7 avril 1988 (15). Ce jugement est certes original, dès lors qu'il fait application de la loi avant la production des décrets. Mais il l'est certainement davantage, si l'on examine son objet: la préservation des posidonies, fleurons des lieux, menacés et qui avaient justifié la prescription d'un premier schéma d'aptitude et d'utilisation de la mer dans les années 1971-1972, schéma inachevé et disparu. Le tribunal a-t-il senti l'urgence d'une préservation qui ne pouvait plus se permettre d'attendre d'hypothétiques décrets d'application?

En tout cas, il donne aux auteurs des documents d'urbanisme, l'occasion d'évaluer l'état des fonds marins jusqu'aux eaux territoriales au droit de leurs communes et d'empêcher par un zonage approprié, qu'il leur soit porté atteinte. Ce texte pourrait bien être promis à un avenir inattendu.

L'existence du site admis, celui-ci n'est préservé que s'il est "remarquable ou caractéristique du littoral". Il revient donc aux auteurs des documents d'urbanisme ou aux autorités compétentes en matière de délivrance d'autorisation d'occupation des sols d'opérer à l'intérieur de la liste une véritable discrimination des espaces à partir de critères subjectifs. À eux de s'engager dans la naturalisation des espaces littoraux.

Paragr. 2 - La discrimination des sites: Qu'est-ce que le "remarquable"?

L'article R 146-1 qui paraît relativement différent de l'article L 146-6 (16), ne préserve que "les sites et paysages remarquables ou caractéristiques du patrimoine naturel ou culturel du litto-

ral, ou ceux qui sont nécessaires au maintien des équilibres biologiques, ou qui présentent un intérêt écologique".

Il est donc fait obligation à l'administration, qui n'est pas productrice du paysage de discriminer dans la liste ceux des sites, qui par de telles caractéristiques, devront être préservés. Une place particulière est réservée aux ensembles boisés les plus significatifs de la commune.

La qualification du site par le juge

Sans préjuger du contenu des exposés des différents intervenants et des débats qui les prolongeront, il semble clair au regard de l'article L 146-6 que seules, les autorités compétentes en matière d'élaboration des documents d'urbanisme et de délivrance des autorisations individuelles sont habilitées à reconnaître les sites, et à les qualifier sous le contrôle du juge. Les circulaires administratives non réglementaires qui en font état ne constituant, ici comme ailleurs, que de guide ou de référence, qui ne leur sont pas imposables. Cependant, comme les textes ne déterminent pas quels sont les paramètres à prendre en compte pour évaluer le mérite de tel ou tel lieu, il revient bien souvent, faute d'accord, au Tribunal de jouer encore une fois le rôle supplétif attendu. Dans les différents jugements qui nous ont été communiqués, assortis des conclusions des commissaires du gouvernement, il semble que l'on puisse dégager une ligne de conduite jurisprudentielle.

Dans tous les cas d'espèces, le Tribunal semble estimer au regard du dossier, et par simple bon sens, ou peut-être même en y introduisant une dose d'affectivité, car il connaît les lieux, que l'espace est remarquable ou non. Le paysage le lui suggère en tant que tel. Mais aucun jugement ne s'appuie sur ce seul paramètre qui amènerait le juge à se substituer purement et simplement à l'administration. Aussi s'attache-t-il à vérifier s'il existe déjà une représentation administrative du site ou du paysage qui l'a qualifié. Trois situations ont pu se présenter devant le Tribunal administratif de Rennes:

a) L'espace n'a fait l'objet d'aucune mesure de protection, mais il est enfermé dans des sites déjà protégés, ou à proximité immédiate de ceux-ci (17). C'est le cas, par exemple, d'une lande côtière sur la baie d'Audierne, de laquelle "on découvre la baie d'Audierne" selon le commissaire du gouvernement. Mais cet espace est situé à proximité d'un site classé, de terrains acquis par le Conservatoire, d'une chapelle protégée au titre de la loi du 31 décembre 1913 et à proximité d'un site inscrit à l'inventaire depuis 1974. (18)

Le site est, en quelque sorte, un des maillons d'un ensemble plus vaste sur lequel se sont appliquées, de proche en proche, des mesures de protection. L'article L 146-6 joue, en l'occurrence, un rôle complémentaire à de telles mesures. Il contribue à étendre les préservations sur des endroits qu'elles avaient oubliés.

b) L'espace en question a déjà été reconnu, ou est reconnu, comme remarquable dans un document d'urbanisme.

L'article L 146-6 fait resurgir cette ancienne reconnaissance (19). Par exemple, la commune de Plouguerneau avait pu faire état dans son POS du caractère remarquable d'une dune. Le tribunal se borne alors à constater ce paysage protégé par le document local d'urbanisme.

Peuvent, évidemment, s'y ajouter d'autres indices issus des documents mis à la disposition du public à l'occasion d'une enquête publique, des visas du permis de construire, d'un dossier de présentation de ZAC.

c) L'espace est déjà totalement protégé par une ou plusieurs législations (20).

Ce fut le cas, dans le jugement le plus récent du Tribunal administratif de Rennes, où le terrain de camping était inclus dans un site inscrit à l'inventaire depuis 1991. La mise en application des articles L 146-6 et R 146-1 peut ici poser problème en ce qu'elle vise des espaces déjà protégés par des législations particulières. L'administration doit-elle se borner à protéger la totalité des milieux soumis à ces législations déjà protectrices en exerçant une compétence liée? C'est la solution la plus logique mais qui ne correspond pas aux exigences de l'article L 146-6. Ces milieux ne seront ici préservés que, estime à juste titre le Tribunal, s'ils sont en plus qualifiés ou qualifiables de remarquables, ou de caractéristiques du patrimoine naturel ou culturel du littoral, ou nécessaires au maintien des équilibres écologiques (21).

La place particulière attribuée aux ensembles boisés

L'article L 146-6 réserve une place à part aux ensembles boisés les plus significatifs. Ceux-ci ne sont pas compris dans l'énumération des sites à protéger. Ils sont traités à part à la fin de l'article. Au terme de celui-ci, sont à préserver au titre de l'article L130-1 du Code de l'urbanisme, les parcs et ensembles boisés les plus significatifs de la commune ou du groupement de communes après consultations de la Commission départementale des sites".

Le régime de la protection de tels ensembles est donc autonome. Il renvoie à l'article L130-1 du Code. Est aussi autonome la procédure qui permet de reconnaître l'existence de tels sites. Elle oblige à la saisie de la Commission départementale des sites. On ne saurait trop recommander aux auteurs des POS de saisir systématiquement sur ce point la commission, afin de se mettre à l'abri d'un vice de procédure (22). L'application de l'article est passible d'une double observation. Celui-ci n'exclut pas le classement au titre de l'article L 130-1 du Code de l'urbanisme d'espaces boisés qui contribuent en tant que tels, à la mise en œuvre d'une politique locale de boisement prévue par un document d'urbanisme. L'administration exerce ici une compétence discrétionnaire, qui lui permet de

classer, tout à la fois, des espaces boisés ou, à boiser (23). L'article L 146-6 est plus directif, dès lors qu'il fait obligation aux auteurs du document d'urbanisme de préserver les espaces boisés les plus significatifs de la commune. Mais il faut que ceux-ci existent déjà. La jurisprudence étant plus abondante ici, qu'ailleurs, on peut admettre avec H. Charles que pour (24) admettre l'existence de tels ensembles, l'administration doit d'abord comparer celui-ci avec tous les espaces boisés de la commune et mettre en évidence ses particularités. Il faut encore qu'il soit suffisamment important en taille, et enfin, qu'il soit situé dans une zone faiblement urbanisée. Son insertion dans une zone urbaine, agglomérée ou dispersée, serait de nature à le disqualifier (25). Il s'agit seulement de protéger, ici, les ensembles boisés "les plus significatifs". L'emploi du superlatif exclut d'une telle préservation, les ensembles qui pourraient être seulement "significatifs". On peut donc s'attendre à de subtiles discussions sur ce point.

II - L'EFFECTIVITÉ DE L'ARTICLE L 146-6

L'article L 146-6 doit être pris en considération de deux façons. Au titre de l'article L 146-2 du Code de l'Urbanisme, pour la détermination de la capacité d'accueil des espaces déjà urbanisés (Para. 1) et en tant que tel, il oblige à une préservation stricte des milieux caractéristiques du littoral (Paragr 2). Toutefois, et c'est là la politique d'acquisition et de gestion des milieux sensibles du Conservatoire de l'espace littoral et des rivages lacustres (Paragr. 3).

Paragr. 1 - La prise en compte des sites et paysages remarquables

L'article L 146-2 du Code de l'urbanisme prévoit que, dans la détermination de la capacité d'accueil des espaces urbanisés, les documents d'urbanisme doivent tenir compte de la préservation des espaces et milieux mentionnés à l'article L 146-6 de la protection des espaces nécessaires au maintien ou au développement des activités pastorales, forestières ou maritimes ainsi que des conditions de fréquentation par le public des espaces naturels du rivage et des équipements qui y sont liés (26).

Le texte indique les principes que doivent mettre en œuvre les auteurs du document d'urbanisme pour concilier les différents intérêts protégés par la loi "littoral". Il concerne essentiellement le rapport de présentation à qui il revient de faire application de ses prescriptions, par application des articles R123-16 et 17 du Code de l'urbanisme. Mais il concerne au besoin les justifications à apporter à l'établissement des zones d'aménagement concertées. Le Tribunal administratif de Rennes a eu l'occasion d'annuler les prescriptions d'un POS, ayant oublié de faire l'application de l'article L 146-1 (27).

Paragr. 2 - La préservation du site

Les sites et paysages remarquables sont, par principe, protégés. Cependant, quelques aménagements légers peuvent y être admis.

Les activités interdites

Les articles L 146-6 et R 146-1 n'interdisent pas formellement tout mode d'occupation des sols. Ils disposent que les documents d'aménagement et décisions prises sur ces lieux, en assurent la préservation. Sans en dire davantage, il oblige le lecteur à définir ce qu'il faut entendre par "préservation". En se référant au dictionnaire *Petit Robert*, la préservation est: "une action, un moyen de préserver, de se garantir". Quant au verbe préserver, il a comme synonymes "garantir, mettre à l'abri ou sauver d'un danger".

On peut, de ce fait, déduire que le législateur a entendu maintenir totalement en état ces sites en y interdisant tout mode d'occupation des sols autre que, ceux autorisés par l'article lui-même ou ses règlements d'application (28), parmi ceux-ci certains aménagements légers et travaux nécessaires à la protection des milieux.

Le principal problème rencontré dans le Finistère concerne le caravaning. Celui-ci s'établit chaque année pendant la période estivale sur des parcelles acquises depuis fort longtemps, par des familles aux revenus modestes. Doit-on, dès lors que ces parcelles constituent des sites remarquables, interdire définitivement leur occupation temporaire par des caravanes? Cela reviendrait, par exemple, pour la commune de Plouguerneau à interdire l'accès à leurs terrains à 800 caravaniers pour l'été prochain. Rien n'est moins sûr. En effet, le chapitre VI du Code de l'urbanisme dans lequel est compris l'article L 146-6 est applicable "à l'ouverture des terrains de camping ou des stationnements des caravanes". Ne semblent concernés que les terrains soumis à autorisation (29).

Les aménagements légers admis

Deux catégories d'aménagements légers sont autorisés sur les sites et paysages remarquables. Ceux qui sont nécessaires au maintien ou à l'installation d'une activité littorale et ceux qui ont pour objet d'en assurer la protection.

1) Les aménagements liés à l'exercice d'une activité littorale

La législation privilégie d'abord, les travaux qui facilitent l'accès du public sur ces lieux. Elle dispose que sont autorisés, après enquête publique, dans les cas prévus au décret du 23 avril 1985, "les chemins piétonniers et les objets mobiliers destinés à l'accueil du public ou à son information lorsqu'ils sont nécessaires à la gestion ou à l'ouverture au public de ces espaces ou milieux". L'article L 146-6 autorise aussi les aménagements légers lorsqu'ils sont nécessaires à l'exercice des activités agri-

coles, de pêche ou de cultures marines ou lacustres, conchylicoles pastorales ou forestières ne créant pas de surface d'œuvre nette au sens de l'article R112-2 et dont la localisation dans ces espaces ou milieux ne dénature pas le caractère des lieux et est rendue indispensable par des nécessités techniques.

Le décret du 25 août 1992, (30), y ajoute: "les locaux d'une superficie maximale de 20 mètres carrés, liés et nécessaires à l'exercice de ces activités, pour répondre aux prescriptions des règlements sanitaires nationaux ou communautaires.

2) Les aménagements ayant pour objet

la conservation ou la protection de ces espaces
Ceux-ci sont soumis à enquête publique, dans les cas prévus par le décret du 25 avril 1985, pour certains travaux à entreprendre sur les espaces fragiles. Ce décret fait application de la loi du 12 juillet 1983, portant démocratisation des enquêtes publiques et protection de l'environnement dans son article 1, qui autorise la modification des seuils et critères de certains travaux soumis à enquête publique, s'ils sont justifiés par la sensibilité de certaines zones protégées par des lois et des règlements. Ce décret a été modifié par le décret du 25 octobre 1989 qui abaisse les seuils des travaux soumis à enquête sur les espaces littoraux (31).

Paragr. 3 - L'article L 146-6, obstacle à une expropriation pour cause d'utilité publique au profit du Conservatoire

L'article L 146-6 seul, ou couplé avec d'autres protections issues de législations particulières, empêcherait-il le Conservatoire de l'espace littoral et des rivages lacustres de mener à bien une procédure d'expropriation? L'utilité publique d'une telle procédure peut faire problème, dans la mesure où la législation particulière à laquelle sont soumis ces espaces, engendre une protection telle, que l'acquisition du Conservatoire devient injustifiable.

C'est ce qui résulte du jugement du Tribunal administratif de Rennes du 5 mars 1992 - M. Richepin (32).

Les faits méritent d'être rapportés. Le préfet du Finistère avait pris un arrêté en date du 12 octobre 1990 déclarant d'utilité publique, l'acquisition par le Conservatoire de l'espace littoral et des rivages lacustres de la partie naturelle de l'île Tristan dans l'estuaire du port musée de Port Rhu à Douarnez. Cette île était classée au titre de la loi du 2 mai 1930 depuis 1934, comprise dans une zone de protection des espaces naturels sensibles, classé en zone ND du POS et soumise aux articles L 146-1 et 4 et 6 du Code de l'urbanisme. L'arrêté est contesté par M. Richepin, propriétaire de l'île.

Reprenant les conclusions du Commissaire du gouvernement, pour qui "de l'ensemble des règles, auxquelles cette île est ainsi soumise résulte en définitive, une protection à laquelle le projet du Conservatoire n'ajoute rien du tout", le Tribunal dénie au projet, tout caractère d'utilité publique. À ses yeux, et fal-

sant l'application d'usage de la théorie dite du bilan, l'atteinte portée à la propriété Richepin est excessive par rapport aux avantages fort modestes sur le plan de la protection de la nature que procurerait l'acquisition publique.

On peut s'interroger sur la portée de ce jugement qui pourrait empêcher les opérations d'expropriation à mener par le Conservatoire de l'espace littoral sur d'autres sites préservés par l'article L 146-6 et on peut se demander à quoi vont aboutir les protections du paysage.

En effet, si les préservations des espaces côtiers issues de l'article L 146-6 sont radicales, elles ne concernent toutefois que le paysage auquel il est impossible de porter atteinte. L'article oblige l'administration à réinvestir l'ancienne nature millénaire, dans ses composantes les plus significatives, pour la conserver en état.

Or, ces espaces et milieux remarquables sont soumis à une forte fréquentation touristique que le droit lui-même, a contribué à organiser par l'institution de la servitude de passage le long du littoral. Cette fréquentation, on le sait, lui porte atteinte et a justifié l'établissement de politiques de restauration par les opérations "Grands sites" ou de protection des espèces par la mise en place, entre autres, des réserves ornithologiques littorales. Au-delà, il revient à un établissement public, le Conservatoire de l'espace littoral et des rivages lacustres, d'en conserver la mémoire, de veiller au maintien des espèces animales et végétales et d'en assurer la gestion. Toute chose qui ne peut résulter de l'article L 146-6 compris dans le droit de l'urbanisme qui, on le voit, ne confond pas "la préservation" qui consiste à maintenir le site hors du champ de l'aménagement et de la construction, et la protection qui suppose une intervention sur les milieux. Enfin, faute de gestion appropriée, ne peut-on craindre que certains d'entre eux, par absence d'entretien, par abandon progressif ne se transforment en friches ou en jachères. Seront-ils encore "caractéristiques" du littoral?

Richard Le Roy

(1) AJDA n° spécial Décembre 1978, et aujourd'hui voir: R. Romi - Un défi pour le droit public, la conciliation entre mise en valeur et protection des zones humides - Les Petites Affiches n° 145 de 1989.

(2) F. Moderne - La protection des espaces terrestres et marins dans la loi du 3 janvier 1986 - Communication Colloque SFDE de Montpellier - Ed. Economica 1986 p. 212 et sv.

(3) J.B. Auby - Le statut des espaces naturels littoraux - Les décrets n° 89693 du 20 septembre 1989 et n° 89734 du 13 octobre 1989 - Revue de Droit Immobilier - Avril-Juin 1990 p. 155 et sv.

(4) Jusqu'au 20 septembre 1989 l'article L 146-6 n'était pas applicable, en l'absence de décret d'application prévu par le texte. Voir cependant un jugement du TA de Nice qui semble isolé qui fait directement application du texte de loi TA Nice 7 avril 1988 - Association pour la défense de l'environnement et de la

- qualité de la Vie de Golfe-Juan Vallauris - Rev. Juridique de l'Environnement 4 - 1988 - p. 485 et sv.
- (5) Circulaire n° 89-56 du 10 octobre 1989 - BOM Ministère de l'Équipement 1989 Doc. 880.
- (6) Circulaire n° 89-63 du 25 octobre 1989 - MTP 24 novembre 1989.
- (7) Voir l'intervention de J.M. Becet à ce colloque.
- (8) Décret du 1^{er} décembre 1989 - JO 9 décembre 1989 p. 15033.
- cf: A.H. Mesnard - Le décret du 20 septembre 1989 et la définition du patrimoine naturel et culturel du littoral - Colloque de Nantes - Faculté de Droit, Mai 1991.
- (9) TA Rennes 11 juillet 1991 - Association et Protection de la côte des légendes et autres - Requête n° 91910 Conclusions J.C. Bernard.
- (10) Voir les communications de J.M. Becet et d'Y. Coudray - Cette revue.
- (11) TA Nice 2 avril 1992 - Préfet des Alpes-Maritimes et Époux Vauterot Conclusions Lambert AJDA, 1992 p. 622 et suivantes.
- Note B. Lamoflette - Les Petites Affiches, - 2 avril 1992 p. 26.
- R. Trapzine - Les effets pervers de la loi littorale - Etudes Foncières, septembre 1992, p. 21 à 24.
- (12) Article L.146-1 du Code de l'urbanisme
- (13) CE 20 février 1981 - commune de Saint-Quay-Portrieux - AJDA, 1981 p. 465 et 476 1982 p. 254 - note F. Moderne - note technique annexée à la circulaire du 10 octobre, 1981, p.2.
- (14) TA Nice 4 juillet 1991 - SOS Environnement L. Youstry - *Op. cit.* p. 283.
- (15) TA Nice 7 avril 1988 - Association pour la défense de l'environnement et de la qualité de la vie de Golfe-Juan-Vallauris *Op. Cit.*
- (16) L'article L.146-6 préservant "les espaces terrestres et marins, sites et paysages remarquables ou caractéristiques du patrimoine naturel et culturel du littoral, et les milieux nécessaires au maintien des équilibres écologiques". Le décret semble plus restrictif en ce que concerne les "espaces terrestres et marins".
- (17) TA Rennes 2 mai 1991 - Association de défense de l'Environnement Bigouden c/Commune de Saint-Jean-Trolimon - Req. n° 91519-520 - Conclusions J.C. Bernard.
- (18) TA Rennes 1^{er} octobre 1992 - Préfet des Côtes-d'Armor c/Commune de Landmode/ req n° 924684 - Conclusions Heu - (communiquées à l'auteur).
- (19) TA Rennes 27 juin 1991 - M. de Fourreaux et autres - Req. n° 91565 et suivants - Conclusions J.C. Bernard.
- TA Nice 2 avril 1992 - Préfet des Alpes-Maritimes - RJE 3 1992 p. 373 - Le rapport de présentation du POS de Mandelieu fait état du caractère naturel à préserver du site au titre des espaces boisés significatifs des paysages situés sur les contreforts de l'Estérel - Annulation de la zone NA le concernant.
- (20) TA Rennes 26 novembre 1992 - Association SOS Patrimoine Pays de Morlaix - Req. n° 924801.
- (21) TA Rennes 26 novembre 1992 - Association SOS Patrimoine Pays de Morlaix - ib - Conclusions de M. Heu qui nous ont été communiquées.
- (22) CE 14 décembre 1984 - Consorts Cordier R. tables 771
- CE 5 décembre 1986 - Guillerot D 1987 - 229 note H. Charies.
- (23) Coulombier H. Redon J.P. - Le droit du littoral Itec. ed 1992 p. 171
- Jacquot H. - Droit de l'urbanisme, Dalloz, 1991 p. 193
- Auby J.B. Perinet Marquet H. - Droit de l'urbanisme et de la construction, Montchrestien, 1992 p. 151.
- M.Prieur - Droit de l'environnement, Dalloz, 1991 p. 594.
- (24) Note sous CE 14 novembre 1990 - Mme Collin - Comité de défense de l'avenue Octolain, 1991 p. 148.
- Voir aussi l'analyse exhaustive de M. Coulombier et Redon - Le droit du littoral, *op. cit.*
- (25) CE 14 novembre 1990 - Mme Collin *op. cit.* voir aussi le document graphique sur cet arrêt Jurisprudence administrative illustrée. La loi du 3 janvier 1986 - Publiée par le ministère de l'Équipement, 1992 p. 172.
- (26) TA Nice 4 juillet 1991 - Association pour la sauvegarde du site de Gasin-Chapelle - Req. n° 88229 "Jurisprudence administrative illustrée" - Ministère de l'Équipement, 1992 p. 35.
- (27) Le tribunal administratif de Rennes a ainsi annulé le POS de Baden Golfe du Morbihan et le programme immobilier d'un projet de golf en raison de l'absence d'examen du projet avec la loi reconnaissant que, en tout état de cause, cette carence révélait au fond l'impossibilité d'établir cette compatibilité" E. Le Corne - J.C.L. environnement fasc. 510.
- TA Rennes 30 mai 1990 - Association "Urbanisme ou environnement" c/ Commune de Baden et SIVOM dy Pays de Vannes - Req. n° 88566, 89152, 89154, 89157, 89160 et 9013 - Une affaire rondement menée: le golf immobilier de Baden - Morbihan "la lettre du hériçon" n° 39, juillet août 1992.
- Pour les opérations menées dans le midi - voir H. Coulombier - Aménagements et protection du littoral - Etudes foncières n° 54 mars 1992; R. Trapzine - Les effets pervers de la loi littorale - Etudes foncières n° 56, septembre 1992.
- (28) Conclusions M. Heu sous TA Rennes 26 novembre 1992 - Patrimoine du Pays de Morlaix c/ Commune de Plougassou - Req. n° 924809 à propos d'aménagements et travaux nécessaires à l'accueil de campeurs (non admis).
- (29) Voir Dalloz Immobilier - Ed. 1993 p. 67 Rubrique Caravaning et p. 58 Rubrique Camping - D.H. Jacquot.
- (30) JO 29 août 1992 p. 1180.
- (31) Un million de francs pour les travaux de conservation, et pour les aménagements nécessaires à l'exercice d'activités conchyliques de pêche ou de cultures marines situées hors du DPM- Urbanisme - Dalloz Immobilier, 1992 p. 424.
- (32) TA Rennes 5 mars 1992 - M. Richepin - Req n° 902338 - Conclusions J.C. Bernard - RJE 1992 p. 257 Voir la note de V. Brisset sous le Jugement à la même revue, même numéro p. 262 et suivantes "l'appropriation publique comme ultime recours dans la protection de l'environnement".

■

Cet ouvrage a été composé
en *Lucida* pour le corps du texte,
les lettrines en *Onyx*,
certains titres en *Fenice*
& les grands titres en *Avant Garde*.

Le *Lucida* a été dessiné en 1985
par Kris Holmes & Charles Bigelow
L'*Onyx* en 1937 par Gerry Powell

Le *Fenice* en 1980
par Aldo Novarese

L'*Avant Garde* en 1970
par Herb Lubalin & Tom Carnese
Qu'ils en soient remerciés

Achévé d'imprimer
sur les Presses de Calligraphy Print à Rennes
Dépôt légal mai 1995

ISBN 2-908373-10-6

Remerciements

A tous les auteurs et artistes
qui ont permis la publication de ces cahiers.
A la Ville de Rennes,
à la Direction Régionale des Affaires Culturelles, Bretagne,
au Centre National des Arts Plastiques,
Formation continue.

LE PAYSAGE LITTORAL

Voir, lire, dire.

Si le désir collectif du rivage, tel que nous le concevons aujourd'hui, ne date historiquement que du XVIII^e siècle, l'histoire nous montre l'omniprésence de ce territoire dans la vie de l'humanité, de ses origines aux soubresauts des dernières guerres. "L'aménagement du littoral" est un enjeu aussi bien pour des perspectives économiques ou stratégiques que pour des raisons d'équilibre écologique.

Le paysage littoral est, par nature, un lieu de confrontations, de rencontres. Selon que l'on s'éloigne ou que l'on se rapproche du paysage, le regard change: qu'il appelle vers l'imensité ou désigne le retour, les territoires qu'il propose sont sans cesse mouvants, réfractaires à toute délimitation trop précise.

Les réflexions, ici rassemblées, reflètent cette diversité: l'imaginaire y articule tout à fait naturellement la réalité au rêve et à l'utopie. L'historien, le photographe, le sculpteur, l'architecte, le paysagiste, le géographe, le juriste... essayent de nous lire et de nous dire leur paysage, c'est-à-dire celui qui est en eux !

YVES LUGINBÜHL

"La découverte du paysage littoral
ou la transition vers l'exotisme"

PETER FEND

"Projet global vers l'air pur"

FUMIO NANJO

"Out of Bounds"

DANIELLE YVERGNIAUX-QUÉAU

"Escapes, été 1991, Côtes-d'Armor"

FRANÇOIS PUYPLAT

"Houles, banquises, icebergs"

DIDIER LARNAC

"À la limite, Marcel Dinahet"

PIERRE DUFY & SYLVIE PETTON

"Paysages, le temps de l'étalement"

LOTTE SANDBERG & MAARETTA JAUKKURI

"Artscape Nordland"

FRANÇOIS ROCHE

"Carottage"

NORIAKI OKABE

"Le terminal de l'aéroport de Kansai"

JEAN-PIERRE MAILLARD

"Projets pour le Mont-Saint-Michel"

JACQUES HONDELATTE

"Les nouveaux accès du Mont-Saint-Michel"

GABRIEL CHAUVEL

"Le vent et la végétation dans un jardin du littoral,
le calme et la tempête"

JACQUES-ÉDOUARD LEVASSEUR

"De quelques paysages littoraux naturels:
impressions et réalités"

HERVÉ REGNAULD

"Géomorphologie et forme du littoral"

RICHARD LEROY

"Les espaces dits remarquables
ou caractéristiques du littoral,
les problèmes posés par l'article L 146-6
du Code de l'urbanisme"



ISBN 2-908373-10-6

Prix 80 francs

Diffusion Distique