La calanque provençale de 1750 à 1940,

lieu d'expériences plastiques et support de catégories esthétiques spécifiques

U COURS de la seconde moitié du XIX^e siècle, la calanque provencale ¹ témoigne d'une attention particulière dans l'art et la littérature. Avant que Fréderic Mistral n'en fasse un élément poétique de *Calendal* (1869), elle inspire de nombreux peintres de l'école provençale, est promue dans le patrimoine photographique et prend place parmi les principaux décors monumentaux marseillais. Dans son *Album des Chemins de Fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée*, 1861, Baldus fixe le cliché devenu célèbre d'une calanque au *Rocher du Moine*, à La Ciotat

de Raphaël Ponson (Pl. 2) aux falaises fantomatiques, mise à distance du spectateur par un écran végétal qui renforce son caractère intouchable de territoire inexploré, fige dans la torpeur lumineuse de l'été *l'esthétique du Sublime*. Ce décor pour la Salle de Provence, commandé en 1867, fait écho à la géographie de l'exceptionnel présente sur la frise de la galerie attenante (Chutes du Niagara, Mer de Glace, Grotte de Fingal...), tandis que *La Calanque*, 1900, d'Auburtin (Pl. 3), orne le grand escalier d'honneur, en réponse à *Marseille*, colonie grecque, 1869, de Puvis de

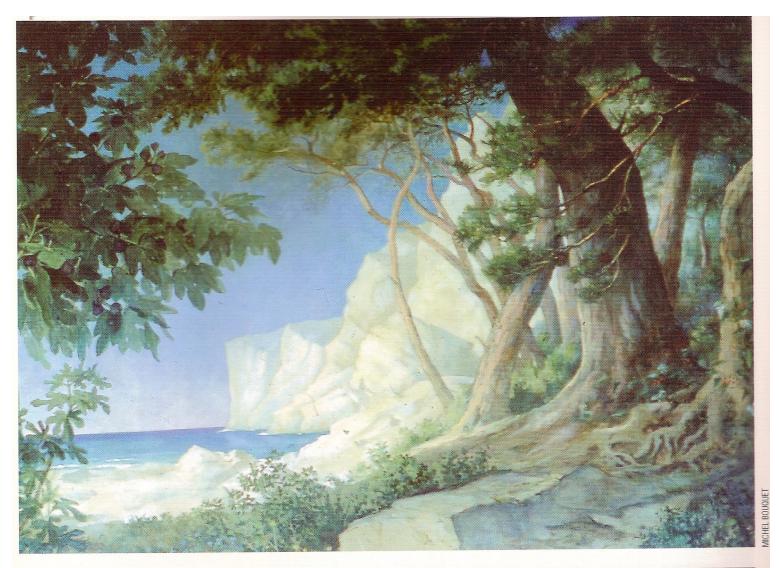
1. Édouard Baldus Le Moine, 1861 Calanque de Figuerolles à La Ciotat Épreuve sur papier albuminé, Paris, École Nationale des Ponts et Chaussées 1861.



1.: La calanque (du provençal calanco = escarpé) est le nom que les marins de la Méditerranée donnent aux criques, aux anses et aux petites baies. Dans un sens plus restrictif, une calanque est une échancrure étroite aux versants abrupts dans laquelle s'insinue la mer. Par extension, les calanques désignent l'ensemble du massif calcaire qui s'étend de Marseille à Cassis.

(Pl. 1), au même titre qu'il s'attarde sur les monuments et les antiquités de Provence ; à Marseille, au Muséum d'Histoire Naturelle du Palais Longchamp, la calanque se trouve exaltée officiellement, de manière redondante, comme une des curiosités naturelles institutionnelles de la côte méditerranéenne, appelant la comparaison avec les sites les plus fabuleux du monde entier : une calanque

Chavannes dans le bâtiment opposé, consacré aux Beaux-Arts. On notera que le groupe central des baigneuses d'Auburtin, (rappel des *Jeunes Filles au bord de la mer*, de Puvis, Salon de 1879), avec contrepoint de barque aux voiles repliées, se retrouve, presque à l'identique, dans *Luxe*, calme et volupté, 1904, (Paris, Centre Pompidou) dont Matisse fera le mythe de l'éden arcadien.



Par opposition au port, aménagement d'une nature domestiquée, la calanque affirme la revanche de la nature insoumise. Lieu d'innocence à l'écart du mal social, elle propose un abri au pêcheur solitaire, à l'ermite contemplatif, aux baigneuses dont la nudité énonce la pureté, au couple initial qui s'enlace. Ses rives rocheuses indomptables matérialisent la jonction de deux parenthèses qui isolent de la banalité quotidienne un microcosme étincelant. Paradis sauvage de l'origine, offrant à l'homme de retrouver l'union avec la nature par un bonheur primitif rétabli, la calanque est aussi défi à la raison, paysage complexe où règne, à l'instar de l'art des jardins, la variété, l'apparent désordre, l'union des contraires : l'horizontalité de la mer affronte la verticalité de la falaise, l'eau apaise le désert de la roche, tempère la brûlure du soleil.



3. Francis Auburtin La Calanque, 1900 Museum d'Histoire naturelle, Marseillle, Palier de l'escalier

2. Raphaël Ponson La Calanque Museum d'Histoire naturelle, Marseillle, Salle de Provence (en haut).





4. Joseph Vernet Les Baigneuses, 1753 gravure à l'eau forte de Baléchou d'après Vernet.

5. Joseph Vernet La Tempête, 1754 gravure à l'eau forte de Baléchou d'après Vernet.

arcadien et sublime

Née avec Joseph Vernet, la marine provençale est le fruit d'une collaboration artiste/commanditaire. Si le roi donne l'impulsion à la série des *Ports de France*, expression du triomphe de la Raison et de l'esprit scientifique des Lumières qui civilise la Nature, le patriciat marseillais est à l'origine de la représentation d'une nature rebelle, épanouie dans les calanques.

Avec la commande passée en 1753 par Poulhariez à Vernet, Les Baigneuses (Nîmes, Musée des Beaux-Arts), encerclées par la crique du Pharo qui les abrite, se dénudent, confiantes, sous le soleil (Pl. 4). Ce paganisme antique a des relents de Diane au bain surprise par le regard voyeur suggéré par l'arche naturelle ouvrant sur le spectacle. Un écran de rochers le protège du monde des hommes qu'indiquent à l'arrière plan pêcheurs et navire, à l'entrée du port de Marseille. La crique intégrant la grotte vénusienne apparaît comme un lieu préservé. Ce retrait augmente avec les Baigneuses, 1771, (Durham, The Bowes Museum): l'accès à la calanque se fait par la mer; d'une barque à baldaquin annoncant celle de Fragonard dans L'île d'amour, 1780, (Lisbonne, Fondation Gulbenkian), descendent les jeunes femmes qu'un bain purificateur prépare aux plaisirs de Cythère. La notion d'isolement insulaire renforce l'intimité du bain.

Au souvenir de l'âge d'or arcadien, Vernet associe dans le même temps son contraire à travers le Sublime des Tempêtes, retournement brutal de l'image. Avec La Tempête, 1754 (Accrington, Haworth Art Gallery), commandée par le même Poulhariez en pendant aux Baigneuses, le souffle divin s'emporte contre la matière (Pl. 5). L'espace clos par la roche fait place à un espace ouvert où se déploie librement la violence du vent. Le ciel triomphe, occupant les trois-quarts de la page, la foudre frappe le port, le mistral fracasse le navire à l'entrée de la calanque et les hommes appeurés retirent épaves et blessés d'une mer houleuse. D'écran protecteur, le rocher noirâtre se fait écueil : il forme l'obstacle où se brise le navire et le socle tranchant sur lequel se hisse péniblement un rescapé épuisé par la lutte avec les éléments déchaînés. A l'accord harmonieux de l'humain dans la nature, succède le châtiment du bonheur arcadien, la flagellation de la chair et de la terre par la tempête.



6. Raphaël Ponson La Calanque de Port-Pin près de Cassis, 1873 Béziers, Musée des Beaux-Arts.

D'emblée, Vernet fixe dans un montage scénographique issu du Lorrain – et dont la postérité se trouve dans le diorama à double effet de Daguerre – deux des principaux registres esthétiques de la calanque, *Arcadien et Sublime*, entre lesquels oscilleront notamment les siècles suivants.

Il conviendrait de proposer une anthologie d'oeuvres significatives sur ce thème en montrant son évolution dont témoignent une trentaine d'artistes appartenant à divers courants. Chez plusieurs d'entre eux, la matière picturale, travaillée au couteau, avec des empâtements irréguliers, offre un équivalent tactile aux anfractuosités du calcaire. La calanque donne aux artistes l'occasion de mettre en évidence l'expressivité du volume en tant que tel. Répudiant les formules équilibrées du Paysage classique, il peignent plus le poids que la forme, s'attachent à la rugosité de la matière, à la densité du minéral. En ce qu'ils exaltent la prégnance du géologique, ils transposent à la côte méditerranéenne l'expérience initiée par Constantin avec les blocs hors échelle de Fontaine de Vaucluse (Musée des Beaux-Arts de Marseille et Musée Calvet). Par ailleurs, le décodage visuel provoqué par la plus grande clarté de la pierre par rapport aux valeurs de l'eau et du ciel constitue un phénomène spécifique auquel Guigou, Ponson, Olive, Montenard, se sont montrés attentifs. Avec eux, la calanque devient lieu de forces où triomphent les énergies naturelles accusées par la violence de l'éclairage : bleus vifs du ciel et de l'eau contrastent avec blancs ou fauves de la roche réverbérante.

Bientôt, la vision monoculaire héritée de la Renaissance sera impuissante à traduire la globalité de l'espace : seuls, semblent l'appréhender, un balayage horizontal du regard ou un glissement vertical.

vision radieuse de Ponson

Aux scénographies de Vernet, Ponson entrelace les panoramas déployés sur de vastes toiles auxquelles se confronte le corps du spectateur. L'éclairage très calculé met en valeur les chaos rocheux, contrariant parfois la symétrie de la composition: des coups de projecteur font saillir un premier plan rocailleux au détriment des lointains - Rochers à Endoume, 1866 (Musée de Narbonne) -, dramatisent par contraste avec la pierre chauffée à blanc, le violet de la mer - La Calanque de Port-Pin, près de Cassis 1873, Musée de Béziers, (Pl. 6) - ou noient dans le crépuscule qui tombe sur les devants, barques et pêcheurs, silhouettes fantomatiques se découpant en ombres chinoises, tels les spectateurs des Vésuve en éruption de Volaire venus contempler ici une falaise spectrale barrant l'horizon de La Calanque de Port-Miou (coll. part.). Paradoxalement, ce bloc de calcaire garde tout son secret sous la lumière qui l'éblouit. Les reflets qui le suspendent dans un espace dégravité contribuent au mystère ; la profondeur inquiétante des eaux proclame la rigoureuse interdiction de franchir la distance qui institue le lieu théâtral, condition même de l'illusion. Par un jeu d'inversions, la falaise est un mirage qui s'oppose à la réalité de la côte, au praticable du premier plan où de prosaïques pêcheurs connotent l'anonymat du spectateur.

La manière dont Ponson appréhende la calanque rejoint l'attitude des voyageurs du Grand Tour poussés au XVIII^e siècle par la curiosité d'une connaissance plus directe sur le terrain, émerveillés par la découverte de la côte napolitaine. L'intérêt scientifique, établir un constat topographique et révéler la structure rocheuse jusque dans ses moindres failles, se double d'un sentiment romantique, celui éprouvé devant le caractère sacré d'une nature insondable. De même que Wright of Derby

fait glisser dans l'observation scrupuleuse de ses grottes et cavernes dans le Golfe de Salerne une dimension fantastique, à la limite du visionnaire qui en altère le sens, de même, Raphaël Ponson fait percevoir la calanque comme terra incognita, phénomène naturel imposant le respect en ce qu'il participe du grand mystère de l'univers. Les différentes propositions spatiales qu'il adopte pour la calanque de Sormiou, ajustant son objectif, s'éloignant ou se rapprochant, rétrécissant l'espace, du panorama (Musée de Digne) au fragment, (1883, Musée des Beaux-Arts de Marseille) trahissent son hésitation devant la majesté d'une nature insaisissable malgré le soleil qui la révèle (Pl. 7 et 8).

Avec La Calanque de Port-Pin, près de Cassis, 1873 (Pl. 6), il peut être intéressant d'observer comment se réinvestit le Sublime chez un peintre naturaliste. La précision des contours, l'ensoleillement, la sérénité constituent des éléments au premier abord rassurants, porteurs d'équilibre, aux antipodes du Sublime qui implique toujours une menace destructrice, tout en stimulant l'instinct de conservation. Mais cette vision radieuse, ce classicisme apparent, sont perturbés par le sous-dimensionnement de l'homme perçu comme un intrus et le contraste institué entre le dynamisme du chaos rocheux, hérissé comme la nature sauvage, et le hiératisme d'une mer lisse et transparente. Un retournement du mythe antique s'opère : d'espace





7. Raphaël Ponson La Calanque de Sormiou Musée de Digne. 8. Raphaël Ponson

La Calanque de Sormiou, 1883 Marseille, Musée des Beaux-Arts.



9. Auguste Aiguier La Calanque Marseille ,Coll. Part.

mortifère, de lieu maléfique où il n'advient rien, propice aux métamorphoses, la mer se change en étendue bénie, dispensatrice d'une pêche miraculeuse, à l'inverse de la terre, socle désertique et inhospitalier imposant l'épreuve du feu à celui qui le traverse. La tension de l'image témoigne de ces hybridations : l'eau plate s'identifie à la vallée paisible, telle la terre bienveillante des origines, tandis que les rochers transposent les montagnes ruiniformes, entassées par les Titans, souvenir de ce monde tragique antédiluvien, évoqué par Ovide. Ici, s'impose également la comparaison avec les Vallées des Angoisses de Courdouan, autre expression attardée du Sublime.

A l'opposé de Vernet qui, dans ses Tempêtes, juxtapose autour d'une déploration des attitudes codifiées par la rhétorique, Ponson exprime aussi le Sublime par la solitude qui imprègne La Calanque de Port-Miou, 1868, (Musée de Narbonne) en excluant ostensiblement l'homme de ce spectacle grandiose. La composition n'offre aucune action et l'artiste n'a pas éprouvé le besoin d'y introduire d'anecdote. Le décor se suffit et tient lieu de représentation. Plus que la réunion des trois éléments, le véritable sujet est constitué par le silence qui règne dans l'espace vide. Le vol des goëlands donne l'échelle, accentue la démesure des rochers et l'étrangeté de la nature dans sa force primitive. L'instant suspendu recèle plus d'émotion que l'arsenal déclamatoire, typique des Naufrages. Le paradoxe de l'image est de créer une tension entre la théatralité du décor et l'intériorité qu'il soustend.

vues statiques et dynamiques

Ce mystère de la calanque n'a pas laissé Aiguier indifférent. Si sa représentation de la calanque du Mugel, bloquée par L'île verte à La Ciotat, (Musée Grobet-Labadié) ne dépasse guère le stade de l'objectivité immédiate, tout ce qui est donné à l'oeil et rien de plus, il en va bien autrement avec La Calanque (Pl. 9). Brisant le cercle conventionnel de pêcheurs au repos, un homme curieusement vêtu de blanc est sur le point d'entrer dans la mer. A égale distance entre le groupe assis resté à terre et la barque invitant au voyage, porteur des couleurs des nuages et de la vague, il métaphorise les rapports qui unissent l'individu à la nature et la condition humaine dans sa quête du perfectionnement. La

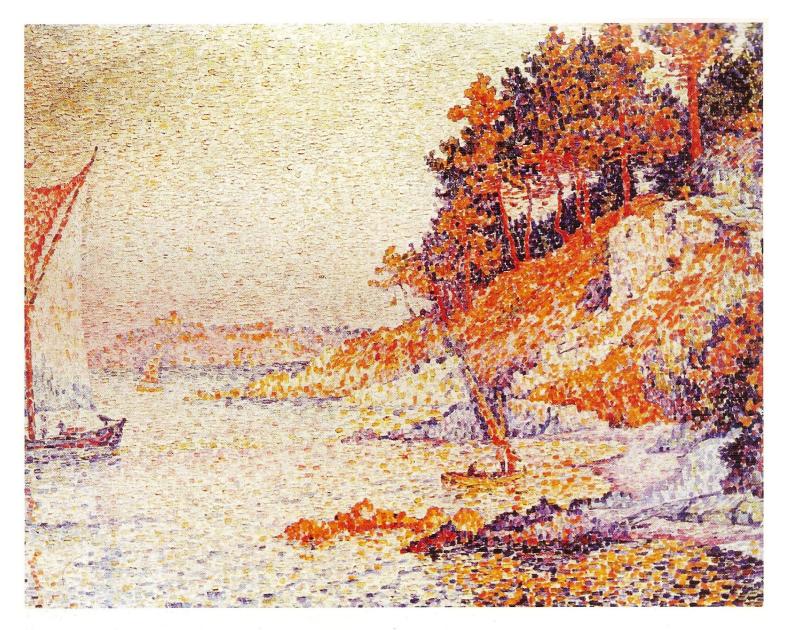


10. Jean-Baptiste Olive Les Calanques à Cassis Nice, collection particulière.

fragilité de cette silhouette de dos menacée par les masses à contre-jour des bateaux et des falaises, semble exprimer le caractère aléatoire du changement, mais la verticalité affirme la détermination et la confiance. Nostalgique de Claude, Aiguier, poète contemplatif, est, comme son modèle, un peintre idéaliste, pénétré d'harmonie. Au plein soleil de Loubon, il préfère les lueurs crépusculaires qui noient les contours, dématérialisent, invitant au recueillement. Soirée d'automne aux Catalans, 1854 (Musée de Toulon), Coucher de soleil sur la Méditerranée, 1858 (Marseille, Musée des Beaux-Arts) arrachent au plaisir de l'instant les criques provençales pour les projeter dans le mythe; l'appel de l'infini transcende la calanque en vision.

Vers la fin du siècle, Olive innove par des vues plongeantes, en systématisant des formats japonisants en hauteur dans lesquels le glissement vertical du regard accompagne la végétation qui dévale la pente jusqu'à la grève et répond à l'ex-

périence physique du randonneur (Pl. 10). Sans atteindre dans cette formule plastique la transposition radicale de Gauguin - Marine au-dessus du gouffre, 1888 (Paris, Musée des Arts Décoratifs) - ou la stylisation décorative de Georges Lacombe -La Vague verte ,- 1896 (Indianapolis Museum of Art) -, le peintre marseillais organise néanmoins une vue sélectionnée: il adopte un point de vue élevé, une mise en page dynamique marquée par l'asymétrie et de fortes obliques, s'attache à l'escarpement expressif des rochers. La puissance de l'image se fonde en outre sur le sens des matières et des couleurs franches. Avec Olive, les calanques d'En Vau (Pl. 10) ou de Sugiton (coll. Gassier), expression ambigue du Sublime, deviennent, bien que vides de toute présence, hymne à la vie et à la lumière.



Arcadie moderne

«Un ciel, la mer, le soleil couchant. De moins en moins, je cherche le motif», écrit le 21 novembre 1891 Signac, pressé de quitter Paris, à Cross qui prospecte pour lui un port d'attache dans le Midi. La douce irisation dans laquelle baigne La Calanque, 1906 (Pl. 11) est représentative des nouvelles préoccupations de l'artiste, de son intérêt majeur pour la lumière et la couleur et témoigne, par l'atténuation des contrastes, de la liberté prise à l'égard de la doctrine néo-impressionniste. S'il reprend les gammes de complémentaires orangé/bleu exploitées par Cross dans Calanque des Antibois, 1891 (Washington National Gallery of Art), il en nuance l'opposition par une série de tons intermédiaires qui font palpiter l'atmosphère et traduisent la transparence de l'air. Doiton voir dans la dialectique de la barque près de la côte et du voilier en pleine mer un souvenir des marines de Vernet? Pour Signac qui réalise à Saint Tropez le Temps d'Harmonie, et renoue avec la tradition du Paysage composé, la côte varoise est le lieu privilégié du classicisme retrouvé, de l'Arcadie moderne. Six ans plus tard, son élève Person reprend le même thème, La Calanque, 1912 (Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade) auquel le titre et l'instant choisi confèrent le même caractère intemporel. Mais, à la différence de son maître qui égalise la clarté et se distancie du sujet, Person paraît inféodé aux exemples constructifs du passé, rajeunis par l'application de la touche fragmentée et l'emploi de teintes arbitraires. Comme Vernet, il insiste sur la profondeur de champ rythmée par les repoussoirs, et sur les éléments pittoresques : la découpe mouvementée des rochers, le profil des pins, le voilier dans le lointain. Par les valeurs, les couleurs et le volume, il dramatise le contraste entre rocher et voilier : tel un vaisseau fantôme, le voilier pâle, que l'aplat rend immatériel, semble dévoré par la masse aggressive du rocher dont le reflet amplifie le poids. Ici, l'écran retrouve sa fonction d'écueil et menace la présence humaine.

12. Othon Friesz Paysage à La Ciotat, 1907 Amsterdam, Fridart Stichting.





13. Othon Friesz La calanque de Figuerolles, 1907 Troyes, musée d'art moderne.

énergie chromatique

Au classicisme de ces représentations statiques induites par la réalité du paysage méditerrannéen dont la lumière exalte plans et contours, s'oppose le fauvisme d'Othon Friesz ou d'André Derain.

En 1905, à l'occasion d'un séjour à La Ciotat, contemporain de celui mieux connu à l'Estaque, Othon Friesz donne une représentation très synthétique de la calanque du Mugel (Paris, Musée National d'Art Moderne) qu'il décante encore dans la version d'Amsterdam, 1907 (Fridart Stichting). Il s'attarde aux mamelons qui jouxtent le Rocher du Bec de l'Aigle, photographié par Baldus en 1860 (New York, coll. Gilman Paper Company). Des lignes ondulantes écarlates construisent l'espace, suppriment la profondeur, embrasent la surface plane de leur ordonnance décorative (Pl. 12). La vitalité du graphisme portée au niveau de l'énergie chromatique compense l'économie de la matière, le vide apparent de la représentation. La suggestion émotive, quasi musicale, transpose un corps féminin aux lourdes hanches, allongé sur le côté, rappelant le procédé des paysages anthropomorphiques de Degas (1890 à 1892). Sous le pinceau phallique de l'artiste, la nature sexualisée devient Femme.

L'été 1907, revenu à La Ciotat auprès de Braque, Friesz s'attache à la calanque de



Figuerolles, fameuse par le Rocher du Capucin ou du Moine, immortalisé par Baldus (Paris, Ecole Nationale des Ponts et Chaussées, Pl. 1). De paysage lunaire, de désert mortifère figé par le grain de l'épreuve sur papier albuminé, la calanque s'anime avec Friesz d'une végétation tropicale (Pl. 13). La vie organique s'étale, déploie ses arabesques courant en surface. La couleur monte, la brosse s'emporte, préservant la fraîcheur de l'élan. Participant aux forces instinctives, aux grands rythmes de l'univers, la crique est le lieu d'une ferveur baroque.

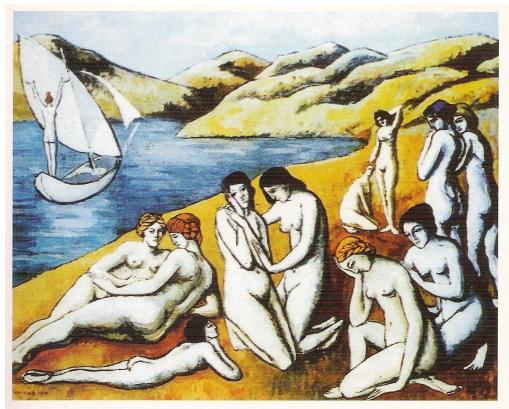
Derain rejoint en 1906 Camoin et Marquet à Cassis. Il plante son chevalet dans les calanques, laissant des témoignages violents de Port-Miou à Sugiton.

Tandis que les expressionnistes provençaux (Chabaud, Seyssaud, Lombard, Verdilhan...) du début du siècle se détournent de ce thème, des artistes danois ou finlandais renouvellent l'intérêt pour un motif auquel leurs fjords familiers les avaient déjà préparés. Toutefois, la calanque comme blessure de la terre et La calanque de Figuerolles aujourd'hui ; la luxuriante végétation en a tapissé les pentes.

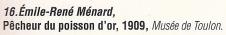
brisure narcissique de la roche dans le miroir de l'eau se manifeste dans l'oeuvre de Girieud. Non sans ironie, c'est aux Goudes, dans la calanque de Callelongue que son *Petit Lesbos*, 1910, Genève, Musée du Petit-Palais (Pl. 14) – inversion plastique de *Sapho à Leucate*, 1801, de Gros (Bayeux, Musée Baron Gérard) –, installe les amours de lesbiennes mélancoliques sur une roche sèche et stérile. L'optimisme de l'Antiquité arcadienne se nuance d'une note triste, rejoignant dans ce registre en mineur, le thème de la calanque maléfique où régnait *la Chimère* de Valère Bernard, 1896 (Pl. 15).

décor mythologique

En effet, avec le Symbolisme, la calanque assume pleinement le rôle de décor d'une mythologie retrouvée : toute une population de naïades, de faunes, de tritons ou bien de monstres se divertit dans les rochers. Valère Bernard exploite le double registre. La calanque est lieu de forces mauvaises avec *Les Harpies*, 1895



14. Pierre Girieud Petit Lesbos, 1910, Genève, Musée du Petit Palais.





15. Valère Bernard, La Chimère, 1896, *Marseille, musée des Beaux-Arts.*

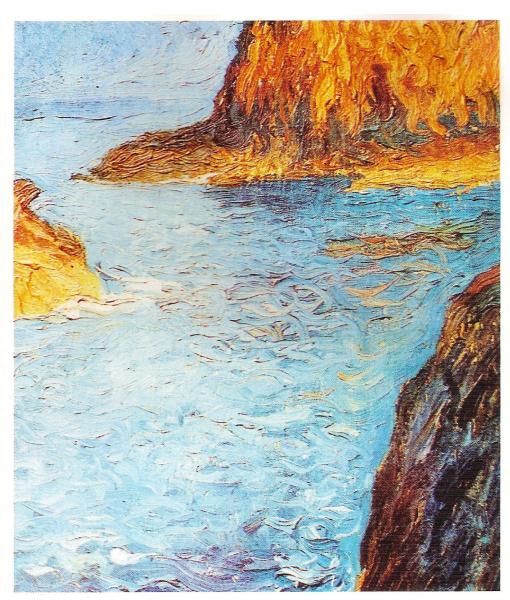


(Marseille, Musée des Beaux-Arts), Roger et Angélique, 1896 (coll. part.) : le caractère déchiqueté ou oppressant du rocher ajoute à l'horreur du supplice, alors que la roche zoomorphique évoquant des aligators énonce la duplicité de La Chimère, 1896 (Marseille, Musée des Beaux-Arts), âme d'un paysage minéral et figé, voué à la mort : autant que l'eau étale, la patte levée du griffon dit le temps suspendu. Au contraire, La Reine de Saba, ca 1893 (Musée de Toulon), l'Idylle, 1908 (Marseille, Musée des Beaux-Arts), redonnent à la calanque son potentiel de régénération, tandis que le rocher surplombant la mer, associé à la grotte -Tentation de saint-Antoine, 1886 (Musée de Toulon) – ou transformé en ruines – Vanité, 1893 (Musée de Toulon) – devient propice à la méditation.

Chez Gustav-Adolf Mossa, si les récifs des calanques du Cap de Nice évoquent les pièges tendus par Vénus, 1904 (Nice, Musée des Beaux-Arts) ou par Niké, 1904 (coll. part.), les versants de la falaise servent de paravent aux turpitudes du Vice, 1907 (coll. part.). Francis Auburtin, Paulin Bertrand, Emile-René Ménard, venus peindre à Porquerolles ou aux Lecques, conservent des positions plus conformes à l'idéal antique. Le charme des idylles de Théocrite tempère sous leur pinceau l'âpreté du rivage méditerranéen (Pl. 16). Mais l'impact littéraire ne prive pas pour autant les Symbolistes de l'originalité plastique. Plusieurs d'entre eux – Henri Martin (Pl. 17), Mossa, Lévy-Dhurmer (La Calanque, ca 1936, Musée du Louvre.) expérimentent un cadrage nouveau ; le fragment a pour fonction d'énoncer le vertige de la falaise. A l'opposé des panoramas de Ponson, rendus plus suggestifs par la disproportion (Homme/Nature), ils veulent peindre l'incommensurable, l'impossibilité à appréhender l'objet dans sa globalité.

Au cours de la même période, un déplacement géographique de l'Arcadie, du paysage classique italien vers la côte provençale, se vérifie dans l'oeuvre de Matisse et de Maurice Denis relayés par Manguin, Ker-Xavier Roussel et Bonnard, alors que le séjour dans le Midi se substitue au rituel initiatique du voyage à Rome.

XEMPLE D'UN MOTIF à propos duquel des artistes aussi divers que Vernet, Ponson, Signac ou Friesz ont aménagé leur vision de l'espace et fait glisser leur inspiration la plus personnelle, la calanque imposerait des développements plus exigeants que l'ébauche brossée dans ces lignes.



17. Henri Martin Calanque, 1903 Coll. part.

L'enquête arrêtée par commodité au moment de la seconde guerre mondiale, mériterait d'être poursuivie car de nombreux artistes contemporains, dont Prassinos, Bioulès, Traquandi, Plossu,... ont trouvé dans ce thème matière à des expériences audacieuses qui bouleversent la perception conventionnelle. Cette fascination démontre à quel point la calanque, expression de la nostalgie du primitivisme, se perpétue dans l'imaginaire collectif. Elle ne cesse d'être vivante dans sa capacité à changer le regard, ouverte à la continuité d'un espace, à la fluidité de la durée.

Jean-Roger SOUBIRAN Professeur à l'Université de Poitiers