



# RECUEIL DES RÉSUMÉS

## DES VIES AVEC DES PLAGES

Expériences, Interactions, Gestions

Jeudi 10 décembre 2020

Dialogues scientifiques, projections de films artistiques,  
rencontres avec des acteurs des plages



© Photos Pauline Poisson - Plaquette : Severine Julien - AMURE





## > PRESENTATION DES JOURNÉES D'ÉTUDE

Les recherches sur les socio-écosystèmes de l'estran, notamment les plages, connaissent un renouvellement important ces dernières années lié à l'intensification des changements globaux - climat, eutrophisation, biodiversité - et donc à l'intensification des enjeux de gestion. La plage est également le lieu d'invention de « nouveaux modèles de corps ». En relation plus ou moins directe avec l'agentivité des éléments et des êtres de natures, ces nouveaux modèles de corps sont directement liés aux modes de vie et aux formes d'habiter la plage et son rivage.

L'objectif des journées d'étude « Des vies avec la plage » est de mieux comprendre comment la complexité des formes de vie et d'expériences humaines et non humaines peut être appréhendée sur ces milieux fragiles, mouvants, et chargés de forts enjeux socioculturels, patrimoniaux, esthétiques, écologiques et économiques. Les journées visent à faire émerger de nouvelles perspectives de recherches inter- et transdisciplinaires, en privilégiant les expériences et les études de cas locales. Le programme croisera les regards des chercheurs en sciences humaines et sociales (histoire, géographie, anthropologie, sociologie, esthétiques environnementales, arts) avec ceux des chercheurs en sciences de l'environnement, spécialistes des écosystèmes des dunes, plages et estrans (écologues, phycologues), et ceux des acteurs de la gestion, de la culture et leurs partenaires.

## > COMITÉ SCIENTIFIQUE & D'ORGANISATION

Collectif *Plages vivantes - Humanités environnementales* :

- > Joanne Clavel, Esthétique environnementale, CNRS, UMR LADYSS
- > Alix Levain, Anthropologie sociale, CNRS, UMR AMURE
- > Florence Revelin, Anthropologie de l'environnement, UBO, UMR AMURE

## > INFO & INSCRIPTION

Inscription gratuite & obligatoire - Ouverte à toutes et tous!

<https://www.umr-amure.fr/des-vies-avec-des-plages>

## > AVEC LE SOUTIEN FINANCIER DE



Jeudi 10 décembre

## Des vies avec des plages

PROGRAMME

9h00-9h30 > Temps de connexion à Zoom

9h30-10h30 > Introduction – Plages Vivantes, Humanités Environnementales

Joanne Clavel (CNRS), Alix Levain (CNRS), Florence Revelin (UBO)

10h30-11h15 > Johan Vincent, Université d'Angers (ESTHUA)

«Des corps sur le sable : de l'impossible bronzage à l'impossible plage dynamique ?»

11h15-12h > Elsa Devienne, Northumbria University, Newcastle

« Au-delà d'Alerte à Malibu : Les plages de Los Angeles face aux défis contemporains (années 1970-présent) »



12h-12h45

> Discussion

> Partage du court métrage «**boy**» (1995) de Rosemary Lee

Images credit for all boy Rosemary Lee and Peter Anderson. Production shot by Margaret Williams

12h45-14h > Pause

14h-15h > Stefan Helmreich (MIT, USA) « On the Beach »

15h15-16h > Clara Breteau, Université de Caen

« La plage comme lieu d'élaboration d'un imaginaire sensible de la mer »

16h-16h45 > Victoria Hunter, University of Chichester

« Dancing the beach, in-between Land, Sea and Sky »

16h45-17h45

> Julie Perrin, Université Paris 8, IUF  
« Chorégrapheur pour un rivage »

> Partage de films artistiques des chorégraphes Rosemary Lee, Lia Rodrigues, Anna et Lawrence Halprin

Photo : Screenstill Roswitha Chesher (2019)

Photo credit Circadian-Rosemary Lee



17h45 > Discussion - Conclusion

Photo credit 'Passage for Par' by Rosemary Lee, commissioned by CAST for Groundwork, Par Sands Beach, Cornwall 2018 - Photo: Graham Gaunt © CAST (Cornubian Arts and Science Trust)



## SOMMAIRE

Introduction.....	2
Johan Vincent - Des corps sur le sable : de l'impossible bronzage à l'impossible plage dynamique ?.....	3
Elsa Devienne - Au-delà d'Alerte à Malibu : Les plages de Los Angeles face aux défis contemporains (années 1970- présent) .....	8
Stefan Helmreich - Sur la plage – <i>Quelques fragments</i> .....	14
Clara Breteau - La plage comme espace d'élaboration d'un imaginaire sensible de la mer.....	19
Victoria Hunter - Danser la plage : entre terre, mer et ciel.....	24
Julie Perrin - Chorégrapheur pour un rivage .....	31
Rosemary Lee - Court métrage « boy » et vidéos chorégraphiques « Passage for Par » et « Circadian ».....	36
Remerciements.....	38

## Introduction

Les recherches sur les socio-écosystèmes de l'estran, notamment les plages, connaissent un renouvellement important ces dernières années lié à l'intensification des changements globaux – climat, eutrophisation, biodiversité – et donc à l'intensification des enjeux de gestion. La plage est également le lieu d'invention de « nouveaux modèles de corps ». En relation plus ou moins directe avec l'agentivité des éléments et des êtres de natures, ces nouveaux modèles de corps sont directement liés aux modes de vie et aux formes d'habiter la plage et son rivage.

L'objectif des journées d'étude « Des vies avec des plages » est de mieux comprendre comment la complexité des formes de vie et d'expériences humaines et non humaines peut être appréhendée sur ces milieux fragiles, mouvants, et chargés de forts enjeux socioculturels, patrimoniaux, esthétiques, écologiques et économiques. Les journées visent à faire émerger de nouvelles perspectives de recherches inter- et transdisciplinaires, en privilégiant les expériences et les études de cas locales. Le programme croisera les regards des chercheurs en sciences humaines et sociales (histoire, géographie, anthropologie, sociologie, esthétiques environnementales, arts) avec ceux des chercheurs en sciences de l'environnement, spécialistes des écosystèmes des dunes, plages et estrans (écologues, phycologues), et ceux des acteurs de la gestion, de la culture et leurs partenaires.

Johan Vincent  
Université d'Angers (ESTHUA)  
johan.vincent@gmail.com

## Des corps sur le sable : de l'impossible bronzage à l'impossible plage dynamique ?

- **Biographie**

Johan Vincent, Docteur en Histoire, chercheur associé au TEMOS (UMR 9016) et ESO-Angers (UMR 6590), est chercheur contractuel à l'UFR ESTHUA Tourisme et Culture de l'Université d'Angers, travaillant sur la thématique des *tourism studies* en lien avec le RFI Angers TourismLab. Il est l'auteur de dix livres et d'une cinquantaine d'articles scientifiques sur les thématiques de l'histoire du tourisme, du patrimoine, des risques naturels et du foncier.

- **Résumé**

Le mode d'occupation des plages a évolué au cours du 20<sup>e</sup> siècle, suite à la révolution du bronzage : les baigneurs se sont de plus en plus sédentarisés sur la plage. Jusqu'au début du siècle, les populations occupent des portions limitées : le site de baignade répond à l'espace occupé pour la discussion, qui peut être sur la plage, mais aussi en-dehors de la plage (premières esplanades, casino, café). Le reste de la plage est occupé par la promenade, par la circulation automobile et hippomobile, ou par les activités traditionnelles. Dans le cadre d'événements exceptionnels, la plage est aménagée pour recevoir des manifestations cyclistes, hippiques, ou pour accueillir des terrains de sport (en particulier pour le tennis). La plage est un espace de socialisation. La pratique du bronzage, qui se popularise à partir des années 1910-1920 en Europe, modifie cette organisation. L'étalement des corps (physiquement et spatialement) privatise des portions plus importantes de plage. Le corps « balnéarisé », esthétisé, devient prioritaire, reléguant les autres activités soit sur d'autres secteurs de plage, soit dans les quartiers de la Plage (en particulier les équipements sportifs). La plage est « nettoyée » de tout ce qui peut entraver le confort du baigneur : socialement (activités traditionnelles) et physiquement (rochers, laisse de mer). Cette mutation des usages ne se fait pas sans critiques. Les effets de la nouvelle massification touristique qui s'opère après la Seconde Guerre mondiale sont néanmoins plus fermement critiqués à partir des années 1970 : le corps « balnéarisé » est lui-même remis en cause, il n'est – théoriquement – plus question de « bronzer idiot ». L'urbanisation des littoraux inquiète, tandis que les effets de l'érosion littorale sont à nouveau abordés quand ils touchent les aménagements réalisés durant la période des Trente Glorieuses. Dans les années 1990, les côtes apparaissent en danger (l'ouvrage *Côtes en danger* de Roland Paskoff date de 1993), les corps aussi (dénonciation d'un usage immodéré du bronzage comme potentiellement cancérigène pour la peau). Pour répondre à ces enjeux, les collectivités territoriales modifient leur mode de gestion de la plage au début du 21<sup>e</sup> siècle : le « nettoyage » (car cet aspect demeure à l'esprit) se veut plus raisonné, en particulier vis-à-vis de la laisse de mer, accompagné d'une communication (effectuée par les services des collectivités, de l'État ou les associations). Pour les corps, une campagne de sensibilisation sur les dangers du bronzage est chaque année répétée mais, malgré une dimension dite plus « expérientielle » du tourisme qui s'est développée, la difficile acceptation des principes de la plage dynamique durant la crise sanitaire de 2020 (en particulier l'interdiction de stationner sur la plage) démontre l'enracinement culturel d'un usage (en Europe), à l'origine présenté comme une mode (« la mode du bronzage »). Ces nécessités de communication illustrent que ces choix, à travers les époques, ne vont pas nécessairement de soi.

- [Résumé long](#)

Le mode d'occupation des plages a évolué au cours du 20<sup>e</sup> siècle, suite à la révolution du bronzage : les baigneurs se sont de plus en plus sédentarisés sur la plage.

Jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle, les populations occupent des portions limitées : le site de baignade répond à l'espace occupé pour la discussion, qui peut être sur la plage, mais aussi en-dehors de la plage (premières esplanades, casino, café). Le reste de la plage est occupé par la promenade, par la circulation automobile et hippomobile, ou par les activités traditionnelles.

Les aménagements sont donc en nombre restreints mais ils existent. Au début de l'affluence sur la plage est réclamée généralement la destruction des affleurements de rochers mais l'argument balnéaire n'est pas considéré encore prioritaire au milieu du 19<sup>e</sup> siècle. En 1850, les habitants de Quirouard (sur le territoire de Préfaïlles) exposent que, pour y attirer les baigneurs en plus grand nombre, il ne leur manque qu'un endroit offrant toute commodité à ces derniers. Le préfet ordonne l'extraction des rochers en partie et uniquement pour permettre de faire de cette plage un lieu de débarquement.

À la fin du 19<sup>e</sup> siècle, l'essor de l'activité balnéaire rend les aménagements plus nécessaires. En 1883, le conseil municipal de Croix-de-Vie veut faire sauter les têtes aiguës de rocher qui sortent dans la petite baie de Boisvinet, car il « croit de son devoir de faciliter à tous ceux qui viennent là chercher la joie et la santé, le moyen d'y parvenir commodément et sans danger ». Dans les années 1920, le conseil municipal de Damgan demande que l'arrêté préfectoral du 28 janvier 1911 soit modifié, de manière à donner, moyennant une redevance, le droit aux particuliers et à la commune d'enlever les galets de la plage, jugés gênants.

Dans le cadre d'événements exceptionnels, à partir de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, alors que la pratique moderne du sport se popularise dans le monde occidental, la plage est aménagée pour recevoir des manifestations cyclistes, hippiques, ou pour accueillir des terrains de sport (en particulier pour le tennis). La plage est un espace de socialisation.

### **La conquête de la plage par les corps : la prévalence de l'esthétisation**

La pratique du bronzage, qui se popularise à partir des années 1910-1920 en Europe, modifie cette organisation. L'étalement des corps (physiquement et spatialement) privatise des portions plus importantes de plage. Avec les débuts de l'exode rural, les normes esthétiques évoluent. Le corps nu conserve son potentiel dangereux pour la morale et bronzer réclame le contrôle de son corps. Mais le bronzage est conçu comme un droit : celui de pouvoir utiliser son corps selon son désir. À Loctudy (Finistère) en 1936, à la suite d'une contravention envers un arrêté municipal, reprenant le vœu de la Société d'hydrologie et de climatologie médicales de Paris pris le 14 mars 1935, M. Roulet s'indigne « de semblables mesures [qui] sont celles d'un autre âge et incompatibles avec l'état actuel de notre civilisation. C'est vouloir donner à la France une réputation stupide et injuste de la pudeur absurde ». Nier ce droit, c'est rendre le séjour d'une plage insupportable et faire fuir les touristes de la station balnéaire.

Le corps « balnéarisé », esthétisé, devient prioritaire, reléguant les autres activités soit sur d'autres secteurs de plage, soit dans les quartiers de la Plage (en particulier les équipements sportifs). L'étendage des filets de pêche est éloigné. Laver les bêtes à la mer doit se faire à l'écart de la partie de plage fréquentée par les touristes. L'éloignement des activités traditionnelles débute déjà dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle mais il devient impératif au 20<sup>e</sup> siècle. L'activité du bronzage affirme un usage exclusif de la plage en faveur des baigneurs.

La plage est « nettoyée » de tout ce qui peut entraver le confort du baigneur : socialement (activités traditionnelles) et physiquement (rochers, laisse de mer). Les usages liés à l'activité balnéaire sont eux-mêmes,

pour certains, relégués. Jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle, les équipements sportifs sont encore rares, et les compétitions, manifestations sportives, se déroulent le plus souvent sur la plage, dans des champs aménagés, sur la voie publique ou dans les rivières. Certains tournois sportifs se déroulent donc sur la plage lorsqu'il n'y a pas de terrains aménagés, ni de club (comme pour le tennis à Royan avant 1910). Désormais, les équipements sportifs sont construits dans les quartiers de la Plage. La plage perd également son usage comme voie de communication. La plage devient un lieu exclusivement balnéaire, transformation de l'usage facilitée par une accessibilité toujours plus importante.

La plage et le rivage proche sont employés pour attirer les touristes. Ils doivent comporter le plus grand confort et accorder une sécurité maximale. Un très important effort de sécurisation de la baignade est ainsi effectué dans les années 1950 et 1960.

### **La plage en danger : une poussée de l'utilitarisme par les travaux lourds**

Les effets de la nouvelle massification touristique qui s'opère après la Seconde Guerre mondiale sont néanmoins plus fermement critiqués à partir des années 1970 : le corps « balnéarisé » est lui-même remis en cause, il n'est – théoriquement – plus question de « bronzer idiot ». En 1971, le ministère de la Protection de la Nature et de l'Environnement diffuse la brochure *N'abimons plus le Languedoc*, dans le but de concilier ceux dont l'action contribue à constituer ou à dégrader les paysages et ceux qui restaurent ou réparent. Cette action est complémentaire de la diffusion d'une plaquette nationale de sauvegarde des sites et ensembles monumentaux, diffusée à la fin de l'année 1970. La directive du 25 août 1979 sur la protection du littoral limite le droit de construire en bordure de mer mais les associations environnementales, comme le CPNS du canton de Saint-Gilles-Croix-de-Vie, estiment que le mal est déjà fait et que les dispositions du texte sont insuffisantes dans les secteurs soumis à l'érosion côtière.

L'urbanisation des littoraux inquiète, tandis que les effets de l'érosion littorale sont à nouveau abordés quand ils touchent les aménagements réalisés durant la période des Trente Glorieuses. Dans un article paru dans *Le Figaro* en 1983, le journaliste Yvan Christ se demande si une « muraille de Chine » ne va pas être édiflée à partir d'une possible expérimentation en Vendée, afin de sauver les immeubles situées le long du rivage : il évoque l'édification à 155 mètres de la laisse de haute mer des brise-lames de 25 mètres de large à la base, d'une hauteur de 4,70 mètres au dessus du sable et de 110 mètres de longueur. Si le projet est finalement abandonné en Vendée, après une forte opposition des associations environnementales, le principe revient sous la forme d'un dispositif plus léger expérimenté dans les années 2000, sans donner satisfaction. Dans l'Hérault, à La Grande-Motte, le dispositif des brise-lames est réalisé à partir de 1984, afin de permettre l'engraissement de la plage et de moins l'encombrer.

En parallèle, la propreté de la plage devient un impératif de sécurité publique. En 1970, l'association « Que Choisir ? » alerte l'opinion publique sur l'état catastrophique de pollution des plages en publiant les résultats tenus secrets des relevés pratiqués sur le littoral français. Le ministère de la Santé réalise en 1974 une classification des plages d'après leur pollution. L'édition du *Point* y donne une grande publicité, pointant notamment les sept plages ayant une pollution bactérienne inacceptable. Une directive du 8 décembre 1975, prise à la demande et sur proposition de la France, fixe pour l'ensemble des pays du Marché Commun les normes de qualité des eaux de baignade en mer. Il s'agit alors d'équiper les communes de dispositifs de traitement des eaux usées afin de garantir la salubrité des plages et, de manière plus générale, la sauvegarde de la flore et de la faune marines près des côtes.

La plage est passée au criblage. Avant la saison touristique 1971, 8 communes vendéennes sur les 20 communes littorales utilisent l'engin mécanique du parc départemental des Ponts-et-Chaussées, dit Rolba. Durant la saison, la Ville des Sables d'Olonne utilise un camion, un dumper et une équipe de 6 à 8 hommes



pour le nettoyage journalier de la Grande Plage. Les autres plages sont également nettoyées. Dans les autres stations balnéaires, le ramassage des déchets est manuel, « soit journalièrement, soit deux ou trois fois par semaine, soit épisodiquement lorsque le dépôt de goémon constitue une gêne pour les baigneurs ». Des bénévoles procèdent aussi à des ramassages de débris sur leur plage. Pour trois communes, le goémon est encore ramassé par des agriculteurs.

Des entreprises proposent donc leurs services. Le premier argument de la brochure pour la cribleuse Rolba porte sur les plages propres qui se vendent mieux : « offrez à vos estivants la plage la plus propre grâce à UMA 50. Débarrassez-la des débris de toutes sortes, tels que papiers, bouteilles, capsules, gobelets à glace, algues, varech, etc. ». Selon le prospectus de la société Sotraplex vantant sa machine à ratisser, il s'agit de garder les plages propres et accueillantes, de remettre en état les grèves après tempêtes et d'éliminer du sable les ordures et les débris après pollution par le mazout ou les accidents maritimes, sans enlever le sable.

### **La conquête du respect de la biodiversité sur la plage : une transformation de la vision utilitarisme via des travaux légers**

Dans les années 1990, les côtes apparaissent en danger (l'ouvrage *Côtes en danger* de Roland Paskoff date de 1993), les corps aussi (dénonciation d'un usage immodéré du bronzage comme potentiellement cancérogène pour la peau).

Pour répondre à ces enjeux, les collectivités territoriales modifient leur mode de gestion de la plage au début du 21<sup>e</sup> siècle : le « nettoyage » (car cet aspect demeure à l'esprit) se veut raisonné, en particulier au sujet de la laisse de mer, accompagné d'une communication (effectuée par les services des collectivités, de l'État ou les associations). Ainsi, sur un panneau d'information intitulé « nettoyage raisonné des plages "propres" et "vivantes", à l'entrée de la plage, la Ville de Saint-Hilaire-de-Riez indique pratiquer depuis 2002 le nettoyage sélectif de son littoral : « seuls les déchets issus de l'activité humaine sont enlevés. La laisse de mer, rejet naturel d'un océan vivant, est laissée ». Ce discours n'empêche toutefois pas l'usage de la cribleuse sur la plage de Sion en juillet 2013.

Les conséquences du nettoyage de la marée noire de l'Érika (1999) ont pu accélérer la prise de conscience en France. Le rapport du Conseil économique et social de la Région des Pays de la Loire reconnaît que « les conseils d'experts scientifiques n'ont pas été respectés sur le terrain car une pression touristique imposait un nettoyage rapide avant l'arrivée des vacanciers ». L'Observatoire des marées noires estime que les effets du nettoyage se sont trop fréquemment ajoutés à l'impact de la pollution elle-même. L'association environnementale CPNS du canton de Saint-Gilles-Croix-de-Vie explique, dans son bulletin 2001, que « la logique qui a présidé au nettoyage des plages a été une logique économique en vue de la saison touristique et non une logique de nettoyage respectueuse des écosystèmes. [...] Il ne faut pas enlever les plantes annuelles, les algues, la totalité des bois échoués afin de préserver l'équilibre dynamique de la dune. » Deux ans plus tard, l'association s'exaspère des « nettoyages trop poussés des plages : enlever juste ce qu'il faut, trier, redéposer sur place sables et graviers (encore des excès de propreté en Vendée ! »

Pour les corps, une campagne de sensibilisation sur les dangers du bronzage est répétée à partir des années 1990. La hausse du nombre de cas de cancers de la peau en France – 4000 cas de mélanomes en 1995 – préoccupe la médecine et les pouvoirs publics, mais le bronzage permet d'avoir bonne mine. Malgré une dimension dite plus « expérientielle » du tourisme qui s'est développée, les principes de la plage dynamique durant la crise sanitaire de 2020, définie comme une plage située près de son domicile, où l'on viendrait marcher, courir, éventuellement se baigner, mais où l'on ne saurait s'allonger sur le sable, sont plus ou moins acceptés. Le nombre de contraventions n'a pas été communiqué (sauf de façon anecdotique) mais l'application de la mesure s'est faite principalement par la « sensibilisation ». Cette difficile acceptation des

principes de la plage dynamique démontre l'enracinement culturel d'un usage (en Europe), à l'origine présenté comme une mode (« la mode du bronzage »). Ces nécessités de communication illustrent que ces choix, à travers les époques, ne vont pas nécessairement de soi.

Elsa Devienne  
Northumbria University, Newcastle  
elsadevienne@gmail.com

## Au-delà d'*Alerte à Malibu* : Les plages de Los Angeles face aux défis contemporains (années 1970- présent)

- **Biographie**

Elsa Devienne est maîtresse de conférences en histoire des Etats-Unis à l'université de Northumbria (GB). Elle est spécialiste d'histoire environnementale, d'histoire urbaine et d'histoire du corps, du genre et de la sexualité. En 2020, elle a publié *La ruée vers le sable : une histoire environnementale des plages de Los Angeles au XXe siècle* aux Editions de la Sorbonne.

- **Résumé**

Dans cette présentation, je reviendrai sur les principaux défis qui menacent les plages de Los Angeles depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier la privatisation, la pollution, l'érosion, les tensions raciales, les coupes budgétaires à l'échelle de l'État et le bétonnage des côtes. En ce sens, je propose d'aller « au-delà d'*Alerte à Malibu* », c'est-à-dire de remettre en question la vision de ces paysages qui circulent dans la culture populaire et qui en font un lieu paradisiaque où tout n'est que sable étincelant et corps de rêve. En prenant au sérieux le succès phénoménal de la série à succès centrée sur les exploits d'un groupe de sauveteurs en mer, je montrerai en quoi l'attraction non démentie pour les plages sud-californiennes dans les imaginaires repose sur un rapport très étroit et ancien entre Hollywood et les rivages angelins, mais aussi sur l'histoire méconnue de la modernisation du littoral dans l'après-guerre. En tant que tel, le succès d'*Alerte à Malibu* est à la fois le produit de ces investissements majeurs pour transformer les plages dans l'après-guerre et, en même temps le signe de pulsions nostalgiques fortes qui font de la plage un lieu de fantasmes où il serait possible d'échapper aux défis environnementaux et aux tensions raciales qui animent la société angeline contemporaine.

- [Résumé long](#)

Les habitants de la Californie du Sud n'aiment pas voir leurs plages fermer, même s'il s'agit d'une mesure sanitaire d'urgence. Au printemps 2020, en pleine « première vague » du coronavirus, la décision du Gouverneur de Californie, Gavin Newsom, de fermer les plages des comtés de Los Angeles et d'Orange a généré bien des débats et des critiques. Certains sont même allés jusqu'à dire que les Californiens « avaient un droit inaliénable à passer un après-midi sur la plage<sup>1</sup> ». Si les fermetures de plages du printemps 2020 ont semblé inédites aux résidents à la mémoire courte, les littoraux sud-californiens ont en réalité fait l'objet de multiples mesures similaires au cours des dernières décennies. Dans les années 1980 et 1990, en particulier, des marées noires et le déversement accidentel d'eaux usées non-traitées forçaient régulièrement les autorités à fermer localement certaines plages touchées. De même, lors des émeutes de 1992 qui ont touché Los Angeles, les autorités ont fermé l'accès à certaines plages ou aux espaces de stationnement attendant afin d'empêcher les bagarres entre gangs. Mais la pollution et les tensions raciales ne sont que quelques-uns des défis contemporains qui ont restreint l'accès aux plages locales qui représentent, il faut le rappeler, le plus grand espace public de la région métropolitaine. Les combats menés par les propriétaires littoraux de Malibu pour empêcher le public de venir se promener sur ce qu'ils considèrent être *leurs* plages est un autre exemple que l'on peut ajouter à cette liste. De manière encore plus urgente, l'ennemi Numéro Un des plages aujourd'hui est la crise climatique et la montée des eaux causée par les gaz à effet de serre. Bien entendu, ce problème n'est pas spécifique à la région de Los Angeles. Les scientifiques prédisent en effet que « près de la moitié des plages sablonneuses du monde verront leur surface diminuer d'ici la fin du XXI<sup>e</sup> siècle en raison des interférences humaines et de l'inondation des zones côtières<sup>2</sup> ». Mais, en Californie du Sud, où se rendre à la plage fait figure de privilège sacré, les défis environnementaux et sociaux qui affectent le littoral représentent une menace fondamentale qui touche au plein cœur l'identité culturelle de la région, son patrimoine historique et ses biens immobiliers les plus convoités. Que serait Los Angeles sans ses plages ? Revenir sur l'histoire récente du littoral angelin, à une période où la popularité des cultures de plages sud-californiennes connaît justement un paroxysme alors même que la côte subit des attaques de toute part, met au jour un verdict on ne peut plus clair : la région a beaucoup à perdre si le sable venait à disparaître.

Dans cette présentation, je compte revenir sur les principaux défis qui menacent les plages de Los Angeles depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier la privatisation, la pollution de l'eau, l'érosion, les tensions raciales, les coupes budgétaires à l'échelle de l'État et le bétonnage des côtes. En ce sens, je propose d'aller « au-delà d'Alerte à Malibu », c'est-à-dire de remettre en question la vision de ces paysages qui circulent dans la culture populaire et qui en font un lieu paradisiaque où tout n'est que sable étincelant, corps de rêve et foules paisibles. En prenant au sérieux le succès phénoménal de la série des années 1990, centrée sur les exploits d'un groupe de sauveteurs en mer, je montrerai en quoi l'attraction non démentie pour les plages sud-californiennes dans les imaginaires mondiaux repose sur un rapport très étroit et ancien entre Hollywood et les rivages angelins, mais aussi sur l'histoire méconnue de la modernisation du littoral dans l'après-guerre. La série télévisée, avec son casting presque intégralement blanc, ses scénarios rassurants qui se terminent toujours avec l'ordre social restauré et une plage au sable immaculé, a exercé un charme indéniable sur les téléspectateurs du monde entier. En tant que tel, le succès d'Alerte à Malibu est à la fois le produit des investissements majeurs pour moderniser les plages dans l'après-guerre et, en même temps, le signe de pulsions nostalgiques fortes qui font de la plage un lieu de fantasmes où il serait possible d'échapper aux défis environnementaux et aux tensions raciales qui animent la société américaine contemporaine.

---

<sup>1</sup> George Skelton, « Newsom Could Use Some Beach Time », *Los Angeles Times*, 30 avril 2020.

<sup>2</sup> « World's Beaches Disappearing due to Climate Crisis », *The Guardian*, 2 mars 2020.

*Alerte à Malibu* n'a pas connu un succès immédiat, loin de là. La première saison, produite et lancée par le groupe audiovisuel NBC en 1989, enregistre des taux d'audience faibles et fait l'objet de critiques acerbes. Le salut vient finalement de l'étranger, ce qui en dit long sur la place de choix des cultures de plages sud-californiennes dans les imaginaires mondiaux. Selon le producteur exécutif Doug Schwartz, « c'est seulement grâce aux Britanniques que la série a été sauvée<sup>3</sup> ». Le magazine *Variety* affirme que c'est d'ailleurs la première fois que les « ventes à l'étranger des droits de diffusion donnent lieu à la reprise d'une série télévisée américaine en syndication<sup>4</sup> ». Concrètement, cela signifie que, pour sa deuxième saison, la série quitte NBC et est désormais produite par une maison de production indépendante, All American TV, et vendue par des distributeurs à des chaînes et groupes de diffusion internationaux. En 1992, alors que la série est déjà diffusée dans 72 pays (lors de sa dernière saison, ce sera au total 145 pays qui en auront acheté les droits), un journaliste britannique soumet un jugement sans appel : *Baywatch* (le titre dans sa version originale) est « d'une médiocrité confondante, mais il est impossible de ne pas regarder<sup>5</sup> ». Le succès est donc finalement au rendez-vous dans les années 1990 : la série télévisée, qui se poursuit sur 11 saisons et donne même lieu à un spin-off (*Baywatch Nights*), devient bientôt une marque mondiale, estampillée sur tout une série d'objets, des poupées Barbie aux désodorisants. En 1995, le *New York Times* estime que « *Baywatch* est le programme télévisé le plus regardé de toute la planète ». « De toute évidence », note le journaliste non sans une pointe de sarcasme, « rien ne peut égaler la force magnétique qu'exercent un groupe de jeunes filles (et de jeunes hommes) en maillots de bain sur une plage<sup>6</sup> ». La plupart des observateurs de l'époque abondent dans ce sens : la recette magique de la série, dit-on alors, est un savant dosage entre la plastique étourdissante des actrices et le formidable arrière-plan composé de vastes plages de sable fin.

Pourtant, l'enthousiasme de l'Europe pour la série prend tout le monde par surprise, y compris les publicistes. Une explication revient alors en boucle, tout du moins en Grande-Bretagne, où 10,5 millions de téléspectateurs se branchent sur ITV tous les samedis à l'heure du thé : regarder *Baywatch* serait comme « passer des vacances en Floride ». Peu importe, semble-t-il, que la série soit en réalité tournée à Will Rogers State Beach, au nord-ouest de Los Angeles, « les véritables stars de la série sont le soleil et la mer » et les nuances régionales échappent à la plupart des téléspectateurs anglais<sup>7</sup>. En France, le titre de la série devient « Alerte à Malibu », sans doute car le nom de cette petite enclave de Hollywood située au bord du Pacifique recelle un fort pouvoir évocateur. La géomorphologie de Malibu—avec ses falaises rocailleuses et ses criques étroites—n'a pourtant pas grand-chose à voir avec les vastes plages de Will Rogers State Beach, située à quelques kilomètres au sud, mais personne ne semble s'en offusquer. Pour les téléspectateurs européens, *Baywatch* est avant tout un paysage fondamentalement *américain*, tout aussi évocateur que le sont les gratte-ciels de Manhattan ou la beauté sauvage du Grand Canyon. En 1993, le taux d'audimat en Grande-Bretagne a doublé et l'idée selon laquelle *Baywatch* représente une sorte d'échappatoire à la grisaille hivernale est désormais bien acceptée. Selon Paul Talbot, le président et PDG de Fremont, son distributeur international, « le charme de la série en Grande-Bretagne est une évidence pour toute personne qui, à Glasgow, en plein mois de janvier, sort dans la rue à 10h du matin pour apercevoir le soleil avant qu'il ne se couche<sup>8</sup> ».

Ce qui échappe sans doute aux téléspectateurs européens, si fascinés qu'ils soient par le littoral angelin, c'est le fait qu'il ne s'agit pas là d'un paysage naturel, mais d'un littoral partiellement fabriqué, aux confins du

---

<sup>3</sup> *Daily Mail*, 5 mars 1994, p. 4-5.

<sup>4</sup> *Variety*, 24 décembre 1990, p. 17.

<sup>5</sup> *Daily Mail*, 7 avril 1990, p. 21.

<sup>6</sup> *The New York Times*, 3 juillet 1995, p. 41.

<sup>7</sup> *Daily Mail*, 7 avril 1990, p. 21.

<sup>8</sup> *The Times*, 21 janvier 1995.

naturel et de l'artificiel. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les plages de Los Angeles sont à mille lieux des magnifiques étendues de sable qui défilent dans le générique d'*Alerte à Malibu*. Elles sont alors, pour la plupart, sales, bondées et érodées en raison des constructions hasardeuses de jetées et de *piers* sur le littoral. La pollution en lien au rejet des eaux usées, aux effluents industriels et aux zones d'exploitation pétrolière situées à proximité est un autre problème majeur. Par ailleurs, la majorité du littoral appartient à des propriétaires privées et n'est pas accessible au public. A partir des années 1930, un certain nombre d'élites locales – ingénieurs, élus, hommes d'affaires – décident d'œuvrer pour moderniser les plages et en faire des parcs propres, publics et accessibles à tous. Dans l'après-guerre, leur vision devient réalité grâce à l'économie florissante de l'État qui permet de financer de grands chantiers publics. De larges étendues de sable sont rachetées par l'État et aménagées. Plus impressionnant encore, plus de 20 millions de mètres de cube de sable (excavé de sources sous-marines ou de dunes naturelles situées à proximité) sont déposées sur les plages érodées de la baie de Santa Monica, le long de laquelle s'étire l'agglomération de Los Angeles. A certains endroits, les résultats sont époustouflants : une publication spécialisée rapporte ainsi qu'« une plage de 275 mètres est élargie de manière à atteindre 640 mètres<sup>9</sup> ». A la fin des années 1960, les plages, désormais propres et débarrassées des derricks pétroliers qui hérissaient la côte jusqu'alors, sont finalement à la hauteur des ambitions métropolitaines de Los Angeles.

La plage de Will Rogers, où est tournée la série, reçoit une attention toute particulière pendant cette période. Rachetée par l'État en 1942 à la famille Rogers, elle doit devenir un modèle pour la région de ce que la campagne de modernisation des littoraux cherche à accomplir. Au début des années 1950, le North Beach Center, « un établissement public moderne et multifonctions » y est construit afin de subvenir à tous les besoins de la famille de classe moyenne que l'on espère attirer sur la côte (cabine téléphonique, toilettes, vestiaires, cafétéria, etc.). Dans le générique de la série à succès, la mer scintillante et les plans sur ces grandes plages de sable où se pressent la foule reflètent les efforts de longue haleine de ce « lobby des plages » qui orchestre la grande transformation du littoral dans l'après-guerre.

Si les vues en extérieur font en partie le succès de la série auprès des téléspectateurs, d'autres explications doivent être avancées. Toutes les séries mettant en scène des plages paradisiaques ne reçoivent pas le même accueil dans les années 1990. Bien que centrée sur la vie enviable d'un groupe d'expatriés britanniques qui vivent dans une station balnéaire espagnole, la série *Eldorado*, produite par le BBC et lancée en 1992, est annulée après seulement une saison. Selon la journaliste du *Guardian* Judy Rumbold, *Eldorado* est un échec car elle met en scène « des gens ordinaires, aussi pâles que vous et moi », là où *Baywatch* filme « des jeunes gens sexy qui sont clairement nés les pieds dans le sable » et pour qui « les poils disgracieux et les mélanomes sont des concepts complètement étrangers<sup>10</sup> ». Les Britanniques voyagent donc bien grâce au petit écran, mais c'est le charme des locaux, plutôt que la destination, qui leur importe. Les gros plans sur les fesses des jeunes femmes et les impressionnantes barres de chocolat des jeunes hommes deviennent d'ailleurs rapidement des emblèmes de la série. Pour les téléspectateurs européens, le succès de la série repose indéniablement sur la fascination que suscitent les nouvelles tendances dans le domaine de la beauté aux États-Unis (et plus précisément en Californie du Sud), du bronzage en salon aux poitrines siliconées.

Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que Hollywood se sert d'un décor balnéaire pour mettre en scène les plus beaux spécimens de l'industrie du cinéma. Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, quand l'industrie cinématographique s'installe en Californie du sud, les rivages locaux attirent déjà une foule de réalisateurs et scénaristes. La plage, plus que n'importe quel autre décor dans le Hollywood du début du siècle, donne l'autorisation aux réalisateurs de tourner leurs caméras vers les corps semi-dénudés des acteurs et, surtout,

---

<sup>9</sup> « Million Cubic Yards of Sand Dredged from Santa Monica Harbor », *California Coast*, vol. 4, no. 1, janvier 1950, p. 3.

<sup>10</sup> Judy Rumbold, « The Bottom Line on Baywatch », *The Guardian*, 10 avril 1993, p. 25.

des actrices. Des comédies burlesques du début du siècle au fameux « *beach teen pics* » des années 1950 et 1960, les plus beaux corps de Hollywood font bientôt partie intégrante du paysage littoral sud-californien, tout aussi indispensables et emblématiques que les palmiers et les tours des sauveteurs en mer<sup>11</sup>.

Quand *Baywatch* arrive sur les écrans, au début des années 1990, les téléspectateurs connaissent donc bien le décor et le mode de vie mis en scène dans la série. Et si la Californie souffre alors d'une baisse des investissements dans le domaine militaire, en lien avec la fin de la guerre froide, l'État conserve toutefois sa place unique au sein de la culture visuelle américaine en tant que berceau de Hollywood. Pour le magazine *Time*, qui consacre au *golden state* un numéro spécial en 1991, la Californie incarne toujours une sorte de « terre promise » et un endroit qui a « plusieurs coudées d'avances en matière culturelle<sup>12</sup> ».

Pourtant, au même moment, les plages de Los Angeles connaissent un certain nombre de difficultés qui remettent en question leur attrait et leur réputation désormais centenaire. Avec plus de 90 millions de visiteurs chaque année, les plages sont « tout bonnement en train de craquer » affirme le *Los Angeles Times*. Les foules apportent avec elles « des embouteillages, des déchets et la délinquance<sup>13</sup> ». On y retrouve tous les problèmes typiquement urbains de la métropole : même les graffitis qui ornent les tours des sauveteurs en mer viennent rappeler la présence des gangs sur le sable. Mais les menaces qui pèsent sur le littoral sont plus graves encore : l'érosion, due aux constructions humaines, a réduit à une « peau de chagrin » la plage de Segundo et celle de Venice ne se porte guère mieux<sup>14</sup>. La pollution de l'eau et du sable, en lien avec le rejet accidentel d'eaux usées et la prolifération du plastique, est un autre problème qui revient constamment. A la suite de l'adoption de la proposition 13 en 1978, qui réduit drastiquement les impôts sur la propriété dans l'État, les autorités locales sont privées des ressources budgétaires nécessaires pour assurer le maintien des services publics, y compris des plages. Dans les années 1980, le comté doit ainsi faire appel à des compagnies privées pour assurer l'entretien des plages par le biais de contrats de parrainage. Dix ans plus tard, les coupes budgétaires sont d'une telle férocité que le comté menace de licencier la plupart de ses sauveteurs en mer, pourtant mondialement réputés. Les plages se retrouvent donc menacées de perdre sauveteurs en mer, équipes de nettoyage et, dans certains endroits, comme à Malibu, où les propriétaires se démènent pour empêcher le public d'avoir accès au sable qui borde leurs maisons, l'accès même à l'océan. Les plages sont-elles alors vouées à « disparaître pour ne devenir que des souvenirs d'une autre époque » s'interroge un *babyboomer* qui se rappelle avec nostalgie ses après-midis passées au bord de l'eau dans l'après-guerre<sup>15</sup>?

Le succès de *Baywatch*, alors même que le paysage littoral de Los Angeles est menacé de toute part, est sans doute lié à une forme de nostalgie pour la plage des *sixties*, du moins pour les téléspectateurs américains. Certains commentateurs de l'époque vont d'ailleurs dans ce sens : la série est « émoustillante et, paradoxalement, garde une part d'innocence » car il s'agit au fond d'une « sorte de regard nostalgique sur un Los Angeles d'autrefois, qui n'a jamais vraiment existé, où tout le monde vit à côté de tout le monde et des jeunes femmes aux formes voluptueuses batifolent dans les vagues<sup>16</sup> ». Pourtant, la série est bien ancrée dans la réalité. De nombreux épisodes tournent ainsi autour de problèmes très contemporains comme la pollution de l'eau, les bagarres entre gangs, la criminalité et les SDF.

---

<sup>11</sup> Elsa Devienne, « Spectacular Bodies: Los Angeles Beach Cultures and the Making of the "California Look" (1900s-1960s) », *European journal of American studies*, 11 décembre 2019, vol. 14, n° 14-4.

<sup>12</sup> « California: Is it Still America's Promised Land », *Time*, 18 novembre 1991.

<sup>13</sup> « On the Beach », *Los Angeles Times*, 24 juin 1990, p. SM1A.

<sup>14</sup> Rotella Sebastian, « Hyperion Plant Expansion », *LA Times*, 26 juillet 1987, p. WS4.

<sup>15</sup> « On the Beach », », *Los Angeles Times*, 24 juin 1990, p. SM1A.

<sup>16</sup> Chris Willman, « Tarzan, 'Baywatch' Stand Corrected », *LA Times*, 27 septembre 1991, p. OCF30.

Si la série a des airs nostalgiques, cela apparaît particulièrement en ce qui concerne la question raciale, qui devient alors un sujet central de débats alors que Los Angeles, qui accueille un grand nombre d'immigrés, est qualifiée de « capitale du Tiers Monde<sup>17</sup> ». Par contraste, la série met en scène une équipe intégralement blanche de sauveteurs mer jusqu'à sa septième saison, en 1996, quand une actrice noire, Traci Bingham, et un acteur latino, José Solano, deviennent des personnages récurrents. Avant cette date, le seul personnage non-blanc est le sergent Garner Ellerbee, l'officier de police assigné au quartier littoral, qui assure ne pas aimer l'eau et semble bien mal à l'aise dans son costume de plage. En ce sens, il se distingue très clairement de la belle équipe de dieux et déesses de l'océan chargés de la sécurité des baigneurs. L'insoutenable blancheur de *Baywatch*, quand bien même elle peut sembler choquante dans une ville multi-ethnique comme Los Angeles, n'est pourtant pas sans refléter une certaine réalité : dans les années 1990, la grande majorité des sauveteurs en mer sont blancs<sup>18</sup>. Si les foules et les victimes de noyade mis en scène dans la série témoignent d'une plus grande diversité ethno-raciale, les personnages secondaires non-blancs sont généralement des stéréotypes. Les personnages latinos, par exemple, sont presque systématiquement des membres de gangs locaux<sup>19</sup>. En ce sens, *Baywatch* fait de la plage californienne une sorte de lieu-refuge pour les blancs, un espace qu'il faut protéger de l'arrivée des immigrés, dont la présence sur le sable est perçue comme une source de désordres. Les sauveteurs en mer de *Baywatch* symbolisent ainsi une sorte de culture de plage californienne d'antan et font office, sur le plan métaphorique, de dernier rempart face à l'arrivée d'une nouvelle Californie, caractérisée par une grande diversité ethnique et raciale.

Si les menaces qui pesaient sur les plages de Californie du Sud étaient multiples dans les années 1990, entre les coupes budgétaires et la pollution, le littoral angelin a aujourd'hui un ennemi principal : la crise climatique et la montée du niveau des océans. Un article paru en 2017 indique qu'« entre 31% et 67% des plages de Californie du Sud pourraient être complètement érodées d'ici à 2100<sup>20</sup> ». Ces prédictions scientifiques ne semblent pourtant pas avoir refroidi l'enthousiasme d'Hollywood pour les plages de la ville. Cette même année, Paramount a sorti *Baywatch (Alerte à Malibu* pour le marché français), une adaptation cinématographique de la série télévisée devenue désormais légendaire. Le film joue très largement sur la nostalgie du public : plusieurs stars de l'époque (David Hasselhoff, Pamela Anderson) font une apparition et les fameux maillots de bain rouge une-pièce sont de retour. Un film dont l'attrait repose largement sur la nostalgie d'une série télévisée, qui elle-même reposait sur une certaine nostalgie vis-à-vis des plages des années 1960, n'allait jamais être un grand chef d'œuvre. Aux États-Unis, le nombre d'entrées vendues a été décevant. C'est à nouveau à l'international qu'*Alerte à Malibu* s'est révélé payant avec des rentrées d'argent tout à fait satisfaisantes. La côte angeline, avec ses vastes plages, ses tours de sauveteurs légendaires et ses corps de rêve, demeure une valeur sûre dans les imaginaires mondiaux. Reste à savoir si, au-delà des fictions hollywoodiennes, les plages elles-mêmes survivront au XXI<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>17</sup> David Rieff, *Los Angeles: Capital of the Third World*, New York, Simon & Schuster, 1991.

<sup>18</sup> Kathleen Kelleher, « First Black Lifeguard Working to Blaze Trail », *LA Times*, 28 mars 1993, consulté le 18/08/20 at <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-03-28-we-16355-story.html>

<sup>19</sup> Voir par exemple saison 2, épisode 8, « Point of Attack » et saison 4, épisode 10, « Tower of Power ».

<sup>20</sup> Sean Vitousek, Patrick L. Barnard, Patrick Limber, Li Erikson, et Blake Cole, « A model integrating longshore and cross-shore processes for predicting long-term shoreline response to climate change », *Journal of Geophysical Research: Earth Surface*, vol. 122, n° 4, p. 782-806.



Stefan Helmreich

Massachusetts Institute of Technology (USA)

sgh2@mit.edu

## Sur la plage – *Quelques fragments*

Traduction : A. Levain

- **Biographie**

Stefan Helmreich a obtenu son doctorat en anthropologie à l'université de Stanford et est aujourd'hui professeur d'anthropologie culturelle au Massachusetts Institute of Technology. Ses recherches portent sur la manière dont les biologistes pensent à travers les limites de « la vie » en tant que catégorie d'analyse. Son ouvrage *Alien Ocean : Anthropological Voyages in Microbial Seas* (University of California Press, 2009) est une étude des biologistes marins travaillant dans des domaines habituellement hors de portée : le monde microscopique, les grands fonds océaniques et les océans hors de la souveraineté nationale. Il montre comment les micro-organismes marins sont mêlés aux débats sur l'origine de la vie, le changement climatique, les biens communs océaniques et la possibilité de vie dans d'autres mondes. Son précédent ouvrage, *Silicon Second Nature : Culturing Artificial Life in a Digital World* (University of California Press, 1998) est une ethnographie de la modélisation par ordinateur dans les sciences de la vie. En 2000, Stefan Helmreich a remporté le prix Diana Forsythe de la part de l'association d'anthropologie américaine. Son nouveau livre, *Sounding the Limits of Life : Essays in the Anthropology of Biology and Beyond* (Princeton University Press, 2016) pose la question d'un changement de définition de la vie, de l'eau et du son. Il travaille actuellement sur un nouveau livre à propos de la science des vagues, dans des domaines allant de l'océanographie à la cosmologie, de la médecine à l'acoustique et à la sociologie.

- **Résumé**

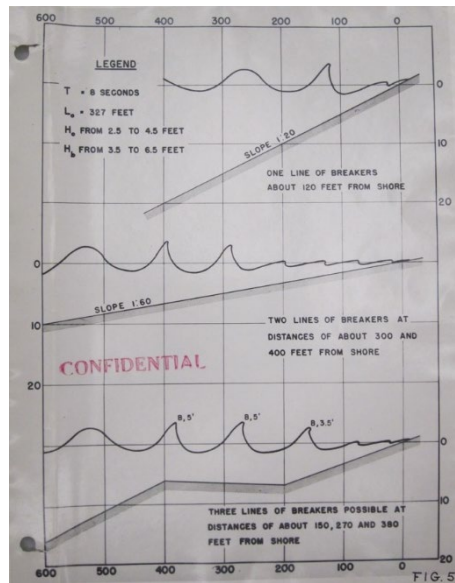
Qu'arrive-t-il sur la plage ? Parmi d'autres choses, des vagues *arrivent*, se brisent, déferlent. Ecrivains, artistes et bien d'autres ont tenté de capturer par les mots, la peinture, la musique la façon dont la dynamique des vagues se déploie. Des scientifiques se sont aussi livrés à cet exercice, bien sûr. C'est l'histoire – l'Histoire – que mon intervention raconte, au travers de la narration de la recherche conduite par la Scripps Institution of Oceanography de La Jolla, en Californie, entre les années 1940 et aujourd'hui. J'y retrace l'évolution des motivations scientifiques soutenant l'effort de compréhension du comportement des vagues sur la plage, à partir de motivations militaires (le chronométrage des invasions amphibies), puis d'ordre récréatif (prédire la forme et la force des vagues pour la pratique du surf), et enfin écologique (cartographier l'érosion du littoral et l'élévation du niveau de la mer). J'y défends l'idée que la science comme le symbolisme des vagues sur la plage sont configurés par ces impératifs historiques et sociaux.

- Résumé long

La science des vagues états-unienne s'est forgée au creuset de la 2<sup>ème</sup> guerre mondiale, au moment où des chercheurs de Scripps – alliés à d'autres institutions américaines, ainsi qu'à des chercheurs britanniques – ont commencé à prêter attention aux modèles prédictifs des vagues qui se brisaient sur les rivages alors tenus par les puissances de l'Axe. Ce travail a fait des vagues des infrastructures environnementales stratégiques, malgré leur caractère capricieux, dans la perspective des débarquements de troupes alliées en Afrique du Nord, en Europe et en Océanie.

L'histoire des vagues à Scripps, telle qu'elle est racontée habituellement, est centrée sur la figure de l'océanographe Walter Munk, né à Vienne en 1917. Munk obtient une maîtrise de physique à Caltech en 1939 et, la même année, demande la citoyenneté américaine dès l'annexion de l'Autriche par les Nazis. Il s'installe à Scripps et entame un travail de doctorat sous la direction d'Harald Sverdrup, autre Européen expatrié, venu de Norvège pour prendre la direction de Scripps en 1936, après avoir dirigé l'expédition polaire Amundsen dans les années 1920. Quand l'Allemagne envahit la Norvège, Sverdrup prolonge son séjour aux Etats-Unis. Au début des années 1940, à la demande de l'Armée de l'Air états-unienne, Munk et Sverdrup commencent à travailler sur la possibilité d'utiliser la « météorologie des vagues » pour minuter les invasions amphibies des Alliés. Le travail de Munk et Sverdrup s'avère décisif pour le débarquement des « duck boats » en Normandie, le 6 juin 1944. Pour construire leur approche de la prévision des vagues – qu'ils basaient sur le Steere Surf Code, un référentiel d'indications empiriques alors en vigueur, assez comparable dans son fonctionnement à l'échelle de Beaufort pour la mesure de la vitesse du vent -, Munk et Sverdrup avaient besoin de rassembler des données, des données spatiales.

Bien qu'il existât déjà à l'époque des douzaines de « stations de mesure des vagues » à l'échelle mondiale, à partir desquelles les observateurs rendaient compte de leur hauteur et de leur période, la plus importante partie de la preuve de concept fut apportée à Scripps, qui était équipé d'une longue jetée à partir de laquelle l'observation était facilitée. Dans un document interne à l'Institut daté de mars 1944 et intitulé *Hauteur des brisants et profondeur de déferlement*, les auteurs font état d'un projet préliminaire dans le cadre duquel « quatre ou cinq photographies [aériennes] ont été prises d'une vague bien définie, à mesure qu'elle avançait de l'extrémité de la jetée jusqu'à son point de déferlement. » Ce type de photographies fut ensuite synchronisé avec des mesures sous-marines de pression, qui correspondaient aux crêtes et aux creux des vagues en surface. Munk soutenait qu'il était possible d'utiliser les clichés des changements d'état de la longueur des vagues et de leur vitesse au cours de leur parcours vers le rivage pour en inférer les changements de profondeur de l'eau au-dessous d'elles. Un document alors confidentiel sur les *Effets de la pente du fond sur les caractéristiques des brisants observés le long de la jetée de la Scripps Institution* en fournit une illustration : des lignes ondulées évoluant sur fond de grille quadrillée, soulignant la disposition des vagues à la mesure.



**Figure 1:** Extrait d' "Effect of Bottom Slope on Breaker Characteristics as Observed Along the Scripps Institution Pier." (*Effets de la pente du fond sur les caractéristiques des brisants observés le long de la jetée de la Scripps Institution*)

La recension et l'archivage – ainsi que les standards pour comprendre ce que *sont* les vagues – devinrent essentiels à la science des vagues. Dans sa *Proposition de procédure uniforme pour interpréter les vagues et les enregistrements des instruments d'interprétation* (1944), Walter Munk proposait déjà un barème pour des caractéristiques telles que la hauteur des vagues. Il écrivait que « la hauteur des vagues doit être mesurée à la moyenne du tiers le plus haut des vagues observées durant un laps de temps d'au moins dix minutes », énonçant la mesure qu'il nommerait plus tard la *hauteur significative* des vagues (SWH – Significant Wave Height). Ces mesures furent progressivement intégrées dans les dispositifs de surveillance et d'enregistrement des vagues. Les étapes de l'histoire des dispositifs d'inscription des vagues à Scripps peuvent être retracées au travers d'une série de papiers épars et de diagrammes au sein des archives de l'institution, des exemples les plus précoces, comme celui de l'enregistreur de vagues de Cecil LaFond (1937-38), jusqu'au long rouleau froissé de sémillantes mesures de hauteur de vagues daté du 3 octobre 1966, que j'ai trouvé enroulé dans une boîte en carton, sèche trace archivistique d'une vague autrefois liquide.



**Figure 2:** “Eugene Cecil LaFond [circa 1938] standing by his wave recorder installed near the end of the Scripps pier.” (*Eugene Cecil LaFond [vers 1938] se tenant à côté de son enregistreur de vagues, installé à proximité de l’extrémité de la jetée de Scripps*) Eugene LaFond Papers, 1937-1939, BOX 18, FOLDER 16, Scripps Institution of Oceanography Archives.

Comment les vagues sont-elles devenues connaissables à ce moment précis du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle ? Au travers de leur étude morphologique sur les jetées et les plages, mais également au travers d’une chose assez nouvelle en science des vagues : la photographie aérienne, une représentation de la mer renversée, d’un regard tourné vers l’horizon – le paysage marin – vers un regard surplombant, agissant comme une carte en lui-même. Avec des séquences de clichés alignés de sorte à reconstituer un cinéma en vignettes décomposées, ce regard permettait de prévoir les futurs possibles en transformant le *temps* des vagues en *espace* des vagues.



**Figure 3:** Vertical, Swell from NW, May 6, 1950. Willard Newell Bascom Papers, 1945-2000, BOX 3: Photographs, Wave Project, UC Berkeley. Les vagues se lisent de la gauche vers la droite.

Des prises de vues en surplomb plus anciennes, datant du XIX<sup>ème</sup> siècle, s'étaient développées de conserve avec les relevés de l'espace océanique à partir des falaises, un point de vue à partir duquel, comme l'a montré Tara Rodgers, des scientifiques principalement hommes ont décrit la mer comme un flux à faire entrer dans un ordre calculateur par un observateur objectif. Hermann von Helmholtz écrivait qu'« [une] myriade de systèmes de vagues se chevauchant et se croisant [...] se voit mieux sur la surface de la mer, depuis une falaise élevée. [...] Je dois avouer que lorsque j'observe attentivement ce spectacle, s'éveille en moi un genre particulier de plaisir intellectuel. ». Rappelons-nous, par contraste, la virilité au grand air de William Bascom lorsqu'il cherchait à mesurer les vagues à partir d'un point d'observation sous-marin. Il témoignait ainsi d'un dévouement à rendre compte de façon désintéressée et d'un héroïsme physiquement engagé, typique de l'élaboration de l'objectivité océanique au milieu du siècle, et que l'historienne des sciences Naomi Oreskes a décrit comme un puissant mélange de détachement masculin et de passion. Mélange qui effaça souvent le travail de ces nombreuses femmes qui construisaient tables, calculs, et théories à partir des données océaniques issues de la mer ou du ciel. Etaient par surplu à l'œuvre dans la photographie aérienne du XX<sup>ème</sup> siècle, bien sûr, des intentions militaires – celles d'éliminer l'horizon en le survolant, en utilisant cette réorientation pour rapatrier le futur dans le présent.

Clara Breteau  
Université de Caen  
clara.breteau@gmail.com

## La plage comme espace d'élaboration d'un imaginaire sensible de la mer

- **Biographie**

Docteure en géographie et esthétique environnementales, Clara Breteau étudie ce pan de nos cultures qui prend forme au contact direct du monde sensible, en examinant plus particulièrement la manière dont la complexité des écosystèmes nourrit nos relations au monde vivant. Diplômée en développement durable de l'Université de Cambridge, en économie de l'ESSEC et en philosophie de la Sorbonne, elle est auteure d'une thèse de doctorat sur la dimension poétique des modes d'habiter écologiques autonomes. Elle travaille aujourd'hui sur manière dont le monde vivant marin alimente les perceptions et imaginaires de la mer en Baie de Seine et écrit pour les éditions Actes Sud un ouvrage adapté de sa thèse : *Habiter l'effondrement. Les poétiques de l'autonomie*.

- **Résumé**

Cette intervention aura pour but de présenter les grands axes du projet *Sensitroph : du rivage percevoir la mer* lancé en mars 2020 par les laboratoires BOREA et LADYSS et financé par la Fondation de France. Nous nous pencherons plus particulièrement sur l'un de ses volets, à savoir l'étude ethnographique des attaches sensibles et des imaginaires de la mer. A l'issue de la première phase d'enquêtes de terrain menée de juin à octobre 2020, nous proposerons d'analyser une première série de cas à l'échelle des plages, en cherchant à voir comment celles-ci se font le théâtre de l'élaboration d'attaches et d'imaginaires sensibles multiples de la mer. Nous chercherons en particulier à comprendre la façon dont le monde vivant marin intervient dans leurs formations. Quels sont donc les êtres, signes et phénomènes du monde vivant marin qui, à l'image de ces coquillages dans lesquels on croit entendre le bruit de la mer, nous permettent depuis la plage de développer une perception intime de la mer et d'en développer un imaginaire? A partir d'un corpus d'observations effectuées sur six plages du littoral de la Baie de Seine dans les communes d'Etretat, du Havre, d'Houlgate, de Luc sur mer, de Port-en-Bessin et de Saint-Vaast-la-Hougue, nous étudierons tout d'abord la manière dont les agenticités de la mer et de son monde vivant se traduisent sur l'estran en images et dessins qui provoquent l'imaginaire et lui « offrent prise »<sup>21</sup>. Nous verrons dans un deuxième temps comment la plage déploie tout un spectre de perceptions du milieu marin qui rompent avec la *prédation scopique* prégnante dans les plages capitalisées contemporaines, en donnant plutôt à voir une série de corps-à-corps, de contaminations réciproques et d'hybridations entre les mondes humains et non-humains. Des enfants-étoiles de mer jusqu'aux hommes-oiseaux, aux baigneurs fousseurs et aux pêcheurs-crustacés, « l'habitat » de la plage et son réseau de signes se transforme également en un « habit » qui enveloppe les êtres d'un tissu métamorphique.

---

<sup>21</sup>Nous inscrivons ici nos réflexions dans le cadre de la théorie des « affordances » de Gibson, voir James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Taylor & Francis Psychological Press, 1979.

- [Résumé long](#)

En août 2019, un jeune garçon faisait la découverte sur la plage de Trouville d'une bouteille à la mer en provenance du Havre qui contenait des invocations à l'adresse d'un « djinn des mers »<sup>22</sup>. Comme cette anecdote en témoigne, la quantification monétaire des services écosystémiques ne donne qu'une vue partielle et étroite des relations intenses que les sociétés humaines entretiennent avec leurs milieux naturels en général, et en particulier avec le monde marin si riche d'histoires et de légendes. À l'heure où l'on assiste à l'effondrement rapide des écosystèmes face aux pressions anthropocéniques, il apparaît en tous cas plus que jamais nécessaire de mesurer la portée de ce qui s'effondre avec le vivant et ce qui — de nos cultures, imaginaires et intimités — est mis en jeu quand la « santé » des écosystèmes est menacée.

Le projet *Sensitroph : du rivage percevoir la mer*<sup>23</sup> porte donc cette ambition : comprendre en quoi la richesse des réseaux trophiques marins n'est pas seulement liée à des questions de « nourritures » au sens métabolique du terme mais touche aussi à ce qui nourrit, intérieurement et existentiellement, l'être humain et les lieux qu'il habite. Financé par la Fondation de France sur une durée de deux ans et focalisé sur le littoral de la Baie de Seine en Normandie, le projet rassemble des chercheurs.ses en écologie des systèmes, en géographie humaine et en esthétique environnementale ainsi que des partenaires comme le Conservatoire du Littoral et l'Office Français de la Biodiversité. Il repose sur la combinaison de méthodes d'enquêtes quantitatives et qualitatives (questionnaires en ligne, enquête ethnographique) auprès d'une diversité d'acteurs du littoral fréquentant le rivage de la Baie de Seine qui seront, après analyses, intégrés à des outils de modélisation spatialisée du réseau trophique marin local. L'objectif est de proposer une caractérisation des relations au monde vivant marin et des formes culturelles qui se développent à partir d'elles, en vue de projeter les futurs possibles du littoral sous différents scénarios (changement climatique, transformation de la pêche, construction de parcs éoliens, gestion des réserves).

L'intervention proposée pour le colloque « Des vies avec des plages » aura pour but de présenter les grands axes du projet Sensitroph et de se pencher plus particulièrement sur l'un de ses volets, à savoir l'étude ethnographique des imaginaires sensibles de la mer. Nous proposerons alors, à l'issue de la première phase d'enquêtes de terrain menée de juin à octobre 2020, de réaliser une série de mini-études de cas visant à appliquer la problématique centrale de Sensitroph à l'échelle des plages, en cherchant à voir comment celles-ci, de par les attaches et les affects qu'elles nourrissent, se font le théâtre de l'élaboration d'un imaginaire sensible de la mer. Ce faisant, nous chercherons en particulier à comprendre la façon dont le monde vivant marin appréhendé depuis la plage intervient dans la formation de ces affects. Quels sont donc les êtres, signes et phénomènes qui, à l'image de ces coquillages dans lesquels on croit entendre le bruit de la mer, nous permettent depuis la plage de développer une perception intime de la mer et d'en développer un imaginaire ?

Nous partirons du constat que le rôle des perceptions et relations à la fois populaires et ordinaires avec ce monde vivant marin a été jusqu'à présent largement laissé de côté dans l'étude de cette sensibilité nouvelle à la mer également connue sous le nom de « désir de rivage »<sup>24</sup>. Selon l'historiographie récente<sup>25</sup>, celui-ci s'est développé de façon spectaculaire à partir du dix-huitième siècle dans les sociétés occidentales sous l'influence

---

<sup>22</sup> Marie Zinck, « Un texte à la gloire d'un joueur du HAC découvert dans une bouteille à la mer à Trouville », *Parisnormandie.fr*, 19 août 2019.

<sup>23</sup> Voir : <https://borea.mnhn.fr/fr/programme-recherche/sensitroph>.

<sup>24</sup> Alain Corbin, *Le territoire du vide. L'occident et le désir de rivage*, Paris, Flammarion, 1988.

<sup>25</sup> *Ibid.*. Voir aussi Françoise Péron et Jean Rieucau (dir.), *La Maritimité aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2000.

majeure des théologiens, des écrivains, des peintres ainsi que de la caste aristocratique qui initie le modèle de la villégiature balnéaire. Reliée à ces généalogies illustres, notre relation intime à la mer et à ses mondes a rarement été étudiée par les sciences humaines sous l'angle de ce que le vécu sensible des espaces littoraux par l'ensemble de leurs usagers pouvait générer comme imaginaires propres.

En ce qui concerne l'étude spécifique de la plage, que nous définirons de manière large comme « estran » à caractéristique sableux, les travaux de sciences humaines et sociales sont longtemps restés marqués par une approche anthropocentrée et écologiquement décontextualisée de cet espace, à l'exemple d'un Barthes qui dans son essai « Le mythe d'aujourd'hui » n'y voit qu'une accumulation de « matériel sémiologique » discursif et strictement humain :

« Combien, dans une journée, de champs véritablement "insignifiants" parcourons-nous ? Bien peu, parfois aucun. Je suis là, devant la mer : sans doute, elle ne porte aucun message. Mais sur la plage, quel matériel sémiologique ! Des drapeaux, des slogans, des panonceaux, des vêtements, une bruniture même, qui me sont autant de messages »<sup>26</sup>

Occultant « la vie des signes et les signes de la vie »<sup>27</sup> autre qu'humaine, cette vision de la plage apparaît symptomatique d'un monde des humanités qui, malgré le développement des courants néo-matérialistes et biosémiotiques<sup>28</sup>, hésite encore aujourd'hui à entamer son « tournant non-humain »<sup>29</sup>. Dans le domaine de la géographie culturelle, des travaux existent qui tentent de comprendre comment la « réalité tangible » de la plage « permet d'alimenter l'imaginaire nécessaire à l'équilibre humain », mais ils restent néanmoins attachés à une vision « élémentaire » de la plage réduite à « une interface entre [les] différents éléments » – eau, air, feu et terre<sup>30</sup>.



**Figure 1 : Une vision élémentaire de la plage : cabine et parasol sur une ligne de sable et d'eau, ciel et soleil en toiles de fond sur un carreau de salle de bain à St-Vaast-la-Hougue**

Nous tenterons donc dans cette présentation de nous emparer de la question encore peu abordée de la façon dont le monde vivant marin vient façonner et alimenter nos attaches sensibles à la mer, à travers quelques pistes de réflexions et hypothèses « à chaud » de retour de terrain. A partir d'un corpus d'observations et

---

<sup>26</sup> Roland Barthes, « Le mythe d'aujourd'hui » in *Oeuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 685-6.

<sup>27</sup> Jesper Hoffmeyer, *Biosemiotics, an Examination into the Signs of Life and the Life of Signs*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

<sup>28</sup> Voir *ibid.* et Rick Dolphijn et Iris Van der Tuin (dir.), *New Materialism. Interviews & Cartographies*, Ann Arbor, Open Humanities Press, 2012.

<sup>29</sup> Louis-Claude Paquin, « Le Nouveau Matérialisme », présentation à l'Université du Québec à Montréal, novembre 2015, p. 11, <http://lcpaquin.com/epistemologie/materialisme.pdf>, consulté le 9 octobre 2017.]

<sup>30</sup> Voir Jérôme Lageiste, « La plage, un objet géographique de désir », *Géographie et cultures*, n°67, 2008, pp. 7-25 (7, 13 et 17).



d'observation participante effectuées sur six plages du littoral de la Baie de Seine dans les communes d'Étretat, du Havre, d'Houlgate, de Luc sur mer, de Port-en-Bessin et de Saint-Vaast-la-Hougue, nous étudierons tout d'abord la manière dont les agentivités de la mer et de son monde vivant se traduisent sur l'estran en images et dessins qui provoquent l'imaginaire et lui « offrent prise »<sup>31</sup>. Ce faisant, nous prendrons le contrepied d'une certaine approche hylémorphique de la plage concevant celle-ci comme un espace inerte où s'imprimeraient des représentations constituées indépendamment d'elle<sup>32</sup>.

Loin de constituer une simple surface d'imposition et de projection, la plage apparaît plutôt comme un « tissu » à la fois trophique et esthétique dans lequel les corps humains et non-humains se partagent des nourritures tout en entremêlant et mélangeant leurs formes.



**Figure 2 : Le restaurant panoramique joue sur le fantasme de « manger la mer » en ce qu'il promet de capturer à la fois visuellement et gustativement ses profondeurs**

A l'envers de l'esthétique touristique consumériste où le milieu marin est appréhendé à travers les deux pôles extrêmes de la pulsion scopique<sup>33</sup> et de l'ingestion de produits de la mer, nous verrons dans un deuxième temps comment la plage déploie un spectre de perceptions du milieu marin qui rompent avec la prédation en donnant plutôt à voir une série de corps-à-corps, de contaminations réciproques et d'hybridations entre les mondes humains et non-humains. Des enfants-étoiles de mer jusqu'aux hommes-oiseaux, aux baigneurs fouisseurs et aux pêcheurs-crustacés, « l'habitat » de la plage et son réseau de signes se transforme également en un « habit » qui enveloppe les êtres d'un tissu métamorphique.

---

<sup>31</sup> Nous inscrivons ici nos réflexions dans le cadre de la théorie des « affordances » de Gibson, voir James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Taylor & Francis Psychological Press, 1979.

<sup>32</sup> Voir par exemple Tim Ingold, *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, London/New York, Routledge, 2013, pp. 20-1: « whenever we read that in the making of artefacts, practitioners impose forms internal to the mind upon a material world 'out there', hylomorphism is at work ».

<sup>33</sup> La pulsion scopique est ici entendue comme le besoin compulsif et irrésistible de « voir ».



Figure 3 : Figures d'homme-oiseau sur la plage d'Houlgate

Victoria Hunter  
University of Chichester  
[V.Hunter@chi.ac.uk](mailto:V.Hunter@chi.ac.uk)

## Danser la plage : entre terre, mer et ciel

Traduction : J. Clavel

- **Biographie**

Victoria Hunter est une chercheuse-praticienne et lectrice en danse et chorégraphie situées (Site dance) à l'université de Chichester au Royaume-Uni. Ses recherches explorent l'engagement corporel avec l'espace et le lieu à partir de pratiques du mouvement et de la danse *in situ*. Son ouvrage *Moving Sites : Investigating Site-Specific Dance Performance* a été publié par Routledge en 2015. Elle est co-auteurice de *(Re)Positioning Site-Dance* (Intellect 2019) avec Melanie Kloetzel (Canada) et Karen Barbour (New Zealand) qui explore les pratiques dansées en situation (Site Dance) à une échelle locale en relation avec des thèmes socio-économiques, politiques et écologiques mondiaux à travers un éventail de perspectives interdisciplinaires incluant les recherches féministes, la géographie humaine, les discours néolibéralistes et ceux des Nouveaux Matérialismes. Sa monographie « *Site, Dance and Body : Movement, Materials and Corporeal Engagement* » va prochainement être publiée chez Palgrave au printemps 2021.

- **Résumé**

La pratique de la danse et du mouvement situé peut être définie comme une pratique créée et exécutée *in situ*, **en réponse** à des sites et des lieux particuliers. Cette pratique est vaste et variée en termes d'objectifs, d'emplacements et d'orientation allant du rural à l'urbain, du politique au spectaculaire. Dans cette présentation, j'examine comment les situations offertes par la plage peuvent s'explorer grâce à une enquête phénoménologique par le mouvement. Je propose que ce type de travail offre d'autres modes et façons de « connaître » les environnements et les composants non-humains, notamment en fournissant des strates d'informations supplémentaires et des connaissances incorporées qui permettent de prendre en compte les plages, les lieux côtiers et aquatiques. Ce travail exige une forme de présence qui nous ramène au corps et nous rappelle les similitudes et les synergies entre notre propre matérialité composée d'os calcifiés et d'intérieurs aqueux, et la matérialité intrinsèque à ces environnements composés de couches sédimentaires rocheuses, de particules de sable et de fonds marins à la porosité limoneuse.

Le recueil d'idées que je présente ici s'engage et s'inscrit au sein des nouveaux matérialismes et de la phénoménologie. Je m'intéresse plus particulièrement à la notion d'enchevêtrements des corps-mondes et j'interroge la manière dont on peut invoquer un sentiment de circulation avec le milieu par la pratique créative des arts (dans mon cas, la danse et le mouvement situé). Pour ce faire, j'utilise des méthodologies qui fonctionnent en lien avec le site en question plutôt que d'imposer un récit ou un agenda hors-sol comme lors d'évènements performatifs plus délimités ou cadrés.

- Résumé long

Que se passe-t-il lorsqu'un corps mouvant et dansant est immergé et entremêlé dans le paysage de la plage ?

Que révèle-t-il des processus de présence et d'habiter *avec* et *dans* la plage ?

La plage, en tant que site naturellement cinétique, présente aux praticiens du mouvement un défi : celui de s'engager, répondre et négocier avec un environnement particulièrement actif et dynamique et ce, dans un processus semblable à une forme de mouvement en duo dans lequel un enchevêtrement cinétique entre le corps-en-mouvement et le site-en-mouvement se produit.

Je suis personnellement intriguée par cette forme particulière et « liminale » du travail dansé, qui se produit physiquement aux frontières entre la terre et la mer et comprend des éléments artistiques hybrides - pratiques piétonnes, pratiques non-stylisées de danses et du mouvement - situés à la limite entre la danse chorégraphiée et la pratique du mouvement dit environnemental. Ce travail explore une forme de curiosité chorégraphique et corporelle, et une fascination pour la relation entre corps et environnement, entre chair, mer et ciel. Je ne m'intéresse pas à ces performances en tant que productions, mais avant tout pour la méthodologie du mouvement qui s'y invente et l'expression corporelle qui émerge de ces rencontres entre corps et lieux.

Cette approche produit une danse spontanée, non scénarisée, qui laisse voir dans un même mouvement le processus et ce qui est produit - une forme de chorégraphie-dans-le-moment, décrite par la danseuse-chercheuse australienne Gretel Taylor<sup>34</sup> comme « danser le lieu » par opposition à « danser dans le lieu » (p.72).

La manière dont ce mode d'exploration opère en pratique est illustrée ici par la présentation de l'une des nombreuses partitions (simplement définies ici comme une série d'instructions ou de tâches) que j'emploie dans ce travail chorégraphique. La partition-du-site (*Site-score*) illustre un type d'exercice phénoménologique que j'ai développé pour encourager les danseurs à *prendre le site*, à l'incorporer, et ainsi explorer les connexions entre corps et environnement. À travers ce processus d'*être présent*, par l'attention et la réponse, une forme d'improvisation organique du mouvement commence à émerger, propre à chaque individu tout en contenant des mouvements communs : des dynamiques, des vitesses, des pauses, des figures et des formes corporelles/de mouvements.

Dans son article *Plages et corps*<sup>35</sup>, l'écrivaine Jenn Webb voit la plage comme une construction culturelle régie par des « règles sociales appliquées de façon erratique » (p.1). Cependant, par une exploration du corps comme forme primaire de navigation expérientielle dans le paysage, elle identifie également la plage comme le « lieu où le corps gagne (temporairement) la bataille<sup>36</sup> entre nature et culture, entre les contraintes sociales et les désirs tus » (p.1). Webb explore comment le rivage invite l'individu à une expérience immersive que n'offrent pas les autres interactions quotidiennes avec le monde. La possibilité de creuser dans le paysage, de faire courir le sable entre les doigts, d'y nager et d'amener le site jusqu'à « l'intérieur » du corps est une expérience qui n'est offerte - ni physiquement, ni expérientiellement – par aucun autre milieu, que ce soient les parcs, les paysages ruraux ou urbains.

---

<sup>34</sup> Gretel Taylor, 2010, *'Empty? A critique of the Notion of 'Emptiness' in Butoh and Body weather training*, Theatre, Dance and Performance Training 1(1):72-87

<sup>35</sup> Jenn Webb, *Beaches and Bodies*, 2000, [unpublished conference paper] *On the Beach Conference*, Cultural Studies Association of Australia, University of Queensland, Brisbane December 2000.

<sup>36</sup> Struggle en anglais.

Le sentiment de re-connexion avec les « éléments naturels »<sup>37</sup> du paysage et de l'environnement offert par la plage peut nous rappeler notre propre relation organique avec le monde et nous ramener à des manières d'entrer en relation avec le monde plus fondamentalement corporelles, à travers une variété de processus sensoriels, viscéraux et kinesthésiques. Jen Webb résume cette notion lorsqu'elle décrit sa propre expérience de la plage :

Absorbée par le vent salé, assourdie par le grondement de l'eau sur les rochers, vaincue par le roulement des vagues, perturbée par le cri strident des mouettes.

Jen Webb<sup>38</sup> (p.3)

Dans cet extrait, Webb capture la nature multi-sensorielle de l'interaction corps-plage, celle-là même dans laquelle nos corps sont placés à côté de plans et d'horizons élargis, de vertigineux bords de falaises, d'ondoyantes dunes de sable, de topographies (souvent) créées par des phénomènes naturels comme le vent, la pluie et les marées, produisant un fort contraste avec les environnements créés et régulés par les humains, dans lesquels nous évoluons au quotidien.

En revenant à la notion de liminalité, et en considérant la plage comme lieu liminal de rencontre, la théoricienne de la danse Valerie Briginshaw<sup>39</sup> observe :

Les plages existent aussi entre terre et mer. En tant que rivages, elles forment des frontières et des limites. Elles sont des espaces liminoïdes ou intermédiaires particuliers.

Valerie Briginshaw<sup>40</sup> (p.60)

En abordant la plage comme un « entre-deux », le site liminal offre un certain degré d'incertitude et de possibilités à ceux qui s'y engagent. L'imprévisibilité et la nature précaire de ce lieu liminal offrent la possibilité de présenter à l'individu de nouvelles façons de vivre et de s'engager dans le monde et, ce faisant, d'invoquer de nouvelles expériences de conscience de soi et potentiellement de nouvelles façons d'être-au-monde. Webb souligne ainsi :

Pensez, par exemple, à la relation particulièrement évocatrice entre l'eau et la frontière terrestre : l'incertitude, et même la mouvance de cette limite, métaphorise l'endroit où le corps s'arrête et où le reste du monde commence.

Jen Webb<sup>41</sup> (p.3)

L'exploration de cette relation a servi de base à l'exploration de mes propres mouvements, menée sur la côte au nord de Norfolk en mai 2010. Les interactions de mouvements m'ont mené vers une exploration piétonne au bord de l'eau au cours de laquelle le point d'équilibre de mon corps était constamment mis à l'épreuve par le vent violent de la côte. Grâce à cet exercice, j'ai commencé à explorer physiquement la sensation d'être suspendue dans l'air, enracinée au sol par la gravité, tout en me déplaçant sur le double *limen* (seuil) précaire entre mer et rivage, terre et air. Ce positionnement fragile remettait en question à la fois physiquement et conceptuellement la notion de « localisation », problématisant l'endroit où le corps se situait dans cet échange où tout évoluait et changeait constamment à chaque mouvement et ajustement corporel.

---

<sup>37</sup> Jen Webb, *op.cit*

<sup>38</sup> *Ibid*

<sup>39</sup> Valerie Briginshaw. (2001) *Dance, Space, and Subjectivity*. New York: Palgrave.

<sup>40</sup> *Ibid*

<sup>41</sup> Jen Webb, *op.cit*

Ce niveau d'incertitude englobe et amplifie le flou autour de la localisation, menant à une remise en question de la « fixité » de la localisation individuelle et de l'assurance de la « stabilité » du lieu. Webb note comment ce manque de stabilité ressentie et le problème de localisation qui en découle « peuvent être lus comme une métaphore de l'insécurité toujours associée aux questions ontologiques de : Que suis-je ? et Qui suis-je ? » (p.3). L'observation de Webb nous aide à envisager la plage comme un lieu controversé et paradoxal, offrant des possibilités de plaisir, de danger, d'évasion et de disparition. Par l'immersion du corps dans le sable et la mer, la pluie et le vent et par la projection imaginative et viscérale de soi-même à travers le paysage dans les perspectives, les plans et par-delà les horizons, la plage offre la possibilité de s'échapper métaphoriquement de soi-même et, en particulier, de la forme d'auto-exécution pratiquée et performée<sup>42</sup> dans les situations de la vie quotidienne. Elle conduit à un sentiment d'absence tant du soi social habituel que des normes auto-imposées ou incorporées, et conduit à un état flou où la vie quotidienne, les comportements et les actions sont suspendus. Paradoxalement, en s'engageant sur la plage, nous entrons aussi dans un lieu physiquement instable et dangereux où l'auto-préservation nous dicte de *faire* attention à nous-mêmes pour éviter de couler et de se noyer, de trébucher et de se heurter à l'environnement. À travers ce processus, nous développons une conscience aigüe de notre présence physique et de sa gestion, au sein-même de l'interaction avec le site et en constante négociant - interaction au cours de laquelle toute tentative d'échapper à notre soi physique est empêchée.

Les limites du corps et son engagement avec les éléments non-humains dans ce processus deviennent fluides et perméables. Grâce aux processus d'engagement et d'immersion dans la plage, la « matérialité désordonnée »<sup>43</sup> (p.23) du corps et ses « limites incertaines » sont exposées. La géographe Robyn Longhurst<sup>44</sup> explore les théories autour de la « corpogéographie » lorsqu'elle se penche sur les relations du corps au monde. Plus précisément, elle présente les notions de « frontières fluides » du corps<sup>45</sup> comme un défi lancé aux idées de fixité et d'imperméabilité entre le corps et le monde, nous invitant ainsi à considérer la « nature liquide, gazeuse, fluide et aqueuse des corps »<sup>46</sup>. Sa compréhension du corps comme poreux et ouvert est particulièrement adaptée aux explorations du mouvement qui, nécessairement, abordent la matérialité "désordonnée" des corps dans des endroits côtiers "désordonnés" où l'eau, le sable, la boue et la vase deviennent enchevêtrés, intégrés, et *situés* dans les deux entités physiques que sont le corps et l'environnement. Son point de vue sur la porosité corporelle rejoint les observations de Neimanis<sup>47</sup> sur les relations aqueuses et la transcorporité lorsqu'elle souligne,

Un corps aqueux se dilate, fuit, excrète et transpire. Ses profondeurs gargouillent, jaillissent. Une masse d'eau s'étend de manière transcorporelle, dans d'autres assemblages ; bassin versant, citerne, mer ; et d'autres corps : humain, végétal et hydrologique. (p.46)

Dans ses écrits, Neimanis réfléchit plus généralement à la manière dont les œuvres d'art ou les interventions créatives pourraient aiguïser notre conscience envers ces relations aqueuses. Elle suggère que les actes artistiques et créatifs tels que l'écriture, les images et les performances agissent comme des « histoires par procuration » fonctionnant comme des « voies pour dés-sédimer notre perspective à l'échelle humaine » (p. 55). Selon elle, de tels actes artistiques et imaginatifs donnent « accès à une expérience incarnée de notre condition aqueuse qui, autrement, pourrait être trop submergée, trop enfouie sous notre chair, trop refoulée,

---

<sup>42</sup> Voir: Erwin Goffman, (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*, London: Penguin. (Voir la traduction française de Alain Accardo (1973) *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris : Minuit.)

<sup>43</sup> Robyn Longhurst (2001) *Bodies: Exploring Fluid Boundaries*. London: Routledge.

<sup>44</sup> *Ibid*

<sup>45</sup> *Ibid*

<sup>46</sup> *Ibid*

<sup>47</sup> Astrida Neimanis (2019) *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, London: Bloomsbury.

ou encore, trop vaste et distante (voire trop évidente, banale et considérée comme acquise) pour être perçue » (p. 55).

Dans cette discussion, j'étends cette notion de Neimanis pour inclure les performances dansées avec les plages qui attirent l'attention sur les relations aqueuses et les enchevêtrements humains-non-humains. Ce faisant, je mets en garde : ces travaux artistiques *performent*, *présentent* ces relations complexes plutôt qu'ils ne les *représentent* (par procuration).

Cette liminalité, ouverture-finitude, des milieux côtiers, combinée à la conscience d'un corps poreux et ouvert, pousse les praticiens du mouvement à explorer les limites potentielles, les frontières et les possibilités du corps dans ce type de paysage particulier. L'éventail des possibilités de mouvements découlant de l'interaction avec la plage peut sembler infini, libérant le ou la chorégraphe de l'utilisation d'un vocabulaire de mouvement codifié qui peut sembler inapproprié ou redondant dans ce contexte. Des actions plus basiques et simplifiées, engageant l'entièreté du corps, et le retour à des processus d'exploration du mouvement qui incorporent des actions de base - roulades, courses et marches (voir par exemple l'œuvre *Tides* de Amy Greenfield <sup>48</sup>) - peuvent sembler plus appropriés et pertinents dans ce contexte.

Par cette pratique, je soutiens qu'une forme particulière d'habiter-la-plage survient, pendant laquelle le ou la danseur.se en vient à « connaître » le site par l'exploration détaillée d'éléments spécifiques dans lesquels un « monde » singulier et expérientiel se construit. Cette proposition s'inspire de la « perspective d'habitabilité » de Tim Ingold (p.153)<sup>49</sup> dans laquelle il développe les relations humain-environnement à partir des notions heidegériennes d'habitabilité et de temporalité : « ...en habitant le monde, nous n'agissons pas tant sur lui, ou lui faisons des choses ; mais plutôt nous avançons avec lui ». (p.164). Ce sentiment de « se déplacer avec » le paysage, articulé par Ingold, influence ma propre compréhension de la pratique comme une danse *avec* le site, *avec* la plage, dans laquelle une relation de coexistence fournit à la fois la source, le contenu et le contexte des mouvements exécutés par le ou la danseur.se. Ce processus subjectif d'habiter-la-plage, invoqué par l'exploration improvisée du mouvement, facilite une forme particulière de *worlding* (faire monde) dans laquelle le danseur s'aligne sur les « thèmes et les atmosphères présents dans un monde particulier »<sup>50</sup>. Il est facilité par un processus d'habitation mobile dans lequel le corps et le site sont co-perçus par le.la danseur.se pendant qu'ils bougent en suivant les rythmes naturels, les contours, les perspectives et les directions du site.

Ici, il peut être éclairant d'utiliser la notion de « Chiasme » de Merleau-Ponty<sup>51</sup> comme perspective théorique pour explorer la nature de l'interaction site-corps-soi. La notion de Merleau-Ponty nous permet d'identifier, dans ce contexte, un entrelacement entre le corps et le monde par un engagement dans un territoire interstitiel dans lequel le corps-soi et le site s'entremêlent, se chevauchent et s'engagent dans un échange « désordonné » facilité par un processus de réversibilité. Merleau-Ponty, dans *Le visible et l'invisible* (1968), décrit ce processus :

Une fois qu'une relation corps-monde est reconnue, il y a ramification de mon corps et ramification du monde et correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors. (p.136)

---

<sup>48</sup> Par exemple : <https://vimeo.com/93771175> Amy Greenfield, *Tides*, 1982.

<sup>49</sup> Tim Ingold, (1993) « The Temporality of the Landscape », *World Archaeology* 25, n° 2: 152-74.

<sup>50</sup> Kathleen Stewart, (2012) *Ordinary Affects*, North Carolina: Duke University Press.

<sup>51</sup> Merleau-Ponty, Maurice. (1968) *The Visible and the Invisible* [Trans: Alphonso Lingis]. U.S.A: Northwestern University press. Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

Ce processus implique donc une forme de réduction phénoménologique dans laquelle le processus d'intentionnalité fonctionne comme un processus à double sens impliquant l'intentionnalité du ou de la danseur.se envers le monde et l'intentionnalité du monde envers le sujet incarné.

Ce mode d'investigation du mouvement, qui narre le lieu, met en avant le corps et la corporéité comme mode principal d'engagement avec le monde. Il révèle ainsi une forme d'« être au monde » dans laquelle le corps et le monde s'entrelacent. Elle exige du ou de la performeur.se de rester ouvert.e, présent.e et conscient.e de son corps dans le lieu mais aussi de réagir instinctivement par une forme de pratique pré-réflexive dans laquelle le « sens de soi » n'est jamais en deçà de la présence à soi.

Le contenu du mouvement qui en résulte et qui émerge de l'enquête phénoménologique n'est donc pas empiriquement représentatif de l'environnement, mais exprime plutôt la réponse viscérale et incarnée du danseur.se au monde, et à ses matériaux sous une forme abstraite "colorée" et "parfumée" par son expérience du site.

Tandis que j'ai commencé cette recherche avec le but de trouver un moyen corporel d'« entrer » dans le site de la plage et d'utiliser une série de notes pour faciliter les explorations individuelles, ce qui ressort également pour certain.e.s participant.e.s est l'expression d'expériences émotionnelles rencontrées à la fois pendant et après les pratiques du mouvement. L'exploration de la ligne d'horizon a été particulièrement remarquable dans la variété des émotions ressenties et évoquées lors des discussions avec les danseur.se.s après la pratique. Un certain nombre de participant.e.s ont fait état de sentiments d'inquiétude, de mélancolie et de malaise pendant la pratique, tandis que d'autres ont au contraire rapporté des sentiments d'exaltation, de possibilités offertes et « d'être transportés », reflétant un large éventail de résonances émotionnelles qui témoignent de la dimension épique de la rencontre vécue dans cette œuvre avec la ligne d'horizon.

De nombreux et nombreuses participant.e.s ont exprimé leur sentiment d'avoir été « ému.e.s » par leurs explorations dansées et leurs rencontres avec la plage. D'autres ont exprimé des sentiments de nostalgie et de mélancolie ressentis lors des partitions plus contemplatives (c'est-à-dire la texture et la ligne d'horizon), tandis qu'une danseuse a exprimé comment l'œuvre évoquait les souvenirs de son père récemment décédé. Pour elle, le processus de danser avec la plage est devenu un « hommage » ou un éloge à sa mémoire.

Afin de théoriser ces réponses, il est peut-être utile de mobiliser à nouveau la « perspective » de « l'habitabilité » d'Ingold<sup>52</sup>, un point de vue qui fait allusion à un type de relation sujet-environnement dans lequel les lieux sont vécus de manière intense, imprégnés de souvenirs, d'associations et d'affects à travers lesquels se développe un sentiment profond de connectivité. La perspective d'Ingold est liée aux notions de temporalité et de mobilité dans lesquelles le passage du temps en tant que composante de l'existence humaine et de l'habiter, du développement et de la détérioration du paysage est reconnu. Dans cette perspective, Ingold propose que toutes les rencontres perceptuelles avec le paysage soient informées par la conscience, inhérente à l'expérimentateur, des histoires, des activités et des vies passées des habitants des lieux qu'il observe ;

Percevoir le paysage est donc un acte de mémoire, et le fait de se souvenir n'est pas tant une question d'évocation d'une image interne, stockée dans l'esprit, que d'engagement perceptif avec un environnement qui est lui-même chargé du passé.

(p.189)

Alors qu'Ingold applique cette perspective à une discussion plus large de l'archéologie et de l'anthropologie du paysage, je suggère ici que, dans cette pratique, la « perspective de l'habitabilité » informée par une

---

<sup>52</sup> Tim Ingold, (2000) *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.



conscience subjective de l'activité passée et un sentiment d'héritage ontologique rencontré sur la plage coexiste avec un « sentiment » plus subjectif d'historicité. Le processus d'exploration par le mouvement de la plage renseigne le sens corporel de l'engagement et la connexion émotionnelle de l'artiste avec la plage d'une manière plus singulière et subjective grâce à une forme de mémoire incarnée, qui, à son tour, appelle des réponses émotionnelles en temps réel.

Ce sens subjectif de l'historicité, rencontré à travers les associations et les connexions émergeant de la mémoire incarnée, s'opérationnalise lors de la danse avec le lieu décrit ici de manière existentielle. En me connectant à ce lieu, à cette plage, je me connecte également à toutes les plages que j'ai déjà rencontrées dans ma vie. Ma mémoire incarnée résonne avec l'engagement actuel que j'ai avec le lieu. Elle invoque ainsi des réponses physiques et émotionnelles qui s'enchevêtrent dans un réseau d'interactions entre les associations passées et les expériences actuelles avec la plage.

Aussi disparates et illusoirs que soient la nature et le sujet de ces émotions invoquées, et aussi non-quantifiables qu'elles puissent paraître comme résultats de recherche, ce qui m'intéresse ici, c'est l'existence même de ces états et traces émotionnelles en tant que composantes tangibles et valables de la pratique elle-même. Dans ce travail, le processus de libération des modes d'existence habituels, l'abandon de soi-même dans la pratique et la reconnaissance de nos émotions (que nous cessons de maintenir à distance) semblent s'être enchevêtrés dans les explorations du mouvement au fur et à mesure que la pratique se développe. Je suggère ici que cette « libération » du comportement ouvre effectivement un espace dans lequel les émotions, les souvenirs et les associations généralement mis à distance, contrôlés et invisibilisés sont rendus possibles et autorisés à éclore, non pas sous la forme d'un débordement émotionnel, mais comme un élément clé de notre processus de prise en charge de nous-mêmes dans un véritable sens holistique.

Par cette discussion de danse située sur le rivage, je soutiens que cette pratique révèle la nature multiforme du lieu, de la plage et ce faisant, met en lumière la complexité des processus humains d'entrer en relation avec le rivage. Grâce à une enquête phénoménologique du mouvement, la pratique permet aux individus de s'engager dans les nombreuses strates et nuances des paysages littoraux. Ces composantes comprennent des éléments matériels et tangibles rencontrés - sable, mer, parois rocheuses et précipices - ainsi que des composantes plus « impalpables » du lieu, telles que le rythme, la texture, la vitesse, la distance et l'échelle, vécues subjectivement par celui ou celle qui les perçoit. En ce sens, la pratique constitue un processus mobile de collage dans lequel une multiplicité d'intérieur, d'extérieur, d'espace, de temps, de mémoire, d'émotion et d'affect s'assemblent, se dissolvent et se réassemblent grâce au mouvement et la mobilité du ou de la danseur.se. Grâce à l'enquête phénoménologique par le mouvement, les participant.e.s sont capables de s'immerger corporellement au sein de cette rencontre multiforme et de jouer avec, de questionner, d'explorer et de travailler à travers une série de réponses incarnées rencontrées au moment de l'interaction.

Julie Perrin  
Université Paris 8, IUF  
[perrin.julie@gmail.com](mailto:perrin.julie@gmail.com)

## Chorégrapheur pour un rivage

- **Biographie**

Julie Perrin est maîtresse de conférences au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis (laboratoire MUSIDANSE – E.A. 1572) et chercheuse à l'I.U.F. (2016-2021). Ses recherches portent sur la danse contemporaine à partir de 1950 aux États-Unis et en France, en particulier sur la spatialité en danse et la chorégraphie située. Elle est l'auteure de : *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique* (CND / Les presses du réel, 2007) ; *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse* (Les presses du réel, 2012) ; *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques* (avec Y. Chapuis et M. Gourfink, Les presses du réel, 2019). Écrits disponibles sur : [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr)

- **Résumé court**

La proposition du groupe *Plages Vivantes Humanités Environnementales* de regarder ensemble des films présentant des approches chorégraphiques des plages est l'occasion d'observer comment un point de vue chorégraphique est susceptible de transformer cet environnement en un milieu propice à la création spectaculaire ou à l'expérimentation dansée. Réciproquement, cela nous conduit à réfléchir à ce que cette transformation chorégraphique inédite des plages permet de mettre en évidence concernant la relation que les humains sont susceptibles d'entretenir avec un tel environnement. Il s'agira donc d'évoquer des exemples chorégraphiques où le rivage est le sujet d'une danse et non son décor.

Cette présentation s'appuiera sur des exemples épars, au long du XX<sup>e</sup> siècle, prenant le risque de rapprocher des exemples historiquement lointains mais aussi des réalités géographiques très contrastées, dès lors que le mot « rivage » renvoie à une gamme très variée de lieux choisis par les chorégraphes. L'histoire précise des relations des chorégraphes avec les mers et les rivages reste à faire, et il est encore trop tôt pour présenter des conclusions synthétiques telles qu'elles peuvent exister pour l'histoire de la peinture ou de la littérature concernant leurs relations aux rivages. Ce parcours à travers quelques images photographiques ou filmées sera l'occasion de poser quelques hypothèses et se donne comme une introduction lointaine aux trois films qui seront projetés.

- [Résumé long](#)

La proposition du groupe *Plages Vivantes Humanités Environnementales* de regarder ensemble des films présentant des approches chorégraphiques des plages est l'occasion d'observer comment un point de vue chorégraphique est susceptible de transformer cet environnement en un milieu propice à la création spectaculaire ou à l'expérimentation dansée. Réciproquement, cela nous conduit à réfléchir à ce que cette transformation chorégraphique inédite des plages permet de mettre en évidence concernant la relation que les humains sont susceptibles d'entretenir avec un tel environnement. Autrement dit, si je peux m'autoriser à glisser un adjectif dans le titre de ces journées d'études, à la façon dont le geste dansé ou chorégraphié s'introduit sur les rivages, c'est l'occasion d'aborder des « vies chorégraphiques avec des plages ».

Cette présentation s'appuiera sur des exemples épars, au long du xx<sup>e</sup> siècle. En effet, l'histoire précise des relations des chorégraphes avec les mers et les rivages reste à faire, et il est encore trop tôt pour présenter des conclusions synthétiques telles qu'elles peuvent exister pour l'histoire de la peinture ou de la littérature concernant leurs relations aux rivages. Si ce n'est pas là l'ambition de cette présentation, on gardera en tête ce qu'ouvrirait un tel programme de recherche. Il aurait pour modèle magistral, sans aucun doute, la démarche ouverte par Alain Corbin, de construire une histoire des sensibilités occidentales aux rivages. Sa perspective est inspirante pour les études en danse, parce que Corbin s'intéresse à une « culture somatique » et prête attention « à tout ce qui concerne le corps, perçu comme une centrale de sensation<sup>53</sup> ». Dans son essai *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840* (Flammarion, 1990) puis dans *Le Ciel et la mer* (Bayard, 2005), l'historien engage une recherche résolument pluridisciplinaire de constitution d'une histoire des systèmes d'appréciation du rivage à travers les siècles. La force d'une telle étude est de parvenir à faire apparaître combien le rivage naît à la croisée de différents champs : les pratiques sociales (aussi variées que les métiers de la pêche, les loisirs, les villégiatures thérapeutiques ou le tourisme) ; les théories scientifiques aussi bien liées à la connaissance du vivant, de la Terre, du climat (en particulier géographie, géologie, météorologie) que du corps humain (en particulier les théories médicales prescrivant de fréquenter ou au contraire d'éviter les bords de mer, mais aussi les représentations du corps humain et de la circulation des fluides aqueux ou aériens) ; ou encore la connaissance des systèmes de croyance (c'est-à-dire la façon dont la mer, les espaces sous-marins ou les météores sont appréhendés selon des représentations pouvant relever de la superstition, du religieux, de mythologies ou de folklores). Le rivage prend donc forme à partir de schèmes scientifiques, de pratiques sociales, d'expressions émotionnelles, et de rhétoriques contrastées au fil de l'histoire occidentale. Enfin, l'histoire des modalités d'attention au rivage et des sensibilités à son égard se tisse avec celle de ses représentations par l'art. En effet, les travaux de Corbin comme celle d'autres penseurs (Bachelard, par exemple) ont montré la part qu'avait pu jouer l'art dans la construction des représentations, des appréciations esthétiques et des manières de fréquenter les rivages. L'art participe d'une construction de la sensibilité au rivage parce que, comme d'autres disciplines, il conduit à sélectionner certains éléments au sein du visible et les met en forme ou en scène de manière à leur faire jouer un rôle particulier – qu'il soit symbolique, sensible, politique. Il est susceptible de faire apparaître autrement les éléments du monde qui nous entoure et de modifier alors, sinon nos modes d'agir et de sentir, du moins le regard et l'attention qu'on est susceptible de porter sur eux.

Si l'art peut devenir l'indice, propre à chaque époque ou culture, d'une façon d'apprécier et d'habiter le monde, il ne joue donc pas seulement un rôle de témoin pour l'histoire. Il contribue aussi à forger nos manières de voir, de sentir, de se tenir là ou encore de se mouvoir. À ce titre, il me semble important d'observer les approches chorégraphiques du rivage dans cette double facette : d'une part, l'art chorégraphique se fait le reflet de son temps en adoptant des conceptions du rivage propres aux sciences, aux croyances, aux modes de vie, aux préoccupations politiques et sociales, mais aussi propres aux styles chorégraphiques ou codes

---

<sup>53</sup> Alain Corbin, *Le Ciel et la mer*, Paris : Flammarion, coll. Champs, p. 12 [1<sup>ère</sup> éd., Bayard, 2005].

artistiques. Car il y a sans doute dans cette histoire de la chorégraphie pour rivage au xx<sup>e</sup> siècle des stéréotypes, des codes, des continuités gestuelles et chorégraphiques qui participent d'une forme d'artialisation<sup>54</sup> proprement chorégraphique. Cette mise en art à travers des codes chorégraphiques repérables est susceptible de donner lieu à la constitution de schèmes perceptifs dominants à travers lesquels la perception du réel se solidifie. C'est à proprement parler ce que l'on nomme l'invention d'un paysage, c'est-à-dire l'invention de modalités spécifiques et commune d'apprécier une portion de territoire<sup>55</sup>. Il reste à montrer comment les artistes chorégraphiques ont contribué, d'une façon singulière, à « forger » des paysages littoraux, en nourrissant nos imaginaires et représentations, en ouvrant la possibilité de se mettre en lien et en mouvement autrement en ces lieux.

Pourtant, Alain Corbin nous invite aussi à nous méfier des fausses continuités historiques. Il écrit : « En un mot, l'Occident a conservé, depuis deux siècles et demi, le goût des rivages ; mais ses habitants ne sont pas venus y satisfaire les mêmes désirs<sup>56</sup>. » On décèle non seulement des différences historiques, des glissements dans les formes et dans les raisons d'apprécier le rivage, mais aussi, à une même période, des modèles dominants et des distinctions sociales dans les façons de l'appréhender, le considérer ou de se le représenter. Il y aurait là, pour l'histoire de la danse, à élucider les motifs du choix du rivage comme lieu de sa pratique ou de sa monstration. Et à s'interroger, face aux apparentes continuités gestuelles et chorégraphiques, sur la complexité des temporalités dont le présent est tissé, et en particulier sur les persistances anachroniques ou résurgences de gestes et d'affects, comme autant d'archétypes chorégraphiques.

Si l'art chorégraphique puise donc dans la culture scientifique ou sociale commune d'où il tire une compréhension et une appréhension du lieu où il prend place, s'il mobilise les codes propres à son genre – des façons de symboliser ou de figurer sa relation au monde ou encore de traduire sa perception du monde –, d'autre part, l'art chorégraphique est peut-être susceptible d'ouvrir d'autres sensibilités aux rivages, et de le charger d'autres désirs et symbolisations. C'est là la seconde facette qui participe d'une histoire spécifique de l'attrait pour la mer et le littoral. L'art chorégraphique, comme domaine d'activité propre, n'est pas le simple reflet de pratiques et rhétoriques qui lui préexistent, mais est susceptible de construire des modes de figuration et des formes de sensibilité à l'environnement nés de la spécificité même de l'activité qu'il engage.

À ce stade, il faut sans doute différencier d'un côté ce qui relève des pratiques dansées en bord de mer (les ateliers de danse, les entraînements en plein air, voire les formes plus ritualisées qui peuvent se développer par exemple chez Anna Halprin sur les plages de Sea Ranch en Californie) et de l'autre ce qui relève des formes spectaculaires présentées sur les rivages qui se donnent pour œuvre d'art adressées à un public. Les premières offrent la possibilité aux participants d'expérimenter le rivage selon des conduites propres sans autre visée que de développer, selon les cas : une gamme gestuelle peut-être renouvelée grâce aux configurations géographiques du rivage ; une exploration de la perception et des sensations à la faveur d'une sollicitation dont l'environnement est l'occasion ; une mise en jeu des savoirs techniques du geste grâce à un contexte susceptible de les mettre en question ; un imaginaire du mouvement ; un développement de soi ; une découverte inédite d'un environnement à travers une activité différente des usages habituels du lieu ; une prise de conscience écologique à travers la façon dont le sujet dansant éprouve sa position d'être vivant ; une forme de spiritualité ou de communion avec le monde ; de nouvelles façons d'être ensemble, entre humains, ou encore de co-habiter avec les non-humains... Cette énumération, non exhaustive, signale à elle seule les diverses consignes qui peuvent conduire l'activité dansée, constituant des filtres différents et parfois cumulés pour appréhender le rivage. Il faudrait pouvoir plus en détail analyser comment la réponse à ces consignes relèvent aussi de codes tacites instaurés par la culture chorégraphique – en particulier dans sa dimension pédagogique.

---

<sup>54</sup> Alain Roger reprend ce terme à Montaigne pour désigner la transformation du pays à travers l'acte artistique, *Court traité du paysage*, Paris : Gallimard, NRF, 1997.

<sup>55</sup> Cf. Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris : Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 2000.

<sup>56</sup> Alain Corbin, « L'émergence du désir du rivage ou la spécificité d'une forme de fascination de la mer », *Le Ciel et la mer*, op. cit., p. 57.

Les formes spectaculaires, quant à elles, sont susceptibles de prendre à leur compte ce qui vient d'être énuméré, mais elles sont par ailleurs mues par le désir de donner forme et cohérence à une œuvre : en se donnant comme chorégraphies, elles prennent en considération des critères artistiques (d'esthétique, de style, de durée, de composition, etc.) et instaurent un public à qui elles s'adressent. Autrement dit, ces formes spectaculaires engagent une relation double : à la fois au littoral et au public. Il ne s'agit plus seulement de vivre une expérience qui, par exemple, s'adresserait à la mer, au ciel ou à l'immensité, ou bien qui s'adresserait à la sensation du sujet dansant, au plaisir de sa propre motricité nouée à son imaginaire ou à ses sensations, mais il s'agit de créer aussi les cadres permettant que cette expérience puisse être transmise à autrui. Il est donc question de figurer l'expérience et non seulement de la traverser, de la faire apparaître là où possiblement elle demeure assez imperceptible. Autrement dit, de transformer les expériences vécues (sensibles, politiques, spirituelles, cinétiques, proprioceptives...) afin de leur donner sens, à savoir de leur donner une forme susceptible de faire apparaître une réalité sensible travaillée. L'œuvre d'art relève d'une composition – du matériau et des sensations. Si la relation au rivage dont l'œuvre chorégraphique fait l'objet passe par une série de pratiques, de recherches, d'enquêtes, *in situ* ou pas, l'œuvre est le moyen de leur donner forme pour autrui. Elle invente les cadres appropriés pour la rendre partageable. Parmi ces cadres, on peut nommer, en premier lieu, la définition d'un point de vue ou cadre de visibilité : où le public sera-t-il situé et quels sont les moyens que se donne la chorégraphie pour conduire son attention vers certains éléments plutôt que d'autres ? Dans quelle activité le public sera-t-il engagé – qu'il soit immobile ou conduit à effectuer diverses actions ? Ces cadres sont aussi fortement pris en charge par la structure même de l'œuvre – sa durée, l'organisation de son matériau, sa logique dramaturgique. Ces cadres engagent donc une relation au temps et à l'espace responsable de la façon dont le rivage sera appréhendé : ils deviennent des filtres par lesquels « des vies chorégraphiques avec des plages » prennent forme. Là encore, comme pour les pratiques dansées de plein air, il serait intéressant d'observer si le rivage est un site propice à remettre en question les normes spectaculaires, parce qu'il inviterait, par exemple, à explorer des durées longues afin de ressentir l'écoulement du temps et les transformations (d'intensités lumineuses, de marées, d'activités du vivant...).

C'est sans doute parce que la chorégraphie peut être partagée sur le site même de sa réalisation – le rivage – qu'elle ouvre la possibilité à d'autres formats pour l'art que ceux cadrés par les structures culturelles qui l'accueillent habituellement. En effet, contrairement à la peinture ou la lecture qui mettent en relation au rivage par l'entremise du tableau ou du livre, mais aussi de l'espace d'exposition ou du contexte où a lieu la lecture, la chorégraphie située peut inviter son public sur le site même de son déroulement. Alors, la connaissance du lieu est collectivement partagée ou mise en question, dans l'instant de la présentation de l'œuvre. Cette coprésence conduit à éprouver simultanément le milieu que la chorégraphie tend à faire apparaître. Néanmoins, nombre de chorégraphies pour un rivage sont d'abord conçues pour la caméra ou la photographie. Autrement dit, l'appareil de capture instaure d'emblée un cadre, et des variations de champs et de plans, que la chorégraphie peut induire également mais que l'appareil de capture et de diffusion accentue à l'évidence, dès lors qu'il n'est plus possible de laisser son regard vagabonder hors-champ. Le rapport haptique, gravitaire, météorologique, sonore, olfactif, etc. au site que le public aurait été susceptible de partager est donc médié par l'image. L'image analogique comporte ses propres codes et esthétiques de la représentation. Par ailleurs, les chorégraphies ayant convié des spectateurs ont aussi donné lieu à des traces filmiques ou photographiques. Et c'est principalement à partir d'un corpus de films et photographies de chorégraphies sur des rivages que ma réflexion s'est déployée.

Ma présentation consistera à dresser de premières hypothèses sur les archétypes à travers lesquelles une relation chorégraphique au rivage a pu s'instaurer au long du xx<sup>e</sup> siècle. Ces archétypes sont précisément le signe de la constitution d'une culture commune, garante d'une connivence entre danseurs et avec un spectateur à venir. Ils sont la condition pour la naissance d'une culture propre, sur laquelle se fonde l'invention chorégraphique d'un paysage littoral. J'insisterai donc sur ce qui rapproche plutôt que sur ce qui démarque les danses les unes des autres, en sélectionnant parmi l'ensemble des exemples que j'ai pu parcourir ceux qui peuvent être mis en regard.

Néanmoins, en préambule, il importe d'annoncer que derrière le mot « rivage » se niche une gamme très variée de lieux choisis par les chorégraphes : plage déserte, immense et sauvage du Pacifique ; plage étroite et urbaine du sud de la France ; plage bretonne de l'Atlantique ; plage belge de la mer du Nord ; rive d'une décharge de la Baie de Tokyo ; côte Est du Groenland, etc. La diversité même de ces réalités géographiques signale la difficulté, voire l'extravagance, à circuler au sein d'exemples aussi contrastés. Et ce d'autant que je m'intéresse à des chorégraphies qui cherchent à instaurer une relation aux rivages plutôt que de s'en servir comme décor.

Ce parcours à travers quelques images photographiques ou filmées se veut comme une forme d'introduction lointaine aux trois films qui seront projetés : *Circadian*, chorégraphie d'une durée de 24h a été créée en 2019 par la chorégraphe britannique Rosemary Lee pour 24 danseurs professionnels et amateurs de plusieurs générations, accompagnés du compositeur Isaac Lee-Kronick. La chorégraphie est présentée sur la plage de Lowestoft (Suffolk, UK) et donne lieu à un film de 15 minutes. *Passage for Par* est créé en 2018 par la même chorégraphe sur la plage Par Sand Beach en Cornouailles (UK), avec 30 femmes. Le site a été choisi pour ses caractéristiques contrastées : à la fois site géologique remarquable par son immense étendue à marée basse, scintillante de quartz et mica et un paysage industriel marqué. Le film dure 3 minutes. Le troisième film intitulé *Lia* (d'une durée de 16 minutes) est réalisé en 2015 pour la série « An episode of the South » par Fernando Arias avec la chorégraphe brésilienne Lia Rodrigues dont la voix off accompagne les images et évoquent, entre- autre, son rapport à l'eau et l'océan.

Rosemary Lee  
Chorégraphe  
rosemarylee1@gmail.com

Court métrage « boy » (1996)

Vidéos chorégraphiques « Passage for Par » (2018) et « Circadian » (2020)

- **Biographie**

Connue pour travailler dans différents contextes et à travers des médias variés, Rosemary Lee crée des œuvres spécifiques pour un site (*Site specific dance*) à de larges échelles avec des performeurs de tous âges, des solos pour elle ou d'autres performeurs, des installations vidéo et des courts métrages. Son travail se caractérise par un intérêt à créer des portraits (é)mouvants des individus comme des communautés qu'elle rassemble, tout en explorant et en soulignant notre relation avec notre environnement.

Elle écrit :

*« J'ai toujours été intéressée par la manière dont je pourrais créer des œuvres, en direct ou en film, qui améliorent la conscience comme la perception de l'environnement par le spectateur. J'espère pouvoir stimuler le public à mieux observer, entendre, sentir la terre et l'air à travers sa peau, en réveillant ainsi une réponse physique et sensorielle au paysage dont ils font partie et dont ils sont faits ».*

- **Films artistiques présentés**

- **boy (1996)**

*Durée : 5 minutes / Réalisé par Peter Anderson et Rosemary Lee / Performé par Tom Evans / Musique et design sonore Graeme Miller / Credit photo Rosemary Lee et Peter Anderson. music and sound design Graeme Miller / Production filmée par Margaret Williams (1995)*

Un garçon de neuf ans se déplace furtivement et avec énergie à travers un paysage littoral dramatique. *Boy* explore le monde imaginaire et magique du protagoniste, ondulant avec des images d'animaux et des conjurations chamaniques, il s'agit de la perception du monde à travers ce garçon et de la réalisation de sa propre place dans l'univers.

*Boy* a été sélectionné pour le *IMZ Screen Choreography Award* et a reçu une mention spéciale pour la *Choreography for the Camera Award* au *Moving Pictures* de Toronto.

- **Passage for Par (2018)**

*Conçu et chorégraphié par Rosemary Lee / Film de promotion de 2 minutes, réalisé par Graham Gaunt / Commandé par CAST pour le programme Groundwork, Par Sands Beach, Cornwall 2018 / Credit photo 'Passage for Par' par Rosemary Lee, Photo: Graham Gaunt © CAST (Cornubian Arts and Science Trust)*

*Passage for Par* a été spécialement créé pour et présenté sur la plage de Par Sands en Cornouailles.

Au tournant de la marée, 30 femmes serpentent rythmiquement à travers le paysage, traçant des chemins sinueux à travers le sable humide, leurs contours se détachant au niveau de la mer et du ciel.

➤ **Circadian (2020)**

*Performance dansée de 15 minutes / Créé par la réalisatrice Roswitha Cheshier et la chorégraphe Rosemary Lee / Musique et design sonore produits par Isaac Lee-Kronick*

D'un après-midi à l'autre, pendant le week-end du solstice d'été 2019, chacun des 24 danseurs, principalement d'origine orientale et âgés de 10 à 70 ans et plus, a exécuté un court solo à chaque heure. Présentée en première lors du *First Light Festival* et se déroulant au sein d'un paysage au ciel, mer et lumière changeants sur la plage de Lowestoft, chaque performance de *Circadian* était accompagnée de la même chanson captivante interprétée en direct par le chanteur/compositeur Isaac Lee-Kronick. En commençant par le plus jeune et en terminant par l'aîné, chaque danseur a apporté sa propre touche à cette performance répétitive et ritualisée.

Ce court métrage capture des moments du solo de chaque danseur à travers la lumière du jour, le crépuscule, le clair de lune et l'aube, les tissant ensemble pour créer une nouvelle oeuvre pour l'écran. Plus qu'une simple captation de l'oeuvre en direct, l'essence même de la dimension épique et de la nature intime de *Circadian* est distillée dans un film de danse à part entière.



## Remerciements

Nous remercions chaleureusement Séverine Julien, Lauranne Boulenger et Rozenn Cosotti pour leur aide dans l'élaboration de ce livret.

Mardi 30 mars 2021

PROGRAMME

## Vers une valorisation écologique des plages : expériences, gestions, savoirs



La deuxième journée se déroule en concordance avec la rencontre régionale annuelle des gestionnaires d'espaces naturels littoraux

**9h-9h30 > Introduction** - Erven Léon, Vice-Président de Rivages de France et Maire de Perros-Guirrec



### **9h30-11h30 > Table-ronde n°1 - Où en est la gestion des plages?**

Présentation des résultats de l'enquête menée auprès des gestionnaires en 2019-2020 et échanges autour des résultats

Animation : Alix Levain, CNRS - AMURE - Plages Vivantes

Intervenants:

- Florian Geffroy, Directeur de Rivages de France
- Christian Kerbiriou et Isabelle Le Viol, Écologues, MNHN, coordination scientifique du programme Plages Vivantes, Station marine de Concarneau
- Daphné Balle, antenne Finistère, Surfrider Foundation
- Sylvain Ballu, phycologue, CEVA (sous réserve)
- Nathalie Delliou, Esprit Nat'ure - études naturalistes et découvertes littoral
- Yves Du Buit, Maire de Plouzané

### **11h30-12h15 > Visite de la plage de Sainte-Anne-du-Porzic**

- Didier Olivry, Délégué régional du Conservatoire du littoral (sous réserve)
- Aline Lazennec, Brest Métropole (sous réserve)

**12h15-13h45 > Pause déjeuner**

**13h45-14h30 > Partage du film «Dedans ce monde» (2016) de Loïc Touzé (35mn)**



### **14h30-15h30 > Table-ronde n°2**

**Plages en cultures - expériences des mondes des arts & des sciences**

Animation : Joanne Clavel, LADYSS, CNRS

Intervenants:

- Mickaël Phelippeau, Chorégraphe et directeur artistique de «À domicile», Guissény, Finistère
- Anne Lenglard, Directrice artistique du festival Plages de danse, Sarzeau, Morbihan
- François Morisseau, OFB, Aires marines éducatives
- Clélia Bilodeau, Université de Paris, LADYSS, en collaboration avec la coopérative l'Atelier des Jours à venir, Pays Basque



### **15h30-16h30 > Table-ronde n°3**

**Expériences de l'estran : quelles tensions, quels arbitrages, quelles pistes pour une gouvernance partagée ?**

Animation : Armelle Nicolas, Vice-Présidente de Lorient Agglomération chargée de l'environnement, de la gestion des risques, des espaces naturels et de la GEMAPI, Maire d'Inzinzac-Lochrist (sous réserve)

Récits d'expérience :

- Grand site Gâvres-Quiberon : Anthony Hamel, Directeur du Syndicat Mixte
- Concarneau :
  - \* Mathilde Thomas-Donval, Mairie
  - \* Lionel Lucas, Association ANSEL (sous réserve)
  - \* Pauline Poisson, MNHN, station biologique
- Plonévez-Porzay : Paul Divanac'h, Maire

### **16h30 > Synthèse & conclusion du colloque**

- Collectif de recherche Plages Vivantes
- Armelle Huruguen, Vice-Présidente du Conseil Départemental du Finistère chargée des territoires et de l'environnement (sous réserve)