

Anne Volvey

Mémoire pour l'obtention de l'Habilitation à diriger des recherches
Université Lumière Lyon 2

Transitionnelles géographies : Sur le terrain de la créativité artistique et scientifique

t. 2 : Publications



Jury :

Isabelle LEFORT, professeure de géographie à l'université Lumière Lyon 2 –garant

Hervé REGNAULD, professeur de géographie à l'Université Rennes 2 –rapporteur

Michel LUSSAULT, professeur de géographie à l'École Normale Supérieure de Lyon –
rapporteur

Réné ROUSSILLON, professeur de psychologie clinique et psychopathologie à l'université
Lumière Lyon 2 –rapporteur

Jean-Marc POINSOT, professeur d'histoire de l'art, à l'Université Rennes 2

Soutenue le 11 décembre 2012

Liste Ouvrages et Travaux publiés¹

ACL

H. REGNAULD, A. VOLVEY et P. HEULOT (2013), « Géomorphosites et collection du FRAC Bretagne : comment les Arts Plastiques actuels peuvent-ils participer à la réflexion sur les sites littoraux remarquables ? », in *Géocarrefour* (« Géomorphosites »). (A paraître).

A. VOLVEY, Y. CALBERAC, M. HOUSSAY-HOLZSCHUCH (2012), « Terrains de je. (Du) Sujet (au) géographique », in *Annales de Géographie*, 687-688 : 5, pp. 441-459. (à paraître)

A. VOLVEY (2004), « 'Übergänglichkeit' : ein neuer Ansatz für die Epistemologie der Geographie », in *Geographische Zeitschrift*, 92 : 3, pp. 170-184. URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00428563/fr/>

A. VOLVEY (2002), « Fabrique d'espaces : trois installations de Christo et Jeanne-Claude », in *EspacesTemps* (« A quoi œuvrer l'art ? Esthétique et espace public »), 78-79, pp. 68-85.

A. VOLVEY (2001), « Espace, spatialité et spatiogenèse. A propos de trois installations de Christo et Jeanne-Claude », in *Revue Roumaine d'Histoire de l'art*, Série Beaux-Arts, XXXVIII, pp. 85-98.

ACLN

A. VOLVEY (2012), « « Œuvrer d'art l'espace. Entretien avec Till Roeskens et La Luna (artistes) », in *EchoGéo* [Revue en ligne], (rubrique « Sur le métier »), 21, mis en ligne le 10/10/2012. URL : <http://echogeo.revues.org/13170>.

A. VOLVEY (2007), « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », in *T.I.G.R.*, (« Spatialités de l'art », A. Volvey (éd.)), 33 : 129-130, pp. 3-25. URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00426783/fr/>

A. VOLVEY et M. HOUSSAY-HOLZSCHUCH (2007), « La rue comme palette. *La Pietà sud-africaine*, Soweto/Warwick, mai 2002, Ernest Pignon-Ernest », *T.I.G.R.*, (« Spatialités de l'art », A. Volvey (éd.)), 33 : 129-130, pp. 145-174. URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00426890/fr/>

ASCL

A. VOLVEY (2005), « Christo et le Land Art. Dans la carte du territoire la monumentalité christolienne », in *Ligéia. Dossiers sur l'art*, numéro thématique *Brancusi et la sculpture*, 57-58-59-60 (janvier-juin 2005), pp. 221-232.

A. VOLVEY (2002), « L'œuvre de Christo et Jeanne-Claude : 'Révélation par dissimulation' ? », in *Zodiaque. La revue*, numéro spécial *Voiler Dévoiler*, 10, pp. 28-31.

¹ Les références en gras correspondent aux publications intégrées dans le tome 2 de l'HDR.

OS

A. VOLVEY (2013), « Le terrain transitionnellement : une transdisciplinarité entre Géographie, Art et Psychanalyse », in *1970-2010: Les sciences de l'homme en débat*, Actes du colloque sur les transformations des sciences humaines et sociales depuis 1970, célébré à l'occasion du 40^{ème} anniversaire de la création de l'université de Nanterre, Nanterre : Presses Universitaires de Paris Ouest – PUF. (A paraître).

A. VOLVEY et R. KNAFOU (2013), « Art et Géographie », in J. Lévy et M. Lussault (éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin. (A paraître).

A. VOLVEY (2012), « Fieldwork: how to get in(to) touch. Towards a haptic regime of knowledge in geography », in M. Paterson et M. Dodge (éd.), *Touching Space, Placing Touch*, Ashgate Publishing, Londres, pp. 103-130.

A. VOLVEY (2010), « Spatialités du Land Art à travers l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude », in A. Boissière, V. Fabbri et A. Volvey (éd.), *Activité artistique et spatialité*, Paris, L'Harmattan, pp. 91-134.

A. BOISSIERE et A. VOLVEY (2010), « Introduction », in A. Boissière, V. Fabbri et A. Volvey (éd.), *Activité artistique et spatialité*, Paris, L'Harmattan, pp. 7-10.

A. VOLVEY (2006), « Introduction », in A. Volvey (éd.), *Amérique Latine*, Paris, Atlande éd, pp. 9-11.

A. VOLVEY (2006), « Découpage territorial : radiographie des modèles implicites », in A. Volvey (éd.), *Amérique Latine*, Paris, Atlande éd, pp. 35-39.

A. VOLVEY (2006), « Brasilia », in A. Volvey (éd.), *Amérique Latine*, Paris, Atlande éd, pp. 44-49.

A. VOLVEY et A.-L. Amilhat Szary (2006), « Géographie française et Amérique Latine », in A. Volvey (éd.), *Amérique Latine*, Paris, Atlande éd, pp. 21-35.

A. VOLVEY et Ph. Sierra (2006), « Cancún », in A. Volvey (éd.), *Amérique Latine*, Paris, Atlande éd, pp. 50-51

A. VOLVEY A. et A.-F. Hoyaux (2005), « Introduction », in A. Volvey (éd.), *Échelles et temporalités*, in Paris, Atlande éd., pp. 9-12.

A. VOLVEY et A.-F. Hoyaux (2005), « Quelles définitions ? », in A. Volvey (éd.), *Échelles et temporalités*, in Paris, Atlande éd., pp. 15-45.

A. VOLVEY et M. Vrac (2005), « Quelles définitions dans les programmes scolaires ? », in A. Volvey (éd.), *Échelles et temporalités*, Paris, Atlande éd., pp. 42-54.

A. VOLVEY et G. Djament (2005), « Histoire géographique, géographie historique et géohistoire », in A. Volvey (éd.), *Échelles et temporalités*, Paris, Atlande éd., pp. 72-81

A. VOLVEY, E. Ployon et Ph. Martin (2005), « Photographies aériennes et photo-interprétation », in A. Volvey (éd.), *Échelles et temporalités*, Paris, Atlande éd., pp. 89-95

A. VOLVEY (2005), « Tissus africains », in A. Volvey (éd.), *Afrique*, Paris, Atlande éd., pp. 158-162.

A. VOLVEY (2005), « Nana Benz » in A. Volvey (éd.), *Afrique*, Paris, Atlande éd., pp. 88-89.

A. VOLVEY (2005), « Salif Keita, Un acteur de la *World Music* », in A. Volvey (éd.), *Afrique*, Paris, Atlande éd., pp. 94-99.

A. VOLVEY et M. Houssay-Holzschuch (2005), « Introduction » in A. Volvey (éd.), *Afrique*, Paris, Atlande éd., pp. 9-12.

A. VOLVEY et M. Houssay-Holzschuch (2005), « La place de l'Afrique dans la géographie française » in A. Volvey (éd.), *Afrique*, Paris, Atlande éd., pp. 20-25.

A. VOLVEY et M. Houssay-Holzschuch (2005), « Pietà d'Ernest Pignon-Ernest » in A. Volvey (éd.), *Afrique*, Paris, Atlande éd., pp. 146-147.

A. VOLVEY et Y. Déverin (2005), « Francs CFA, 'Faux CFA' et 'Sales CFA' », in A. Volvey (éd.), *Afrique*, Paris, Atlande éd., pp. 129-133

A. VOLVEY et Y. Déverin (2005), « Téléphone et Internet », in A. Volvey (éd.), *Afrique*, Paris, Atlande éd., pp. 152-158

A. VOLVEY, DEVERIN Y. et M. Houssay-Holzschuch (2005), « Trithérapie, traitement médical du VIH/Sida » in A. Volvey (éd.), *Afrique*, Paris, Atlande éd., pp. pp. 163-165

A. VOLVEY, DEVERIN Y. et M. Houssay-Holzschuch (2005), « « Préservatifs, prévention comportementale du Sida » in A. Volvey (éd.), *Afrique*, Paris, Atlande éd., pp. pp. 148-151

A. VOLVEY et I. Surun (2005), « Château Rouge – Goutte d'or », in A. Volvey (éd.), *Afrique*, Paris, Atlande éd., pp. 174-180.

A. VOLVEY (2003), « Land Art », in J. Lévy et M. Lussault (éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, pp. 540-541.

A. VOLVEY (2003), « Psychanalyse et Géographie », in J. Lévy et M. Lussault (éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, pp. 751-753.

A. VOLVEY (2003), « Terrain », in J. Lévy et M. Lussault (éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, pp. 904-906.

A. VOLVEY (2003), « Winnicott, Donald W. », in J. Lévy et M. Lussault (éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, pp. 1002-1003

A. VOLVEY et Stock M. (2003), « Sexualité », in J. Lévy et M. Lussault (éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, pp. 837-838

A. VOLVEY (2000), « L'espace vu du corps », in J. Lévy et M. Lussault (éd.), *Logiques de l'espace, Esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris, Belin, pp. 319-332.

DO

A. VOLVEY et Y. CALBERAC (éd.) (2013 –à paraître), *Egogéographie / Géographie du je*, in *Géographie et Cultures*, numéro thématique. (Projet accepté, en cours de réalisation).

A. VOLVEY, M. HOUSSAY-HOLZSCHUCH et Y. CALBERAC (éd.) (2012), *Terrains de je. (Du) Sujet (au) géographique*, in *Annales de Géographie*, 687-688 : 5, septembre-décembre 2012.

A. BOISSIERE, V. FABBRI et A. VOLVEY (éd.) (2010), *Activité artistique et spatialité*, Coll. Esthétiques, L'Harmattan.

A. VOLVEY (éd.) (2007), *Spatialités de l'art*, numéro thématique du *T.I.G.R. (Travaux de l'Institut de Géographie de Reims)*, 129-130, 2007. (Publié en 2009).

A. VOLVEY (éd.) (2006), *Amérique Latine*, Paris, Atlande éd.

A. VOLVEY (éd.) (2005), *Afrique*, Paris, Atlande éd.

A. VOLVEY (éd.) (2005), *Échelles et temporalités*, Paris, Atlande éd.

AP

A. VOLVEY (2011), « Art et géographie dans l'esthétique environnementale », Compte rendu de *Vers une esthétique environnementale*, N. Blanc, éd. Quae, 2009, in *EspacesTemps.net*. –URL : <http://www.espacestems.net/document8919.html>.

Terrains de je.
(Du) Sujet (au) géographique¹

Anne Volvey
Université d'Artois
UMR 5600 Environnement, ville, société
anne.volvey@ens-lyon.org

Yann Calbérac
Université Paris-Sorbonne (IUFM de Paris)
UMR 8185 ENeC
yann.calberac@ens-lyon.org

Myriam Houssay-Holzschuch
Université Joseph Fourier Grenoble 1
PACTE UMR 5194 (CNRS, IEPG, UJF, UPMF)
Institut Universitaire de France
Myriam.Houssay@normalesup.org

Ce numéro thématique participe de l'intérêt épistémologique que le problème du terrain – c'est-à-dire la pratique empirique de collecte de données *in situ* – a suscité tout d'abord au sein de la communauté géographique anglophone à partir des années 1990 (voir par exemple, Rose, 1993 et 1997 ; Nast (éd.), 1994 ; Duncan (éd.), 1996 ; Bondi, 2003 ; Sharp, 2005), puis, dans les années 2000, dans la communauté francophone (Volvey, 2000, 2003, 2004 et 2012a, 2012b ; Calbérac, 2010 ; Collignon et Retaillé (éd.), 2010 ; Robic (éd.), 2006 ; Baudelle *et al.* (éd.), 2001 ; Hugonie (éd.), 2007). Il prolonge l'effort de transformation d'une « boîte noire » méthodologique, à la fois impensée et allant de soi, en un objet épistémologique, qu'avait notamment lancé dans la géographie française le colloque international « À travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie » / « *Mapping Practices: Doing fieldwork in geography* » qui s'est tenu à Arras en juin 2008. Cette transformation du terrain en objet épistémologique, qui est notre programme scientifique, s'établit sur une posture réflexive assumée et la fait résolument travailler autour du sujet épistémique (le sujet cherchant) et de la dimension spatiale de sa pratique/expérience (le faire avec l'espace). Il fait valoir la diversité possible des manières (champs factuels, outils théoriques, postures métathéoriques) de construire cet objet.

Après avoir défini le positionnement historique et épistémologique de notre questionnement, nous proposerons un état de l'art sur la question du terrain dans la géographie contemporaine anglophone et francophone, avant de replacer les articles qui composent ce numéro dans les perspectives épistémologiques ici retenues et de les présenter.

1- Au-delà de la méthode... : quelles entrées sur le terrain ?

Si la pratique du terrain est largement partagée par l'ensemble de la communauté, au-delà des différentes orientations qui la caractérisent (géographie humaine/physique, régionale/thématique, qualitative/quantitative, inductive/déductive, *etc.*), le terrain comme instance du savoir géographique n'est paradoxalement que peu débattu collectivement par les géographes français. Le problème du terrain n'y est généralement redevable que d'une approche méthodologique : l'horizon de ces débats est la définition de la bonne manière de faire de la géographie dans des contextes particuliers, et ce faisant celle du type de régime de scientificité d'un paradigme géographique donné.... Au contraire,

¹ Ce travail a bénéficié d'une aide de l'Agence Nationale de la Recherche par le projet n° ANR-09-BLAN-0351-01, « Dynamiques et médiations des savoirs géographiques » (MEDIAGEO).

dans la géographie anglophone, et tout d'abord dans les géographies post-structuralistes (féministes, post-coloniales, *etc.*), le terrain, comme pratique à dimension spatiale, a été travaillé jusqu'à devenir la pierre d'angle de conversions épistémologiques, à la fois condition de la dénonciation d'une géographie classique dite masculiniste (nécessairement aussi « blanche » et « hétérosexuelle ») et condition du renouveau « qualitatif » de la science géographique vers son « tournant interprétatif » et « réflexif » (Crang, 2002, 2003 et 2005 ; Limb et Dwyer, 2001).

À rebours d'une approche exclusivement méthodologique où le terrain se retrouve tour à tour mythifié comme moteur de l'invention scientifique ou démystifié comme champ (factuel) d'épreuve de la loi théorique, nous partageons la conception anglophone selon laquelle la pratique de terrain des géographes peut être redevable d'une approche transversale à toute la discipline, mais surtout inscrite dans une perspective épistémologique construite à partir d'une double dimension spatiale et subjective. Nous souhaitons non seulement dépasser l'approche méthodologique du terrain pour comprendre autrement – c'est-à-dire à la fois autour d'autres enjeux que les enjeux directement cognitifs et sur un autre versant que le versant objectiviste de la science – le caractère fondateur de cette pratique pour la science géographique. Mais nous souhaitons aussi faire surgir comme question géographique et interroger ensemble les dimensions spatiale et subjective qui s'articulent au cœur de cette manière de faire avec les lieux, qu(i) engage le sujet géographe. C'est donc cette ambition d'une épistémologie à fleur du sujet-chercheur-avec-l'espace que notre rencontre a dessinée – chacun y étant parvenu avec des questionnements spécifiques, associés à nos trajectoires respectives dans des champs différents de la géographie. Nous avons des pratiques, des expériences et des approches de terrain différenciées, mais le terrain nous semble à tous une *question* pour la communauté disciplinaire invitée à interroger de l'extérieur une de ses normes et pour le sujet-chercheur invité à réfléchir de l'intérieur aux motifs de sa pratique, question que nous proposons de construire comme un *problème* scientifique. Ainsi, Anne Volvey (2004, 2012a) et Yann Calbérac (2009 et 2010) interrogent cette pratique dans une perspective épistémologique fondatrice pour l'orientation du groupe. Anne Volvey (2010, 2012b) fait de l'étude comparée des pratiques de terrain des artistes contemporains et des géographes, ainsi que de l'étude des textes de la géographie anglophone, le fonds de sa réflexion sur les régimes de connaissance géographique et sur la question de la coupure épistémologique entre science et art, tandis que la psychanalyse transitionnelle constitue son outil théorique. Yann Calbérac entend quant à lui mobiliser le terrain entendu comme la pratique constitutive d'un *habitus* disciplinaire pour interroger la construction de la communauté des géographes français et la place qu'occupe le terrain dans cet imaginaire scientifique, ainsi que pour poser les fondements d'une nouvelle écriture de l'histoire de cette communauté. Myriam Houssay-Holzschuch (2008, 2010), quant à elle, s'appuie sur sa propre pratique du terrain sud-africain pour s'interroger sur ces mêmes pratiques. Elle s'intéresse en particulier au rôle de la distance au terrain, la relation qu'un sujet peut établir avec le lieu et les sociétés étudiées et la violence de cette relation. En outre, son approche réflexive de ses pratiques de terrain lui permet d'aborder les questions de positionnalité – de race, classe, nationalité, âge, genre... – mais aussi de langues – la schizoglossie décrite par Raffestin (1980) – ou de géographie des savoirs géographiques (voir entre autres Chivallon, Ragouet, et Samers, 1999 ; Garcia-Ramon, 2003 ; Aalbers, 2004).

À partir de cette convergence de nos trajectoires personnelles vers la problématique commune énoncée ci-dessus, nous avons proposé en 2007 à la communauté des géographes un espace de réflexion sur la question du terrain en géographie, que nous avons posé dans le cadre dialogique d'un colloque, au croisement de l'expertise des géographes post-structuralistes de culture scientifique anglophone et des questionnements naissants des géographes français. Nous avons invité Christian Giusti (MCF à Paris-Sorbonne), géographe et géomorphologue travaillant entre autres sur des questions épistémologiques (Giusti, 2007a et b et 2012) et Isabelle Surun (MCF à l'université de Lille 3), historienne des savoirs de l'espace, notamment de la pratique du terrain dans l'Afrique du XIX^e siècle (Surun, 2003 ; Besse, Blais et Surun (éd), 2010), à se joindre à nous, afin qu'ils complètent de

leur perspective disciplinaire ou thématique notre projet². Le titre de ce colloque³ en posait très clairement la visée : « A travers l'espace de la méthode » désigne l'au-delà pragmatique et expérientiel d'une réflexion sur le terrain exclusivement centrée sur la méthode, un au-delà trouvé dans une prise en compte de la dimension spatiale de la pratique. Il postulait que la dimension spatiale de cette pratique canonique ne peut, sans paradoxe, être indifférente à la science de l'espace qu'est la géographie, et doit par conséquent être étudiée pour elle-même. Il en induisait le principe de symétrie (Latour et Woolgar, 1996) qui doit fonder la réflexion sur cet au-delà pragmatique et expérientiel du terrain : appliquer à l'activité de recherche des géographes les mêmes questionnements, outils théoriques et méthodologiques que ceux qu'ils mobilisent pour travailler sur les activités de leurs sujets de recherche, afin de faire surgir et de traiter le problème scientifique disciplinaire du sujet-chercheur-avec-l'espace. La deuxième partie du titre « les dimensions du terrain en géographie » invitait à une prise en considération des dimensions non uniquement cognitives du terrain et posait, par le truchement d'une référence explicite à la géographie qualitative anglophone des années 1990-2000, l'horizon politique du terrain pour le sujet-chercheur, pour en appeler au dévoilement d'autres dimensions liées à d'autres enjeux et porteuses d'autres significations.

Le décalage entre tenants de cultures scientifiques nationales distinctes aux états de l'art différents, la mise en perspective des questionnements des géographes situés aux deux bouts d'un axe générationnel – retour biographico-réflexif sur sa pratique pour les uns ou prise en compte des désaccords entre pratique et objets nouveaux pour les autres – ou d'un axe scientifico-pédagogique – la place du terrain dans la production du savoir géographique pour les uns ou dans l'enseignement du savoir géographique pour les autres –, la multiplicité des cadres théoriques de référence mobilisés pour répondre à ces questionnements, ont constitué les ferments de débats fort intéressants et riches. En particulier, le recentrage sur le sujet a fait ressortir les thématiques du dépaysement/repayement, du plaisir ou de la souffrance du géographe au terrain, et mis en avant l'intérêt d'une géographie émotionnelle (Davidson *et al.*, 2007), développée dans le prolongement de la phénoménologie, afin de les appréhender et d'en rendre compte. La réflexion méthodologique s'est quant à elle redéployée à partir d'une approche pragmatique pour saisir des objets géographiques contemporains qui du fait de leur substance (idéarité ou hybridité), de leur métrique (topologie) ou de leur échelle (monde ou local) ne pouvaient être correctement appréhendés et objectivés qu'à partir d'une analyse des manières de faire avec l'espace (dans toutes ses dimensions matérielles et idéelles) des chercheur-e-s (voir Brachet, Verne, Blidon, Buire, Aldhuy et Labussière, *infra*). Ces deux tendances ont mis en exergue l'importance de l'application du principe de symétrie, évoqué ci-dessus, à l'étude du travail géographique. La sélection des croquis, qu'Hervé Regnauld a réalisés pendant le colloque et que nous rassemblons ici sous la forme inédite d'un *cahier de colloque*, témoigne avec humour de ce centrage effectif des débats sur le questionnement du rapport du sujet-chercheur-au-terrain à lui-même et à ses sujets d'enquête. Directement croqués sur les pages du fascicule de résumés, ces dessins sont le produit de l'interprétation que fait H. Regnauld de la manière dont un-e intervenant-e se saisit de ou se laisse traverser par ce questionnement – confirmant ainsi qu'il constitue une transversalité commune à tous les champs de la géographie contemporaine, plus rattachée donc à une manière d'être au terrain qu'à la méthode associée à une thématique dans un rapport de scientificité. Il a choisi pour cela un mode figuratif de type BD (associant du graphisme et du texte) et par conséquent dans une économie figurative proche du croquis de terrain des géographes. Ces dessins permettent de dépasser le cadre du simple récit de terrain – modalité privilégiée du discours de la fabrique géographique, tant dans les géographies anglophones (*Geographical Review*, 2001) que francophones⁴ et invitent donc, en

² Nous l'avons également proposé à Hélène Velasco-Graciet (PR à l'université de Bordeaux 3), travaillant sur les territorialités, qui nous a accompagnés au début de l'aventure.

³ Pour l'appel et les résumés des interventions voir <http://terrain.ens-lyon.fr/>; pour le texte de certaines interventions, voir HAL-SHS, collection terrain <http://hal.archives-ouvertes.fr/TERRAIN/fr/>.

⁴ L'autobiographie de Raoul Blanchard (1963) en constituerait alors la matrice textuelle.

mobilisant la dimension spatiale du terrain, à ne pas limiter les questionnements à sa seule mise en récit. Si la dimension narrative du terrain a été largement mobilisée durant le colloque, sa dimension discursive est restée peu interrogée. Considérer la représentation des données de terrain permet pourtant de poser les fondements d'une approche historique renouvelée, dans la mesure où ces récits sont produits, véhiculés, reçus et prennent sens au sein d'une communauté que les chercheur-e-s contribuent à construire en instaurant une norme du travail scientifique autant qu'un horizon d'attente qui structure le champ scientifique à un moment donné (Calbérac, 2010). Tandis que l'investigation des formes privilégiées pour cette représentations (texte, dessin, vidéo, etc.) permet de renouveler l'approche des régimes de connaissance (Volvey, 2012a ; le documentaire *Ce qui fait terrain. Fragments de recherches* dans Calbérac, 2010).

Ainsi, le projet *Terrains de Je. (Du) Sujet (au) géographique* fait clairement travailler, ensemble ou séparément, les perspectives portées par l'appel – pratique et expérience de terrain, dimension spatiale, terrain comme manière de faire avec l'espace, sujet-chercheur, etc. – à travers une sélection de textes réécrits sur le fondement des interventions de leurs auteur-e-s au colloque. Il invite à revenir au projet cognitif disciplinaire, à son régime de connaissance, après un détour par le sujet-chercheur-avec-l'espace, après un questionnement de son expérience subjective, et éventuellement au croisement des deux. Enfin, le numéro rassemble des auteur-e-s français-e-s et des auteur-e-s issu-e-s d'autres communautés scientifiques afin de faire connaître les épistémologies nationales et de jeter des ponts entre elles.

2- L'état de « l'art du terrain »

Dès le début des années 1990, le problème du terrain surgit dans la géographie anglophone sous la double impulsion du développement d'une épistémologie féministe (Rose, 1993 ; Nast, 1994 ; Duncan, 1996) et du développement des *qualitative methodologies* (Crang, 2002, 2003, 2005) – au déploiement et à l'encodage desquelles les féministes participent, à côté de la tradition phénoménologique et de l'ensemble des courants post-structuralistes (voir Limb and Dwyer, 2001). Le terrain devient l'objet d'une attention épistémologique (pour compléter cette présentation du terrain dans la géographie anglophone voir Volvey, 2004, 2012a, 2012b et 2012c). Il est instauré en pierre de touche d'une définition de la science – sa pratique, ses objets – comme moyen pour conduire une stratégie identitaire (de genre, de classe, de race) au sein de rapports sociaux de domination (c'est l'idée de « *politics of the field* »). Pour les géographes féministes le terrain devient à la fois l'outil de la condamnation de la science dite masculiniste (Hancock, 2004) et celui de la refondation d'une science dite féministe. La condamnation de la science classique qualifiée de masculiniste (mais bientôt aussi d'« hétérosexuelle », voire hétéronormative et de « blanche ») s'appuie sur l'examen critique et la mise en rapport de la manière de faire du terrain (le « *doing fieldwork* »), de la spatialité de celle-ci et de la définition identitaire du sujet-chercheur qui la conçoit et s'y engage, pour mettre en cause la ruse (« *god-trick* », Rose, 1997) objectiviste et universaliste de la géographie positiviste et empiriste. Celle-ci impose une règle fictionnelle de neutralité, de transparence et d'universalité subjective (objectivité), un mouvement de séparation avec l'objet de la recherche (objectivation) réalisé par le truchement de procédures de distanciation. L'ensemble fonde un régime de connaissance que les féministes dénomment « scopique » (Rose, 1993 ; Nast et Kobayashi, 1996) dont l'objet scientifique, le paysage, est le produit. Le paysage est donc la transformation en objet scientifique d'informations de terrain dont les conditions de fabrication et de traitement sont déterminées par un/des motif/s identitaire/s. L'enquête de terrain classique, qui fonde la collecte et la corrélation de données sur l'observation, est définie par les féministes comme « *a performance of power* » (Rose, 1996, 58) – particulièrement « *an inappropriate performance of colonizing power relations* » (Sharp, 2005, 306) – où la pratique (*work*), calquée sur celle de l'exploration, évolue entre possession par l'arpentage, pénétration par le regard et contrôle par le recouvrement exhaustif d'un espace extérieur

(*field* ou *land*) féminisé (amante ou mère), bientôt abandonné aux portes de l'académie sous la double menace des complexes d'Œdipe et de castration⁵, pour y être finalement représenté dans l'objet scientifique, le paysage (Rose, 1993 et 1996 ; Sparke, 1996 ; Nast et Kobayashi, 1996). Rose (1993), mobilisant la critique d'art féministe autour de l'objet paysage et le freudo-lacanisme autour de la pratique de terrain, articule paradigme scopique et visée identitaire de cette « *politics of the field* » (« *the masculine active look* » / « *the feminine position : to be looked at* ») pour en révéler les motifs subjectifs, soit la stratégie de confirmation ou consolidation de l'identité sociale, masculine, du chercheur.

A contrario, l'enquête de terrain féministe (*feminist methodology*), dotée d'une échelle d'opération réduite et fondée sur l'interlocution, a été placée au fondement d'un « *feminist political project within the discipline* » (Sharp, 2005, 304), soit un projet d'« *empowerment* » réciproque du sujet cherchant et des sujets enquêtés qui font entendre et représentent leurs voix (Nast, 1994), jusqu'à participer parfois d'une stratégie d'activisme politique (Kobayashi, 1994). Le motif cognitif se trouve couplé ou assujéti au motif politique : la consolidation ou la construction identitaire individuelle et/ou collective. Un « *to do gender* » dont les féministes discutent aujourd'hui la consistance épistémologique (Sharp, 2005). Ainsi, même si les auteur-e-s féministes ne sont pas les seul-e-s à avoir participé à la refondation épistémologique du terrain qualitatif en opposant pour leur part un « *masculinist* » à un « *feminist fieldwork* » qu'elles/ils cherchaient à fonder, leurs élaborations l'ont décisivement informée (Sparke, 1996) en enracinant les méthodes de terrain qualitatives contemporaines dans des expériences et des pratiques qu'elles/ils rapportent aux relations des femmes, et en particulier des mères, à leur environnement. H. Nast (1994, 61), dans son introduction à *Women in the field*, énonce l'enjeu politique de la méthode pour les féministes avant d'en indiquer les principes : « *the papers indicate that feminist scholars engage in fieldwork as a means of resisting patriarchy and other forms of domination in ways that are congruent with women's experiences.* » Ces principes précisés ailleurs dans son texte dessinent les contours d'un modèle féministe de terrain fondé sur le *care* (soit la relation de soins maternante) : « *The social connectedness of women to others carried in everyday practices has fostered ways of knowing or epistemologies that are different from those of the men. Women have typically been nurturers and caregivers trained in the art of listening and other-empowerment.* » (*ibid.*, 55). Les auteur-e-s féministes insistent alors sur les manières de faire attachées à ce modèle de terrain substitutif, manières conçues pour installer la « *supportive atmosphere* » (Duncan, 1996 ; Rose, 1996 ; Kneale, 2001) ou le « *facilitating environment* » (Bingley, 2003) réputés caractériser la méthode intersubjective, non hiérarchique et relationnelle qu'elles préconisent. Elles/ils définissent alors le faire de terrain comme « *betweenness* » ou « *witness* » (Nast 1994, Rose 1996, Bondi 2003, Bingley 2003), un « faire avec » par opposition au « faire (de) dans » de la géographie masculiniste et décrivent le terrain en termes de « *state* » ou « *space of betweenness* » ou « *place in-between* » (Katz, 1994 ; Duncan, 1996 ; Cupples, 2002) – le dotant d'une qualité d'intermédiarité (espace de l'entre-deux ou lieu entre-deux). Certain-e-s appuient leur effort théorique sur la psychothérapie humaniste pour faire de l'empathie et de l'identification un outil technique de l'entretien qualitatif (Bondi, 1999, 2003 ; Aitken et Herman, 1997) ; d'autres, découvrant la problématique du jeu (*playing*), instaurent le partage de situations de vie (Aitken, 2001 ; Punch, 2001 ; Longhurst *et al.*, 2008 ; Lloyd *et al.*, *infra*) ou le dispositif artistique (Bingley, 2003) en cadres de la relation de recherche. La situation de terrain permet alors de « *listening to, giving voice to and representing the silenced* » (Crang, 2002, 648) pour donner lieu à un matériau de type discursif, représenté dans les textes scientifiques (Crang, 2005) – des textes éventuellement collaboratifs. Les auteur-e-s féministes participent ainsi à la fondation du « *linguistic turn* », une des bases historiques des méthodes qualitatives et une condition de l'« *interpretative turn* » – l'accès à la dimension spatiale

⁵ Les complexes permettent de construire un regard du chercheur (homme, blanc, hétérosexuel) comme déchiré entre jouissance inassumable et nécessaire répression (Rose, 1993).

(« *geographies* ») du monde intérieur (« *lifeworld* ») des sujets-enquêtés ou de leur rapport au monde. Mais le modèle du *care* choisi pour ces pratiques et le type d'engagement qui lui est lié sont responsables du surgissement de la problématique du corps dans l'épistémologie féministe qui interroge dorénavant la place du corps dans la recherche et tend à définir le terrain comme une situation où des corps co-présents interagissent. Le corps dans toutes ses dimensions (motrices, sensorielles, kinesthésiques, émotionnelles, idéelles), comme condition de l'intersubjectivité, est considéré à la fois comme le site, le marqueur et l'opérateur de l'identité dans la relation de recherche (Nast, 1998 ; Parr, 2001 ; Sharp, 2005 ; Longhurst *et al.*, 2008). Cette considération pour le corps (l'idée de « *performance* ») a conduit les féministes, et au-delà, l'ensemble des géographes qualitatifs, à la reconnaissance d'un matériau de terrain pré-verbal (ou pré-linguistique) et à interroger sa représentation scientifique. C'est ce dont se saisit alors le courant de l'*emotional geography* (Davidson *et al.*, 2007). C'est aussi ce que M. Crang (2003), privilégiant une modalité particulière de la corporéité (le toucher), interroge sous le terme générique d'« *haptic knowledge* », lançant dans la géographie de langue anglaise l'idée d'hapticité – développée depuis par Paterson (2009 ; Paterson et Dodge, 2012).

Enfin, si neutralité et distanciation ne sont plus placées au fondement d'un savoir positif mais au contraire dénoncées comme les instruments de la ruse masculiniste, si le terrain est replié sur des stratégies de consolidation identitaire au sein de rapports sociaux de domination et si le savoir qui en élabore et formalise les données est défini comme « situé » (« *situated knowledge* ») – c'est-à-dire non universel – et comme partiel parce qu'issu d'une positionnalité – c'est-à-dire lié à un point de vue identitaire au sein d'une relation de pouvoir –, alors qu'est-ce qui garantit la validité du savoir scientifique dans l'épistémologie féministe et les méthodes qualitatives en général ? Si faire s'exprimer, écouter et représenter discursivement ceux qui n'ont pas la parole ont été les outils méthodologiques du renversement cognitif de la domination masculine (hétérosexuelle et blanche), alors, dans le champ spécifique de l'épistémologie, le dire devient aussi un enjeu politico-scientifique (soit, la « *politics of representation* »). La question de l'identité scientifique (sa consolidation, sa construction) devient une question de représentation de soi dans/par le langage – via les entretiens de terrain, les conférences ou les textes (Bondi *et al.*, 2002) – et celle de l'autorité scientifique devient alors un problème d'autorité (Nast, 1994). Les féministes (par exemple, Griffiths, 1995 ; Avis, 2002) discutent ainsi « *the gendered nature of voicing the self* » pour associer, du côté du paradigme masculiniste de la géographie classique, neutralité-universalité du sujet cherchant et choix de celui-ci de taire (« *left invoiced* ») son identité (« *senses of self* »), et du côté du paradigme féministe, travail de positionnalité et choix de dire (« *spoken* ») son identité. Il s'agit d'un côté de cacher ce qui fait problème dans l'acte de recherche et de représentation de la recherche, de l'autre de l'objectiver pour le dépasser. Pour ces épistémologies post-modernes et constructivistes, la méthode réflexive, telle qu'instruite à travers des textes, est le moyen pour le/la géographe d'un travail de conscientisation et d'objectivation des identités sociales des acteurs de la recherche ainsi que du contexte de leur interaction, et, ce faisant, le moyen de validation du savoir scientifique en ce qu'elle tend à rendre « transparent » ce qui fait problèmes dans la recherche (pour une synthèse critique voir Rose, 1997). Entre introspection et analyse de la relation aux sujets-enquêtés, elle permet d'atteindre, à travers la pluralité de ses dimensions identitaires (« *fragmented self* »), la « position » du chercheur-e dans la situation de rapport de domination qu'est le terrain (« *field of power* » ou « *landscape of power* »), et elle permet de rendre compte de la manière dont cette position informe le savoir partiel qu'il/elle construit (McDowell, 1992 ; Moss, 1995). D'autres stratégies qualitatives sont avancées par ces chercheuses, comme le choix d'échelle d'analyse micro supposée réduire la complexité politique du contexte, l'identification entre sujet-cherchant et sujet-recherché supposée réduire la différence-distance qui les sépare (Bondi, 2003), et les pratiques collaboratives en matière de représentation des résultats de la recherche (Rose, 1997 ; Lloyd *et al.*, *infra*, Burini, *infra*). Enfin, la conception du terrain comme « *field-as-betweenness* » ou « *-withness* » conduit à une compréhension relationnelle et processuelle du terrain, dans laquelle la situation de recherche est condition de co-émergence et de co-

construction des identités (sujet cherchant / sujet enquêté). L'intersubjectivité impliquée par la situation de terrain, et cela quelle que soit la base méthodologique (linguistique ou pas) par laquelle elle se vectorise, a des effets identitaires pour/sur les acteurs qui s'y engagent : « *researching gender is 'doing gender'* » (Rose, 1997, 315).

Dans la géographie francophone, le terrain surgit comme un objet de débat au début des années 2000 (Volvey, 2000 et 2003). Il faut interroger ce décalage. Il ne s'agit pas seulement du temps nécessaire pour que les débats traversent la Manche ou l'Atlantique. Car les débats sur le terrain dans la géographie française s'inscrivent en premier lieu au sein de la communauté disciplinaire qui, si elle s'est historiquement construite sur cette pratique (Robic, 1996 ; Baudelle *et al.*, 2001), a été peu encline à questionner ses méthodes et ses procédures. Le terrain a en effet joué un rôle décisif dans l'instauration de la géographie classique : « *On attribue à Paul Vidal de la Blache cette réflexion (...) : 'Avec les livres, on ne fait que de la géographie médiocre ; avec les cartes on en fait de la meilleure ; on ne la fait très bonne que sur le terrain'* » (Ardailon, 1901). Dans cette perspective, loin de devenir l'objet d'une réflexion critique à visée épistémologique (voir le texte de Lefort, *infra*), son statut a entraîné le cantonnement de son investigation critique dans le champ méthodologique. Le champ méthodologique est valorisé en soi comme l'atteste la publication continue des comptes rendus des excursions interuniversitaires de 1905 au mitan des années 1970 (Calbérac, 2010) dans les *Annales de Géographie*, tribune de la Géographie vidalienne. Ainsi la remise en cause impulsée par Yves Lacoste dans les deux numéros d'*Hérodote* (1977 et 1978) consacrés au terrain, si elle met en avant la « dimension de l'enquête » pour pointer les implications politiques de cette pratique dans une discipline dont il dénonce l'impérialisme (Lacoste, 1976), reste-t-elle empreinte du canon du terrain. Et, contrairement à l'idée reçue et largement répandue, le terrain – comme pratique méthodologique – n'est pas remise en cause durant la crise que traverse la discipline dans les années 1960 et 1970, même si sa fonction dans le dispositif heuristique est renégociée (Volvey, 2003) : aujourd'hui comme hier, la communauté est structurée autour d'un « ordre du discours » (Foucault, 1971) qui impose une injonction normative à faire du terrain (Calbérac, 2010).

Ce regain d'intérêt des géographes français pour la question du terrain s'explique par deux séries d'évolution parallèles, aussi bien dans le champ des sciences sociales que dans le champ de la géographie. A un niveau extra-disciplinaire, la géographie se nourrit des questionnements menés depuis plusieurs décennies dans les autres sciences sociales, qui, à l'image de l'anthropologie, ont précocement interrogé le terrain comme instance privilégiée de la production des savoirs scientifiques. L'adresse « *Je hais les voyages et les explorateurs* » de Lévi-Strauss à la première page de *Tristes tropiques* (1955) a, en effet, questionné les pertinences heuristique et méthodologique du terrain et ses implications politiques dans le contexte des décolonisations (Debaene, 2006), ce que la seule dimension narrative du terrain, volontiers tournée vers l'exercice littéraire, ne pouvait complètement embrasser (Debaene, 2010). Plus largement, la structuration du champ des *Science Studies* et de la sociologie des sciences (Dubois, 1999 ; Latour, 2005) invite à questionner la fabrique des savoirs scientifiques. Dans cette perspective, le terrain des sciences sociales apparaît comme le pendant du laboratoire des sciences expérimentales (Latour et Woolgar, 1996 ; Calbérac, 2010). A un niveau intra-disciplinaire, l'inflexion actorielle (Racine et Raffestin, 1983) et l'essor des approches dites qualitatives dans les géographies des années 1980 et 1990 invitent à un repositionnement épistémologique et théorique après l'engouement des approches spatialistes, structuralistes et objectivistes menées depuis les années 1970, et questionnent la place du sujet dans le dispositif de recherche. La position du chercheur et son engagement sont désormais largement interrogés, au moment même où les géographies postmodernistes anglophones commencent à être introduites en France (Staszak (éd.), 2001). Alors que la « crise de la géographie » – qui a interrogé l'unité de la discipline et sa pertinence heuristique face aux menaces extérieures – a enfermé la discipline dans une recherche objective de la réalité, l'horizon intellectuel contemporain est caractérisé par l'essor des postures constructivistes ; la réflexivité devient même une attente de l'institution : l'exercice réflexif

est désormais l'un des attendus de l'Habilitation à diriger des recherches. Dans un contexte disciplinaire apaisé et renouvelé (Lévy et Lussault (éd.), 2000 et 2003), la géographie française renoue donc avec les interrogations critiques et réflexives. Le terrain permet à la fois de jouer le rôle de totem identificateur pour tous les géographes, et dans le même temps d'interroger les relations que la géographie entretient avec les autres sciences sociales avec lesquelles elle a le terrain en partage. Cette réflexion sur le terrain a pris des formes variées tout au long des années 2000, à tous les niveaux de la discipline : des séminaires de laboratoire (*ESO Travaux et documents*, 2008), des cafés géographiques jusqu'à des colloques et des publications (Hugonie (éd.), 2007 ; Collignon et Retailé (éd.), 2010).

Deux d'entre nous ont plus particulièrement contribué à ce débat d'un point de vue théorique. Yann Calbérac (2005, 2007, 2009, 2010) a fait du terrain un levier pour réinterroger la « crise » que traverse la discipline dans les années 1960 et 1970 et instruire un projet d'histoire de la géographie française qui irait à l'encontre de l'approche, historiographiquement cristallisée, du paradigme (Robic (éd.), 2006 ; Orain, 2009). En effet, la pratique jamais démentie du terrain – même au plus fort de la crise – par les géographes français invite à abandonner la matrice kuhnienne (Kuhn, 1972) qui invite au contraire à mettre l'accent sur les ruptures. Faire une histoire de la géographie sous l'angle du terrain invite donc à dépasser les représentations que les géographes se font de l'histoire de leur discipline pour interroger les discours que le terrain ne cesse d'alimenter. À rebours d'une crise, la période des années 1960 et 1970 ne s'apparente pas tant à une remise en cause du terrain comme pratique canonique, mais plutôt à une redéfinition de sa place dans le dispositif heuristique à une époque où les normes de la scientificité sont renégociées. Dès lors, le terrain – parce qu'il demeure de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours une injonction normative tenace – constitue un ordre du discours qui n'a cessé de structurer la discipline, c'est-à-dire ses acteurs, leurs pratiques et leurs productions. Cette approche, fondée sur une posture réaliste qui met l'accent sur les gestes des chercheurs sur le terrain, et plus seulement sur les représentations que ces gestes alimentent dans l'imaginaire disciplinaire, est inspirée de la sociologie des sciences (Latour et Woolgar, 1996) et invite donc à étudier la géographie « en train de se faire » (Latour, 2005) et de se dire. De nouvelles méthodes d'observation, comme l'ethnométhodologie (Garfinkel, 2007) ou l'anthropologie visuelle (Lallier, 2009) enrichissent les approches des géographes français. Ce travail d'observation renouvelle les approches sur les dimensions matérielles du terrain et insiste sur le rôle central que jouent l'écrit et l'écriture, pour la collecte des données comme pour la restitution des savoirs qu'elles ont contribué à construire (Affergan, 2003 ; Geertz, 1996 ; Latour, 2007). Surtout, cette posture réaliste invite à redéfinir le terrain en s'affranchissant de la polysémie – le cadre de l'enquête ou l'objet étudié – habituellement convoquée (Volvey, 2003) : le terrain, parce qu'il cherche à « faire tenir ensemble » des réalités variées et hétérogènes dans un même projet scientifique défini par le chercheur (Calbérac, 2011) s'apparente à l'acteur réseau que la sociologie de la traduction a mis en évidence (Latour, 2006).

C'est dans une perspective théorique et épistémologique qu'Anne Volvey, pour sa part, s'est intéressée à la pratique de terrain des géographes, qu'elle appréhende comme un « faire avec l'espace » du/de la géographe. Elle interroge alors sa dimension subjective, qu'elle met au centre de sa réflexion pour en faire un enjeu en deçà du cognitif, et sa dimension spatiale, qu'elle instaure en moyen au service de cet enjeu (Volvey, 2000 ; 2003 ; 2004 ; 2012a ; 2012b ; 2012c). Elle propose d'appliquer un strict principe de symétrie à l'étude de cette pratique. Pour ce faire, elle interroge de manière critique les textes théoriques de la géographie féministe et qualitative contemporaine pour en faire un corpus d'étude privilégié, et conduit, par ailleurs, des entretiens avec les géographes français sur leur pratique. Ce faisant elle relance la question des enjeux identitaires auxquels les auteur-e-s féministes s'étaient intéressé-e-s à propos de la géographie masculiniste pour la faire travailler, cette fois, sur les pratiques relationnelles de terrain (*field-as-betweenness, -as-withness*) – ce que ces auteur-e-s ont omis, voire se sont défendu-e-s, de faire (Bondi, 2003 ; Rose, 1997). Si la dénonciation féministe du terrain classique articulait à la pratique de terrain un inconscient du chercheur et la traitait comme un problème de consolidation de l'identité sexuelle auquel elle rapportait l'objet scientifique

paysage, elle interroge, à son tour, le motif subjectif inconscient attaché à la pratique et à l'expérience de terrain qui découlent du modèle du *care*, le régime de connaissance et les objets scientifiques associés. Et dans un mouvement symétrique à la critique féministe lacano-freudienne du terrain masculiniste, elle mobilise l'appareil théorique de la psychanalyse transitionnelle (Winnicott, 1975 ; Anzieu, 1995 ; Roussillon, 1995 ; Tisseron, 1995, 1996) dans laquelle ce modèle trouve son origine. En effet, l'expérience attachée à la pratique du terrain, quelle qu'en soit la modalité pratique (linguistique, corporelle, etc.), confronte le sujet-chercheur à la question de son identité narcissique (Myers, 2001 ; Sharp, 2005 ; Volvey, 2000, 2012a), mettant au jour les limites d'une compréhension strictement sociale de l'identité pour lui préférer une définition égoïque (Balibar *et al.*, 2004 ; Bondi, 1999). A. Volvey distingue ainsi une première nébuleuse théorico-épistémologique comprenant définition sociale de l'identité, appui théorique freudo-lacarien, régime linguistique de connaissance, visée politique du terrain (« *empowerment* »), d'une seconde comprenant définition égoïque de l'identité, appui théorique transitionnel, régime haptique de connaissance, visée narcissique-identitaire du terrain – qu'elle élabore depuis les implicites féministes et qualitatifs. Elle montre ainsi que si les géographies anglophones ont bien substitué un « régime linguistique » (Cragg, 2005) au « régime scopique » de connaissance de la géographie classique, elles peinent à fonder de manière théorique un « régime haptique » de connaissance basé sur l'élaboration scientifique de données tactiles, soit pré-linguistiques, et à penser le rapport entre ces régimes distincts. De fait, non sans contradiction avec leurs analyses critiques antérieures, elles – tout particulièrement les courants récents de la géographie émotionnelle et haptique – n'adoptent pas le principe de symétrie qui leur permettraient d'envisager pleinement un régime haptique de connaissance à partir d'une réflexion critique portant sur le rapport entre la méthodologie de terrain fondée sur le modèle du *care*, la dimension spatiale de celle-ci et l'expérience subjective du chercheur. Au contraire, la mobilisation de la théorie transitionnelle doublée d'une analyse serrée des rôles de la spatialité et de la figuration dans la psychogenèse, permet de comprendre d'une part, comment fonctionne l'hapticités dans la pratique de terrain – c'est-à-dire la manière dont les données haptiques sont générées par le truchement des procédures méthodologiques qualitatives – y compris les procédures collaboratives. Elle permet de comprendre d'autre part le rapport entre pratique de terrain et pratique de dessin en géographie, et partant le rôle des pratiques figuratives (individuelles ou collaboratives) comme modalités de représentation de l'haptique. Elle permet enfin de rendre compte d'objets contemporains de la géographie tout particulièrement de l'objet territoire et secondairement de l'objet frontière, à travers la perspective de l'enjeu identitaire-narcissique tel qu'il joue dans le « transfert de situation » (Roussillon, 2008) que facilite le terrain.

3- Des articles pour engager le terrain

C'est donc dans cette perspective de compréhension des pratiques de terrain au plus près du sujet-chercheur-avec-l'espace et de l'être-au-terrain, mais dans la démultiplication tant des questions posées que des points de vue et des références (méta)théoriques, que nous avons procédé à une sélection thématique de communications présentées au colloque d'Arras, puis que les auteur-e-s retenu-e-s – que nous remercions pour leur engagement dans cette démarche et leur soutien constant et précieux pour notre entreprise commune – ont bien voulu pousser plus loin encore. Leur contribution s'inscrit à différents niveaux dans ce projet d'élaboration théorique et épistémologique de l'objet terrain.

En premier lieu, le texte d'Isabelle Lefort revient sur la place du terrain dans la géographie française. Situait son propos au sein d'une culture scientifique spécifique et dans une perspective disciplinaire – et ancrant ainsi la légitimité du terrain comme objet de recherche au sein même de cette tradition, elle montre comment le terrain y est à la fois caractérisé par son immédiateté et son extériorité par rapport au chercheur, tout en étant à la fois valorisé par la discipline et ses institutions, mais occulté d'un point de vue réflexif. Cette présence/absence du terrain, véritable Arlésienne, se retrouve dans les modalités de sa restitution par l'écriture et dans la place de l'auteur. Enfin, elle

souligne les contradictions de cette présence/absence, notamment entre le régime scopique de la restitution et la dimension hédonique et sensible l'expérience de terrain.

Avec cette question de l'autorat, et comme conséquence à la fois des postures post-structuralistes et de l'essor des démarches participatives dans différents domaines dont scientifiques, se pose la question du rapport à l'Autre sur le terrain, de sa transformation éthiquement et politiquement cruciale d'objet en participant, co-auteur, sujet de la recherche. Deux contributions de ce numéro s'attachent à montrer comment, au plus concret, la production scientifique et d'objets scientifiques peut se faire au terrain. Ces deux textes tournent donc aussi autour de la question de l'interaction entre les sujets impliqués dans la recherche, tout en se plaçant dans des cultures scientifiques différentes – l'une continentale, l'autre anglophone – et en s'inscrivant dans des logiques différentes de restitution du savoir – l'une figurative, l'autre narrative.

Federica Burini inscrit cette interaction dans la perspective d'une logique figurative de représentation des savoirs sur les lieux, en analysant une méthodologie de cartographie participative dans le cadre de l'aménagement durable de parcs naturels en Afrique de l'Ouest. Elle s'attache à comprendre les relations entre les acteurs de la cartographie participative et montre comment le savoir sur le lieu émerge de cette relationnalité pour être réutilisé dans une approche de développement durable du territoire. Enfin, elle considère la place du sujet-chercheur au sein de ces interactions de recherche.

De leur côté, Kate Lloyd, Sarah Wright, Sandra Suchet-Pearson, Laklak Burarrwanga et Paul Hodge reviennent, de manière réflexive sur la fabrique d'un livre co-écrit par des universitaires et des Yolngu, membres d'une communauté aborigène du nord de l'Australie. Filant la métaphore de la vannerie (*basket weaving*), dans sa matérialité comme dans sa socialité, ils montrent comment la prise au sérieux de la question de l'auteur amène à une co-production de recherche dont le site est le terrain. Ce faisant et ce tissant, ils mettent en évidence la dimension relationnelle d'être et d'écrire au terrain, où le sujet-chercheur, appartenant à l'université ou au Peuple premier, parle et agit au sein d'un faisceau de relations. Dans une perspective féministe, les familles des sujets-chercheur, l'échange de récits forment ainsi les bases d'une convergence éthiquement et politiquement construite entre le professionnel et le personnel, comme entre le cognitif-scientifique et l'intime.

Cette question de la positionnalité est également abordée par une série de textes qui entrent dans la question du sujet-au-terrain par l'objet, souvent thématique, de la recherche, pour penser le rapport entre cet objet, le sujet-chercheur engagé dans une démarche réflexive en même temps que cognitivement productive, et les dispositifs méthodologiques de la recherche.

Ainsi, Marianne Blidon part-elle de la géographie des sexualités, parce que l'objet lui-même entraîne une injonction à la réflexivité : celle-là est constituée autant des nécessités de l'interaction de terrain que des définitions de soi normatives et imposées au/à la chercheur-e par sa communauté ou ceux avec qui il/elle entre en interaction. Elle analyse de manière critique les différentes postures de recherche qui ont été prises par les chercheurs sur la sexualité, pour souligner la question de la corporéité, voire de l'engagement corporel du chercheur comme sujet-chercheur et sujet sexuel, désirant ou non, sexuellement actif ou non sur et pour son terrain, puisque pouvant constituer ses pratiques sexuelles en dispositifs méthodologiques.

Julien Brachet part de la mobilité pour mettre en tension sujet-chercheur/objet/méthodes. La notion lui sert de prisme non seulement pour l'étude des migrations, mais surtout pour analyser les pratiques spatiales de terrain du chercheur. Cela lui permet d'entamer la « géographie de la géographie » pour laquelle il plaide, en distinguant selon le prisme de la mobilité trois manières de faire du terrain : le terrain topographique, sédentaire, malinovskien ; le terrain archipélagique et multisite ; et un terrain rhizomique, dont les pratiques sont construites dans une interaction dialogique avec l'objet.

Cette idée du terrain rhizomique, Julia Verne la dégage d'un retour réflexif sur sa pratique propre de recherche sur l'espace swahili, caractérisé par sa translocalité. Elle montre comment, au-

delà de la production de données, le terrain est le produit d'une construction active, volontaire, réfléchi et réflexive, de la part du chercheur dont la personne, le projet et les relations sociales sont au centre. Elle insiste en particulier sur les questions de délimitation et la mise en pratique, dans cette constitution de terrain, d'une compréhension relationnelle de l'espace.

Julien Aldhuy et Olivier Labussière continuent de creuser à la fois les propositions théoriques de Deleuze et cette perspective relationnelle pour montrer que pour le sujet-chercheur, il s'agit *d'être* au terrain plus que *faire* du terrain. La tradition géographique francophone d'extériorité du terrain et, à rebours, l'importance de l'expérience sensible⁶ voire corporelle au terrain sont montrées au travers des apports de Renée Rochefort et de son *Travail en Sicile*. Le renversement de l'ordre des facteurs qu'elle y préconise résonne avec celui, réflexif, que propose Deleuze, entre signes et intelligence.

Joignant les arts-de-faire de Certeau à ces perspectives deleuziennes, Chloé Buire démonte la géopolitique du terrain, dont le sujet-chercheur est acteur. Elle en montre les configurations complexes et mouvantes, où jouent en interrelation, outre la positionnalité du chercheur et des autres acteurs, le contexte (ici sud-africain et marqué par un mythe du Peuple souverain très « post-révolutionnaire ») et l'objet (la démocratie, comprise comme le résultat de négociations permanentes). Elle prône une posture d'humanisme sensible, pragmatique et tactique dans son positionnement concret. De manière très construite et éclairante, elle propose de la penser et de la pratiquer comme improvisation, au sens des *jam sessions* du *free jazz*, permettant ainsi d'aller au-delà de l'opposition entre méthode inductive et méthode déductive mais aussi d'intégrer une dimension politique.

Dès lors, le terrain est identifié comme rhizomique au sens deleuzien, soit processuel, dynamique, hétérogène, fonctionnant selon des principes de multiplicité, d'agencements, de prolifération et de connectivité. Relationnel, polyphonique, l'être-au-terrain se doit d'intégrer les dimensions réflexives, critiques et éthiques dans ses pratiques.

Références

- AALBERS M. B. (2004), « Creative destruction through the Anglo-American hegemony: a non-Anglo-American view on publications, referees and language », in *Area*, vol. 36, n°3, pp. 319-322.
- AFFERGAN F. (2003), « La fabrique du texte ethnologique : stratégies et modèles », in Berthelot J.-M. (éd.), *Figures du texte scientifique*, Paris : PUF, pp. 107-141.
- AITKEN S. C. (2001), « Shared lives: interviewing couples, playing with their children », in Limb M. et Dwyer C. (éd.), *Qualitative Methodologies for geographers*, Londres : Arnold, pp. 73-86.
- AITKEN S. C. et HERMAN T. (1997), « Gender, Power and Crib Geography: transitional spaces and potential spaces », in *Gender, Place and Culture: a Journal of Feminist Geography*, vol. 4, n°1, pp. 63-88.
- ANZIEU D. (1981), *Le corps de l'œuvre*, Paris : Gallimard.
- ANZIEU D. (1995), *Le Moi-peau*, Paris : Dunod.
- ARDAILLON E. (1901), « Les principes de la géographie moderne », in *Bulletin de la Société de géographie de Lille*, pp. 269-290.
- AVIS H. (2002), « Whose Voice Is That? Making Space for Subjectivities in Interviews », in Bondi L. et al. (éd.), *Subjectivities, knowledges, and feminist geographies*, Lanham : Rowman et Littlefield, pp. 191-207.
- BALIBAR E., CASSIN B. et LIBERA A. (2004), « Sujet », in Cassin B. (éd.) *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris : Seuil / Le Robert, pp. 1233-1254.
- BAUELLE, G., ROBIC, M.-C. et OZOUF-MARIGNIER, M.-V. (éd.) (2001), *Géographes en pratiques (1870-1945), Le terrain, le livre, la cité*, Rennes : PUR.

⁶ Sur ce point, voir également la contribution d'Helen Maulion, 2008, « Narrer l'expérience intime du terrain », au colloque d'Arras (disponible sur <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00357433/fr/>).

- BESSE J.-M., BLAIS H. et SURUN I. (éd.) (2010), *Naissance de la géographie moderne (1760-1860). Lieux, pratiques et formation des savoirs de l'espace*, Lyon : ENS Editions.
- BLANCHARD R. (1963), *Je découvre l'université : Douai, Lille, Grenoble*, Paris: Fayard.
- BLANCKAERT C. (1996), *Le terrain des sciences humaines. Instructions et enquêtes, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris : L'Harmattan.
- BINGLEY A. (2003), « In here and out there: sensations between Self and landscape », in *Social and cultural Geography*, vol. 4, n°3, pp. 329-345.
- BONDI L. (2003), « Empathy and identification: Conceptual Resources for feminist Fieldwork », in *ACME*, vol 2, n°1, pp. 64-76.
- BONDI L. (1999), « Stages on journeys: Some remarks about human geography and psychotherapeutic practice », in *The Professional Geographer*, vol. 51, n°1, pp. 11-24.
- BONDI L. et al., (2002), *Subjectivities, knowledges, and feminist geographies*, Lanham : Rowman and Littlefield.
- CALBERAC Y. (2005), *En quête du terrain. Approche historique et épistémologique du terrain en géographie*, Mémoire de Master dirigé par Lefort, I. Ecole normale supérieure Lettres et Sciences humaines.
- CALBERAC Y. (2007), « Terrain d'affrontement. La relecture d'une controverse scientifique (1902-1922) », in Hugonie, G. (éd.), *Bulletin de l'Association de Géographes Français*, vol. 4, pp. 429-436.
- CALBERAC Y. (2009), « Pérennité et invariants dans la construction des savoirs géographiques. Construction, transmission et adaptation d'un habitus du terrain dans la géographie française », in Tabeaud M. (éd.), *Le changement en environnement. Les faits, les représentations, les enjeux*, Paris : Publications de la Sorbonne, pp. 93-107.
- CALBERAC Y. (2010), *Terrains de géographes, géographes de terrain. Communauté et imaginaire disciplinaires au miroir des pratiques de terrain des géographes français du XX^e siècle*, Thèse dirigée par Lefort I., Université Lumière Lyon 2. URL : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00551481/fr>. La thèse est complétée par le film documentaire *Ce qui fait terrain. Fragments de recherches* (52 min). URL : <http://sites.google.com/site/doc2geo/visionner/ce-qui-fait-terrain-fragments-de-recherche>.
- CALBERAC Y. (2011), « Le terrain des géographes est-il un terrain géographique ? Le terrain d'un épistémologue », *Carnets de géographes* n°2. URL : http://carnetsdegeographes.org/carnets_terrain/terrain_02_01_Calberac.php.
- CALVET M., GIUSTI C. et GUNNELL Y. (2007), « Regards croisés sur l'histoire et l'épistémologie de la géomorphologie », in *Géomorphologie. Relief, processus, environnement*, n°2. URL : <http://geomorphologie.revues.org/index752.html>.
- CHIVALLON C., RAGOUET P. et SAMERS M. (1999), « Discours scientifiques et contextes culturels : géographies britanniques et françaises à l'épreuve [sic] postmoderne », Talence : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- COLLIGNON B. et RETAILLE D. (éd.) (2010), « Terrain » (numéro thématique), in *L'information géographique*, vol. 74.
- CRANG M. (2002), « Qualitative methods: the new orthodoxy », in *Progress in Human Geography*, vol. 26, n°5, pp. 647-55.
- CRANG M. (2003), « Qualitative methods: touchy, feely, look-see? », in *Progress in Human Geography*, vol. 27, n°4, pp. 494-504.
- CRANG M. (2005), « Qualitative methods: there is nothing outside the text? », in *Progress in Human Geography*, vol. 29, n°2, pp. 225-233.
- CUPPLES J. (2002), « The field as a landscape of desire: sex and sexuality in geographical fieldwork », in *Area*, vol. 34, n°4, pp. 382-390.
- DAVIDSON J., BONDI L. et SMITH M. (éd.) (2007), *Emotional Geographies*, Aldershot : Ashgate.
- DEBAENE V. (2006), « 'Etudier les états de conscience'. La réinvention du terrain par l'ethnologie, 1925-1939 », in *L'Homme*, n°179, pp. 7-62.
- DEBAENE V. (2010), *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris : Gallimard.

- DUBOIS M. (1999), *Introduction à la sociologie des sciences et des connaissances scientifiques*, Paris : PUF.
- DUNCAN N. (1996), « Introduction. (Re)placings », in Duncan N. (éd.), *Body Space. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, London and New York : Routledge, pp. 1–10.
- FOUCAULT M. (1971), *L'ordre du discours*, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Paris : Gallimard.
- ESO Travaux et Documents (2008), « L'espace social : méthodes et outils, objets et éthique(s) », n°27, mars 2008.
- GARCIA-RAMON M.-D. (2003), « Globalization and international geography: the questions of languages and scholarly traditions », in *Progress in Human Geography*, vol. 27, n°1, pp. 1-5.
- Geographical Review* (2001), « Doing Fieldwork », n°1 et 2.
- GARFINKEL H. (2007), *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF.
- GEERTZ C. (1996), *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*, Paris : Métailié.
- GIUSTI, C. (2007), « Le 'terrain' pour les géomorphologues », in Hugonie G. (éd.), *Bulletin de l'Association de Géographes Français*, n°4.
- GIUSTI, C. (2012), « Sciences du relief ou géomorphologie ? Essai de définition d'un domaine interdisciplinaire entre géosciences et sciences sociales », in *Cybergeo : European Journal of Geography*, mis en ligne le 29 janvier 2012, consulté le 03 juillet 2012. URL : <http://cybergeo.revues.org/24935>.
- GRIFFITHS M. (1995), *Feminisms and the Self. The web of identity*, New York : Routledge.
- HANCOCK C. (2004), « L'idéologie du territoire en géographie : incursions féminines dans une discipline masculiniste », in Bard C. (éd.), *Le genre des territoires : masculin, féminin, neutre*, Angers : Presses de l'Université d'Angers, pp. 167-176.
- Hérodote* (1977), « L'enquête et le terrain 1 », n°8.
- Hérodote* (1978), « L'enquête et le terrain 2 », n°9.
- HOUSSAY-HOLZSCHUCH M. (2010), *Crossing boundaries: vivre ensemble dans l'Afrique du Sud post-apartheid*, Habilitation à diriger des recherches en géographie, volume 1, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris. URL : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00542013>.
- HOUSSAY-HOLZSCHUCH M. (2008), « Géographies de la distance : terrains sud-africains », in T. Sanjuan (éd.), *Carnets de terrain. Pratiques géographiques et aires culturelles*, Paris : L'Harmattan, pp. 181-195.
- HUGONIE G. (éd.) (2007), « Le terrain pour les géographes, hier, aujourd'hui », in *Bulletin de l'Association de Géographes Français*, n° 4.
- KATZ C. (1994), « Playing the Field: Questions of fieldwork in Geography », in *The Professional Geographer*, vol. 46, n°1, pp. 67–72.
- KNEALE J. (2001), « Working with groups », in Limb M. et Dwyer C. (éd.), *Qualitative Methodologies for geographers*, Londres : Arnold, pp. 136-150.
- KOBAYASHI A. (1994), « Coloring the field: Gender, 'Race', and the politics of fieldwork », in *The Professional Geographer*, vol. 46, n°1, pp. 73-80.
- KUHN T. S (1972), *La structure des révolutions scientifiques*, Paris : Flammarion.
- LACOSTE Y. (1976), *Géographie du sous-développement*, Paris : PUF.
- LALLIER C. (2009), *Pour une anthropologie filmée des relations sociales*, Paris : Editions des archives contemporaines.
- LATOUR, B. (2005), *La science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, Paris : La Découverte.
- LATOUR, B. (2006), *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris : La Découverte.
- LATOUR, B. (2007), « Sol amazonien et circulation de la référence », in Latour B., *L'espoir de Pandore. Pour une vision réaliste de l'activité scientifique*, Paris : La Découverte, pp. 33-82.
- LATOUR, B. et WOOLGAR, S. (1996), *La vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*, Paris : La Découverte.
- LEVI-STRAUSS C. (1955), *Tristes tropiques*, Paris : Plon.

- LEVY J. et LUSSAULT M. (2003), *Logiques de l'espace esprit des lieux. Géographies*, Paris : Belin.
- LEVY J. et LUSSAULT M. (2003), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris : Belin.
- LIMB M. et DWYER C. (2001), « Introduction: Doing qualitative research in Geography », in Limb M. et Dwyer C. (éd.), *Qualitative Methodologies for geographers*, Londres : Arnold.
- LONGHURST R., HO E., JOHNSTON L. (2008), « Using the body as instrument of research: Kimch'I and pavlova », in *Area*, vol. 40, n°2, pp. 208-217.
- MCDOWELL L. (1992), « Doing gender: feminism, feminists and research methods in human geography », in *Transactions, Institute of British Geographers*, n°17, pp. 399-416.
- MOSS P. (1995), « Embeddedness in practice, numbers in context: the politics of knowing and doing », in *The Professional Geographer*, 47, pp. 442-449.
- MYERS G. A., « Protecting privacy in foreign fields », in *Geographical Review*, vol. 91, n°1, pp. 199-200.
- NAST H. (éd.) (1994), « Women in the field », in *The Professional Geographer*, 46, 1.
- NAST H. (1994), « Opening Remarks on 'Women in the field' », in *The Professional Geographer*, vol. 46, n°1, pp 54-66.
- NAST H. J. et KOBAYASHI A. (1996), « Re-corporealizing vision », in Duncan N. (éd.), *Body Space. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, London and New York : Routledge, pp. 75-93.
- ORAIN O. (2009), *De plain-pied dans le monde. Ecriture et réalisme dans la géographie française au XX^e siècle*, Paris : L'Harmattan.
- PARR H. (2001), « Feeling, Reading and Making Bodies in Space », in *The Geographical Review*, vol. 91, n°1-2, pp. 158-167.
- PATERSON M. (2009), « Haptic Geographies: ethnography, haptic knowledges and sensuous dispositions », in *Progress in Human Geography*, vol. 33, n°6, pp. 766-788.
- PATERSON M. et DODGE M. (éd.) (2012), *Touching Space, Placing Touch*, Aldershot : Ashgate.
- PUNCH S. (2001), « Multiple methods and research relations with children in rural Bolivia », in Limb M. et Dwyer C. (éd.), *Qualitative Methodologies for geographers*, Londres : Arnold, pp. 165-180.
- RACINE J.-B. et RAFFESTIN Cl. (1983), « L'espace et la société dans la géographie sociale francophone : pour une approche critique du quotidien », in Paelinck J.H.P. et Salles A., *Espace et localisation. La redécouverte de l'espace dans la pensée scientifique de langue française*, Paris : Economica, pp. 304-329.
- RAFFESTIN C. (1980), *Pour une géographie du pouvoir*, Paris : Librairies techniques.
- ROBIC M.-C. (1996), « Interroger le paysage ? L'enquête de terrain, sa signification dans la géographie humaine moderne (1900-1950) », in Blanckaert C. (éd.), *Le terrain des sciences humaines (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris : L'Harmattan.
- ROBIC M.-C. (éd.) (2006), *Couvrir le monde. Un grand XX^e siècle de géographie française*, Paris : ADPF - Ministère des Affaires étrangères.
- ROSE G. (1993), *Feminism and Geography. The limits of geographical knowledge*, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- ROSE G. (1996), « As if the mirrors has bled », in Duncan N. (éd.), *Body Space. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, London and New York : Routledge, pp. 56-74.
- ROSE G. (1997), « Situating knowledges: positionality, reflexivities and other tactics », in *Progress in Human Geography*, vol. 21, n°3, pp. 305-320.
- ROUSSILLON R. (1995), *Logiques et archéologies du cadre analytique*, Paris : PUF.
- ROUSSILLON R. (2008), « Corps et actes messagers », (introduction), in B. Chouvier et R. Roussillon (éd.), *Corps, acte et symbolisation. Psychanalyse aux frontières*, Bruxelles : de Boeck, pp. 23-37.
- SHARP J. (2005), « Geography and gender: feminist methodologies in collaboration and in the field », in *Progress in human geography*, vol. 29, n°3, pp. 304-309.
- SPARKE M. (1996), « Displacing the field in fieldwork. Masculinity metaphor and space », in Duncan N. (éd.), *Body Space. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, London and New York : Routledge, pp. 212-233.

- STASZAK J.-F. (éd.) (2001), *Géographies anglo-saxonnes. Tendances contemporaines*, Paris : Belin.
- SURUN I. (2003), *Géographies de l'exploration. La carte, le terrain et le texte (Afrique occidentale, 1780-1880)*, Thèse dirigée par Daniel Nordman, EHESS.
- TISSERON S. (1995), *Psychanalyse de l'image*, Paris : Dunod.
- TISSERON S. (1996), *Le bonheur dans l'image*, Paris : Synthélabo éd.
- VOLVEY A. (2000), « L'espace vu du corps », in Lévy J. et Lussault M. (éd.), *Logiques de l'espace esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris : Belin, pp. 319-332.
- VOLVEY A. (2003), « Terrain », in Lévy J. et Lussault M. (éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris : Belin, pp. 904-906.
- VOLVEY Anne (2004), « 'Übergänglichkeit' : ein neuer Ansatz für die Epistemologie der Geographie », in *Geographische Zeitschrift*, vol. 92, n°3, pp. 170-184. Version Française en ligne – URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00428563/fr/>.
- VOLVEY A. (2012a), « Fieldwork: how to get in(to) touch. Towards a haptic regime of scientificity in geography », in Paterson M. et Dodge M. (éd.), *Touching Space, Placing Touch*, Aldershot : Ashgate.
- VOLVEY A. (2012b [à paraître]), « Le terrain transitionnellement : une transdisciplinarité entre Géographie, Art et Psychanalyse », in *1970-2010: Les sciences de l'homme en débat*, Actes du colloque sur les transformations des sciences humaines et sociales depuis 1970, célébré à l'occasion du 40^{ème} anniversaire de la création de l'université de Nanterre, Nanterre : Presses Universitaires de Paris Ouest – PUF.
- VOLVEY A. (2012c), *Transitionnelles géographies : le terrain de la créativité artistique et scientifique*, Habilitation à diriger des recherches, Université Lumière Lyon 2.
- WINNICOTT Donald. W. (1975), *Jeu et Réalité. L'espace potentiel*, Paris : Gallimard.

„Übergänglichkeit“ : ein neuer Ansatz für die Epistemologie der Geographie

ANNE VOLVEY, Arras / Frankreich

Transitionality – a new approach for the epistemology of geography

This paper pursues an epistemological aim: it focuses on the subject of knowledge, on motives and methods in fieldwork as well as in its presentation.

It establishes a theoretical and conceptual framework based on English and French transitional psychoanalysis (Winnicott, Anzieu and Tisseron). This focus will help to understand the extent to which geographical knowledge is constituted by the researcher's identity and to what extent his/her projections and perspectives have replaced the object of knowledge.

With this interdisciplinary approach a theoretical frame is composed which allows a new interpretation of fieldwork procedures and their presentation and which constitutes the conditions for the use of epistemology in geography.

Der französische Philosoph J.-J. Wunenburger (1996, S. 399-401) stellt zur „Konstituierung des geographischen Wissens“ folgende Frage: „findet sie nicht ihre Bedingungen der Möglichkeit in einem inneren Atlas des Individuums, in einer psychischen Räumlichkeit, die eine externe Welt vorwegnimmt und also in gewisser Weise als Form einer objektiven Repräsentation *a priori* dient?“ Er bringt außerdem den „Wunsch, den äußeren Raum“ durch eine „empirische Einstellung“ zu kennen, in Zusammenhang mit einem „topophilen Trieb“. Er macht also aus der psychischen Räumlichkeit ein Muster des geographischen Wissens und aus dem Gelände nicht nur die Bedingung seiner Anwendung auf die externe Wirklichkeit, sondern den Gegenstand eines Triebes, also eine „psychogeographische Veranlagung“ des Geographen. Die eröffnete Perspektive auf das geographische Wissen, welche auf das erkennende Subjekt, dessen Beweggründe und dessen Arten und Weisen des Tuns fokussiert, läßt zu einer Umwälzung in der epistemologi-

schen Reflexion über die Praxis des Geländes (*fieldwork*) und der Figuration (graphische Aktivität) sowie über die Konstruktion der Forschungsobjekte in der Geographie ein. Sie erlaubt, den Kern des geographischen Projekts nicht nur in einer kognitiven, sondern auch in einer psychoanalytischen Perspektive zu hinterfragen, und die wissenschaftlichen Konstrukte von dieser Warte aus zu beobachten. Diese Fragestellung könnte folgendermaßen zusammengefasst werden: ist das geographische Wissen das Ziel, das von der Feldforschung anvisiert wird, oder ist es im Gegenteil das Erleben des Geländes, das den Horizont des geographischen Projektes bildet?

Meine Forschungen befassen sich mit einer phänomenologischen Reflexion psychogenetischer und nicht-ontologischer Art über die Konstituierung der Geographie als wissenschaftliche Disziplin, so wie sie durch die praktische wissenschaftliche Arbeit im Gelände möglich geworden ist. Meine forschungsleitende Hypothese beruht auf der Identifikation einer kogni-

tiven Ordnung, die ich als „auf dem Tastsinn beruhend“ (*tactiliste*) bezeichne, so wie sie in der praktischen Arbeit im Gelände und in der Figuration der Geographen zu finden ist¹. Meine zweite Hypothese ist auf die Annahme zurückzuführen, daß diese empirizistischen Arbeitsweisen (einschließlich ihrer abgeleiteten Formen) in der Geographie nicht nur immer noch prägnant, sondern für die Disziplin auch identitätsbestimmend sind, da sie über die durch sie begründete wissensmäßige Ordnung hinaus eine Problematik der Selbstidentität des/der Geographen mit sich bringt, und zwar durch eine Praxis mit räumlicher Dimension. Ist diese Verschiebung der epistemologischen Reflexion von den Objekten zu den Erkenntnissubjekten auch nicht neu in der Geographie, so ist doch die psychische oder genauer: psychogenetische Perspektive die Grundlage für einen neuartigen Beitrag. Dies impliziert, die theoretischen Werkzeuge darzustellen, welche in einer interdisziplinären Arbeit mit der transitionalen Strömung der Psychoanalyse liegen. Das Herausarbeiten der Sachdienlichkeit der Verbindung der epistemologischen Fragestellung mit den vorge schlagenen Werkzeugen bildet den Hauptbeweggrund für den vorliegenden Text, welcher nur kurz empirische Forschungsergebnisse vorzeigt.

Der Rückgriff auf die Psychoanalyse in der Geographie ist nicht neu, wenn man sich auf die Vorschläge der kanadischen „strukturalen Geographie“ (Mercier 1992) oder der „*psychoanalytically informed geography*“ (Oliver 2003, S. 313) der angelsächsischen Literatur bezieht. In der Tat mobilisiert diese die Psychoanalyse als Werkzeug der geographischen Erkenntnis und zeigt so, inwiefern der Raum in seiner Eigenschaft als materielle und symbolische Anordnung in die Erzeugung der Identitäten eingebunden ist - vor allem in die geschlechtlich differenzierten und marginalisierten Identitäten - durch die Spiele der Macht und der unbewußten Wünsche/Hass hindurch (Pile 1996). Unter diesem Gesichtspunkt, indem dieses theoretische Instrument innerhalb des epistemologischen Feldes verschoben wurde, haben sich die

feminist studies eine radikale Kritik der Praxis des erkennenden Subjekts in der Geographie zur Aufgabe gemacht, indem sie die Verbindung aufzeigen, die diese mit der Dominanz einer wissenschaftlichen männlichen Rationalität (Rose 1993 und 1996; Nast/Kobayashi 1996) erkennen lässt.

Darüber hinaus haben sie eine analytische Klinik mobilisiert, um daraus den Produktionskontext geographischen Wissens (*fieldworking*) durch ein weibliches Subjekt des Erkennens, ja sogar einen psychotherapeutischen Rahmen für Geographen zu erstellen (*counselling*)². Obwohl die Frage nach der Ordnung der Wissenschaftlichkeit der Geographie auf verschiedenen Ebenen in meiner Problematik mitschwingt, fällt mir die Positionierung innerhalb der extrem unterschiedlichen Strömungen der psychoanalytischen Sichtweise schwer³. Innerhalb derer teile ich weder die kommunitaristische Sorge, noch den Korpus der psychoanalytischen Verweise (im wesentlichen nach Freud, Klein und Lacan), noch die exklusive Benutzung der Übergänglichkeit im Bereich der qualitativen Methodologie (Bondi 1999; Bondi 2003; Bingley 2003) vollständig. In der Tat ist die Übergänglichkeit nicht nur eine Gesamtheit von humanistisch therapeutischen Praktiken (Oliver 2003), sondern macht heutzutage einen weiten theoretischen Korpus aus, welcher die ersten Texte von D.W. Winnicott in verschiedene Richtungen fortsetzt. In diesem erweiterten Rahmen kann ein Begriffsapparat (Übergangsraum, Bindungstrieb, Haut-Ich, psychisch-imaginierende Aktivität) mobilisiert werden, um in einer epistemologischen Perspektive das Projekt, die Vermittlungen und das Geländekonstrukt der

- 1 Die Problemlage ist anders als jene der patriarchalen Vernunft, die von den *feminist studies* als „visualistisches Paradigma“ herausgearbeitet wurde.
- 2 Vgl. einerseits „Women in the field“, Special issue der Zeitschrift *The Professional Geographer*, Band 46, Nr. 1, 1994 und andererseits L. Bondi (1999; 2003).
- 3 Vgl. zu diesem Thema „Psychoanalytic geographies“; In: *Social and Cultural Geography*, Nr. 3, 2003.

Geographen zu bearbeiten. Ich versuche zu zeigen, daß die transitionale Psychoanalyse ein wichtiges Arbeitsinstrument einer psychogenetischen Theorie des Geländes in der Geographie insofern darstellt, als ihre Überlegungen, welche zu den Bedingungen der Emergenz und der ersten Formen der Selbstidentität geführt haben, die Psychogenese als Spatiogenese ansieht.

Der vorliegende Text ist in drei Teile gegliedert. Der erste Teil, der auf die Darstellung des theoretischen Apparates fokussiert, wird die Problematik der Selbstidentität herausarbeiten. Der zweite Teil wird das Ergebnis des Explizierens des räumlichen Charakters der psychoanalytischen Konzeption der Identität darstellen, mit dem Ziel, diese für eine epistemologische Fragestellung fruchtbar zu machen. Der dritte Teil soll Perspektiven für ein neues Interpretationsmodell des Geländes in der Geographie eröffnen, nämlich ein „auf dem Tastsinn beruhendes“ Regime.

1. Die transitionale Psychoanalyse: eine psychogenetische Theorie der Selbstidentität

Die transitionale Psychoanalyse ist eine disziplinäre Matrix alternativ zum Freudismus, die in den Jahren 1950-1970 in der englischen Psychoanalyse, der so genannten zweiten Generation, entstand. Sie stützt sich insbesondere auf die Texte der englischen Psychoanalytiker Donald Wood Winnicott und John Bowlby. Danach wurde sie ausdrücklich im Rahmen einer zeitgenössischen Theorie des analytischen Rahmens⁴ und in indirekter Weise durch die Theorie der psychischen Hüllen (*enveloppes psychiques*) entwickelt. Einige Autoren (Anzieu 1974; Green 1999; Golse 1999) behaupten, dass dies einen paradigmatischen Bruch mit dem theoretischen Grundgebäude der Psychoanalyse bedeutet. Sie stützen ihre Argumentation auf eine Rekonstruktion der Geschichte der Psychoanalyse, entsprechend dem doppelten Prinzip einer gesellschaftlichen Geschichte des psychischen

Leidens⁵ einerseits und des zeitlichen Zurückgehens der psychoanalytischen Theorie in Richtung immer früherer Kindheitsperioden andererseits. Die transitionale Strömung ist im Gegensatz zum Freudismus, der den Sexualtrieb als Ausgangspunkt des unbewußten Funktionierens der Psyche ansieht, keine Theorie der Sexualität, sondern Träger einer Theorie der Selbstidentität. Sie beschreibt, erklärt und behandelt, was übereinstimmend als Narzissmus- und Identitätsstörungen (*troubles limites de l'identité et du narcissisme*) bezeichnet wird. Diese theoretische Alternative kann in einigen Punkten ausgedrückt werden, die ich als Gegensatz zum Freudismus in Anlehnung an reflexive Arbeiten von Psychoanalytikern darstellen werde (Roussillon, 1995; Golse 1999).

- Die Substitution des Erkenntnisprojekts psychischer Phänomene aus psychogenetischer Sicht (Prozess der Individuation) durch ein Projekt aus strukturaler Perspektive.⁶
- Eine psychoanalytische Theorie des *Self*, die als Instanz der Persönlichkeit oder als dem Ich nachstehende narzisstische Dimension der Person begriffen wird, im Gegensatz zu einer theoretischen Fokussierung des Ichs als psychische Instanz.
- Die Wahl des phänomenologischen Denkrahmens, welcher die Erfahrung (des Haut-an-Haut Kontakts) und den Körper (insbesondere die Hautoberfläche) in das Zentrum der Emergenz des psychischen Lebens und des Selbstbewußtseins setzt, im Gegensatz zu der unbewußten mentalen, intra-psychi-

4 Der analytische Rahmen definiert sich durch die Zeit, den Raum und ein Ensemble von Regeln einer therapeutischen Situation, welche die Beziehung zwischen Analytiker und Patient regelt, mit dem Ziel, Begrenzung, Schauplatz und Spiegel des therapeutischen Prozesses zu werden (Roussillon 1995).

5 Von der Neurose bei Freud, über die Psychosen bei Mélanie Klein und Lacan zu den verwirrenden Grenzen der Identität und des Narzissmus bei Winnicott und Anzieu.

6 Diese Substitution ist nicht vollständig bei Anzieu, der dem Individuationsprozess ein strukturelles Fundament unterlegt.

- ischen Tätigkeit (Verdrängung, Konflikt zwischen den Instanzen) und der erogenen Zonen, welche nach Freud in den Mittelpunkt des dynamischen Funktionierens des Menschen gesetzt wird.
- Das Postulat, dass die frühzeitigen Beziehungen innerhalb der Dyade Säugling/mütterliches Umfeld⁷ und die erprobten Berührungen über die Haut, welche verinnerlicht und psychisch verarbeitet werden (Prozess der Psychisierung), eine infraverbal symbolproduzierende Funktion haben⁸. Dieses Postulat stellt sich gegen dasjenige der repräsentationellen Omnipotenz einer autonomen Psyche, die immer schon vorhanden ist und deren symbolischen Produktionen von der Dominanz der internen Wirklichkeit über die externen Objekte zeugen (Prozess der Mentalisierung). Diese erste Unterscheidung wird durch den zweiten Gegensatz von der figurativen Dynamik der Psychisierung und der sprachlichen Dynamik des Vorgangs der Mentalisierung vervollständigt.
 - Die Substitution der Theorie der psychischen Inhalte (Triebrepräsentanz, interne Objekte), die von der Vorstellung intra-psychischer Bedingungen der Symbolisierung ausgeht, durch eine Theorie der psychischen Behälter (Hülle, Haut-Ich (*Moi-Peau*)), die ausgeht von der Vorstellung der intersubjektiven Vorbedingungen der repräsentativen Kapazität.
 - Die ätiologische Definition des psychischen Leidens als Ergebnis der funktionellen Fehlleistungen der intersubjektiven Beziehungen, die sich im Rahmen der mütterlichen Geborgenheit entwickeln. Dieses Leiden wird nicht mehr als Resultat von Verteidigungsmechanismen, verbunden mit intra-psychischen Konflikten zwischen den Instanzen der Psyche, betrachtet.
 - Eine Klinik, die auf dem Modell der Bemutterung begründet ist, welche aus dem therapeutischen Rahmen einen *playground* macht und als *facilitating environment* eines intersubjektiven heilenden Erlebens einsetzt. Sie grenzt sich damit von dem Heilverfahren

nach Freud ab, der die Heilung durch das Wort vertritt, begründet durch das Modell des Traums. Sie setzt die Aufhebung der Motorik und der symbolischen Kontakte (Technik der freien Assoziation) als Bedingungen der Bewußtwerdung ein.

Ich werde in den drei folgenden Absätzen die zentralen Ideen aus den Texten herausarbeiten, auf denen meine Forschungsperspektive aufbaut. Die Analyse der Texte von Winnicott wird es erlauben, die Rolle des mütterlichen Umfelds für die Reifung des Selbst herauszustellen. Das Studium der Texte des französischen Psychoanalytikers Didier Anzieu führt zur Charakterisierung des Ergebnisses der Psychisierung der dyadischen Empfindungen. Schließlich kann die Auslegung der Texte des französischen Psychoanalytikers Serge Tisseron die spezifische Rolle der Figuration der Umwandlung der dyadischen Empfindungen in symbolische Repräsentationen erklären.

(1) Die Theorie der Individuation von Winnicott stützt sich auf das ausschließliche Ansehen der Dyade Mutter-Säugling im Rahmen des *setting* der Fürsorge (*cares*) (Volvey 2003/c). Auf

7 Die Autoren, von denen hier die Rede ist, gebrauchen den Begriff „Mutter“ abstrakt und verweisen weniger auf die Mutter als auf das mütterliche Umfeld, d.h. die Gesamtheit der Erwachsenen, die den Säugling betreuen und damit eine Erweiterung der Instanzen der mütterlichen Betreuung bewirken. Die Mutter wird tatsächlich durch die Art der Betreuung definiert, die sie spendet, und nicht die mütterliche Figur an sich. D. Anzieu bezieht sich zum Beispiel, indem er „Mutter“ durch „Umfeld“ ersetzt, auf die Dyade „Säugling-Umfeld“.

8 D. Anzieu schreibt: „Für mich als Psychoanalytiker ist die Haut besonders wichtig: Sie liefert dem psychischen Apparat diejenigen Vorstellungen, die zur Entstehung des Ichs und seiner Hauptfunktionen führen“ (Anzieu 1991, S. 128) und A. Green kommentiert das Werk von Anzieu, indem er hinzufügt: „Gibt die Haut als Quelle der Wahrnehmung den Repräsentationen Anlass zur gleichen Form der Symbolismus wie es bezüglich der analen Gegenstände der Fall ist? Es ist an der Zeit darüber nachzudenken.“ (Green in Kaës et al. 2000, S. 221).

der einen Seite der abhängige Säugling, charakterisiert durch seine instinktiven Ansprüche und seine Ich-Bedürfnisse (Zufriedenheit, Beruhigung der Furcht, Aggressivität, etc.), und auf der anderen Seite die so genannte „*good-enough mother*“, charakterisiert durch ihre mütterliche Besorgnis. Diese Hingabe der Mutter tritt durch Anpassung (*adaptation*) an die Bedürfnisse des Kindes in Erscheinung, und zwar durch ihre Fürsorge. Das „*holding*“ ist die Art und Weise, in der die Mutter den Säugling trägt, physisch unterstützt und psychisch aufrechterhält. Das „*handling*“ ist die Art und Weise, in der sie ihn innerhalb der Fürsorge handhabt. Das „*object presenting*“ ist die Art und Weise, in der sie ihm die Welt der Gegenstände (Körperteile der Mutter und des Säuglings, Körper in ihrer Gesamtheit oder leblose Gegenstände) näher bringt. Gestützt, enthalten und angeregt durch dieses *facilitating environment* legt der Säugling eine physische, sinnes-motorische und psychische Aktivität an den Tag, die als „*playing*“⁹ beschrieben wird: der „*Gebrauch eines Gegenstandes*“ (*use of an object*). Er gibt den Gegenständen einen paradoxen Status – sie werden außerhalb vorgefunden, aber innerhalb erzeugt –, von außen nach innen im Modus der somatischen Verinnerlichung und der psychischen Introjektion, und von innen nach außen im Modus der Veräußerlichung und der Projektion. Er beginnt seine „Reise“ vom Lustprinzip zum Realitätsprinzip, indem er drei Zustände¹⁰ durchläuft: „narzisstisch“, „übergänglich“ (*transitional*) und „kulturell“. Das Ende des Übergangsprozesses ist gekennzeichnet durch die Etablierung eines „*(true)self*“¹¹, d.h. eine Einheit, die physisch innerhalb der Grenzen des Körpers gefasst, psychisch integriert und personalisiert und gleichzeitig fähig zu Beziehungen mit der Welt der Gegenstände ist.

Das Muster der mütterlichen Betreuung verändert sich während des gesamten Ablaufs des Prozesses nicht, wohl aber verändert sich die Qualität der Anpassung an die Bedürfnisse des Säuglings: von der „totalen aktiven Anpassung“ wird sie zur „*failure of adaption*“. Diese Veränderung führt den Säugling von der illusionären

Erfahrung einer primitiven Fusion mit der Mutter zu der Erfahrung einer Desillusionierung, welche die Trennung durch das Erkennen und Akzeptieren des Realitätsprinzips einleitet. So ermöglicht die Psychisierung des Erlebens, das mit der Abwandlung des *holding* verbunden ist, die Etablierung eines anhaltenden Gefühls, in Raum und Zeit zu existieren: dies bezeichnet Winnicott als „Integration“. Das *holding* wird als Prototyp des räumlich-zeitlichen Kontinuums verinnerlicht und erarbeitet. Es hat die Funktion des Rückhalts oder des Fortbestandes des Ich. Die Psychisierung des Erlebens, das mit dem *handling* verbunden ist, ermöglicht die „Personalisierung“. Das *handling* bildet – als Hülle der Empfindungen an der Körperoberfläche gelegen und den Körper von innen nach außen durchdringend – den Prototyp des „*sentiment de résidence*“ heraus. Es hat die umfassende Funktion des Ich. Die Psychisierung des Erlebens in Verbindung mit der Abwandlung des *object presenting* ermöglicht die Etablierung der Trennung Ich/Nicht-Ich, also das „Realitätsgefühl“. Das *object presenting* hat somit die Funktion, die Beständigkeit und Stabilität der externen Realität zu sichern. Die Modalitäten des Gebrauchs des Gegenstandes durch das

9 „*Playing*“ wird in Abgrenzung zu „*game*“ – ein durch vorgegebene Regeln begrenztes Spiel – und zu „*play*“ – der aktiven verbalen Form aber nicht im Gerundium, also auf die Handlung, nicht auf den Durchführungsprozess konzentriert – benutzt. Als psychischer Prozess entspricht es trotzdem Akten, wie es Winnicott im Gegensatz zu M. Klein schreibt (2005, S. 55): „To control what is outside, one has to do things, not simply to think or to wish. Playing is doing.“

10 Winnicott spricht von „Zuständen“ und nicht von „Stadien“, obwohl er eine Abfolge der Daseinsarten in einem Prozess denkt. Diese Terminologie ermöglicht ihm gleichzeitig ihre Abfolge und ihre Abwechslung während der Zeit der psychischen Reifung, aber auch ihr Wiederauftauchen als Bedingung der Möglichkeiten der Tätigkeiten der Erwachsenen zu berücksichtigen.

11 „The idea of a self, and the feeling of real that springs from the sense of having an identity“ (2005, S. 107).

Kind wandeln sich ebenfalls. Der Wandel von einem Zustand zum anderen ist in der Tat durch den Gebrauch des nahe gebrachten Gegenstands geprägt: die „magische Kontrolle“ des „subjektiven Objekts“ während der narzisstischen Periode, danach die Verstoßung¹², welche das „Übergangsobjekt“ einsetzt. So ist die Beziehung des Säuglings zur Mutter, die Winnicott beschreibt, von einer triebhaften (libidinalen oder hasserfüllten) Beziehung zum Gegenstand zu unterscheiden. Nach D. Ribas (2000, S. 61) impliziert dies eine Unterscheidung zwischen Mutter-Umwelt, welche unterstützt und Rückhalt gibt, und dem Mutter-Objekt, welches triebhaft investiert wird. Diese Empfindungen, welche der Säugling durch die Fürsorge des Mutter-Umfelds erlebt, werden verinnerlicht. Das introjizierte Mutter-Umfeld wird für den Säugling die primäre Form einer „internen Umwelt“. Diese Ausarbeitung erlaubt es Winnicott, seine Definition des Gefühls der Existenz als „*capacity of being alone in the presence*“ auszudrücken.

(2) Die Arbeiten Anzieus (1995) vervollkommen die Überlegungen Winnicotts über die primäre Form der „internen Umwelt“. Für ihn werden die vom Säugling empfundenen Sinneseindrücke der Haut während der sinnhaften Tastkontakte („Echotactilismus“), welche durch das *holding*, das *handling* und das *object presenting* impliziert sind, als „psychische Figurationen“ (Bildempfindung) interpretiert. Diese sind ursprüngliche, virtuell¹³ bei der Geburt existierende Strukturen, die sich im Laufe der Fürsorgebeziehung als Wirklichkeiten einer phantasmagorischen Ordnung aktualisieren. Er nennt sie „Moi-peau“ (Haut-Ich)¹⁴ und setzt sie an die Basis des Selbst-Bewusstseins: Sie sind die psychischen Repräsentanten der Organisationsformen des Ichs. Diese Bildempfindungen sind funktionell: Sie ermöglichen es dem Säugling, sich selbst als Ich, welches die psychischen Inhalte enthält, zu repräsentieren. Und sie stehen in Verbindung mit den biologischen Funktionen der Haut. Anzieu hat 1974 drei Funktionen und Figurationen identifiziert¹⁵. Erstens, die Funktion des Umfassens (ähnlich einer Haut-

hülle oder -schale, die im Innern zurückhält und eint); zweitens die Individuation (die so ähnlich wie die Hautoberfläche nach Innen/Außen begrenzt und schützt); drittens die Kommunikation/Einschreibung der Spuren (ähnlich der Differenzierung des Innen und Außen, die die Schnittstelle zwischen dem bedeutsamen internen und externen Austausch bildet und diesen filtert).

Die progressive Erarbeitung der Bildempfindungen setzt bei Anzieu das theoretische Zurückgreifen auf eine erste kindliche Phantasie der Fusion mit der Mutter über die Haut voraus: Diese wird in Form einer „gemeinsamen Haut“, die mit einer Schnittstellenstruktur (auf einer Seite die Mutter, auf der anderen Seite der Säugling) versehen ist, abgebildet. Der Echotactilismus wird also zur Bedingung des Funktionierens innerhalb eines immer offeneren Systems bis zu seiner Auslöschung und der Erkenntnis (des Kindes), dass jeder seine eigene Haut und sein eigenes Ich hat, und zwar an beiden Seiten der Grenze als Kommunikationsträger. Dank des Tastaustauschs stellt die Hautoberfläche, die gleichzeitig von Innen und von Außen wahrgenommen wird, das Modell des Ichs¹⁶ zur Ver-

12 Die Verstoßung besteht für das Kind darin, Gegenstände außerhalb seiner magischen Kontrolle zu platzieren und anschließend, wenn sie ihm erneut präsentiert werden, zu erkennen, dass es das Verschwinden überdauert haben.

13 Der Begriff des Ursprungs ist hier weder im phylogenetischen Sinne zu verstehen, den ihm Freud gibt, noch im kulturellen Sinn, den ihm Lacan gibt, sondern im biologischen Sinn.

14 „Unter Haut-Ich verstehe ich eine *Figuration*, mit deren Hilfe das Ich des Kindes während seiner frühen Entwicklungsphasen sich selbst als Ich psychische Inhalte fassend vorstellt, und zwar ausgehend von seiner Erfahrung der Körperoberfläche“ (Anzieu 1991, S.60, Übersetzung verändert, Mathis Stock).

15 Sie werden in den darauf folgenden Erarbeitungen (1985/1995) die drei hauptsächlichsten Bilder bleiben, von denen wir dann neun, später acht zählen.

16 Die Haut ist tatsächlich das einzige Sinnesorgan, das den ganzen Körper bedeckt, und der Tastsinn ist der einzige Sinn, der mit einer reflexiven Struktur (laut Merleau-Ponty: „berühren bedeutet sich berühren“) ausgestattet ist.

fügung, welches in getrennter Weise die Empfindungen interner und externer Herkunft wahrzunehmen vermag. Im Fall einer Fehlleistung des mütterlichen Umfelds in seiner Fähigkeit, die Bedingungen des „Phantasmas einer gemeinsamen Haut“ einzusetzen und seine Ablösung hin zu der Erkenntnis einer eigenen Haut zu unterstützen, nimmt das Haut-Ich pathologische Figurationen an, die Anzieu als „formale Bedeutungsträger“ (*signifiants formels*) bezeichnet (zum Beispiel das „siebartige Haut-Ich“ (*Moi-Peau passoire*), das „schutzschildartige Haut-Ich“ (*Moi-Peau bouclier*) usw.).

Man kann beobachten, dass Anzieu den Vorgang der primären unbewußten Symbolisierung als *figurativ*, also nicht als sprachlich theoretisiert, wobei dessen phantastisches Ergebnis ein Körperbild ist. Dieser Vorgang ist nicht nur eine Somatopie, ein neurologischer Begriff, welcher die nicht proportionale Projektion aller Punkte des Körpers auf den sensitiven Bereich der Großhirnrinde bezeichnet, sondern eine „Somatopographie“, wie ich vorschlage: die Hautinformationen werden psychisch in eine *topographische* Erhebung umgewandelt, welche die narzisstische Hülle des Individuums informiert und formt.

(3) Serge Tisseron (1995/1996) argumentiert in seiner Arbeit ähnlich wie Anzieu, jedoch entwickelt er einen originellen Gedankengang über die Figuration. Er stellt die spezifische Rolle dessen, was er „psychische imaginierende Aktivität“ nennt, in der Umwandlung der Sinnesindrücke der Haut zu primären Repräsentationen des Ichs in den Vordergrund: die Schemata¹⁷. Tisseron betont, dass im Falle einer Fehlleistung der primären Repräsentationen des Ichs die Schemen zu den Gegenständen einer figurativen Aktivität werden können, welche das Kind im Versuch ihrer Installation in der Psyche als stabile und verlässliche Modelle durchführt. Diesen Versuch bezeichnet er als psychische imaginierende Aktivität und dessen Ergebnisse als konkrete „Schemabilder“ (*images de schèmes*). Diese tendieren also dazu, die dyadische Interaktion als Grundlage des Prozesses der Symbolisierung teilweise zu erset-

zen: sie werden zur symboligenen substitutiven Matrix. Tisseron hat sich zur Aufgabe gemacht, die Rolle der graphischen Gesten – das heißt die *motorische* Intention und nicht die repräsentatorische Intention – und ihrer Spuren – das bedeutet die Symbolisierung eines Prozesses und nicht die Repräsentation eines Objektes –, in der Introjektion der Schemata zu erläutern. So ist es nicht die Repräsentation, welche die Geste führt, sondern im Gegenteil das sensoriaffektivo-motorische Ensemble, so wie es in der Geste des Zeichnens auf einem diese unterstützenden, ein Aktionsfeld bietenden und Symbolisierung ermöglichenden Blatt eingelassen ist.

Der Autor etabliert eine Typologie der gezeichneten Spuren aus dem Blickwinkel der Bewegung, aus der sie hervorgehen, und des Schemas, das sie einsetzen oder dessen, was sie zu psychisieren ermöglichen: Fegen (Linie) für die Einheit-Trennung, kreisförmig oder eiförmig (Oberfläche) für die Umfassung, Einbeziehung der Motive (Punkte usw.). Tisseron nähert folglich die „psychische imaginierende Aktivität“ dem „Spiel“ Winnicotts¹⁸ an. Sie steht im Zusammenhang mit der allgemeinen Problematik des „Gebrauchs des Gegenstands“, und ihre Ergebnisse hängen mit „Übergangsphänomenen“ zusammen.

Zusammengefasst beschreibt die transitionale Strömung eine normale Entwicklung eines Kindes zum Selbst-Bewusstsein und erkennt auf Basis dieses Modells die Bedingungen einer pathologischen Entwicklung. Sie macht aus einem empfindenden und agierenden Körper, der an eine Anordnung der Fürsorge angelehnt ist, den Kern der Fähigkeit des Subjekts, über sich

17 Anstatt der ursprünglichen Strukturen des „Haut-Ichs“ spricht er von „Schemen der psychischen Aktivität“, im Sinne Kants, d.h. Organisationsmodellen des dyadischen Erlebens. Er unterscheidet die „Schemen der Hülle“ und „Schemen der Einheit-Trennung“.

18 Winnicott selbst hat sich auf ein figuratives intersubjektives Spiel (das *squiggle*) in seinen Kindertherapien bezogen.

selbst nachzudenken und die Welt in einer figurativen Dynamik zu verstehen. Aber wie stellt man die psychische Räumlichkeit (Figuration des Haut-Ich) und das mütterliche Umfeld in der Psychogenese dar?

2. Die transitionale Psychoanalyse: eine räumliche Theorie der eigenen (Selbst-) Identität

Die Gesamtheit, die sich aus dieser disziplinären Matrix ergibt, wurde wie ein räumliches Denken vorgestellt (Chabert 1996, S. 75), d.h. wie eine Theorie mit dem Ziel einer räumlichen Definition der Psychogenese. Eine solche Konzeption gründet sich auf dem lexikalischen Feld dieser Strömung, insbesondere auf die Konzepte des „Übergangsraums“ (*transitional space*) (Winnicott) oder der „Topographie“ (Anzieu). Jedoch wurde die Erforschung dieser räumlichen Dimension meines Wissens nicht über ihre Erwähnung hinaus durchgeführt. Und dies weder in der Psychoanalyse, wo man die Formalisierung des analytischen Rahmens in einen analytischen Raum beobachten kann, noch in der Geographie, wo die Übergangsphänomene lediglich zum Qualifizieren des Landschaftserlebens mobilisiert wurden¹⁹. Die Erforschung wird durch die Tatsache erschwert, dass diese Strömung einen analogen Ansatz und eine metaphorische Ausdrucksweise gewählt hat: z.B. weist der Begriff „Übergangsraum“ auf einen metaphorischen Gebrauch des Terms „Raum“ zunächst in einem eher temporären Register (Ordnung der Abfolge im Übergang von einem Zustand zum anderen) zurück, und dies findet Zuspitzung in einem Paradoxon. Winnicott (2005, S. 148) entwickelt die Idee weiter, dass der Übergangsraum ein Konstrukt sei, welches „negate(s) the idea of space and separation between the baby and the mother“²⁰. Es soll hier nicht auf naive Weise versucht werden, diese Schlüsselbegriffe der Übergänglichkeit in die Geographie zu importieren, sondern ihre räumliche Dimension mit den Werkzeugen des Geographen zu konstruieren. Nichtsdestoweni-

ger laden uns Winnicotts Zurückgreifen auf räumliches Vokabular, seine qualitative Darstellung der Reifung des Individuums²¹, und seine Definition des übergänglichen Erlebens als „*ego-relatedness, at the place where it can be said that continuity is giving place to contiguity*“ (Winnicott 2005, S. 136) dazu ein, die Räumlichkeit der Psychogenese, die hinter den Metaphern steht²², zu suchen. Diese Erforschung ist insofern entscheidend, als es die Konzeption der Psychogenese als Spatiogenese möglich macht, eine Überlegung psychogenetischer Art über die Konstituierung der Geographie als wissenschaftliche Disziplin anzuregen. Das zweite Kapitel des vorliegenden Artikels soll die Ergebnisse dieser Erarbeitung darstellen.

(1) Die freudsche Theorie ist ein zeitliches Denken der psychischen Funktionsweise. Die Nachträglichkeit, die den Prozess der Anlage von mnemischen inaktiven Spuren durch die psychische Triebrepräsentanz bezeichnet, begründet die Ätiologie auf einer zeitlichen Grundlage. Für die Psychoanalyse hat sich die Wende von Zeit zu Raum bei der Freilegung und Neukonstruktion des Freudschen Begriffs der An-

19 Dies ist der Fall der Studien von Geographen (Bingley 2003), Literaturwissenschaftlern (Collot, 1986) oder Psychoanalytikern (Guillaumin 1975) im Rahmen von Diskussionen mit Geographen.

20 Er ist offen und wird erzeugt durch physische und mentale Auffüllungshandlungen (Gebrauch des Gegenstandes), durch die das Kind die Illusion eines archaischen Zusammenschlusses aufrechtzuerhalten sucht.

21 Entsprechend, „Lokalisierung“ und „Ort“ – an dem uns innerhalb unseres Lebens aufhalten –, „aire“, „zone“, „Platz“ – Platz einnehmen –, „Gebiet/Gelände“ – des Spiels, „wohnen“ – ein Bereich (Winnicott 2005, S. 128 – 148).

22 In einer analogen Art und Weise kann der topographische Gedanke von Anzieu (Moi-peau) vielleicht ausschließlich als Referenz auf die Freudschen Bereiche (Ich, Es, Über-Ich) oder der nach Lacan (symbolisch, imaginär, real), aus der Sicht der Funktionsweise des psychischen Apparates als eine Umwandlung der Intrapsyche verstanden werden.

lehnung²³ auf der einen und für die Konzeptualisierung des Bindungstriebes auf der anderen Seite abgespielt.

Dagegen bezeichnet für die transitionale Strömung die Anlehnung den Prozess, durch den sich die psychische Aktivität im Rahmen der mütterlichen Fürsorge konstituiert, und zwar durch den Echotactilismus auf der Hautoberfläche und durch die Umstellung der mit deren biologischen Funktionen verbundenen Sinnesindrücke auf mentalem Niveau. Die Anlehnung des Prozesses der frühzeitigen Symbolisierung zeigt sich zweifach; sie nimmt die vorzeitige und aktive Präsenz einerseits einer unterstützenden Umgebung an, und zwar als Anlehnung an das „mütterliche Umfeld und ihre fürsorgenden Funktionen“; und andererseits einer Oberfläche der Aufnahme und der Bearbeitung der Empfindungen, und zwar als Anlehnung über die Hauthülle und ihre biologischen Funktionen. Die Umstellung des Begriffs der Anlehnung von einer lochartigen Bedeutung bei Freud – erogene Zonen – zu einer oberflächigen und interaktiven Bedeutung – die hautbedeckte Hülle/das unterstützende Umfeld – entspricht dem Wandel von einem topischen Denken zu einer topographischen Vorstellung innerhalb der Psychoanalyse. Dadurch kommt es nicht nur zu einem Wandel von einer sexuellen Problematik zu einer der Selbstidentität, sondern der Begriff bekommt auch eine räumliche Bedeutung²⁴.

In der Tat erarbeitet der Säugling durch eine „Erhebung“ von Oberflächen-Informationen über den Haut-an-Haut Kontakt im Inneren einer posturalen Matrix (*holding*, *handling*), in welche die Mutter und der Säugling verwickelt werden, eine Primo-Repräsentanz mit psychischen Inhalten. Diese Abwandlungen der posturalen Matrix, d.h. des Raumverhältnisses von Mutter/Kind, bringen das Kind dazu, aus dem Erleben eines Standorts²⁵ (Haut in Kontinuität) das Erleben einer Situation²⁶ (Haut im Nebeneinander) zu entwickeln, welche eine physische und symbolische Trennung (Haut als Grenze) unter Beibehaltung einer symbolischen Einheit (Haut als Schnittstelle) möglich macht.

Durch den Halt des bemutternden Körpers, durch die Erarbeitung substanzieller Differenzierungen (Wärme, Geruch, Laute usw.) und physischen und rhythmischen Kontinuitäten/Diskontinuitäten der dyadischen Beziehung²⁷ entfaltet der Säugling eine Aktivität, die es ihm erlaubt, das Phantasma einer gemeinsamen Haut zum Haut-Ich – die narzisstische Hülle und Schnittstelle mit der Welt – weiterzuentwickeln. Die posturale Matrix funktioniert wie eine materielle und sinnhafte Anordnung, ein Ensemble von räumlichen Situationen, welche vom Säugling benutzt werden können; die Funktionen des *holding* und das *handling*, von der Haut „somatopographisch erhoben“, werden zu umhüllenden Primo-Repräsentanzen psychisiert (Anzieu 1995, S. 121-125).

Diese Neubearbeitung der Anlehnung wird bei Anzieu von einer neuen Interpretation unter dem Gesichtspunkt der Triebhaftigkeit der Theorie des „Bindungsverhaltens“, entwickelt von

- 23 Der Begriff der Anlehnung bei Freud bezeichnet die Art und Weise, in der der Sexualtrieb seinen Weg durch die Ableitung der Befriedigung der lebenswichtigen Bedürfnisse (oder der Selbsterhaltungstrieb) findet. Diese stellen so der triebhaft energetischen Entladung eine körperliche Quelle – die erogenen Zonen, Sitz der Erregung -, ein Ziel – die Lust oder Auflösung der Spannung erzeugt durch die Erregung – und einen Gegenstand (real oder phantastisch, außerhalb oder innerhalb des Individuums) – worin und wodurch der Trieb versucht sein Ziel zu erreichen - zur Verfügung.
- 24 Die Idee des Aufstützens (oder die Unterstützung) auf eine Stütze findet sich in den französischen (*étagage*), englischen (*anaclisis*), portugiesischen und spanischen (*apoyo*, *anaclisis*) und italienischen (*apoio*, *anaclisis*) Übersetzungen.
- 25 Für Winnicott ist der „playground“ des Kindes ein „narzistisches Areal“, ein so genannter Anlehnungsraum in dem die räumlichen Dimensionen des Säuglings und der Mutter *völlig* übereinstimmen.
- 26 Winnicott spricht dabei von einem „Übergangsraum“, welcher dem *teilweisen* übereinstimmen der räumlichen Dimensionen der in des Trennung begriffenen Säuglings und der Mutter entspricht.
- 27 In dem Maß in der die Dyade in die Spannung Kontakt/Abstand eingebunden ist, die durch das Wechselspiel Fürsorge/Pause ausgelöst wird.

dem englischen Psychoanalytiker J. Bowlby (1978) Ende der 1960er Jahre, begleitet. D. Cupa (2000) folgend, denke ich, dass der Bindungstrieb tatsächlich untrennbar mit der Theorie des „Haut-Ich“ verbunden ist, obwohl dies nur implizit von Anzieu entwickelt wurde. Die Bindung ist laut J. Bowlby ein Verhalten des Säuglings, bei dem er versucht, die physische Nähe mit einem oder mehreren Bezugspersonen, die der mütterlichen Betreuung entsprechen, aufrechtzuerhalten. Ihre Funktion, entsprechend dem Modell der ätiologischen Erklärung, ist der Schutz der Kleinen, insbesondere gegen Räuber. Seine Befriedigung wandelt den Kontakt Mutter-Säugling in eine Grundlage der Trennung um, in dem es die Entwicklung einer Reihe von Verhaltensweisen ermöglicht, die diesem gegensätzlich sind (Erkundung und Spiel auf der Seite des Kindes, Rückzug auf der Seite der Mutter). Anzieu nimmt die Theorie von Bowlby unter psychoanalytischen Gesichtspunkten wieder auf. Er macht aus der Bindung einen Trieb, d.h. ein Grenzkonzept zwischen dem Psychischen und dem Somatischen²⁸. Demzufolge ist es ein erster nicht-sexueller Trieb, der den Antrieb der psychischen Aktivität der Symbolisierung ausmacht. Diese Energie findet ihre Erregungsquelle in der durch Bemutterung stimulierten Haut, und ihr erstes Objekt in der mütterlichen unterstützenden Umwelt und ihren Funktionen (*holding, handling*). Bezüglich ihres Ziels (Schutz, Halt, Trost) zufriedengestellt, bietet sie dem Säugling die phantasmagorische Grundlage (Phantasma einer gemeinsamen Haut), auf der sich der integrative und reflexive Antrieb des Ichs entwickeln kann. Dieser hängt vom sekundären selbst-reflexiven Investieren des Säuglings seiner eigenen Hülle und deren Funktionen ab. Einzig und allein die Reflexivität des Bindungstriebes sichert die Eingabe der Umhüllungsfigurationen der Grenze und der Schnittstelle in die Psyche, indem es die Defusionierung vom unterstützenden Umfeld erlaubt, d.h. das Auslösen des Phantasmas einer gemeinsamen Haut. Der Bindungstrieb ist es also, der die Haut als reflexives Sinnesorgan mit dem bemutternden Umfeld als

sinnhafte Anordnung verbindet, um die Haut- und Intersubjektivitätserfahrung in eine figurative Primo-Repräsentanz des Ichs umzuwandeln. Er bringt sie in Zusammenhang in einem phantasmagorischen Modus, um beide als Grundlage der Selbst-Identität einzubringen. Später sind es laut Anzieu die durch die Mutter ausgesprochenen „Berührungsverbote“²⁹, die sich dem Bindungstrieb entgegenstellen und den Verzicht auf die echotaktile Kommunikation mit den anderen und den Übergang von „Haut-Ich“ zu dem, was er als „denkendes Ich“ (*Moi-pensant*) bezeichnet, veranlassen. Von der Welt der Formen zu der Welt der Worte.

Man sieht also, wie eng die Frage der Selbst-Identität mit der Frage des Raumes verbunden ist. Man bemerkt außerdem, in welchem Maße die räumliche Dimension der Identität von einer Problematik der Bindung abhängt, welche durch das doppelte psychischen Investieren der unterstützenden Umwelt und der Hauthülle die Erarbeitung eines frühzeitigen Selbstbildes ermöglicht. Die Frage nach der Bedeutung der räumlichen Anordnungen in der Gestaltung der ersten Selbst-Repräsentationen wurde von der transitionalen Psychoanalyse, die ihre Analyse auf die Haut konzentriert hat, nur unzureichend bearbeitet. Lediglich in den Vorschlägen bezüglich der Einrichtung eines therapeutischen Rahmens wird die räumliche Dimension des Übergangserlebens berücksichtigt.

(2) In der durch die Arbeiten Winnicotts über das therapeutische *holding* vorgegebenen Richtung entwickelt sich eine transitionale Klinik der Narzissmus- und Identitätsstörungen, die in einer Theorie des psychoanalytischen Raumes reflektiert wird. Dieser therapeutische Rahmen wird nicht nur in seiner zeitlichen, sondern auch

28 Der Trieb ist eine von der Somatik in die Psyche entsendete Erregungsenergie, in der sie durch „Repräsentanten“ repräsentiert wird.

29 Er unterscheidet erstens das Verbot des allgemeinen Kontakts, in dem Zusammenschluss der Körper und zweitens das Verbot bezüglich der manuellen Berührung.

räumlichen Dimension, nicht nur individuell sondern auch für Gruppen (Kaës 1997/ Villier 2000) in Betracht gezogen. Durch die Benutzung des Modells, das die mütterliche Betreuung (*handling, holding, object presenting*) und das Spiel des Kindes (*playing*) als Referenz des psychoanalytischen Rahmens kombiniert, und indem dem Analytiker die Aufgabe eines Hilfs-Ich zugeschrieben wird, räumt die Theorie dem Körper des Patienten einen Platz im therapeutischen Prozess ein.

Durch das Rekognoszieren der Verdoppelung des analytischen Rahmens, durch die mögliche Aktualisierung des vom Psychoanalytiker vorgeschlagenen und aufrechterhaltenen *facilitating environment* einerseits und den von den Patienten erarbeiteten Bildempfindungen andererseits (Anzieu 1997, S. 192)³⁰, verstehen diese Autoren die räumlichen Bedingungen aus der Sicht der Psychogenese und übertragen sie in die Arbeitsweise der Therapie. Das therapeutische *holding* geht aus der Problematik der unterstützenden Umwelt hervor, während die körperlichen Aktzeichen aus der Problematik des „Gebrauchs des Gegenstandes“ und des „formalen Bedeuteten“ hervorgehen. Der analytische Rahmen wird somit ein Übergangsraum.

Eine solche Definition der Rolle des Rahmens wirft insbesondere die Frage nach der Bedeutung der Berührung in der therapeutischen Praxis auf. Obwohl der Echotaktismus als das gegeben ist, was durch die Bildempfindungen von der angebotenen Anordnung des Unterstützer-Umfelds über die Haut „erhoben“ wird, wurde der therapeutische Gebrauch des Berührens im Gegensatz dazu durch die Disziplin als Verbot eingeführt und durch Anzieu (1995, S. 166) in der transitionalen Klinik verstärkt. Das Zurückgreifen auf die Figuration (Tisseron 1995) und die Technik des *packing* (Anzieu 1995/ Delion 1998) sind dennoch Formen, die über eine solche Kristallisierung hinausgehen und eine transitionale psychoanalytische Klinik vorschlagen, indem sie die Berührung im Rahmen dieser zwei substituierbaren räumlichen Anlagen mobilisieren.

In diesem Rahmen der Übergänglichkeit greift die Therapie auf die Entwicklung einer räumlichen Sprache zurück – Plätze, Hüllen, graphisches Zeichnen etc. –, um die Neufiguration der blockierten archaischen Bildempfindungen wieder zu erleben. Die Therapie ist somit nicht „Zeit zum Verstehen“ (Lacan), sondern „Raum zum Heilen“ (Roussillon). Wenn sie auch Erwachsenen erlaubt, die „Reise“ der Übergänglichkeit erneut zu machen, so gibt es für die Autoren der transitionalen Strömung auch andere Arten und Weisen und andere Anordnungen, nämlich die kreativen und wissenschaftlichen Aktivitäten. Ich füge hinzu, dass dies umso stärker der Fall ist, als diese sich in einem *facilitating environment* abspielen, Praktiken der Figuration mobilisieren und Raumobjekte und -modelle entwickeln. Im folgenden dritten Abschnitt werde ich Interpretationswege einer geographischen Übergänglichkeit skizzieren, welche das Identität bestimmende Problemfeld des Geländes der Geographen darstellt: das Gelände als Übergangsraum.

3. Gelände und Figuration als Übergänglichkeit in der Geographie?

Das Verhältnis zwischen Identität und Raum dominiert die Arbeit der Geographie in der Gegenwart, aber wie steht es mit diesem Verhältnis bei den Geographen? Es scheint mir, dass letztere nicht - oder nicht genug – ermessen, wie sehr sie dieses Thema individuell und kollektiv betrifft. Sind ihre Arbeitsweisen (Gelände, Figuration) und ihre Art, ihre Einzigartig-

30 Das körperliche Verhalten beim Gebrauch der Gegenstände (Haltung, Antrieb, Sinne), die Ablagerung und Entlehnung der Objekte: sind gleichzeitig gekennzeichnet durch das, was schlecht eingerichtet war, im Sinne der „formellen Signifikanz“ und Handlung für eine psychische Neubearbeitung der ersten verhinderten oder schlecht arrangierten Gestalten und wäre also ein Zeichen für den Therapeuten die Arbeit der ersten Symbolisierung wieder neu aufzunehmen.

keit in diese einzubringen (zum Beispiel „mein Gelände“) nicht Anzeichen einer Kristallisierung der Identität rund um „Raum“ und um Praktiken mit räumlicher Dimension, die die Disziplin maßgeblich beeinflusst? Das Hinterfragen dieser Anzeichen trifft mit der Fragestellung des französischen Philosophen J.-J. Wunenburger (1996, S. 401) zusammen, der die Möglichkeit eines „geographischen Unterbewusstseins, das die Erkenntnisstrategie versteckten subjektiven Beweggründen unterordnet“, in Betracht zieht. Die transitionale Psychoanalyse stellt ein sachdienliches Instrument für die Konstruktion dieses wissenschaftstheoretischen Ansatzes dar – eines Ansatzes, der auf das Erkenntnissubjekt fokussiert und der die Wissenskonstrukte in der Perspektive nicht-kognitiver Beweggründe platziert. Ein Argument liegt im theoretischen Inhalt, den sie den eröffneten Perspektiven Wunenburgers gibt, ein anderes in der Entdeckung, dass die Redeweisen der Geographen selber damit in Resonanz treten.

In der Tat lassen die Interviews über die Gelände- und Figurationspraktiken, die ich mit Geographen durchgeführt habe und die hier nicht in ihrer Vollständigkeit wiedergegeben werden können, einen psychoanalytischen Imperativ des Geländes hervortreten und verbinden ihn mit der Frage der Selbstidentität durch Worte, die das Übergangserleben charakterisieren (Umhüllung durch das Umfeld, *playing*, körperliches Engagement, Verbindung-Trennung usw.):

„Mein Gelände ist ein Karst. (...) Und es ist wahr, dass ich mich sehr gut daran erinnere, als ich zum ersten Mal in eine Höhle gegangen bin, (...) die Gruppe ist schon vorausgegangen in eine Galerie, ich bin einem relativ großen Saal sitzen geblieben (...). Und ich hatte in diesem Moment ein Gefühl der Vollendung, ich fühlte mich gut, ich war ganz in meinem Element, ich hatte ich weiß nicht was gefunden, wie ein Fisch im Wasser. Und alles hat da angefangen. (...) Ich habe mir ein Fach ausgesucht, in dem ich Höhlenkunde weitermachen konnte, Karst usw.“

„Eigentlich ist das Gelände ein Ort des Spiels. (...) Es ist ein Ort, an dem Du was riskierst. (...) Das Risiko ist, deine Persönlichkeit zu verlieren, dich zu verlieren, das Leben zu verlieren. (...) Das Gelände

setzt deinen Körper, die Psyche (...) und das kann gefährlich sein. Aber gleichzeitig, es ist wahr, ist es auch erregend. (...) Du erlebst auch die Trennung. Irgendwie baust du dein Sein auf, baust du das andere auf, und somit baust du dieses Ding auf, das dazwischen ist (...). In diesem rhythmischen Hin und Her fühle ich mich am besten. In dieser Art von Tanz, von Bewegung. Ich gehe dahin, ich komme zurück hier her, und da beherrsche ich was ich mache“.

Ich werde nun die Konturen einer transitionalen Konzeption des Geländes skizzieren und die Bedingungen der Möglichkeit ihrer Erforschung definieren.

(1) Die transitionale Psychoanalyse ermöglicht eine anders formulierte Erkenntnis des Geländes als die der *feminist studies*, welche auf ein visualistisches Paradigma fixiert sind. Die *feminist studies* analysieren das Gelände aus dem Blickwinkel eines komplexen Spiels von Repräsentationen, welche auf das Sexuelle und/oder das geschlechtlich Differenzierte und ein Ensemble von als männlich definierten Arbeitsweisen (Beobachtung, Penetration, Beherrschung) und ihres als das Andere (passiv, wild, beherrschbar) definierten Handlungsfeldes verweisen. Diese Beziehung impliziert eine Universalisierung des maskulinen Subjekts der Erkenntnis (als wirklichkeitsfremdes und überragendes Subjekt der Darstellung, den „Vater“), eine Objektivierung des Raumes (als räumliche Struktur) und der sozialen Phänomene (als „Sohn“) ³¹ und den Gebrauch des Geländes als feminine Metapher (Nast/Kobayashi 1996; Sparke 1996). So gesehen beteiligt sich die feministische Kritik der wissenschaftlichen Arbeitsweise im Gelände an der Raumpolitik, die in die Wissenschaftstheorie transferiert wird. In dieser verwechselt das Denunzieren der Feminisierung des Geländes die „Mutter“ mit der „Frau“, und zwar in derselben epistemischen

31 Das Männliche ist also aufgeteilt zwischen dem „Vater“ (dem wirklichkeitsfremden Subjekt der Erkenntnis, dem *Maleness-as-God*) und dem „Sohn“ (soziales Objekt der Erkenntnis, dem „*Maleness-as-son*“), beruhend auf dem Modell des Oedipus in der Theorie von Lacan (Nast/Kobayashi 1996)

Instanz, welche von der Lust und vom ödipalen Verbot geregelt wird. Das zentrale Problem des geographischen Projekts liegt also in der Konsolidierung der geschlechtlich differenzierten maskulinen Identität durch Besitz und Dominanz des feminisierten Handlungsfeldes und dem darauf folgenden Verlassen vor dem Tor der akademischen Welt. In dieser Freud'schen und Lacanschen Perspektive entspricht das kognitive visualistische Regime dem „skopischen Trieb“ und der wissenschaftlichen Objektivierung, welche beide durch einen männlichen Blick zum Nachteil des feminisierten Handlungsfeldes ausgeübt werden. Im Unterschied dazu ist die von mir vorgeschlagene transitionale Analyse der Gelände- und Figurationspraktiken ein psychogenetisches Problem in der empirischen Einstellung des Geographen und gestaltet die Identifizierung eines auf dem Tastsinn beruhenden Erkenntnisregimes in Verbindung mit der nosologischen Diagnose, welche die transitionale Psychoanalyse für die zeitgenössischen Gesellschaften aufstellt³².

Die Geographie ist weder die einzige auf Gelände beruhende Sozialwissenschaft, noch die einzige, die sich mit der Identität des Wissenschaftlers dieser Praxis befasst. Aber sie ist die einzige, für die es in diesem Zusammenhang zu verwirrenden Aufschichtungen von Räumlichkeiten verschiedener Natur kommen kann: dem Erkenntnisgegenstand, dem Referenz-Raum, den konkreten Bildern, die repräsentiert werden und die der Wissenschaftler (*in situ* oder *ex situ*) benutzt, dem Feld der Entfaltung, in dem der Körper (sensoriell-affektivo-motorisch) stark engagiert ist. Diese Verwirrung hinterfragt die Beziehung zwischen den Empfindungen des Kontakts, die dem Erleben des Geländes zugrunde liegen, den figurativen Praktiken, die damit einhergehen, und den Erkenntnisgegenständen, die sich daraus ergeben. Innerhalb des geographischen Projekts wird das Gelände unbewusst „benutzt“, um den Rahmen eines Übergangserlebens mit identitätsbestimmendem Ziel einzusetzen. In diesem Sinne konstituiert das Gelände eine unterstützende Umwelt (holding, handling), welche vom Bindungstrieb investiert werden kann, um eine symboli-

sche Arbeit zu reaktivieren. Diese operiert durch Psychisierung der Kontaktempfindungen im körperlichen Engagement (*playing*) *in situ*. Die materielle und sinnhafte Anordnung der unterstützenden Umwelt und der Rhythmus von Anwesenheit/Abwesenheit des Wissenschaftlers regulieren somit das Abwechseln von Kontakt/Abstand, das differenzierte Empfindungen zulässt. Damit ist das Gelände zwar eine Figur der Mutter, aber nicht jene der Mutter/Frau.

Die somatopographischen Empfindungen reaktivieren die archaischen Figurationen des Ich (Umfassung, Grenze, Schnittstelle) in einer reflexiven Bewegung - vom Investieren der unterstützenden Umwelt zum Investieren der Körperhülle hin -, welche die Evolution des Bindungstriebes charakterisiert. In dieser Perspektive rührt die Figuration von einer imaginierenden psychischen Aktivität, deren Funktion sowohl darin besteht, die Geländeempfindungen im Hinblick auf das Installieren der Figurationen des Ich in die Psyche zu organisieren, als auch den Repräsentationen der äußeren Wirklichkeit eine Gestalt zu geben. Die Geländeskizzen, Schemata und Karten konstituieren somit die Bilder von konkreten Schemen. Es gibt auch noch andere Mediatisierungen des Kontakts mit der unterstützenden Umwelt und der reflexiven Bewegung des Bindungstriebes, beispielsweise im Fall der Kleidung (Volvey 2000, S.320-324). Die Figurationen des Haut-Ich konstituieren folglich den „inneren Atlas“ Wunenburgers, d.h. eine mediatisierende Bildersammlung, die über die Konstruktion des Untersuchungsgegenstands informiert und gleichzeitig erlaubt, eben diesen aus einem bestimmten Blickwinkel zu analysieren.

(2)Wie könnte dieses Interpretationsschema verifiziert werden? In einem ersten Schritt handelt es sich darum, die aktuelle Prägnanz der

32 Die transitionale Strömung macht am „Leiden eines Fehlens der Grenze“ die hauptsächlich psychischen zeitgenössischen Störungen fest und stellt der Klinik die Aufgabe, „die Grenze zu rekonstruieren“ und „bewohnbare Territorien welche Austauschbeziehungen zwischen so abgegrenzten Regionen“ zu definieren (Anzieu, 1995, S. 29-30)

Geländepraktiken in der Geographie zu evaluieren. Es ist meines Erachtens nicht richtig, diese zu Gunsten einer deduktivistischen und anti-empiristischen Praxis zu vernachlässigen. Das Deduktive beseitigt nicht das Gelände, sondern versetzt dieses und gründet es neu (Volvey 2003a). Es geht darum, die Sachdienlichkeit der Anwendung der transitionalen Begriffe zu historisieren: Es handelt sich um eine fachliche Arbeitsweise, die bereits vor dem heutigen ätiologischen Kontext, welcher in der Einleitung erwähnt wurde, in Kraft trat. Es geht schließlich darum, das Verhältnis zwischen zwei kognitiven Ordnungen zu denken – der visualistischen und der taktilistischen – und deren eventuelle Verbindung hinsichtlich des Berührungsverbots.

Das empirische Material für eine derartige wissenschaftstheoretische Forschung wurde in offenen Interviews mit Geographen gewonnen. Diese Interviews behandeln einerseits das Erleben des Geländes, und zwar entweder mit Fragen zu den körperlichen Aktzeichen (Modalitäten des körperlichen Engagements, zurückgelegte Wege, Kleidung, hin- und zurückgebrachte Gegenstände) oder mit Fragen zur entworfenen bzw. fertig formalisierten Geländedarstellung (Karten, Skizzen, usw.). Andererseits versuchen die Interviews, die Erkenntnisobjekte der Wissenschaftler in den Kontext dieses Erlebens zu stellen, indem systematisch die körperlichen Aktzeichen mit den bildlichen Darstellungen und den Wissenskonstrukten konfrontiert werden. Die Interviews werden auf Tonträger aufgenommen und werden sowohl durch quantitative als auch qualitative Interpretationsmethoden analysiert. Die quantitativen Analysen basieren auf dem Einsatz spezifischer Software zur Frequenzerfassung und Korrelation von Worten.

Im vorliegenden Text habe ich gezeigt, dass es sinnvoll ist, die transitionale Theorie der Psychogenese mit der Arbeitsweise der Geographen im Gelände in Verbindung zu bringen. Die „Übergänglichkeit“ erlaubt es, die nicht-kognitiven Problemlagen der Geländearbeit für Geographen zu analysieren. Sie gibt der Idee der „psychogeographischen Veranlagung“ des

Geographen eine theoretische Grundlage durch die Erarbeitung der räumlichen Dimension der Konzepte Übergangsraum, Bindungstrieb und Figurationen des Haut-Ich. Sie erlaubt es, die Erkenntnisobjekte des Faches neu zu interpretieren, ausgehend von einem archaischen „räumlichen Wissen“, das im Körper durch Geländepraxis neu produziert und in Gestalt von Bildempfindungen verinnerlicht wird.

Auch wenn das Ziel meiner Arbeit eher wissenschaftstheoretisch und geographiespezifisch ist, könnten die mobilisierten Werkzeuge doch auch verallgemeinert werden. Die Konzepte könnten helfen, die Frage nach dem Verhältnis zwischen räumlicher Anordnung und Selbstidentität zu vertiefen, wie sie in der Geographie durch die Problematik der Territorialität und der „Geographizität“ zum Ausdruck kommt. Möglicherweise konstituiert die Definition der Psychogenese als Spatiogenese mit dem Konzept der Übergänglichkeit die Grundlage einer breiteren theoretischen Reflexion über Identität/Raum, deren Hauptbegriffe der Bindungstrieb und die Anlehnung an eine unterstützende Umwelt wären. Dies wäre eine Perspektive, welche Identität und Raum durch die Idee des gegenseitigen „Eingravierens“ zwischen Erde/Sein in Bezug setzt.

(Übertragung des Textes ins Deutsche: J. Baier, O. Graefe, D. Müller-Mahn, M. Stock)

Literatur

- Anzieu, D. (1974): *Le Moi-peau*. Nouvelle Revue de psychanalyse 9, S. 195-203.
- Anzieu, D. (1995): *Le moi-peau*. – Psychismes. Paris, S. 275 (Erstausgabe 1985).
- Bingley, A. (2003): *In here and out there : sensations between Self and landscape*. Social and Cultural Geography, vol. 4, n° 3, S. 329-345.
- Bondi, L. (1999): *Stages on journeys : Some remarks about Human Geography and Psychotherapeutic practice*. The Professional Geographer, vol 51, n°1, S. 11-24.
- Bondi, L. (2003): *Meaning-making and its framing: a response to Stuart Oliver*. Social and Cultural Geography, vol. 4, n° 3, S. 323-327.

- Bowlby, J. (1978 française Übersetzung): *L'attachement. Attachement et perte*, T1. Paris. (englische Erstausgabe 1969).
- Chabert, C. (1996): *Didier Anzieu. – Psychanalyses d'aujourd'hui*. Paris.
- Collot, M. (1986): *Points de vue sur la perception des paysages. L'Espace géographique* 3, S. 211-217.
- Cupa, D. (2000): « La pulsion d'attachement selon Didier Anzieu et la relation de tendresse. D. Cupa (dir.): *L'attachement. Perspectives actuelles*. Paris, S. 97-119.
- Delion, P. (1998): *Le packing avec les enfants autistes et psychotiques*. Ramonville Saint-Ange, Editions Eres.
- Golse, B. (1999): *Du corps à la pensée. – Le fil rouge*. Paris.
- Green, A. (1999): *Winnicott et le modèle du cadre. Entretien avec André Green. A. Clancier und J. Kalmanovitch (Hg): Le paradoxe de Winnicott. Explorations psychanalytiques*, S. 171-177. Paris.
- Guillaumin, J. (1975): *Le paysage dans le regard d'un psychanalyste, rencontre avec les géographes. Cahiers du centre de recherche sur l'environnement géographique et social* Nr.3, Université de Lyon II, S. 12-35.
- Kaës, R. et al. (1997): *Crise, rupture et dépassement. – Inconscient et culture. (Erstausgabe 1979)*. Paris.
- Kaës, R. et al. (2000): *Les voies de la Psyché. Hommage à Didier Anzieu. – Psychismes*. Paris.
- Mercier, G. (1992): *La théorie géographique de la propriété et l'héritage ratzélien. Les Cahiers de géographie du Québec*, vol. 36, n°98, S. 235-250.
- Nast, H. J. und Kobayashi, A. (1996): *Re-corporelizing vision*. N. Duncan (ed.): *BodySpace*. Londres, S. 75-93.
- Oliver, S. (2003): *Geography's difficult engagement with the psychological therapies. Social and Cultural Geography*, Vol. 4, n° 3, S. 313-321.
- Pile, S. (1996): *The body and the city. Psychoanalysis, space and subjectivity*. London/New York.
- Ribas, D. (2000): *Donald Woods Winnicott. – Psychanalyses d'aujourd'hui*. Paris.
- Rose, G. (1993): *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Rose, G. (1996): *As if the mirror as bled. Masculine dwelling, masculinist theory and feminist masquerade*. N. Duncan (ed.): *BodySpace*. Londres, S. 56-74.
- Roussillon, R. (1995): *Logiques et archéologiques du cadre analytique. – Le fil rouge*. Paris.
- Sparke, M. (1996): *Displacing the field in fieldwork. Masculinity, metaphor and space*. N. Duncan (ed.): *BodySpace*. Londres, S. 212-233.
- Tisseron, S. (1995): *Psychanalyse de l'image. – Psychismes*. Paris.
- Tisseron, S. (1996): *Le bonheur dans l'image. – Les empêchements de penser en rond*. Paris.
- Villier, J. (2000): *Destin d'une enveloppe*. R. Klaës et al.: *Les voies de la psyché. Hommage à Didier Anzieu. – Psychismes*. Paris, S. 299-310.
- Volvey, A. (2000): *L'espace vu du corps*. J. Lévy und M. Lussault (dir.): *Logiques de l'espace et esprit des lieux. Géographies à Cerisy*. Paris/Belin, S. 319-332.
- Volvey, A. (2003/a): *Terrain*. Lévy J. et Lussault M. (dir.): *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris/Belin, S. 904-906.
- Volvey, A. (2003/b): *Psychanalyse et géographie*. J. Lévy und M. Lussault: *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris/Belin, S. 751-753.
- Volvey, A. (2003/c): *Winnicott*. J. Lévy und M. Lussault: *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris/Belin, S. 1002-1003.
- Volvey, A. (2003/d): *Art et spatialités d'après l'œuvre d'art in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude. Objet textile, objet d'art et œuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique*. Thèse de doctorat de l'Université de Paris I – Sorbonne.
- Winnicott, D.W. (1975 française Übersetzung): *Jeu et réalité. L'espace potentiel. – Connaissance de l'inconscient. (englische Erstausgabe 1971)*. Paris.
- Winnicott, D.W. (2005): *Playing and reality. – Classics*. London/New York. (englische Erstausgabe 1971)
- Wunenberger, J.-J. (1996): *Imagination géographique et psycho-géographie*. J. Poirier und J.-J. Wunenberger (Hg): *Lire l'espace*. Brüssel, S. 399 – 414.

Anschrift der Autorin: Anne Volvey, Département de Géographie, Faculté d'Histoire et Géographie, Université d'Artois, 9, rue du Temple, BP 665, 62030 Arras cedex

- Latour, B. (2001): *L'espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique. La découverte*. Paris.
- Lenoble, R. (1969): *Esquisse d'une histoire de l'idée de nature*. Paris.
- Marchand, J.-P. (1995): *Contraintes climatiques et espace géographique. Le cas irlandais. Paradigme*. Caen, S. 14.
- Moscovici, S. (1968): *Essai sur l'histoire humaine de la nature*. Paris.
- Péguy, C.-P. (1995): *Les risques naturels majeurs*. A. Bailly, R. Ferras und D. Pumain (Hg): *Encyclopédie de la géographie. Anthropos-Économica*, 2. Edition, S. 921.
- Sauer, C. O. (1980): *Man in Nature: America Before the Days of the White Man*. 2.Edition. Berkeley.
- Sauer, C. O. (1925): *The Morphology of landscape*. University of California. Berkeley.
- Sauer, C. O. (1940): *Presidential address delivered before the Association of American Geographers at Baton Rouge. Louisiane*. Im Internet unter: www.colorado.edu/geography/giw/sauer-co.
- Sloterdijk, P. (2000): *Règles pour le parc humain. Une lettre en réponse à la lettre sur l'humanisme de Heidegger*. Paris.
- Sloterdijk, P. (2005): *Sphères : Tome 3, Ecumes Sphérologie plurielle*. Paris.
- Vidal de La Blache, P. (1913): *Des caractères distinctifs de la géographie. Annales de géographie* Nr. 22. Paris, S. 290–299.

Anschrift des Autors : Michel Lussault, Département de Géographie, UFR Droit, Économie et Sciences sociales, Université de Tours, 23, rue de la Loire, BP 0607, 37206 Tours cedex 03

LA RUE COMME PALETTE¹

La Pietà sud-africaine,
Soweto-Warwick, mai 2002,
Ernest PIGNON-ERNEST

Anne
VOLVEY

Université d'Artois
anne.volvey@univ-artois.fr

Myriam
HOUSSAY-
HOLZSCHUCH

Université de Lyon
ENS - LSH
myriam.houssay@normalesup.org

Mots-clés : Ernest Pignon-Ernest ; Soweto ; Warwick ; Afrique du Sud ; art contemporain ; *in situ* ; *outdoors* ; VIH/SIDA ; *chôra* ; terrain

Résumé – En Mai 2002, Ernest Pignon-Ernest, installe sur les murs de Warwick (Durban) et de Kliptown (Soweto), les sérigraphies grandeur nature d'une piéta noire portant un homme noir malade du Sida. Ce déplacement géographique d'un contexte d'action et d'installation habituellement méditerranéen à un contexte sud-africain, met en exergue le rapport au lieu que construit l'art *outdoors in situ* depuis les années 1960, et offre au géographe une très belle occasion de travailler la dimension spatiale de la pratique artistique contemporaine pour refondre l'appareil théorique et conceptuel qui permet d'appréhender adéquatement ces œuvres. L'élaboration théorique et conceptuelle des spatialités de cette œuvre particulière, permettra d'une part, d'évaluer les apports et les limites des concepts forgés dans les champs de l'esthétique, de l'histoire et de la critique d'art pour construire l'intelligibilité de ce type d'œuvre, et d'autre part, de promouvoir une conception relationnelle, dite *chôresique*, des lieux avec les choses qui les occupent contre une conception positionnelle centrée sur les objets d'art, traditionnellement défendue par ces disciplines. L'élaboration de cette conception relationnelle de l'œuvre d'art contemporaine s'appuie non seulement sur le recours à des concepts et des approches propres à la géographie, mais met aussi en évidence le rôle heuristique de démarches et de procédures communes à l'art et à la géographie dans le dégagement de cette autre intelligibilité de l'art. En effet, parce que le terrain et le dessin sont les « fabriques » spatiales de *La Pietà*, ils fonctionnent comme les accroches et les opérateurs d'une pensée nouvelle de l'art contemporain en géographie. Ils sont aussi les opérateurs de son fonctionnement comme œuvre politique sur le modèle du *land claiming*.

Keywords: Ernest Pignon-Ernest; Soweto; Warwick; South Africa; contemporary art; *in situ*; outdoors; HIV/AIDS; *chôra*; terrain

Abstract – In May 2002, French artist Ernest Pignon-Ernest glued on the walls of Warwick (Durban) and Kliptown (Soweto) a serie of life-sized serigraphies representing an African piéta carrying the body of a male, African, AIDS sufferer. In so doing, Pignon-Ernest made a move out of his usual, Mediterranean, context of

¹ Le titre de cet article est repris d'une citation d'Ernest Pignon-Ernest (A voix Nué, 2007)

intervention. This geographical displacement showcases the relationship that contemporary, outdoors and *in-situ* art entertains with the notion of place, and offers geographers a unique opportunity to both analyze and theorize the spatial dimension of artistic practices. By scrutinizing the spatialities of this specific work of art, we assess the various concepts elaborated by aesthetics, art history and critique. We also promote a relational conception of place and the objects within - a conception we call, following A. Berque, *chôreic* – over a more positional conception, traditionally centred on the work of art. This relational conception owes to several geographical concepts and highlights the fact that art and geography do share a lot – a finding of heuristic value. As fieldworking and drawing construct *the Pietà*, they simultaneously show the way towards a new geographical approach of contemporary art and the political significance of an artwork that draws on the model of land claiming.

« Donc voilà, en gros pour préambule : j'étudie les lieux, de cette étude, cette appréhension, naissent des images que je viens coller dans les lieux que j'étudiais. Et mes images doivent jouer dans les lieux où je viens les mettre un peu comme un révélateur, faire apparaître des choses. » (ACC²)

La Pietà dans l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest



© Ernest Pignon-Ernest, 2002.

Photographie n°1 : *La Pietà sud-africaine*, Ernest Pignon-Ernest, Kliptown/Warwick, Afrique du Sud, mai 2002.

En mai 2002, en Afrique du Sud, l'artiste français Ernest Pignon-Ernest colle sur les murs des quartiers de Warwick à Durban et Kliptown à Soweto (Johannesburg), plusieurs centaines de sérigraphies. Elles présentent la même scène dessinée au fusain et sérigraphiée sur du papier journal vierge récupéré [Photo. 1]. L'image, une *Pietà*, s'inscrit à la fois dans l'histoire de l'art religieux européen et dans l'histoire politique de l'apartheid pour donner à voir une crise sanitaire contemporaine : la population sud-africaine décimée par le VIH/SIDA. La scène se détache sur fond blanc : une femme noire, debout, de face, immobile, porte dans ses bras un homme émacié et inerte, noir lui aussi. Une photographie placée en médaillon dans le coin supérieur gauche de la composition montre une image de l'apartheid que le dessin reprend [Photo. 2] : un cliché photographique d'un collégien de 12 ans, abattu par les forces de l'ordre lors des révoltes lycéennes de Soweto en juin 1976. L'enfant est porté par un jeune homme qui court devant la foule vers d'impossibles secours. La

² Pour les abréviations des références aux entretiens de l'artiste, voir les sources primaires de la bibliographie.

photographie est devenue emblématique de l'apartheid et Hector Pieteron, la victime, une figure martyre de l'ancien régime et une icône révolutionnaire. Aujourd'hui, cette image et le nom d'Hector Pieteron sont les principaux attributs du Mémorial de Soweto célébrant le rôle de la jeunesse dans la lutte contre l'apartheid. Cette œuvre d'Ernest Pignon-Ernest, à l'origine sans titre, est aujourd'hui désignée par un nom d'usage, *La Pietà sud-africaine*³.



© Myriam Houssay-Holzschuch, 2007.

**Photographie n°2 : Cliché de Sam Nzima, juin 1976, Mémorial Hector Pieteron (Soweto).
Hector Pieteron, 12 ans, abattu par les forces de police de l'apartheid,
pendant les révoltes lycéennes de Soweto.
Suivi par sa sœur, il est porté par Mbuyisa Makhubo.**

Ernest Pignon-Ernest est un artiste français contemporain né en 1942 à Nice, dans le quartier populaire du port. Autodidacte, il a d'abord gagné sa vie en dessinant des plans de maisons pour des architectes et des affiches pour le cinéma ou des organisations (syndicats, partis politiques...). Depuis le milieu des années 1960, il intervient principalement dans l'espace urbain en installant des images d'hommes et de femmes à taille réelle dans des lieux publics, en dehors de musées. Une de ses premières œuvres est installée en 1966 sur les routes conduisant au Plateau d'Albion, au moment de la construction des silos souterrains prévus pour abriter les missiles. Elle consiste en une série de pochoirs dérivés des ombres portées d'Hiroshima et de Nagasaki, ces silhouettes humaines projetées sur les murs par le flash nucléaire. L'artiste est particulièrement connu pour ses interventions à Naples entre 1988 et 1990 (*La mort de la Vierge*, dessin collé en 1990 à Spacca Napoli) et pour *Derrière la vitre*, une série de silhouettes de papier collées dans des cabines téléphoniques parisiennes et lyonnaises (1997-1999). Il a également réalisé des installations d'images de

³ Outre les illustrations insérées dans le texte, les photographies des œuvres d'Ernest Pignon-Ernest sont facilement accessibles sur le site Internet dédié à l'artiste ou dans les catalogues des différentes expositions qui lui ont été récemment consacrées (voir Sources primaires).

« saints laïcs » (AVN) : Rimbaud, Neruda, Maurice Audin, Jean Genet, etc. Ces figures anonymes ou pas incarnent sous les traits de la Passion des événements historiques ou des drames sociaux pour les donner à voir dans leur contexte de pertinence. Ainsi, à l'occasion de la commémoration de la Semaine sanglante en 1971, Ernest Pignon-Ernest a rapproché deux répressions politiques en collant des sérigraphies de cadavres de Communistes sur les escaliers conduisant au Sacré-Cœur et sur les marches du métro Charonne. En 1975, il a traité de l'avortement en installant l'image d'une femme nue, assise par terre, les jambes écartées, image qui évoque les avortements sur le trottoir des militantes féministes. Les sérigraphies sont collées à la jonction du mur et du sol de sorte qu'elles s'inscrivent précisément dans cette stratégie militante : exposer dans l'espace public un fait social caché.

La Pietà n'est pas l'unique œuvre qu'Ernest Pignon-Ernest a conçue autour de l'Afrique du Sud, même si elle est sa première œuvre en Afrique. En 1974, il élabore à partir d'une photographie un dessin d'une famille noire représentée de face derrière un grillage, puis colle les sérigraphies sur la Promenade des Anglais empruntée par le cortège officiel, pour dénoncer le jumelage des villes de Nice et du Cap sous le régime de l'apartheid. Elle n'est pas non plus l'unique œuvre traitant de souffrances physiques (*Les agressions*, Grenoble, 1976-77), d'épidémies et de mort (*Epidémies*, Naples, 1990). *La Pietà* est par conséquent représentative des modalités formelles, des motifs thématiques, comme du modus operandi d'une œuvre dont la visée est éminemment politique. En revanche, sa localisation est plus singulière en ce qu'elle sort des contextes français et méditerranéen dans lesquels l'artiste intervient d'ordinaire. Elle constitue l'aboutissement de son intérêt soutenu pour la question sud-africaine (cf. infra). Ce déplacement géographique et les problèmes consécutifs de conception et de réalisation de l'œuvre qui lui sont posés, mettent en exergue le rapport au lieu que construit l'art *outdoors* et *in situ* depuis les années 1960, et offrent au géographe une très belle occasion de travailler la dimension spatiale de l'action artistique pour refondre l'appareil théorique et conceptuel permettant d'appréhender adéquatement ces installations. Nous allons dans un premier temps présenter ce rapport au lieu et les outils de son intelligibilité, pour les faire travailler, dans un second temps, sur l'exemple de *La Pietà sud-africaine*.

Empreinte du lieu, image du corps : les outils du politique

« Esprit du lieu, logique de l'espace » dans l'objet et l'œuvre d'art

« Ce qui compte surtout dans mon travail au de-là du dessin, ce sont les endroits où je les place. Au fond mon vrai matériau plastique, poétique, dramatique, ce sont les lieux. » (SW).

La question du lieu dans l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest peut être d'abord pensée en recourant aux catégories usuelles de l'esthétique et de la critique artistique contemporaines : installation, *ready-made*, *in situ*, *outdoors*. Leur application à la démarche artistique d'Ernest Pignon-Ernest en montrant leurs limites pour construire une intelligibilité de la dimension spatiale de l'objet d'art, appelle le recours aux concepts de la géographie contemporaine.

L'installation désigne, selon Atkins (1992 : 79), des objets d'art temporaires conçus pour un lieu donné ou adaptés à ce lieu, et constituant des « environnements » qui sollicitent un engagement actif de leurs spectateurs. Le terme, utilisé par Ernest Pignon-Ernest pour désigner ses objets d'art, met l'accent sur le fait que le construit de l'activité artistique est un objet matériel doté d'une actualité spatiale et temporelle. Loin des produits de l'art dit conceptuel, l'objet d'art est une idée concrétisée qui émerge quelque part dans une forme pour constituer la condition d'une expérience esthétique. Les idées d'Ernest Pignon-Ernest se fixent dans des images à taille humaine et se matérialisent dans des séries sérigraphiques distribuées dans l'espace urbain. Les images qu'il colle dans les rues sont sérigraphiées sur un support fragile, le papier. L'apparition de l'objet d'art, qui dépend d'un encollage nocturne des sérigraphies, est soudaine. Sa durée d'existence matérielle, limitée par son exposition à l'action des éléments et des passants, est indéterminée et aléatoire. L'objet est temporaire : sa disparition est inscrite dans la conjonction du subjectile* papier et du site. Cette disparition impose sa récupération dans une édition documentaire* – ouvrage, film, exposition – (Volvey, 2003 : 160-208), qui a vocation à représenter l'objet disparu sur le principe du « reportage » photographique (Onfray, 2003 : 80). La spatialité de l'objet est liée à sa qualité de multiple. Chaque objet d'art constitue un dispositif,

fondé d'une part, sur l'encollage de centaines d'exemplaires de la même image sur les murs (plus rarement, au sol) d'un ou de plusieurs quartiers urbains, et d'autre part, sur l'agencement spatial de ces encolllements. Il est doté d'une extension et d'une configuration particulières. Ces caractéristiques spatiales en font un « environnement » pour une expérience esthétique, au sens que lui donne l'art contemporain depuis A. Kaprow (1966) – soit un espace en trois dimensions dans lequel le spectateur est totalement inclus et impliqué par une multitude de stimulations (Chilvers, 1999 : 194). Le spectateur n'est jamais en situation d'appréhender l'ensemble de l'objet d'art d'un seul coup : faire le tour de l'objet suppose l'association de la marche et du regard. Le parcours permet la multiplication des points de vue sur l'objet comme mode d'accession à sa globalité. Cependant, le dispositif permet aussi la rencontre avec une sérigraphie en particulier sur le mode du face-à-face et de la prise de contact visuelle et tactile. Ainsi cet environnement conditionne deux dispositifs de réception esthétique : l'un, multi-site, décentré, dynamique ; l'autre, mono-site, centré et statique. Pour l'un, le spectateur est placé à l'intérieur du dispositif dont l'échelle le dépasse, pour l'autre, il est dans un rapport d'extériorité à l'image qui est à la même échelle que lui. Il combine donc deux modes d'appréhension de l'objet : cubiste dans le parcours et classique (celui de la perspective linéaire) dans le face-à-face.

Du point de vue spatial qui nous intéresse, il convient d'analyser la part du lieu et de l'espace dans ces objets d'art qu'on ne peut réduire à une collection d'images sérigraphiées indifférentes aux endroits de leur mise en vue. Comme l'affirme Ernest Pignon-Ernest (in AVN), ses œuvres s'apparentent à des *ready-mades* inversés. Le *ready-made* procède d'une démarche artistique qui consiste à désigner un objet manufacturé comme objet d'art en changeant son contexte de présentation (placement dans un lieu dédié à l'art), en changeant son nom (attribution d'un titre), en lui associant un nom d'auteur. Le recours à ce vocable duchampien permet de mettre en avant l'inscription des œuvres d'Ernest Pignon-Ernest dans les perspectives conjointes de ce à quoi l'esthétique et la critique d'art se réfèrent sous les notions d'*in situ* – qui concerne le rapport de l'œuvre au lieu –, et d'*outdoors* – qui concerne le rapport de l'œuvre au « monde de l'art » (Becker, 1988), à l'institution muséale en particulier. L'objet d'art est ici un *ready-made* parce que le principal matériau de l'œuvre pour l'artiste est le lieu « déjà-là » et non pas les sérigraphies qu'il fabrique, celles-ci fonctionnant comme des opérateurs de recharge sémantique et de mise en vue du lieu. Comme l'affirme Ernest Pignon-Ernest, « *ce n'est pas de l'art qu'[il] met dans la rue* » ; au contraire, « *[il] travaille toujours beaucoup sur les lieux. [Son] matériau plastique, symbolique, c'est le lieu. Y compris dans sa matérialité. Et [il] essaie de révéler sa force suggestive en glissant l'image dedans.* » (AV).

Pour bien saisir cette dimension intrinsèquement spatiale de l'objet d'art, il faut abandonner une conception exclusivement « positionnelle » du rapport entre les choses et les lieux qu'elles occupent, soit une conception centrée sur les objets fabriqués par l'artiste (Tiberghien, 1995), pour promouvoir une conception relationnelle des lieux aux choses qui les occupent (Volvey, 2003 et 2005). La géographie offre, à travers les deux acceptions du concept de lieu – *topos* et *chôra* – telles que les théorise A. Berque (2003), un outil conceptuel adapté à cette redéfinition de l'objet d'art. En effet, si le lieu d'exposition (ou, à une autre échelle, la somme des endroits encollés) constitue bien un *topos* multi-site pour les sérigraphies – au sens où il en constitue le réceptacle –, il est surtout une cible de la pratique artistique (un terrain à « œuvrer d'art* »), une ressource matérielle et idéelle pour la conception de l'image, un contexte pour la conduite de l'action artistique (conception, élaboration, installation), une ressource plastique pour l'objet artéfactuel (sérigraphies), etc. L'objet d'art relève alors précisément de cette autre conception de lieu, celle de *chôra*, fondée sur une logique dynamique de con-crétisation (*cum-crescere*) ou de com-pénétration de l'objet et du lieu. La *chôra* est une matrice-empreinte d'un processus de genèse où « le lieu y dépend des choses et les choses en dépendent, et [où] ce rapport est en devenir » (Berque, 2003). Ce faisant, il ne s'agit pas tant d'art dans un lieu, soit un objet d'art quelque part qui entretient avec le lieu où il se tient un rapport d'extériorité, celui-ci lui servant de réceptacle ou de condition de mise en vue. Il s'agit d'art du lieu et avec le lieu, où l'objet d'art est objet-lieu. On entend ici par objet d'art : l'ensemble localisé de sérigraphies qui se réfère au lieu par le truchement d'une image de corps qui y trouve le principe de sa genèse. Ainsi, cette compréhension « chôraïque » de l'objet d'art porte en elle une critique radicale des termes d'installation et d'*in situ* employés par la critique et l'esthétique à leur endroit. Leur inaptitude à rendre compte pertinemment d'un tel objet-lieu, c'est-à-dire d'un objet relationnel, peut être soulignée par leur mise en rapport avec le binôme conceptuel heideggerien (Heidegger, 1951) dont s'inspire celui proposé par A. Berque, soit l'opposition entre *Stelle* (endroit) et *Ort* (lieu). Installation (quelque chose de fabriqué, placé à un endroit) partage avec *Stelle* une étymologie commune (l'idée de réceptacle pour quelque chose qui y est placé) et sa définition suppose la reconnaissance d'un rapport d'extériorité essentielle entre lieux et choses, marqué par le préfixe « in ». Comme l'affirme l'artiste : « *Mon travail c'est exactement le contraire de l'affiche. (...) je ne dis jamais le mot affiche, alors que ça a les*

caractéristiques d'une affiche ce que je fais – c'est du papier avec une image dessus –, mais c'est tout le contraire, c'est exactement le contraire. Quand on fait une affiche, on a pour objectif d'éliminer ce qu'il y a autour et d'être vu contre ce qu'il y a autour. Et tout mon travail, c'est exactement le contraire, mon travail est réussi dans la mesure où il crée des liens les plus complexes, les plus riches avec ce qu'il y a autour. Ça n'existe que par sa relation avec ce qu'il y a autour. » (AVN).

La question qui se pose est par conséquent la suivante : qu'est-ce qui, par l'action artistique, est concrétisé du lieu « matrice » dans l'objet d'art-lieu « porte-empreinte », pour reprendre les termes d'A. Berque ? Sa matérialité n'est pas la seule dimension du lieu dont l'artiste se saisisse. Son action artistique fait lever la dimension proprement idéale du lieu pour la manifester et la construire dans l'objet d'art-lieu, par le truchement des images. « *L'image vient là comme faire remonter à la surface les souvenirs enfouis, les trames qui se sont passées dans ces lieux. Mais l'image n'est vraiment qu'un petit tiers de la proposition. Mon matériau plastique essentiel ce sont les lieux.* » (SL). Les images, en tant que système de signes, ont pour principal référent le lieu. Elles ont pour fonction d'en actualiser le contenu latent, de lui donner une forme pour le rendre visible – par conséquent de le représenter –, tandis que le dispositif s'appuie sur et révèle les qualités physiques du lieu (de chacune des localités, comme de l'ensemble du quartier). Parfois, organisé en un parcours par une structure narrative, le dispositif soutient la tentative de mise en vue de l'inconscient du lieu. C'est le cas de *Maurice Audin* (Alger, 2003) qui s'étendait de l'université où le militant indépendantiste était enseignant au lieu de sa mort sous la torture, en passant par le lieu de son arrestation par l'armée française. Ce jeu de création d'un régime de visibilité et de signification autour de l'idéalité absente du lieu est complexe quand il fonctionne sur des déplacements géographiques, mais il est aussi significatif de la distinction *topos* et *chôra* dont les dimensions spatiales respectives ne sauraient totalement se recouvrir. Ainsi, le double déplacement géographique et chronologique qui préside à l'installation de *La Semaine sanglante* en deux endroits (escaliers du Sacré Cœur et du métro Charonne), dont un seul a un rapport direct avec la Commune, instaure Paris dans son ensemble en lieu de l'exercice de la violence politique de l'Etat français, et révèle en ces localités particulières cet inconscient du lieu sur le mode de la synecdoque (Debarbieux, 1995). Pour ce faire, l'artiste utilise les qualités physiques des localités sélectionnées : les marches pour casser les corps, la bouche de métro pour exhumer les victimes de la répression, la butte Montmartre pour leur triomphe. Autrement dit, entre les images et les lieux, il y a un double rapport de construction : les images signifient du lieu avec le lieu. L'entreprise artistique qui consiste à « faire remonter à la surface » l'esprit du lieu s'appuie sur une logique de l'espace. Dans ces conditions, l'image référée au lieu et encollée dans le lieu devient un outil de médiatisation de la relation des habitants à leur monde : « *Moi je colle des images dans des lieux. Les gens passent tous les jours, le lieu se banalise, ils n'y font plus gaffe. D'un coup la présence de ces images leur redonne une étrangeté. Et même après quand il n'y est plus, le lieu peut être différent.* » (ACC). L'expérience esthétique dans l'objet d'art-lieu devient une condition de la relation d'intelligence et d'intelligibilité du sujet de l'expérience à son monde, inscrite selon Ernest Pignon-Ernest dans une pédagogie de l'histoire : « *je disais que 'du passé faisons table rase' est un mot d'ordre réactionnaire. (...) Je pense ça profondément, en effet. On a besoin aujourd'hui vraiment (...) de comprendre ce qui s'est passé pour éviter que certaines choses se renouvellent.* » (AVN). Et si l'histoire du lieu est le substrat de l'image qu'Ernest Pignon-Ernest évoque le plus souvent, elle n'est pas la seule dimension idéale du lieu : « *Le lieu comprend des choses qui ne sont pas visibles (histoire, force symbolique, mémoire). (...) Les couches chronologiques sont plus faciles à évoquer, à expliquer, mais il y a d'autres couches. La référence au lieu n'est pas que sur l'histoire.* » (AV).

Par ailleurs, la démarche artistique d'Ernest Pignon-Ernest est *outdoors*. Le plus souvent, l'action dont procède l'objet d'art est initiée par une proposition de l'artiste et non par une commande muséale (ou émanant d'une autre institution de l'art) ; elle se déploie en dehors de l'institution muséale, sans devoir s'adapter à un cahier des charges pré-établi, dans un contexte qu'elle instaure elle-même en le travaillant ; elle génère l'actualité spatiale et temporelle de l'apparition des sérigraphies sans l'inscrire dans une manifestation programmée. Cette position d'*outdoors* transforme le lieu en contexte global de l'action artistique. La « levée » des dimensions matérielles et idéelles du lieu construites dans l'objet d'art s'opère dans un travail du/avec le lieu : « *je choisis un lieu, je l'étudie complètement, et à partir de cette compréhension que j'en ai – de tout ce qui le compose, plastiquement, historiquement –, j'élabore une image que je viens glisser dans cette réalité.* » (AVN). Par le truchement d'un ensemble de procédures qui s'apparente au travail de terrain des sciences sociales, l'artiste « œuvre d'art » le lieu pour retrouver et construire ses dimensions idéelles et matérielles. Cet *outdoors* nous invite ainsi à réfléchir sur l'art en adoptant un point de vue « chorésique »

(génétique et spatial) centré sur les fabriques spatiales de l'objet, soit l'ensemble des opérations à dimension spatiale associées dans un projet artistique qui se donne comme fin l'émergence d'un objet d'art-lieu. Nous nous y emploierons dans un second temps de la réflexion, à propos de *La Pietà*. Dans la perspective de l'exposition de l'objet enfin, l'*outdoors* fait de l'objet d'art un *ready-made* inversé, inversé dans la mesure où la mise en place des images sur les murs du lieu qui leur sert de référent et de matrice opère comme une « mise en musée » du lieu et, par conséquent, de son esprit. À partir du moment où les images sont placées dans leur lieu-référent, le lieu exposé fait signe. « *L'incorporation de mon image, c'est l'équivalence du passage au musée pour un ready-made. Je produis une chose qui est symétrique au ready-made, donc ce sont les lieux (...) qui devien[nen]t l'œuvre elle-même, parce qu'il y a ce signe qui vient l'exacerber, le tendre, rendre le lieu (...) plus fort* » (AVN), ou encore « *mon travail est un ready-made, ce que j'expose, c'est la rue elle-même.* » (ODM).

Cette dimension proprement spatiale de l'objet d'art, dimension qu'on retrouve aux différents niveaux de sa conception, de son élaboration et de son émergence comme objet-lieu, charge de sens les propos d'Ernest Pignon-Ernest : « *Des fois on dit que je fais de l' 'art en situation', on dit 'art in situ' ou 'en situation'. Moi, j'essaie de faire de la situation une œuvre d'art. Où ce n'est pas l'art que je mets dans la rue.* » (AVN). Conserver, en effet, les termes d'installation et surtout d'*in situ* pour rendre compte de cet art, n'est pas en accord avec la tentative d'Ernest Pignon-Ernest, et au-delà de nombreux artistes de sa génération, de rompre non seulement avec la politique de la représentation dans l'art mais aussi avec la focalisation du système de l'art sur l'objet d'art marchandise (Volvey, 2003 : 402-412). Une rupture qui fait tendre l'art vers le lieu : « *L'objet était vraiment la cible. L'objet était ce à quoi l'on tentait de trouver une alternative. (...) Dans mes Site markers de l'année 1967, la notion de voyage était couplée avec la signification du lieu. Le lieu prit en quelque sorte la place de l'objet.* » disait Dennis Oppenheim (in Kastner et Wallis, 1998 : 30), auquel répond en écho Ernest Pignon-Ernest « je trouve la 'figuration narrative' et toute cette peinture figurative complètement anecdotique. Alors peu à peu une espèce d'évidence s'est imposée : c'était les lieux eux-mêmes qui étaient intéressants », mais aussi à propos de *La Semaine sanglante* : « *Je voulais dire tout ça et je me rendais compte que c'était dérisoire sur un tableau (...). Et peu à peu s'est imposée encore cette idée, que c'était les lieux eux-mêmes qui portaient ce potentiel.* » (AVN). Ainsi, comprendre cette dimension suppose qu'on fasse correctement la distinction entre l'objet artéfactuel (les images sérigraphiées), l'objet d'art (l'objet-lieu d'une expérience esthétique) et l'œuvre d'art (l'ensemble des fabriques artistiques de l'objet) pour mieux comprendre la manière dont ils s'articulent, et, par là même, qu'on reconnaisse que leurs dimensions spatiales ne sont pas réductibles les unes aux autres, bien qu'elles s'informent les unes les autres.

L'image du corps de la Passion humaine : un contenant pour un travail sur le refoulé du lieu

« *Si vous voulez, la force suggestive de ma proposition elle est plus dans les lieux. L'image vient là comme faire remonter à la surface les souvenirs enfouis, les trames qui se sont passées dans ces lieux. Mais l'image n'est vraiment qu'un petit tiers de la proposition Mon matériau plastique essentiel ce sont les lieux. Au fond, j'incorpore, c'est le mot, dans les lieux, l'image d'un homme grandeur nature. Une image, donc une représentation, et comme elle est grandeur nature, cette image crée, intervient, travaille le lieu et fait du lieu lui-même un lieu représenté en quelque sorte. (...) C'est mon image qui vient stigmatiser un lieu et essayer d'exacerber tout son potentiel poétique, dramatique, symbolique.* » (AVN).

Si le référent géographique de l'image conçue par Ernest Pignon-Ernest demande pour être saisi une fréquentation de l'œuvre et une connaissance des entretiens et textes de l'artiste, en revanche son arrière-plan religieux et ses référents picturaux ou photographiques ne font pas mystère, au point qu'ils inspirent a posteriori les titres d'œuvres exposées sans titre. Ernest Pignon-Ernest se revendique athée et pourtant son iconographie est religieuse : évocation de scènes ou de figures religieuses principalement issues de la Bible ; traitement religieux de biographies. Cet écart se réduit néanmoins dans sa recherche d'une langue commune et d'un référent culturel largement partagé pour traiter d'un thème unique : la passion telle que vécue, non par le Christ, mais par des êtres humains anonymes, parfois aussi connus, et que la représentation sanctifie. Cette prégnance et cette lisibilité permettent de comprendre le fait que, malgré les explications répétées de l'artiste, les analystes de l'œuvre se soient faits exégèses de l'image – plus précisément de son contenu de représentation –, négligeant les différentes manières qu'a le lieu de la régler. L'image, en effet, n'est pas en

soi mais entièrement régie par le construit du lieu que réalise l'artiste, aussi bien dans ses dimensions symboliques et graphiques, que dans son aspect matériel, etc.

L'œuvre graphique d'Ernest Pignon-Ernest est en effet centrée sur l'image du corps humain, masculin comme féminin. Michel Onfray (2003 : 13) rappelle ainsi :

« Toutes périodes confondues, tous sujets mélangés, indépendamment des thématiques traitées depuis 35 années, Ernest Pignon-Ernest travaille une seule question : le corps. (...) [L]e corps tient toute la place. (...) [L]e corps réel, concret, incarné, le corps dont les traits, les volumes, les formes racontent une odyssée existentielle personnelle. »

Le traitement de cette image du corps recourt à la grammaire du religieux sur plusieurs plans : de l'iconographie, de la signification et de la médiation à des fins de communication.

Sur le plan iconographique, le religieux est parfois traité sous la forme d'une citation d'une œuvre peinte, citation qui instaure le texte biblique et un genre pictural en sources iconographiques pour les œuvres : *La Mort de la Vierge* (Spacca Napoli, 1990) d'Ernest Pignon-Ernest reprend celle que Caravage a conçue pour une chapelle romaine, pour la coller dans les rues de Naples. Cette reprise de pièces maîtresses de l'art européen permet de compléter la définition de l'objet d'art comme *ready-made*, que formule Ernest Pignon-Ernest, pour en faire, selon la nomenclature envisagée par Duchamp, un « *ready-made* inversé » – soit un objet d'art proposé à l'usage quotidien. Si Caravage incarnait les images bibliques dans des corps et visages de la rue, Ernest Pignon-Ernest, lui, les « reverse (...) dans la rue » (Barre et Leplatre, 2006). Ce premier usage du religieux, qui sélectionne des images chrétiennes dans l'histoire de l'art occidental et en fait des référents de l'œuvre graphique, n'est pas le seul, l'artiste le complique et le surdétermine en y appliquant d'autres procédés de transposition. Dans *David et Goliath* (Vico Seminario de Nobili, 1988), il ajoute la tête tranchée de Pasolini comme compagne à celle du Philistin que David brandit comme trophée. Il y a là intégration d'un élément contemporain dans un motif religieux classique par le biais de la citation de l'œuvre de Caravage, son référent pictural. Enfin, la référence iconographique peut être indirecte comme dans le cas de *La Pietà sud-africaine* : c'est le motif religieux de la femme portant un cadavre ou un agonisant qui est mobilisé, et le titre d'usage de cette œuvre a reconnu cette transposition. Cette imagerie religieuse peut ainsi agir comme élément de communication, de médiation culturelle entre l'artiste, son propos et le spectateur. Ernest Pignon-Ernest est surtout intervenu en Europe méditerranéenne, au sein de laquelle le religieux chrétien et l'iconographie qui le représente sont des références communes. Mais en Amérique Latine et en Afrique du Sud, pays très majoritairement et anciennement christianisés dans lesquels l'artiste est intervenu plus récemment, le religieux est un langage commun au-delà des différences culturelles.

M. Onfray (2003 : 15sq) identifie, dans le discours de l'artiste, trois « icônes » artistiques majeures. Elles éclairent selon nous la façon dont le religieux porte la signification dans les œuvres d'Ernest Pignon-Ernest : les empreintes de mains des grottes de Gargas (témoins de l'art pariétal préhistorique) ; le Linge de Sainte Véronique ; les images projetées d'Hiroshima. Paradoxalement ces « icônes » – au sens où elles ont bien à voir avec le corps et sa figuration – , ont moins à voir avec l'ordre graphique de la représentation qu'avec celui de l'impression et deux d'entre elles n'ont même pas à voir avec l'iconographie chrétienne. Les mains obtenues par projection d'un liquide colorant sur les parois, comme les ombres corporelles projetées sur les murs d'Hiroshima par le flash atomique, sont des empreintes (matérielles ou photographiques) négatives qui donnent à voir une absence ou, plus encore dans le second cas, une disparition. Il s'agit bien de marques en creux laissées par des corps ou parties de corps pressés sur une surface ou interposés et qui, sur le principe inverse du pochoir, se manifestent en « pleins » – blancs dans la matière tinctoriale ou noirs dans le flash nucléaire. Comme le rappelle Onfray à propos de *Maurice Audin*, les corps sérigraphiés d'Ernest Pignon-Ernest sont également des empreintes dont la présence sur les murs évoque l'absence. Le Linge de Sainte Véronique porte, selon la tradition chrétienne, le visage du Christ sur le chemin de croix. Empreinte positive, ce linge manifeste « l'invisible divinité d'un homme » (Onfray, 2003 : 18). La technique pignoniennne du trait sur papier, qui rappelle celle du frottage, fait apparaître une image en positif, mais l'usage du noir et blanc, et la disparition du fond n'indiquent plus eux aussi que les reliefs de l'absence. Ces trois « icônes » fonctionnent sur le principe de l'indice pour signaler, à travers l'image concrétisée d'un corps dont la durée est aléatoire et la fin programmée, ce qui a eu lieu et qui a disparu, ce qui doit être dorénavant élaboré sur un mode autre que présentiel par le récepteur de l'œuvre : la maîtrise de la perte passe, dans l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest, par un travail de remémoration – comparable à celui de la foi dans la religion (Mauron, 2001 : 14). Cet indice supplée donc l'absence du référent tout en établissant une liaison avec le récepteur dont dépend alors le rétablissement de ce référent. Nous verrons plus loin ce qui facilite ce travail pour le récepteur, mais, pour

l'artiste, le fait d'imprimer un acte dans la matière constitue une in-formation, une primo transformation de la matière par le truchement d'une forme (de Mèredieu, 1994 : 275) pour faire signe en conjoignant, sous le même acte de recouvrir, le corps et le mur. La référence à l'empreinte explicite l'acception quasi conceptuelle du dessin qui est celle de l'artiste. Il s'agit pour lui de retrouver le geste originel de création d'image : dessiner comme on met « *un mot sur une chose, [pour] la faire exister, (...) la faire comprendre* » (AVN), c'est-à-dire faire surgir, en lui donnant forme et visibilité, la scène qui a eu lieu (et qui depuis s'est absentée du lieu) à travers une image du corps qui l'a vécue. Le motif est religieux quant à lui pour associer une signification à l'entité mise en forme et permettre de manifester ce qui est de l'ordre de l'indicible ou du transcendant. C'est là une fonction traditionnelle, reconnue par l'anthropologie, du sacré. La tradition occidentale et monothéiste a exprimé le sacré sous la forme de la religion, et Ernest Pignon-Ernest en utilise le langage. Pour évoquer l'absence, la souffrance, la maladie et la mort, « à l'évidence, athée, agnostique ou catholique pratiquant, personne n'évite la mythologie chrétienne » (Onfray, 2003 : 24). Le recours au motif religieux permet donc à la fois de rendre compte de l'ineffable et d'inscrire ce surgissement d'image dans des problématiques d'inspiration biblique, telles que la Résurrection, l'Incarnation et surtout la Passion.

Mais quel est le rapport entre ce qu'Ernest Pignon-Ernest dit à propos de son travail avec les lieux et ce que mettent en avant les critiques de l'œuvre, son travail avec le corps humain. C'est ici que prend tout son sens la tension dans les images entre les deux modalités opposées de la manifestation graphique des choses – l'ordre de la représentation et celui de l'impression –, en trouvant sa résolution dans un jeu entre image et lieu.

Le premier rapport, on l'a vu, c'est un thème commun, la Passion. Plus encore, son traitement via une problématique figurative commune : la (fonction de) contenance comme condition de possibilité du travail psychique sur des objets ou des contenus inconscients du lieu. Une problématique spatiale donc, à l'intelligibilité de laquelle il est possible d'accéder en mobilisant les outils théoriques de la psychanalyse transitionnelle, en particulier ses concepts d'enveloppe psychique (Anzieu, 1995) et de transitionnalité (Kaës et al., 1997 ; Roussillon, 1995). Le corps, le quartier urbain sont les deux contenant pour une même passion, la figuration de l'un – à travers la mobilisation de formes symboliques reconnues –, devenant l'opérateur de la mise au jour de l'autre. Le corps est l'enveloppe représentable de l'irreprésentable passion refoulée du lieu, de l'esprit perdu du lieu. De fait, il y a pour l'artiste une assimilation de l'enveloppe corporelle sur laquelle s'inscrivent les traits de la passion et de l'enveloppe bâtie des quartiers où la passion vécue fonctionne comme un contenu refoulé ou dénié : un contenu qu'il révèle à travers ce traitement tégumentaire des murs de la ville. Cet affichage du contenu latent des lieux sous la forme d'une « peau des murs » (Briot et Humblot, 1980) utilise non seulement l'image chrétienne de l'enveloppe corporelle (une représentation), mais l'objet artéfact (l'ensemble des sérigraphies) et l'objet-lieu (l'environnement, au sens que donne l'esthétique au terme) comme des instruments de la levée du refoulé du lieu, pour constituer une sorte de cadre clinique (Roussillon, 1995) et inviter le spectateur en celui-ci à un véritable travail psychique : une sorte de cure par l'image qui vise, à travers la série d'affiches collées sur les murs des quartiers urbains, à redonner un contenant au contenu problématique du lieu afin de rendre possible sa conscientisation et son élaboration. L'objet d'art-lieu fonctionne alors sur le principe du *holding** (Winnicott, 1975) pour venir soutenir un travail psychique sur le contenu des lieux. Il faut, en effet, entendre au sens plein l'expression dont Ernest Pignon-Ernest use pour qualifier son travail avec les lieux : « faire remonter à la surface » désigne bien la levée du refoulé du lieu mais à travers ses deux conditions, iconographique/représentationnelle d'une part – la mise en image d'un contenu de sens –, et spatiale d'autre part – la mise en place d'une surface contenant pour la projection et l'élaboration en situation de celui-ci. Ainsi, l'image du corps est réglée d'une part sur son référent, le lieu – soit le sujet historique de la passion –, sur le mode de l'impression, et d'autre part sur son signe, l'imagerie chrétienne – soit le référent culturel de la Passion –, sur le mode de la représentation. Par l'empreinte, qui suppose un rapport de co-présence entre le sujet et sa manifestation graphique obtenue par frottage ou pression, l'artiste signale la manière dont le lieu règle l'image du corps pour faire remonter à travers elle son refoulé. Mais par la représentation de motifs religieux, il donne un contenu de sens au refoulé du lieu que le spectateur dans l'environnement esthétique – le cadre – créé par l'objet d'art-lieu pourra élaborer. Enfin, par la citation directe ou indirecte d'œuvres picturales, l'artiste laisse en quelque sorte le soin de la conception de la représentation (au sens du travail sur le référent) à ses modèles artistiques et impose le travail mnésique comme mode de rapport esthétique à l'objet d'art : il prépare le surgissement mnésique par lequel opère la levée du refoulé du lieu en cet environnement esthétique. Si la représentation est bien du côté du corps et de la signification, l'empreinte est, elle, du côté du lieu et du dégagement du refoulé, le papier à la fois toile support de la représentation du corps et toile recueil de l'empreinte fonctionnant comme une interface : « *on m'a dit ça (...) 'tes images on dirait vraiment qu'elles suintent des murs', vraiment c'est le mot juste.* » (AVN)

On comprendra de ce fait les différentes manières qu'a le lieu de déterminer l'image. « *Mes dessins sont faits complètement par rapport au lieu* », un lieu qui règle jusqu'au choix des modèles pour les citations et qui, contrairement à ce qu'écrit M. Onfray (2003 : 46), n'est pas qu'une question d'adaptation de l'image du corps « à la scénographie urbaine ». La question de la spatialité du dessin d'Ernest Pignon-Ernest est immense, multidimensionnelle, et ne peut être traitée rapidement ici. Nous l'aborderons essentiellement du point de vue de la problématique de la contenance. Pour l'artiste, le dessin est un choix technique, commandé par le fait que l'image est mise au service du lieu : le dessin est la condition artistique d'un travail esthétique de réélaboration par le récepteur de ce qui a été perdu du lieu. Ce moyen artistique, l'artiste le fait jouer dans trois directions principales : le réalisme de la représentation, la distorsion formelle et/ou scalaire du corps représenté – que l'artiste compare un travail d'« anamorphose » –, et l'absence de cadre et de fond. Le réalisme du dessin associé à la taille (apparemment) réelle du corps représenté sont des outils conçus pour établir une relation de co-présence de l'image et de l'environnement quotidien – son appartenance à l'espace urbain est alors posée d'évidence dans et par l'expérience esthétique nécessairement située –, et partant une participation du spectateur au dispositif artistique via l'image du corps dans laquelle il se projette. Cependant, « *C'est cette confrontation avec la rue, avec la réalité qui nécessite que les dessins soient très travaillés. Et ça n'a pas du tout le réalisme qu'on imagine, (...) il y a des distorsions, il y a beaucoup de distorsions...* » Les distorsions peuvent être internes à l'image qui ne fonctionne pas totalement selon un principe d'homothétie : des mains trop grandes par rapport au corps, une tête trop grande par rapport à l'agonisant ; mais elles concernent aussi le rapport de l'image à son référent pictural ou photographique : par exemple, la composition géométrique d'une image commandée par une réception frontale va être déformée dans sa citation pignoniennne pour permettre une appréhension de biais. « *S'il y a une originalité de mon travail (...) c'est que pour un travail plastique, [il] exclue la notion de cadre. Rien n'est pensé cadré. Tout est pensé dans le mouvement urbain, dans l'espace de la ville.* » (AVN). Le fait que l'image ne s'inscrive pas dans un cadre graphique qui la délimiterait pour la donner à voir pour elle-même, comme objet d'art en soi, favorise son association avec la série des images sérigraphiées avec lesquelles elle constitue l'objet artéfactuel. Renforcé par l'absence de fond, ce défaut de cadre constitue surtout une condition de possibilité du fonctionnement de l'objet-lieu comme contenant. D'une part, l'absence de cadre associée aux représentations de bouches (soupleaux, embrasures) multiplie les débordements et les passages pour des circulations entre sérigraphies et murs, et, à une autre échelle, entre artéfact et quartier, comme autant de conditions de possibilité d'une co-pénétration de l'image et du lieu. Le dessin sur substrat papier encollé est un moyen de l'incorporation de chaque sérigraphie au mur et du déploiement de l'objet d'art-lieu en une surface enveloppante. La surface papier adhère aux murs jusqu'à incarner anfractuosités et micro-reliefs dans l'image du corps, tandis que plis et cicatrices apparues sous l'effet d'un marouflage rapide l'accidentent, et les desquamations sous celui du temps l'abîment. La représentation des plis de vêtement ou de peau, ainsi que celle de l'ombre projetée des corps, font des traits à la pointe sèche ou au fusain l'instrument du creusement volumétrique de la surface papier pour une incorporation de l'image du corps dans l'épaisseur du mur. D'autre part, dans le prolongement du premier procédé graphique utilisé par l'artiste, le pochoir, cette absence de cadre signale que la forme (le plein de couleur sur fond blanc) dépend de sa contre-forme (la feuille à l'intérieur de laquelle le motif a été évidé) pour apparaître. Mais si l'image fabriquée au pochoir est dotée d'une dynamique endogène qui tend à nier l'encaissant, ici image sans fond et lieu sont relationnels, pris dans la dynamique spiralaire de l'impression où de part et d'autre de la limite qu'ils ont en partage l'image s'étaye sur le lieu-enveloppe qui lui sert de matrice et dont, en retour, elle forme l'empreinte-enveloppe qui en étaye le sens. Entre empreinte et représentation, autour de l'image du corps, l'artiste joue de l'absence de cadre et de fond, des plis, des trous, des « anamorphoses », etc. pour organiser l'objet d'art en seconde peau formant contenant pour un travail psychique sur le contenu du refoulé du lieu, un travail qui s'effectue dans une expérience esthétique.

Parce que le Linge fonctionne comme l'instrument d'un dépôt ou d'un recueil, cette troisième icône met en relief l'importante question du médium dans l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest : le papier, comme le tissu, constitue le support mobile d'une image portative, multipliable et applicable en différents lieux pour devenir interface d'une relation à trois polarités, l'image du corps porte-empreinte, le lieu matrice de sa manifestation, le récepteur incarné et situé auquel il est présenté – relation organisée dans le registre biblique autour des questions de la perte, de la remémoration et de la transcendance. Dans la perspective psychanalytique présentée plus haut, le médium joue non seulement son rôle d'enveloppe contenant pour un travail psychique sur les contenus inconscients du lieu, mais aussi d'interface de communication et d'inscription des traces, comme en témoigne le devenir de l'objet artéfactuel – déchiré ou recouvert d'inscriptions. Le médium papier – visuellement très présent une fois la sérigraphie encollée sur le mur –,

assure bien la fonction de *holding* que lui reconnaît, dans la perspective transitionnelle ouverte par Winnicott, le psychanalyste S. Tisseron (1996) : une surface réceptrice, investissable par le récepteur comme un lieu possible d'accueil et de transformation ; une surface malléable pour cette transformation psychique.

Le terrain d'action artistique : « il ne s'agit pas de faire des images politiques, il y a une manière politique de faire des images » (cité in Briot et Humblot, 1980 : 32)

« Je n'ai pas du tout l'illusion d'une action effective, d'une espèce d'efficacité de mes images. Il ne s'agit pas d'affiches, je ne porte pas de mot d'ordre (...). Je n'ai pas cet objectif de réaliser des images engagées qui interviendraient sur la vie des gens. (...) C'est pas le thème qui fait, c'est plutôt la façon d'appréhender les réalités, de s'inscrire dedans plutôt que les thèmes. » (AVN).

L'insistance de l'artiste sur le corps a pour conséquence des référents religieux plus néo- que vétérotestamentaires : la référence à la Passion christique est permanente et Ernest Pignon-Ernest reprend la tradition chrétienne dans ce qu'elle a de plus radical, celle de la Passion d'un corps réel et incarné. Le corps exposé dans l'image, nécessairement singulier dans son incarnation, est susceptible de parler de l'humanité, il s'universalise dans la référence biblique. Tout en refusant avec constance l'existence d'une transcendance religieuse, il affirme dans son œuvre la dignité christique de l'homme comme la réalité et la matérialité de sa souffrance. Son œuvre s'inscrit donc dans une mystique, mais elle vise moins le religieux que le politique, car elle repose sur l'homme et pose la question de l'action et du choix. Ainsi, dans *La Semaine sanglante* et *Sur l'avortement*, les figures anonymes représentées sont dans le pâtre : signe de la répression indifférenciée, ou des femmes subissant leur sort. Au contraire de ces damnés de la terre, les « saints laïques » sont dans la passion choisie et assumée, résultat d'un choix conscient des risques (Audin dans le domaine du politique, Rimbaud dans celui du poétique) : c'est bien pour cela qu'ils accèdent à la « sainteté ». *La Pietà* fait transition entre les deux : elle est archétype plus qu'anonyme, elle intègre le rappel du saint laïque mais innocent, l'enfant Hector Pieteron, elle confronte le passant avec la réalité des corps souffrant ici et maintenant pour le pousser à choisir de se lancer dans la lutte.

Le réalisme du dessin associé aux thématiques choisies par Ernest Pignon-Ernest, mais aussi au projet d'écriture de l'histoire qui est le sien, a souvent appelé sur ses œuvres la comparaison avec un art engagé de type réalisme socialiste. Il importe pourtant de se dégager d'une vision de l'artiste qui dirait son engagement à travers l'image instaurée en vecteur d'un message politique, pour comprendre que c'est plutôt dans la manière proprement chorésique de faire œuvre d'art que réside l'enjeu politique de cet art. Si une dimension politique est présente dans l'objet d'art c'est en effet parce qu'elle est construite dans l'œuvre, c'est-à-dire dans la manière d'œuvrer d'art le lieu et avec le lieu. *Les agressions*, une œuvre de commande de la Maison de la culture de Grenoble réalisée en 1976, est exemplaire de cette « manière politique de faire des images » qui utilise l'observation, l'entretien ou l'interlocution, mais aussi la recherche bibliographique, comme des instruments de la levée du sens auquel l'image donne forme pour le donner à travailler. « À cette époque je souhaitais retrouver, renouveler la notion de commande sociale. J'entends par commande sociale une œuvre qui exprime ce qui est implicite dans une société et que seuls l'art ou la poésie peuvent mettre au jour. » C'est par une action artistique qui s'apparente à un travail de terrain – un ensemble de procédures que l'artiste décrit sur la page consacrée à cette œuvre sur son site Internet – et par lequel les employés de l'usine deviennent co-auteurs de l'œuvre, qu'Ernest Pignon-Ernest fait travailler le lieu pour en « lever » l'esprit, en retrouver le refoulé, le perdu, l'enfoui. Ainsi, le dessin et le dispositif sérigraphique des *Immigrés* (Avignon, Calais, 1975) sont le résultat d'une mise en forme littéraire du rapprochement qu'effectue Ernest Pignon-Ernest entre les mots d'un ouvrier immigré du BTP qu'il a interviewé : « nous ne vivons pas sur le même plan » et l'analyse des photographies qu'il a prises sur le terrain : la localisation préférentielle des travailleurs algériens dans les tranchées des travaux publics (in AV). Le dessin est traité comme un soupirail s'ouvrant sur une pièce louée par un marchand de sommeil et les sérigraphies sont placées au bas des murs, au niveau du sol.

« Moi je travaille d'habitude sur des lieux, sur des villes ou sur des groupes sociaux, (...) sur des réalités comme ça. J'essaye d'en faire une approche, on pourrait dire double. C'est-à-dire j'essaye d'approcher la ville à la fois d'un point de vue plastique comme un sculpteur, comme un peintre ou comme un

sculpteur, d'un point de vue de ce qui se voit. (...) Et puis ce qui ne se voit pas aussi, c'est-à-dire que j'étudie l'histoire des lieux, les souvenirs qui hantent les lieux, la force symbolique que prennent les lieux par leur histoire. Donc j'essaye de chopper tout ça, de l'assimiler, de le comprendre, et ça c'est un peu comme un peintre, c'est-à-dire comme un peintre essaye de bien comprendre tout ce qu'il peut faire de chaque couleur et puis après les organiser ensemble pour que ça fonctionne bien. Donc moi j'essaye de comprendre toutes cette réalité. De ce travail naissent des images... » (ACC).

Kliptown et Warwick en Pietà

Il s'agit pour nous, à ce stade, de mobiliser ce cadre théorique inscrit dans l'approche géographique pour donner à comprendre *La Pietà sud-africaine* dans toutes ses dimensions. Nous insisterons tout particulièrement sur les deux fabriques géographiques et graphiques de l'objet d'art, c'est-à-dire les procédures et procédés qui participent à la concrétisation de l'objet d'art-lieu. Nous mettrons alors en évidence la part des lieux et du travail avec les lieux dans l'œuvre d'art pignonienne.

La fabrique géographique de La Pietà sud-africaine : « œuvrer d'art » par le terrain

La Pietà a son origine dans les développements militants de l'intervention d'Ernest Pignon-Ernest à Nice en 1974 contre le jumelage de sa ville avec Le Cap. À la demande du Comité spécial des Nations-Unies contre l'apartheid, il a été l'un des promoteurs avec Jacques Derrida et Antonio Saura du projet collectif « Artistes du Monde contre l'apartheid » conduit entre 1981 et 1996 (*Artistes du Monde contre l'apartheid*, 1983). Ces derniers projetaient la constitution d'un musée contre l'apartheid. Celui-ci fonctionna d'abord comme une exposition itinérante d'une centaine d'œuvres d'art données par des artistes du monde entier, ayant vocation à « servir de support à des campagnes de dénonciation du racisme institutionnalisé ». Après la chute du régime et l'élection démocratique de Nelson Mandela à la présidence du pays, ils remplissent leur engagement d'offrir les œuvres « au premier gouvernement sud-africain libre et démocratique, issu du suffrage universel », afin de constituer le premier fonds d'un musée contre l'apartheid situé en Afrique du Sud. Ainsi, début 1996, Ernest Pignon-Ernest vient offrir au gouvernement sud-africain quelques 90 toiles qui seront accrochées dans le parlement à l'emplacement des tableaux glorifiant les Afrikaners, laissés vacants. Quant il revient à Soweto en 2000, il projette une œuvre qui travaillerait l'idée de « nation arc-en-ciel » ainsi que les conditions historiques de cette révolution conduite par l'ANC.

« J'étais [...] parti à Soweto pour travailler sur le côté multiculturel d'un pays où il y a dix-huit langues. Et puis lorsque j'ai rencontré les gens – car j'ai besoin d'avoir des contacts forts avec la population – j'ai glissé sur un autre sujet. Tous les gens m'ont demandé de travailler avec eux sur le Sida. » (AV).

Cette généalogie de l'œuvre met en exergue l'*outdoors* de la pratique artistique d'Ernest Pignon-Ernest et, au-delà, la dimension proprement choraïque de l'œuvre qui en découle. L'action artistique d'Ernest Pignon-Ernest en Afrique du Sud évolue de la participation à la création d'un musée extraterritorial profondément inscrit dans le « monde de l'art » occidental (artistes faisant don de leurs œuvres, institutions muséales dans lesquelles tourne l'exposition itinérante, etc.) vers la conception/réalisation d'un objet d'art particulier fabriqué dans/par/avec la rue via une pratique de terrain, en passant par l'inauguration d'un des premiers *indoors* muséaux sud-africains post-apartheid. Sa pratique de terrain l'amène non seulement à changer la thématique de son projet sud-africain, mais commande la transformation des enjeux de l'action artistique – qui évolue d'une problématique de commémoration (celle de la lutte passée) à une participation à l'histoire en train de se faire (la lutte à venir).

La Pietà a d'abord été conçue à partir de rencontres et de débats qui ont eu lieu dans plusieurs musées sud-africains où Catherine Blondeau, directrice de l'Institut Français d'Afrique du Sud, avait organisé des projections de diapositives documentant les œuvres antérieures de l'artiste. Les débats avec le public font alors systématiquement ressortir le nécessité d'articuler un tel *modus operandi* artistique avec une réalité non reconnue voire refoulée en Afrique du Sud, la contamination de la population par le VIH/SIDA : « Et à chaque rencontre, tout de suite les gens venaient et me disaient 'avec ce que vous faites, il faut travailler sur le Sida. C'est vraiment le drame du pays. Vous avez travaillé avec nous sur le drame de l'apartheid, il faut travailler

sur le SIDA. *Ça c'est imposé. (...) Je fais un résumé, parce que je suis resté plusieurs mois.* » (AVN). Ce premier terrain lui permet donc de (faire) « lever » le refoulé sud-africain qui sera par la suite construit, concrétisé, dans l'objet-lieu d'art afin de créer autour de ce contenu latent un régime de visibilité et de significations⁴. Il se prolonge d'une part, d'autres séjours de l'artiste dans les milieux sud-africains de l'action contre le VIH/SIDA – soit, les associations, les hôpitaux, les dispensaires, les médecins, etc. –, et auprès des associations ou de « personnalités » de quartier, et d'autre part de campagnes d'observation. Ces séjours correspondent à un véritable travail de levé d'informations sur le terrain que l'artiste résume de la manière suivante : « *J'ai fait du terrain, comme un peintre qui va sur le motif.* » (AV). Il concerne la conception de l'objet artéfactuel comme celle de l'objet d'art-lieu, puisque aussi bien l'image de la piété que le choix des lieux où les sérigraphies seront collées sont issus de ce travail d'enquête, d'entretien et d'observation. C'est à Durban, par exemple, la rencontre avec des associations de marchands et de résidents du quartier Warwick (in AV). À Soweto, c'est avec un « *rasta du coin* » (AV) qu'il mènera l'expertise des lieux du point de vue de leur dimension plastique. Et si sa faible maîtrise de l'Anglais constitue une limite à son travail, c'est sur le terrain du football, dans un pays où les Blancs pratiquent le rugby, que se noueront les liens avec les acteurs locaux.

L'objet d'art apparaît bien ici comme la mise en forme d'un énoncé de terrain : mise en image d'une part – trouver une image pour médiatiser le sujet de l'objet d'art levé dans le lieu – et mise en espace d'autre part – trouver un lieu pour « faire apparaître et travailler » le contenu latent du lieu mis en image. La superposition des deux icônes, l'icône chrétienne de la piété (portant un mort), et l'icône anti-apartheid d'Hector Pieteron (mourant porté), est la mise en image d'un premier énoncé de terrain « *les gens qui sont sensibilisés, mobilisés là dessus, disaient 'il faudrait qu'on arrive à superposer... qu'on réussisse contre le SIDA ce qu'on a réussi contre l'apartheid'. [...] Et donc en effet, j'ai essayé de voir comment graphiquement, avec une image, je pouvais exprimer ça.* » (AVN). Le recours à cette première icône correspond à l'inscription dans le dessin de la conviction des acteurs anti-SIDA sud-africains enquêtés par l'artiste : « *la lutte passera par les femmes* », les hommes se montrant d'une « *inconscience et d'une désinvolture extrêmes, portées par un machisme effrayant.* » (AV) (cf. infra). Tandis que l'étude des lieux le conduira à un travail précis sur les entrées de ville et les lieux de vie (cf. infra). Le terrain fonctionne bien comme une fabrique géographique de l'objet d'art. En conséquence, les dimensions spatiales de l'objet artéfactuel (les *topoi* des images sérigraphiées de *la piété*), de l'objet d'art (l'objet-lieu d'une expérience esthétique *La Pietà* de Warwick et Kliptown) et de l'œuvre d'art (l'ensemble des lieux œuvrés d'art dans la pratique artistique de terrain), ne sont pas réductibles les unes aux autres, mais elles ne peuvent pas être pensées les unes sans les autres. Le terrain est un des principaux instruments de la dimension proprement chôrésique de l'art pignonien.

La fabrique graphique de La Pietà sud-africaine : faire jouer les icônes

La conception graphique est la seconde fabrique de l'art pignonien, celle de la mise en forme et, par conséquent, de la mise en visibilité et de la recharge sémantique du déni de l'esprit du lieu – esprit du lieu dont la prise en charge via l'objet d'art à travers l'expérience esthétique constitue la visée de cette action artistique. Elle fonctionne par un travail sur un double référent, iconographique d'une part, et géographique d'autre part. On assiste d'ailleurs avec *La Pietà* à un double travail de construction de l'esprit du lieu dans/avec l'image, puisque celui-ci est porté aussi bien par l'image placée en encart, qu'inscrit dans l'image de *La Pietà* elle-même, et aussi parce que l'image est conçue et travaillée *in situ*. À travers cette dernière, des informations et observations de terrain sont progressivement intégrées dans le référent iconographique pour être mises en image et travaillées. Ce travail de construction graphique de l'esprit du lieu n'est pas seulement iconographique – au sens d'un travail sur les référents iconographiques –, il est aussi spatial : il concerne l'agencement des éléments dans l'espace graphique.

Le sujet de la représentation de l'œuvre intitulée aujourd'hui *La Pietà* est une figure féminine, tenant dans ses bras un homme très gravement malade. En tant qu'image, elle s'ancre dans deux arrières plans référentiels distincts : biblique et pictural d'une part, politique et photographique d'autre part. Elle s'inscrit

⁴ Rappelons qu'en juillet 2000 Durban est le siège de la XIII^e Conférence internationale sur le Sida, dont l'intitulé « *Brisez le silence* » trouve une caisse de résonance particulière dans le contexte du déni sud-africain de la pandémie et des propos du président Thabo Mbeki mettant en question les liens de causalité entre VIH et SIDA.

pleinement dans le référent religieux dont use Ernest Pignon-Ernest, puisqu'elle reprend la figure chrétienne de la *mater dolorosa*, la Mère de douleurs pleurant la souffrance et la mort de Jésus, son fils. Dans cette figure de femme debout portant un homme, l'artiste combine les deux modalités classiques de représentation de la *mater dolorosa* : la Vierge debout au pied de la croix, et la *pietà* proprement dite, dans laquelle elle tient sur ses genoux le cadavre du Christ. Mais ce premier référent pictural, qui appartient à l'histoire de l'art dans ce qu'elle a de plus classique et de plus occidental, est retravaillé pour intégrer par le jeu d'une série de procédés graphiques et de transpositions narratives [Tabl. 1] le second référent, politico-historique et proprement sud-africain, celui-ci. Cette icône locale est reproduite dans un coin de la sérigraphie : la photographie d'Hector Pieterse et des émeutes lycéennes de Soweto de juin 1976 [Photo. 2]. Une image si emblématique en Afrique du Sud qu'elle a été immédiatement reconnue, comme le montre le graffiti « 16 June » crayonné sur l'une des sérigraphies dans une photographie prise *in situ* par l'artiste (Catalogue d'exposition, Evian, 2007), et qu'elle est aujourd'hui jugée superflue par l'artiste lui-même (in AV). Mais cet encart témoigne à sa façon des multiples déplacements qui ont été ceux d'Ernest Pignon-Ernest dans cette œuvre sud-africaine, tout en mettant en évidence l'importance de la pratique de terrain dans sa conception et sa réalisation.

Caractéristiques	<i>mater dolorosa</i> (œuvres picturales)	H. Pieterse, Soweto 1976 (photographie)	<i>La Pietà sud-africaine</i> (série d'images sérigraphiées)
Générales			
Angle	Face	Angle/Face*	Face
Éclairage	Frontal	Latéral (en haut à gauche)	Latéral (en haut à gauche)
Fond	Variable	Foule et township	Blanc/vide
« Race » ⁵ des personnes montrées	Blanche	Noire	Noire
Figure principale			
Attitude	Assise, statique	Debout, dynamique	Debout, statique
Sexe	Féminin	Masculin	Féminin
Âge / statut	Mère	Jeune	Indifférencié
Regard (direction du)	Au ciel ou sur le corps	Au loin, vers les secours	Face-à-face avec le spectateur**
Accompagnée	Variable	Sœur de la victime	Non
Victime			
Attitude (portée)	Mort	Mourant, inconscient	Malade, s'accroche à la femme**
Sexe	Masculin	Masculin	Masculin
Âge	Adulte	Enfant	Adulte
Regard (direction du)	Yeux clos	Yeux clos	Yeux clos

* Caractéristique changée par le choix de la photographie non canonique.

** Élément ayant évolué au cours du travail de l'artiste (des dessins préparatoires à la sérigraphie finale).

Tableau 1 : Des référents à *La Pietà*, un système de transpositions et de combinaisons.

La combinaison des deux icônes de références et les transpositions que l'artiste leur fait subir font sens pour inscrire l'image sérigraphiée dans un lieu et lui donner des significations locales extrêmement puissantes. Il s'agit avant tout d'établir un parallèle entre la lutte – couronnée de succès – contre l'apartheid, et celle contre l'épidémie actuelle de VIH/SIDA. L'Afrique du Sud est l'un des pays les plus touchés au monde avec un taux de prévalence de 18,8 % en 2005 (19,9 en 1999) selon l'ONU (Amat-Roze, 2003 ; Fassin, 2004). Le propos de l'artiste est à la fois de souligner l'urgence de la lutte, mais aussi ses possibilités de succès, et de

⁵ La classification raciale en vigueur sous l'apartheid comprenait les « Blancs », Sud-Africains d'origine européenne ; les « Indiens », Sud-Africains d'origine indienne ; les « Africains », Sud-Africains d'origine africaine ; les Coloureds, groupe hétérogène incluant les personnes ne rentrant pas dans les catégories précédentes. Cette classification a joué un rôle important dans la construction identitaire contemporaine. Même si nous sommes conscientes des implications politiques de chaque terme, nous suivrons ici les conventions usuelles et emploierons les catégories ci-dessus telles qu'elles sont comprises dans le contexte sud-africain.

redonner à ce combat une dimension politique. Il assimile en effet dans la Pièta un meurtre politique et une épidémie dont l'ampleur et les causes sont niées par les dirigeants sud-africains d'alors, qui en portent à ce titre une part de responsabilité. Ainsi, la citation graphique de la photographie de 1976 fonctionne comme la veduta de la peinture italienne classique, dont Ernest Pignon-Ernest s'inspire : elle ouvre sur un arrière monde qui lui donne sens, mais ce faisant elle joue un rôle proprement transitionnel entre le passé, le présent et l'à venir. Placée de manière à être là d'où la scène est éclairée, elle évoque à la fois l'ombre portée du système d'apartheid – dont l'existence et les héritages expliquent en grande partie l'ampleur et les formes de l'épidémie (Amat-Roze, 2003) – sur la situation actuelle, et la lumière de la résistance victorieuse.

Pour cela, le premier déplacement signifiant est la question du genre du personnage principal : le lycéen de 1976 est remplacé par une femme sans âge et sans statut visible, suivant ici le modèle de la mater dolorosa. L'introduction de cette figure féminine renvoie, on l'a dit, à la conviction partagée par Ernest Pignon-Ernest et les activistes sud-africains combattant l'épidémie, du rôle central des femmes dans la lutte contre le VIH/SIDA. Or, l'Afrique du Sud est un pays où la question du genre est complexe et brûlante. D'un côté, les inégalités sexuelles y sont très fortes, les rôles et rapports de pouvoir traditionnels encore très prégnants. Les violences faites aux femmes y atteignent des records mondiaux (Houssay-Holzschuch, 2002). La sérigraphie inverse précisément ces rôles et rapports de pouvoir, pour mettre en scène une femme non plus violentée, mais forte. Elle évoque en cela le rôle des femmes dans la lutte contre l'apartheid : Winnie Mandela, Albertine Sisulu, Adelaïde Tambo, Ellen Kuzwayo ou Helen Suzman, pour ne citer que les plus célèbres, ont porté la parole des hommes emprisonnés ou bannis et le combat, comme *La Pietà* porte ici le malade. Cette présence et cette force des figures féminines sud-africaines sont manifestées dans la sérigraphie par un subtil jeu d'échelle : si les personnages représentés semblent être à taille réelle, « *la femme n'est pas à la même échelle que l'homme, pour symboliser un pilier. Elle n'est pas non plus à taille réelle [mais plus grande] et ses mains ne sont pas à échelle du reste.* » (AV). L'artiste interroge ainsi la place du genre dans le combat contemporain. Ernest Pignon-Ernest n'a néanmoins pas choisi ni reproduit en encart la photographie canonique, mais une autre de la séquence prise par Nzima, un cliché qui, en rapport avec son travail d'intégration de l'image dans le lieu, lui permet de cadrer ses personnages de face [Photos. 1 et 2]. Il a également fait évoluer la position de ses personnages pour que la femme regarde le spectateur. De même, il a habillé ses personnages de vêtements courants, ceux que portent quotidiennement les employés et ouvriers de Soweto et de Durban, ou ceux que portait Mbuyisa en 1976, tout en leur ôtant progressivement leurs attributs les plus anecdotiques (la coiffe de la femme par exemple). Ainsi, il s'agit pour lui de créer par le dessin sérigraphié et encollé les conditions d'une rencontre quotidienne et d'un face-à-face profondément perturbant : la femme présente l'homme porté aux passants, et cet homme n'est plus mourant, mais malade. Le pire n'est pas encore certain, l'irréversible accompli : elle les met ainsi en demeure d'agir et de prendre part à cette nouvelle lutte. L'image, construite pour instaurer ce face-à-face culpabilisateur et mobilisateur fonctionne formellement comme celle conçue par l'artiste pour dénoncer le jumelage de Nice et du Cap en 1974, mais si la première représentait la ségrégation spatiale imposée aux Noirs par l'apartheid en donnant à voir le « vivre à part » d'une famille noire sud-africaine derrière des grillages pour confronter les Niçois à leur responsabilité politique, la seconde représente la destruction de la société noire sud-africaine par le virus pour confronter les sud-africains à leur propre responsabilité et à leur devenir.

Cette image a été progressivement conçue par Ernest Pignon-Ernest pendant ses trois mois de travail dans un ancien magasin désaffecté situé entre Johannesburg et Soweto, transformé pour l'occasion en atelier. A l'instar de la majorité de ses projets graphiques, il a travaillé à partir de tableaux vivants, composés, en l'occurrence, par des acteurs recrutés dans une troupe de théâtre amateur de Johannesburg (Bonan, 2006). Sur la base du cliché photographique de Nzima, les modèles jouent des scènes et transforment le porté sous les indications de l'artiste, qui observe, croque et photographie. La nuit, seul dans l'atelier, il conduit une recherche graphique fondée sur une discrétisation et une intégration des attitudes et des traits empruntés aux différents dessins/clichés, sur l'ajout ou le retranchement d'attributs vestimentaires, et définit de nouvelles pistes de travail pour ses modèles vivants. Les œuvres préparatoires présentées dans la rétrospective qui lui a été consacrée à Evian en 2007 témoignent de ce long processus d'élaboration par lequel les proportions et positions respectives des corps, le port de tête de la femme (tête tournée vers le mourant, tête faisant face au récepteur), l'inclinaison du bras de l'homme (traînant vers le sol, arqué autour du cou féminin), la présence ou l'absence de coiffe sur la tête de la femme rapprochent ou éloignent l'image de ses référents iconographiques (peintures de piéta/mater dolorosa et photographie d'Hector Pieterse) ou de l'anecdote particularisante. Cette manière de travailler *in situ* avec des Sud-Africains, constitue elle aussi sans aucun doute une manière d'intégrer des données locales dans l'image. Ces apports locaux à l'image construite sont plus subtils et plus

déliçats à analyser et à décrire que ceux issus du travail d'observations et d'enquêtes. Cependant, on voit bien comment la connaissance intime que ces acteurs ont de la corporalité sud-africaine (compris comme mouvement du corps dans son rapport à l'environnement et à l'autre, comme gestuelle contextualisée et transactionnelle) et de l'image du corps sud-africain est porteuse d'autant d'informations implicites ou explicitées qui se retrouvent construites dans l'image. Ainsi, dans l'atelier, se rejoue un peu de ce rapport entre l'artiste et son terrain, à travers un dispositif scénique qui implique aussi une posture d'observation, relayée par la prise de vue photographique et le croquis. Le travail en atelier devient ainsi une condition pratique de la chorésie à travers laquelle lieu et objet se con-crétisent dans l'objet d'art-lieu.

L'objet d'art-lieu : pour un travail esthétique

Au total, l'objet artéfactuel était formé d'environ 400 images sur papier recyclé, sérigraphiées avec l'aide de professeurs de l'École des Beaux Arts dans une imprimerie de Durban, et collées sur les murs de deux quartiers de Soweto et de Durban. L'objet d'art que construit Ernest Pignon-Ernest s'élabore autour des quartiers et, en ceux-ci, des lieux dans lesquels il colle ses sérigraphies. Lieux sélectionnés parmi d'autres à la faveur de campagnes de terrain d'un tout autre empan, ils ne fonctionnent pas comme simples topos entretenant des rapports d'extériorité avec l'objet artéfactuel ou uniquement comme ressources plastiques pour l'installation d'un objet artéfactuel. Ces spécimens remarquables de lieux participent de la chorésie dont l'objet d'art-lieu procède. Quelles substances (matérielles, immatérielles) de ces lieux sont-elles construites dans l'objet d'art pour faire « apparaître et travailler » le contenu latent du lieu mis en image dans l'objet artéfactuel et le donner à travailler dans une expérience esthétique ? Ou pour le dire autrement quels sont les éléments du *ready-made* local de cet objet d'art-lieu ? Comment participent-ils au fonctionnement de l'objet d'art-lieu pour l'expérience esthétique ?

« *Je marche beaucoup pour comprendre les lieux, les cerner, mais également pour appréhender la ville, physiquement (...).* » (ODM).

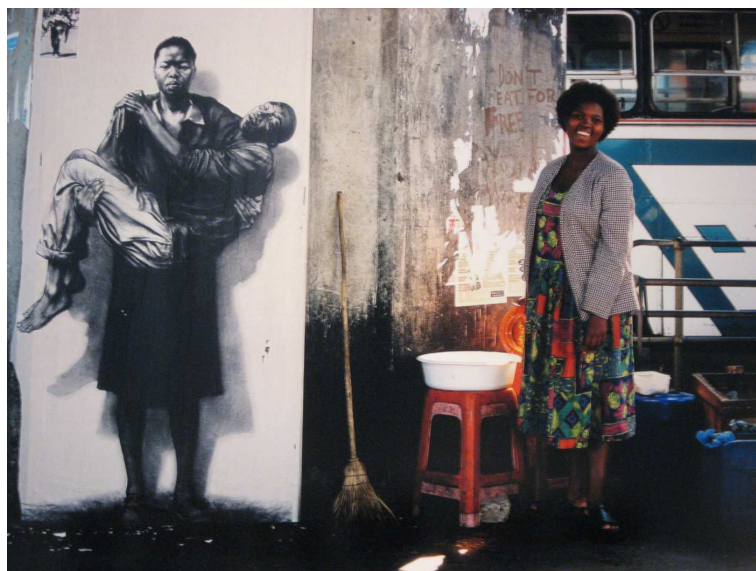
D'un point de vue spatial, *La Pietà* présentent une qualité qu'elle partage avec *La Semaine sanglante*, celle d'articuler une dyade de lieux pour faire un diptyque. *La Pietà* a été collée quasi simultanément dans deux lieux distants de 600 km, le quartier de Kliptown à Soweto, Johannesburg, et celui de Warwick, à Durban. Ces deux quartiers partagent des caractéristiques communes et signifiantes pour comprendre l'œuvre de l'artiste dans sa double dimension locale et politique. Ils sont tous deux des espaces de vie des populations africaines au sein de grandes métropoles sud-africaines – quartier résidentiel et haut-lieu politique pour Kliptown, marché informel et plate-forme de transport pour Warwick –, des espaces dont l'existence même avait été remise en cause sous l'apartheid. En effet, il s'agissait alors de limiter la présence des Noirs en ville à la stricte exploitation de leur force de travail (Guillaume, 2001). Les quartiers résidentiels qui leur étaient imposés depuis le début du XX^e siècle étaient situés à plusieurs kilomètres du centre ville, rendus invisibles par la distance. Les activités commerciales restaient aux mains des Blancs et ne pouvaient se tenir légalement que dans l'espace réservé au groupe dominant. Le travail d'Ernest Pignon-Ernest consiste donc ici à choisir des lieux invisibilisés ou interdits par le pouvoir d'apartheid.



© Ernest Pignon-Ernest, 2002.

Photographie n°3 : Sérigraphie de *La Pietà sud-africaine* sur le perron d'anciennes maisons délabrées (Kliptown, Soweto, mai 2002).

Dans cette dyade Kliptown/Warwick, le premier pôle est résidentiel. Ernest Pignon-Ernest a choisi un lieu où l'histoire urbaine des Africains de Johannesburg est présente dans toute sa richesse (Guillaume, 2001 : 42). Kliptown est l'un des plus anciens quartiers de Johannesburg, puisque des résidents actuels s'y sont installés dès les années 1930. Il semble qu'à l'origine, le site était une zone rurale occupée par des Blancs mais aussi des populations d'autres groupes raciaux. Zone d'ancienne urbanité africaine, Kliptown est aussi un haut-lieu de la lutte politique contre l'apartheid, puisque c'est là que le Congrès national africain (ANC) et des organisations alliées ont adopté la Freedom Charter – manifeste pour une Afrique du Sud démocratique et multiraciale –, et formulé les objectifs qui guideront la résistance dans les décennies suivantes. Le bâti combine maisons en dur construites il y a une soixantaine d'années – parfois très dégradées – [Photo. 3] et habitat informel installé dans les interstices urbains depuis les années 1980. Urbanité, pauvreté et résistance sont donc les éléments matériels et idéels que le choix de Kliptown permet d'incorporer à l'objet d'art.

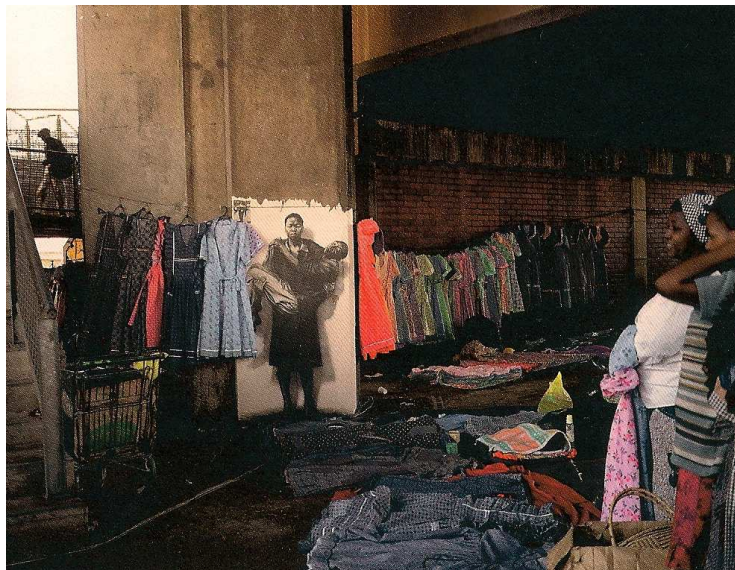


© Ernest Pignon-Ernest, 2002.

Photographie n°4 : Sérigraphie de *La Pietà sud-africaine* sur une pile de la gare routière de Warwick (Warwick Junction, mai 2002).

Warwick Junction apporte à la dyade une dimension complémentaire, celle de l'échange et de la circulation (Vermeulin, 2006). Ce quartier, situé à la périphérie du centre ville, abrite le principal marché informel de Durban, une gare routière (pour bus et taxis collectifs) [Photo. 4] et ferroviaire. Son contexte architectural et urbanistique diffère d'un point de vue scénographique de celui de Kliptown – un rapport d'urbanisme en décrit ainsi le paysage : « a patchwork of unrelated adjoining structures: the Berea Road Station, disparate markets, unfinished flyovers, ad hoc bridges, and bus shelters; (...) a series of raised walkways and open concourses which provide shelter and a variety of approaches to informal trading areas »⁶. Warwick polarise et redistribue les flux de migrants pendulaires venant des zones périurbaines, des townships africains et des camps de squatters – une circulation qui est un héritage de la ségrégation d'apartheid. C'était là qu'arrivait la force de travail noire, indispensable à la prospérité économique de la métropole d'apartheid. Plus encore, les transports et les nœuds étaient des conditions nécessaires au fonctionnement d'une ville très ségréguée : le zoning strict séparant zones d'emplois et zones de résidence, et la distance à laquelle étaient repoussés les quartiers résidentiels noirs imposaient des déplacements importants. Lieu de circulation et de visibilité de la force de travail africaine, Warwick Junction est aussi un lieu d'échanges commerciaux informels : des échoppes vendent de quoi se restaurer sur le pouce, sandwiches, épis de maïs rôtis, têtes de veau, etc. Des marchands informels, les *tooth fairies*, proposent de poser des dents en or à côté de vendeurs de cigarettes au micro-détail, de vendeurs de simples, chaux et encens pour les tradipraticiens.

Ces milliers de commerçants, dont la majorité sont des femmes et qui fournissent une population très largement africaine, dorment souvent dans leurs échoppes [Photo. 5]. Toutes ces activités se sont installées à Warwick, car le commerce informel africain et les bus transportant des Indiens et des Africains n'avaient pas droit de cité dans le centre ville sous l'apartheid. Ernest Pignon-Ernest choisit donc un lieu périphérique pour l'apartheid, mais un pôle central dans la vie de la majorité des Durbanites et le fonctionnement de l'agglomération. Une centralité qui a des conséquences en termes épidémiologiques : Warwick est aussi un lieu de forte prévalence du virus. Le centre de soin qui y est installé accueille en effet depuis 1999 de plus en plus de patients atteints de maladies sexuellement transmissibles – le VIH/SIDA au premier rang d'entre elles – et de la tuberculose, une des maladies opportunistes liées à l'épidémie.



© Ernest Pignon-Ernest, 2002.

Photographie n°5 : Sérigraphie de *La Pietà sud-africaine* dans une échoppe (marché de Warwick, mai 2002).

Enfin, comme pour toute dyade, les deux ensembles de lieux doivent s'envisager en regard l'un de l'autre et dans une perspective relationnelle. Ici, la relation Kliptown/Warwick renvoie au système de la migration circulaire : depuis des décennies, les migrants zoulous de la région de Durban vont travailler dans

⁶ <http://www.sarpn.org.za/documents/d0000875/docs/CBD%20DurbanWithSpecialEmphasisOnWarwickJunction.pdf>

les mines du Witwatersrand. Ils laissent sur place leur famille, qu'ils ne verront qu'une fois par an. La dyade met donc en regard lieu de circulation/migration et lieu de résidence, un couple de relations inhérent au système d'exploitation économique de la main-d'œuvre africaine ayant eu cours sous l'apartheid, un facteur de déstructuration du tissu familial et social africain. Cette association de lieux prend une résonance particulière dans la mesure où ce système de séparation des familles et de migration a largement contribué à la diffusion de l'épidémie de VIH/SIDA : à leur retour, les hommes transmettent le virus qu'ils ont contracté pendant leur contrat de travail dans les mines, auprès des prostituées.

La logique spatiale qui préside à ce choix de quartiers apparaît alors clairement, dans la mesure où elle renvoie aux agencements et processus spatiaux (modes d'agrégation et modes de circulation) de la transmission des maladies d'une personne à une autre mis au jour par Peter Gould (1993) : un contexte de mise en relation des corps entre eux, des normes socio-culturelles et les conditions économiques réglant ces relations, des facteurs de la mise en relation et les technologies qui les sous-tendent. A travers ce premier niveau de l'échantillonnage spatial qu'il opère, l'artiste articule systématiquement VIH/SIDA et héritage spatial de l'apartheid. En choisissant des quartiers distants l'un de l'autre qui mettent en exergue, en eux-mêmes et par leurs relations, le rapport entre la ségrégation spatiale/les modes et niveaux d'agrégation des personnes/la circulation des personnes imposées par l'apartheid, et la diffusion du VIH, Ernest Pignon-Ernest retrouve en ces lieux comment les agencements spatiaux entretiennent le SIDA en portant les flux d'une part, de proche en proche (« par contagion » à l'intérieur d'un ensemble régional) et d'autre part, le long des axes de communication à grande distance (par « diffusion hiérarchique ») – pour reprendre la terminologie de Gould. Ces quartiers mis en relation dans l'objet d'art-lieu deviennent alors mieux qu'un contexte de pertinence de l'installation de l'objet artéfactuel (les images sérigraphiées) : des archétypes spatiaux de la problématique reconnue et travaillée par l'artiste, leur substance matérielle et idéelle se trouvant construite dans l'objet par le simple acte de sélection via un travail de terrain. A une plus petite échelle, les *topoi* de l'objet artéfactuel choisis par Ernest Pignon-Ernest en ces quartiers participent de la même logique. Ils sont essentiellement de deux types : des lieux de vie et des lieux de circulation. « *J'avais besoin en Afrique du Sud simplement de lieux de vie.* » (AV).



© Ernest Pignon-Ernest, 2002.

Photographie n°6 : Sérigraphie de *La Pietà sud-africaine* sur des toilettes chimiques collectives (Kliptown, Soweto, mai 2002).

Ainsi dans Kliptown, par exemple, l'artiste a effectué un gros travail de repérage sur l'entrée de quartier, soit une combinaison de la césure ségrégative et de l'interspatialité issue de l'apartheid, ce qui l'a conduit à sélectionner les piles du pont de la route principale, il a aussi sélectionné : des murs des perrons des maisons anciennes délabrées [Photo. 3], les toilettes chimiques collectives [Photo. 6], la façade d'une entreprise informelle de rechargement de batteries utilisées pour l'alimentation électrique [Photo. 7].



© Ernest Pignon-Ernest, 2002.

**Photographie n°7 : Sérigraphie de *La Pietà sud-africaine*
sur la façade d'une entreprise informelle de rechargement de batteries
(Kliptown, Soweto, mai 2002).**

A Warwick : les piles de la gare routière [Photo. 4] ou, sur le grand marché, une aire d'attente pour de jeunes porteurs travaillant à la tâche [Photo. 8], les murs derrière les étales. A cette petite échelle interne au quartier, les choix des lieux d'encollage témoignent de l'analyse fine des lieux opérée par l'artiste à la faveur de ses observations de terrain, car leur substance est en accord avec le contenu socio-spatial des quartiers et le projet de l'artiste. Ce faisant, ils sont bien plus que des réceptacles neutres des sérigraphies (objet artéfactuel), socles de leur mise en vue, et, malgré leur échelle spatiale réduite (comparée à celle construite dans l'œuvre d'art), ils constituent des éléments chôraïques de l'objet d'art – où l'image ne dit rien sans le lieu et le lieu sans l'image.



© Ernest Pignon-Ernest, 2002.

**Photographie n°8 : Sérigraphie de *La Pietà sud-africaine*
sur une aire d'attente pour porteurs travaillant à la tâche
(marché de Warwick, Durban, mai 2002).**

Si ce sont bien des agencements spatiaux et des circulations de la vie quotidienne hérités de l'apartheid qui entretiennent la contagion et la mort, et s'il se lève des lieux encollés autant de sens qu'il en est construit dans l'image qui y colle, les lieux choisis par Ernest Pignon-Ernest doivent aussi se comprendre dans la perspective de l'expérience esthétique, c'est-à-dire comme principes de l'objet d'art-lieu d'une expérience esthétique, de cette enveloppe contenante pour un travail psychique sur le contenu refoulé des lieux effectué par le spectateur.

De par sa double spatialité, affiches multi-localisées et dessin frontal, l'objet d'art-lieu combine le fonctionnement en parcours de *Maurice Audin* ou de *Jumelage Nice-Le Cap* et celui en face-à-face des *Expulsés* (Paris, 1979), combinaison dans laquelle chaque con-crétisation particulière de l'image et du lieu de l'objet d'art vaut pour elle-même en tant que condition d'une expérience frontale, et comme partie d'un environnement pour un parcours, les deux modes de réception conditionnant le travail psychique sur le refoulé du lieu. Reprenant la terminologie inscrite à la fois dans l'espace-temps de la quotidienneté et dans la métaphore textile de l'enveloppe proposée par la time-geography (Hägerstrand, 1970 ; Volvey (dir.), 2005 : 93), on pourrait dire que les sérigraphies sont encollées à la fois sur les voies des « trajectoires » (*lifepaths*) individuelles, aux « nœuds » (*bundles*) de leur rencontre, aux « stations » de leur convergence ou de la fréquentation routinière des populations sud-africaines. L'objet d'art-lieu forme alors un « *pocket of local order* » (Lenntorp, 2004) qui reprend en réduction celui agencé par la coordination des activités routinières des populations sud-africaines et de l'ensemble ressources/contraintes de l'espace-temps en partie hérité de l'apartheid, pour l'instaurer, via l'expérience de sa logique spatiale même, en condition de la relation d'intelligence et d'intelligibilité du sujet de l'expérience esthétique à son monde post-apartheid. Dans ces conditions, chaque sérigraphie constitue une situation d'interface pour une relation à trois polarités – les images de corps porte-empreintes, le lieu matrice, le récepteur incarné et situé –, et sert, à ce dernier, de cadre facilitateur pour « faire remonter à la surface » le refoulé du lieu et accéder, non seulement à la conscience de la place de l'épidémie dans la société sud-africaine (et des rapports de sexes et de races qui lui sont liés), mais plus encore à une compréhension des lieux de vie comme autant de sites et de situations localisées de contagion et de mort, et, partant, de lutte possible contre l'épidémie. Outre l'absence de cadre, de fond et le jeu tégmentaire du papier collé sur le mur (cf. supra), le réalisme d'un dessin qui trouve son origine dans une photographie présentée en médaillon, la composition en perspective frontale, le subtil jeu d'échelle entre les corps (pietà, agonisant / récepteur) et parties des corps (mains de la *pietà* / corps), contribuent fortement à l'instauration de chaque sérigraphie comme cadre pour l'effectuation par le récepteur de ce travail psychique. L'effet photographique renforce le processus d'identification du (corps) récepteur aux images de corps représentées, tandis que la composition frontale, le jeu d'échelle et le motif lui-même instaurent une situation de *holding*⁷ pour le récepteur à l'arrêt devant l'image et qui s'absorbe en elle. Situé de manière projective dans ce *holding* maternant, qui fonctionne comme un cadre facilitateur pour le travail psychique qu'il a à effectuer, le récepteur peut retrouver à travers cette forme contenante le contenu latent du lieu dont elle est imprégnée et qu'elle représente à sa manière. D'autre part, dans le parcours qu'il effectue dans l'environnement (ou poche) constitué par cet objet d'art-lieu, à l'intérieur de chacun des quartiers ou entre les deux quartiers – que cela soit physiquement ou mentalement réalisé –, le récepteur reconnaît l'ampleur de l'épidémie et la logique spatiale de sa diffusion entre des lieux éloignés mais mis en relation par l'apartheid.

L'œuvre politique de La Pietà sud-africaine

La dimension politique de *La Pietà* est une question compliquée, non immédiate, elle est dérivée d'un jeu de décalage entre image et lieux, et d'une pratique artistique, le terrain.

Notons, tout d'abord, que parmi toutes les qualités de ces quartiers et lieux, et de leurs relations, intégrées à l'objet d'art, seule la Résistance est une dimension élaborée dans une représentation concrétisée : à la même époque, dans le quartier voisin d'Orlando West (également partie de Soweto), le musée du mémorial Hector Pieterse est en cours de construction. A travers la consécration de ce lieu de mémoire et le cliché

⁷ Même si celle-ci a été atténuée par le choix qu'a fait l'artiste de faire évoluer son dessin d'une posture compatissante de la femme, tête baissée vers l'agonisant, vers une posture plus stigmatisante, tête faisant face au récepteur. De fait, le principe même de l'image dans sa construction et sa signification est un *holding* (au sens littéral de portage maternel).

emblématique de Sam Nzima qu'il s'est choisi [Photo. 2], il s'agit pour les autorités locales à la fois de donner une forme et une visibilité à cette idéalité de la Résistance, et un haut-lieu pour l'éprouver et la (re)construire (Debarbieux, 1995). L'encart photographique placé dans l'image pignonienne fait alors directement référence à cette idéalité déjà-là, comme un élément du *ready-made* local, mais en la mettant en exergue, il la neutralise pour permettre, dans l'expérience esthétique, la construction des autres dimensions cachées ou refoulées des lieux. Cette neutralisation est renforcée par le fait que ce n'est précisément pas dans le district d'Orlando West, lieu des événements de 1976 et site du mémorial, que l'artiste a collé, mais à Kliptown, dans un quartier à la fois proche et autre : un décalage entre image et lieu susceptible de favoriser la mise au travail d'autres dimensions du lieu, mais à imposer inversement leur déplacement dans le registre du politique, en faisant de la question sanitaire un nouvel horizon politique pour l'Afrique du Sud, un horizon à construire en/avec ces lieux de vie.

La pratique de terrain d'Ernest Pignon-Ernest pour *La Pietà sud-africaine*, à travers ses traits communs à l'ensemble de ses œuvres et aussi ses traits spécifiques, est une illustration sans équivalent de « *la manière politique de faire de l'art* » dont parle l'artiste. Elle commande, au-delà de la mise en image d'un énoncé de terrain (cf. supra), la transformation même du statut de l'artiste – qui devient co-acteur politique en Afrique du Sud en faisant des Sud-Africains les co-acteurs de l'œuvre d'art. Cela se manifeste par toute une série d'actes dérivés du ou consécutifs au terrain. Tout d'abord, c'est la mise en place de l'objet artéfactuel qui déroge quelque peu aux manières de faire habituelles de l'artiste. Si c'est de jour qu'il a collé ses sérigraphies à Soweto, c'est de nuit mais accompagné qu'il a pu le faire à Durban. Il le doit au travail de terrain qu'il a accompli avec l'association de quartier de Warwick Junction – celle-ci ayant mené un travail d'explicitation de l'œuvre et de sensibilisation auprès des bandes d'enfants des rues et ayant l'artiste dans son travail d'encollage nocturne (in AV). Par ailleurs, Ernest Pignon-Ernest a laissé des sérigraphies aux associations de quartier pour qu'elles continuent à coller après son départ. « *D'habitude je colle moi-même les images car l'œuvre est une conjonction du lieu et de l'image, mais là je ne voulais pas être bloqué par une attitude théorique. (...) J'avais besoin en Afrique du Sud simplement de lieux de vie. J'ai donc laissé des images aux associations pour qu'elles continuent à les coller sur les lieux après mon départ, en fonction de leurs choix.* » (AV). La passation de l'acte de sélectionner des lieux et de coller les images en ces lieux fonctionne alors comme un passage de témoin entre les co-acteurs de l'œuvre devenus dans l'action artistique co-acteurs de l'action politique. Cette co-action s'est étendue aux conditions de mise en vue des images dans les lieux, qui ont été localement prises en charge par les récepteurs eux-mêmes. Ainsi, à propos d'une photo documentant l'objet d'art [Photo. 5], l'artiste commente (in AV) le fait que les vendeuses aient d'elles-mêmes écarté les vêtements qu'elles suspendaient au mur pour mettre en vue la sérigraphie qui y était collée. Enfin, si Ernest Pignon-Ernest récuse, nous l'avons vu, l'assimilation de son travail avec les lieux à l'intervention dans la rue des Affichistes, il a néanmoins œuvré d'art les lieux en relation avec des acteurs anti-SIDA sud-africains dont le *modus operandi* est l'encollage d'affiches. Nous avons vu (cf. supra) que c'est bien la manière de faire de l'artiste qui rencontre l'intérêt des acteurs sud-africains : elle est entrée en résonance avec la leur, pour créer les conditions d'une co-action locale.

Mais la connivence avec les acteurs sud-africains va plus loin encore dans la mesure où la manière pignonienne de fabriquer géographiquement l'objet d'art rejoint la problématique post-apartheid du *land claiming* – soit les revendications territoriales qui, sous diverses formes (juridiques, politiques, artistiques...), animent la société sud-africaine actuelle. Pour mettre fin à un passé de dépossession foncière, d'expulsions massives, d'invisibilité officielle des lieux de vie africains – les townships sont souvent absents des plans de ville –, les Sud-Africains réclament une réforme agraire, le retour dans les lieux d'où ils ont été expulsés (*land claims*) – ou, à défaut, une compensation –, et l'intégration pleine et entière des espaces noirs à la société urbaine. La démarche artistique pignonienne, on l'a vu, est venue redessiner les géographies combinées de l'apartheid et du VIH/SIDA, en révélant par ses choix spatiaux les centralités périphériques – tant par leur localisation que par leur statut dans l'échelle des valeurs urbaines –, et les relations qu'elles entretiennent. En œuvrant d'art un lieu, en le faisant saillir et en créant les conditions artistiques de son appropriation par les co-acteurs de l'œuvre, Ernest Pignon-Ernest emprunte la posture de revendication spatiale qui anime les actions de nombreux artistes sud-africains, en particulier les muralistes ou encore ceux rassemblés dans le *District Six Public Sculpture Project* (Soudien et Meyer, sd) : il accompagne un processus de *land claiming* (Volvey, 2003, présentation du numéro). Il s'agit à proprement parler, pour Ernest Pignon-Ernest, d'un *land claiming* artistique qui, par le fait du travail de terrain, crée les conditions d'une ré-appropriation matérielle et idéelle des lieux dans le dévoilement de toutes leurs dimensions. C'est bien ici de l'usage artistique du sol pendant

une certaine durée, soit la période correspondant aux différentes phases du terrain, que découle le « droit » d'installer l'objet artéfactuel et l'appropriation des lieux. Ainsi, le support papier blanc des sérigraphies encollées sur les murs fonctionne visuellement comme autant de parcelles acquises dans ce travail artistique avec les lieux. La manière politique de faire de l'art qui caractérise l'action artistique d'Ernest Pignon-Ernest, c'est-à-dire en l'occurrence d'œuvrer d'art des townships au paysage monotone et banal, participe à leur instauration en territoires : les procédures du travail de terrain artistique ont contribué à faire de l'œuvre un projet collectif, et la réception de l'objet d'art prolonge la réappropriation du lieu bien au-delà de ses co-acteurs. Les lieux de collage deviennent des lieux singuliers dans une étendue sans points de repère matériels. Autant de « prises » associées à des interstices où la sociabilité et l'intersubjectivité des Noirs s'était construite malgré tout dans le régime de ségrégation et de contrôle extrême de la vie publique. Vérandas où l'on s'assied et discute, coins de rue, échoppes sont ainsi rendus à leur dignité. En cela, l'artiste s'inscrit dans la lignée locale des activistes anti-apartheid des années 1980, qui ont revendiqué les townships comme premières zones libérées et ont fait jouer un rôle à l'art aussi bien dans cette affirmation même que dans l'installation de structures et espaces alternatifs permettant de porter ce programme. L'objet d'art participe à/de cette construction nouvelle de l'espace public sud-africain : considéré autrement que comme un lieu de violence, il est redéfini, valorisé et finalement réintégré dans l'espace de la nation. C'est ce qui explique que, malgré les difficultés rencontrées par Ernest Pignon-Ernest pour le collage des images (cf. supra), les sérigraphies aient pu devenir après son départ des outils d'une action artistique menée par des associations locales – associations de quartier comme associations de lutte contre le VIH/SIDA. Tandis que l'aboutissement de son acte dans le registre politique de la construction territoriale s'est prolongé par une proposition faite par Ernest Pignon-Ernest à des artistes de Johannesburg, proposition qui articulait précisément la thématique du VIH/SIDA à celle de l'action politique menée via le mural *in situ* et *outdoors*. Conçue sur le principe d'un dispositif monté pour le Salon de la Jeune Peinture de Paris au début des années soixante-dix qui « installait dans une pièce le nombre de types qui allaient mourir d'accident du travail pendant la durée de l'exposition⁸ » (in AVN), il s'agissait de la réalisation d'un objet d'art commun destiné à rendre visible la donnée statistique nationale de 800 morts du SIDA par jour et à sortir ces morts de l'anonymat – soit la réalisation d'une fresque constituée de 800 portraits en pied composés à partir de photographies et dessinés à même le mur. Cette œuvre n'a pas vu le jour. La mort est en effet une limite concrète à la construction identitaire via l'appropriation du sol : elle transforme les parcelles revendiquées pour cette construction en autant de tombes.

Bibliographie

Sources primaires

Ernest Pignon-Ernest (2007), monographie de 370 pages, 800 reproductions. Préface de Marie-José Mondzain, textes de André Velter, récit de Jean Rouaud. Genève, Editions Bärtschi-Salomon.

Catalogue de l'exposition Ernest Pignon-Ernest 22 janvier – 13 mars 2004, texte de Michel Onfray, Galerie Guy Bärtschi, Genève, 2004.

<http://www.pignon-ernest.com/> : site officiel d'Ernest Pignon-Ernest

« Ernest Pignon-Ernest », rétrospective, Evian, Palais des lumières, 10 février-13 mai 2007.

Entretiens

« Un artiste au cœur de la cité », Entretien du 18 décembre 1998 présentée par Claude Carrez sur RCF. (Référence abrégée en ACC).

« Soweto-Warwick 2002 », Interview France Info, *sortir écouter voir*, 13 avril 2003. (Référence abrégée en SW).

« *Stigmatiser les lieux* » Entretien avec Marc Voinchet, pour l'émission *Tout arrive !*, France Culture, 18 juin 2003. (Référence abrégée en SL).

⁸ Soit « 150 personnes alignées et 13 barrées chaque jour » correspondant à 13 morts par jour pendant 12 jours".

« Des œuvres dans les murs », Entretien avec Jean-Jacques Gay, 1^{er} octobre 2003, SeniorPlanet, <http://www.seniorplanet.fr/mag/des-uvres-dans-les-murs.7805.html>. (Référence abrégée en ODM).

« À voix nue », cinq Entretiens avec Catherine Pont-Humbert, France Culture, du 12 au 16 février 2007. (Référence abrégée en AVN).

Entretien avec Anne Volvey, 28 janvier 2007 – préparé par Anne Volvey et Myriam Houssay – Holzschuch. (Référence abrégée en AV).

Sources secondaires

AMAT-ROZE J.-M. (2003), « L'infection à VIH/sida en Afrique subsaharienne, propos géographique », in *Hérodote*, pp. 117-155.

ANZIEU D. (1995), *Le Moi-peau*, Paris, Dunod.

Artistes du monde contre l'apartheid (1983), Art contre apartheid = Art against apartheid, Paris, Les artistes du monde contre l'apartheid.

ATKINS R. (1992), *Petit Lexique de l'art contemporain*, Paris, Editions Abbeville.

BARRE A., LEPLATRE O. (2006), « Les vivants haillons d'Ernest Pignon-Ernest », in *Images re-vues, histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n°2, « L'image abîmée », mars 2006, pp. 79-99. http://www.imagesre-vues.org/numero_2/Articles/Article_05.htm

BECKER H. (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

BERQUE A. (2000), *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin.

BONAN J. (2006), *Une image de Jean Genet, Ernest Pignon-Ernest*, film 25', Image & compagnie, ARTE France (diffusé le 3 mars 2007).

BRIOT M.-O., HUMBLOT C. (éds.) (1980), *La Peau des murs*, Paris, Limage.

CHILVERS I. (1999), *A Dictionary of Twentieth-Century Art*, Oxford, Oxford University Press.

DEBARBIEUX B. (1995), « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », in *L'Espace Géographique*, pp. 97-112.

FASSIN D. (éd.) (2004), *Afflictions. L'Afrique du Sud, de l'apartheid au sida*, Paris / Johannesburg, Karthala / IFAS.

GUILLAUME P. (2001), *Johannesburg. Géographies de l'exclusion*, Paris / Johannesburg, Karthala / IFAS.

GOULD P. (1993), *The slow Plague : a Geography of the AIDS Pandemic*, Oxford, Blackwell.

HÄGERSTRAND T. (1970), « What about people in regional science? », *Papers in Regional Science*, vol. 24, n°1, pp. 6-21.

HEIDEGGER M. (1951), *Bâtir Habiter Penser*, conférence du 5 août 1951, in *Essais et Conférences*, Gallimard, Tel, 1958, pp. 170-193.

HOUSSAY-HOLZCHUCH M. (2002), « La violence sud-africaine. Essai d'interprétation », in *Études*, juillet-août 2002, pp. 43-52.

KAËS R. et al. (1997), *Crise rupture et dépassement*, Paris, Dunod.

KAPROW A. (1966), *Assemblage, Environments and happenings*, New York, N.H. Abrams.

KASTNER J., WALLIS B. (1998), *Land and environmental art*, London, Phaidon Press.

LENNTORP B. (2004), « Path, prism, project, pocket and population: an Introduction », in *Geografiska Annaler* (Series B, Human Geography), Vol. 86, n° 4, pp. 223-226.

MAURON V. (2001), *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan.

- DE MÈREDIEU F. (1994), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas.
- ONFRAY M. (2003), *Les icônes païennes. Variations sur Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Galilée.
- ROUSSILLON R. (1995), *Logiques et archéologiques du cadre psychanalytique*, Paris, PUF.
- SOUDIEN C., MEYER R. (éds), s.d. (ca. 1997), *The District Six Public Sculpture Project*, Cape Town, District Six Museum.
- TIBERGHIEU G. (1995), *Land Art*, Paris, Edition Carré.
- TISSERON S. (1996), *Le bonheur dans l'image*, Paris, Synthélabo Ed., coll. Les empêcheurs de penser en rond.
- VERMEULIN S. (2006), *Centralités métropolitaines et disparités socio-spatiales. Le cas de Durban (Afrique du Sud)*, Université de Paris X - Nanterre, Thèse de géographie.
- VOLVEY A. (2003), *Art et spatialités d'après l'œuvre d'art in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude*, Université de Paris I – Sorbonne, Thèse de géographie.
- VOLVEY A. (2005), « Christo et le Land Art. Dans la carte du territoire la monumentalité christolienne », in *Ligéia. Dossiers sur l'art*, numéro spécial *Brancusi et la sculpture*, n°57-58-59-60, janvier-juin 2005, pp. 221-232.
- VOLVEY A. (dir.) (2005), « Time-geography », in *Echelles et temporalités*, Paris, Atlante, Clefs-concours, pp.89-95.
- WINNICOTT D. W. (1975), *Jeu et réalité, L'espace potentiel*, Paris, Gallimard.

Glossaire

Edition documentaire : une part importante de l'art contemporain caractérisée par sa démarche projectuelle et co-actuelle, et ses réalisations concrétisées souvent éphémères, dépend afin tout à la fois d'édifier la figure de l'artiste, d'intégrer les phases du projet en œuvre d'art, de témoigner de l'œuvre et de l'objet d'art ayant eu lieu et de dégager les conditions de possibilité de nouveaux projets, de dispositifs iconographiques présidés par une triple logique archivistique, commémorative et publicitaire. Quel que soit le support choisi (ouvrage, film, exposition, etc.) pour ce dispositif, souvent conçu et édité par ou en collaboration avec le maître d'œuvre de l'objet d'art (traditionnellement appelé artiste), il a donc vocation à documenter l'œuvre et l'objet d'art et constitue alors une des formes de sa mise en vue.

« **Holding** » : Terme inventé par D. W. Winnicott pour désigner l'un des trois dispositifs de soins que l'environnement maternant offre au bébé – à côté du handling et de l'objet presenting –, et dont celui-ci incorpore et élabore psychiquement les expériences qu'il lui procure. Le holding – soit l'acte de (être en train de) porter – renvoie à la manière dont l'environnement maternant soutient physiquement et maintient psychiquement le bébé de sorte qu'il intériorise et élabore le prototype du continuum spatio-temporel. Il a une fonction psycho-somatique de soutien et de maintien du moi. Dans une perspective clinique, la psychanalyse winnicottienne et post-winnicottienne, envisage le cadre analytique comme un espace transitionnel, appelé holding thérapeutique.

« **Œuvrer d'art** » : Terme utilisé par Ch. Ruby dans *Les Cahiers d'EspacesTemps*, n°78-79, 2002, et auquel il donne son titre (« À quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public »), pour caractériser l'art contemporain dans sa manière de dépendre d'une esthétique de l'interférence pour concevoir, élaborer et donner à voir des objets d'art, et par conséquent d'une disposition des récepteurs des projets artistiques à « se mettre en œuvre et à faire œuvre avec l'autre » pour faire advenir l'objet d'art. Ce terme permet de distinguer et de relier ce qui dans un projet artistique relève de l'objet d'art à proprement parler et ce qui relève de l'ensemble des opérations et des modes afférents, qui le font advenir. Il sert à remettre dans l'art – et au cœur de la préoccupation esthétique – les « faire » artistiques et l'ensemble des « matériaux » que ceux-ci travaillent.

Subjectile : Surface servant de support à un dessin ou une peinture.

Le terrain transitionnellement : une transdisciplinarité entre Géographie, Art et Psychanalyse*

Anne VOLVEY, MCF Université d'Artois, Membre de l'UMR 5600 – EVS (Lyon)
anne.volvey@ens-lyon.org

–A paraître en décembre 2012, dans *1970-2010: Les sciences de l'homme en débat*, Actes du colloque sur les transformations des sciences humaines et sociales depuis 1970, célébré à l'occasion du 40^{ème} anniversaire de la création de l'université de Nanterre, Nanterre : Presses Universitaires de Paris Ouest – PUF–

Ce texte est une coupe à travers un parcours intellectuel d'une quinzaine d'années qui croise, autour du thème du terrain – dont il construit l'importance et la signification contemporaines dans différents champs de l'activité culturelle – les perspectives théoriques que j'ai ouvertes sur l'art contemporain¹ et sur la géographie contemporaine². Ces interprétations fonctionnent sur le principe d'une circulation constante et inédite entre géographie, art et psychanalyse, qui instaure la transdisciplinarité en cheville ouvrière des problématiques et intelligibilités proposées : chacune des « disciplines » est tour à tour champ de la réflexion et outil de celle-ci. Ces interprétations fonctionnent aussi sur une circulation entre plusieurs cultures scientifiques nationales. Ecrit par une géographe, ce texte, en travaillant la question de la spatialité de pratiques contemporaines et des expériences qui lui sont associées, participe de l'idée d'un « tournant spatial³ » dans les pratiques et la pensée contemporaines, et présente une approche géographique, centrée sur la spatialité, qui permet de s'en saisir et de l'élaborer, participant ainsi à un « tournant géographique ».

Le terrain est ici un thème transversal que je définis en première instance comme une « manière de faire » avec le lieu/l'espace d'un acteur (ou d'un collectif d'acteurs) dans la perspective d'une production de savoir sur le lieu – que ce savoir soit fondamental ou d'action. Le terrain ne connaît pas le même niveau de reconnaissance en art, où il s'est développé dans les années 1960 autour des stratégies d'*outdoor* et d'*in situ*, et en géographie, où il est le pivot problématique des jeux de construction/déconstruction épistémologiques, depuis sont développement comme science dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle. Le terrain est non seulement un moyen effectif de l'hybridation contemporaine des sciences et des arts, mais son développement et ses conditions de développement témoignent plus généralement de l'importance des phénomènes transitionnels dans les activités culturelles contemporaines. Ainsi, je propose une interprétation transitionnelle de la pratique de terrain, jusqu'à envisager

* Texte pour les Actes du Colloque « Les sciences humaines et sociales (1970-2010). Nanterre en débat ! », décembre 2010.

1 VOLVEY Anne, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », in *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, vol. 33, n°129-130 (« Spatialités de l'art »), 2007, p. 3-25 ; idem, « Spatialité d'une land activité : Le Land Art à travers l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude », in *Activité artistique et spatialité*, BOISSIERE Anne, FABBRI Véronique et VOLVEY Anne (dir.), Paris, L'Harmattan, 2010, p. 91-134.

2 VOLVEY Anne, « 'Übergänglichkeit' : ein neuer Ansatz für die Epistemologie der Geographie », in *Geographische Zeitschrift*, vol. 92, n°3, 2004, p. 170-184 ; idem, « Fieldwork: how to get in(to) touch. Towards a haptic regime of scientificity in geography », in *Touching Space, Placing Touch*, PATERSON Mark et DODGE Martin (ed.), Aldershot, Ashgate, 2012 [à paraître].

3 WARF Barney et ARIAS Santa, « Introduction: the reinsertion of space into the social sciences and humanities », in B. Warf et S. Arias (ed.), *The spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, London, Routledge, 2009, p. 1-10.

un régime haptique⁴ de créativité transversal à ces champs comparés de la science géographique et de l'art contemporains, qui engloberait aussi bien les pratiques que les contenus d'expérience qui lui sont associés, leurs modes d'élaboration et les formes de leur représentation.

La première partie du texte montre comment la mise en perspective inédite du Land Art états-unien avec son contexte d'action juridico-politique (l'histoire foncière états-unienne) permet d'articuler significativement pratique artistique et spatialité pour instaurer le « faire avec l'espace » en principe de la radicalité de ce moment de l'histoire de l'art et, partant, de l'intelligibilité du changement de matrice artistique que ces artistes ont réalisé. La deuxième partie du texte déconstruit les fondements théoriques sous-jacents des méthodes qualitatives de terrain de la géographie contemporaine (le modèle du *care*) et applique un principe de symétrie à l'étude de la pratique du sujet cherchant (ses motifs, ses données et ses représentations) pour participer à la reconnaissance et à l'élaboration de la question de l'« hapticité » dans la géographie contemporaine. La dernière partie travaille les fondements spatiaux de la pensée transitionnelle de la psychogenèse et du cadre psychanalytique, pour faire de ce courant de la psychanalyse l'outil de l'intelligibilité des enjeux, des modalités et des objets construits des pratiques de terrain contemporaines en art et en géographie.

1- Aborder l'art contemporain par la spatialité de ses pratiques : le terrain, du Land Art aux arts du *land* contemporains

Ce texte on pourrait l'appeler un carnet de route entre le feuille du même nom [...], et le calepin de voyage où l'on recense avec l'objectivité de l'anthropologue amateur les menus faits qui serviront plus tard de matériau comptable à l'étude qu'ils sont censés servir. [...]

Lundi 8 juillet [1991]

[...] Nous roulons au milieu d'un paysage montueux avant d'arriver à Valley Ford, le seul hameau traversé par le Running Fence de Christo. Sur le fronton de l'épicerie locale on a peint un mural qui représente le long rideau de tissu serpentant au milieu des champs où sont naïvement représentées quelques vaches. A l'intérieur le moindre vendeur est intarissable sur l'œuvre de Christo et a probablement soutenu une thèse sur le sujet⁵.

Je suis entrée dans le Land Art états-unien par le terrain, cette pratique constituant à la fois une thématique de l'étude et une méthode pour l'étude de ce moment de l'art contemporain. Alors qu'à mon sens il est devenu depuis une pratique massive et abondamment documentée de nombreux artistes contemporains, le terrain reste un angle mort des disciplines traditionnelles de l'art (esthétique, histoire de l'art, critique) autant que de la géographie de l'art aujourd'hui émergente. Centrant leur analyse sur l'objet d'art – appréhendé alternativement comme paysage ou comme sculpture minimaliste⁶ – et faisant tourner la question de la spatialité de l'art autour de celui-ci, les spécialistes d'esthétique ratent, à mon sens, le principe spatial qui est au fondement du Land Art, pour des raisons théoriques autant que méthodologiques. Ainsi, le commentaire de G. Tiberghien sur la *Running Fence* de Christo et Jeanne-Claude cité plus haut révèle un point de vue centré sur l'objet d'art⁷ (et la représentation) et empreint d'une certaine négligence méthodologique à l'endroit des

4 De *hapsis* qui signifie 'toucher' en Grec. Le toucher est au fondement de la théorie transitionnelle (cf. partie 2).

5 TIBERGHIE Gilles A., *Land Art Travelling*, Valence, ERBA, Collection 222, 1996, p. 9 et p. 57.

6 KRAUSS Rosalind E., « Landscape sculpture: the new leap », in *Landscape architecture 61*, juillet 1971, p. 296-343 ; BEARDSLEY John, *Earthwork and Beyond. Contemporary art in the Landscape*, New York, Abbeville Press Publisher, 1984 ; POINSOT Jean-Marc, *L'atelier sans mur*, Villeurbanne, Art Edition, 1991 ; TIBERGHIE Gilles A., *Land Art*, Paris, éd. Carré, 1995 et IBID., *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud / ENSP / Centre du paysage, 2001.

7 Un point de vue frustré par le démantèlement de l'objet d'art.

habitants de Valley Ford et de leur rapport à l'œuvre – cela malgré la figure de Bronislaw Malinowski, l'inventeur du terrain de l'ethnologie moderne, qu'il convoque en introduction du récit de son tour des sites du Land Art états-unien. De leur côté, les quelques géographes qui s'intéressent à l'« industrie de la création », en adoptant une approche de l'art informée par l'économie spatiale pour focaliser leur analyse sur l'espace dédié à la fonction artistique par l'ingénierie spatiale (district culturel) ou par les artistes (*artist-run space*)⁸, ratent eux aussi la spatialité attachée à la pratique artistique. Aucune de ces deux approches, qui pensent le lieu et l'objet dans un rapport d'extériorité et d'occupation (ou de remplissage), n'est en mesure d'élaborer le principe proprement « chorésique »⁹ de concrétisation réciproque du lieu et de l'objet dans le jeu d'une activité de terrain qui me semble faire la radicalité, l'unité et la postérité contemporaine de la matrice land artistique.

Pourtant, la rupture méthodologique introduite dans l'art contemporain par le Land Art, ainsi que ses conséquences spatiales, ont été perçues très tôt. Dans l'introduction du catalogue de l'exposition *Sonsbeek 71 buiten de perken* (Arnhem, Pays-Bas, 1971) dont il était le commissaire, W. A. L. Beeren décrit non seulement la manière dont les artistes invités ont travaillé les dimensions du lieu en des objets de grande taille dépassant souvent le cadre spatial de la manifestation, mais évoque aussi les conséquences relationnelles de cette manière d'œuvrer d'art les lieux : « Cette méthode de travail [...] a donné son thème à l'exposition : relations spatiales. [...] Nous avons dépassé les limites (*we went 'beyond the pale'*) de Sonsbeek pour faire entrer l'ensemble du pays dans notre champ d'opération (*field of operation*) [...]. En multipliant les contacts, nous avons réussi à former un groupe d'acteurs – institutions, administrations d'Etat, personnes privées – qui participèrent aux activités d'organisation de 'Sonsbeek buiten de perken'¹⁰. » [Trad. A.V.]. Plus récemment, J. Kastner et B. Wallis signalaient à propos des œuvres du Land Art qu'une interprétation centrée sur l'objet d'art ratait son caractère relationnel et contextuel¹¹. De fait, l'étude de terrain que j'ai conduite pendant l'été 2000 sur le site de la *Running Fence* m'a permis d'établir que la légitimité du discours des employés de la superette de Valley Ford sur l'objet d'art *Running Fence* repose moins sur un savoir scientifique élaboré dans un travail académique, contrairement à ce qu'ironise G. Tiberghien ci-dessus, que sur la participation effective des habitants, administrateurs, élus et usagers des deux *Counties* concernés au processus de réalisation du projet que leur ont proposé les Christo – une coaction à l'origine d'un savoir d'expérience. Ce sont ces manières de « faire avec » le lieu que les résidents ont choisies de

8 AMBROSINO Charles, « La monstration de la ville contemporaine. L'exemple d'Hoxton à Londres et du mouvement *Young British Artists* dans les années 1990 », in *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, vol. 33, n°129-130 (« Spatialités de l'art »), 2007, p. 97-109 ; idem, « Du quartier d'artistes au cluster culturel, perspective londonienne », in Actes du colloque « Arts et territoires : Vers une nouvelle économie culturelle ? », 76^e Congrès de l'ACFAS, Québec, 6 et 7 mai 2008. URL :

<http://chairefernanddumont.ucs.inrs.ca/Mai2008/Arts.html>, accédé le 15 février 2011 ; CARTIER Carolyn,

« Making space for art : the culture debat and the studio arts movement in hong kong », in *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, vol. 33, n°129-130 (« Spatialités de l'art »), 2007, p. 111-118 ; BINNS Luke « Capitalising on culture: an evaluation of culture-led urban regeneration Policy », in *Futures Academy*, Dublin Institute of Technology. 2005. URL : <http://arrow.dit.ie/futuresacart/5/>, accédé le 10 décembre 2011.

9 Terme proposé par le géographe Augustin Berque dans sa double définition du lieu, entre *topos* d'inspiration aristotélicienne et *chôra* d'inspiration platonicienne. Sa définition chôraïque du lieu comme matrice et porte-empreinte d'une genèse, lui permet d'envisager le lieu et la chose qui l'occupe dans un rapport de « concrétisation » réciproque et non pas d'extériorité radicale (cf. BERQUE Augustin, « Lieu », in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, LEVY Jacques et LUSSAULT Michel (dir.), Paris, Belin, 2003).

10 BEEREN Wim A. L., « From Exhibition to Activity » (introduction), *Sonsbeek 71*, Catalogue de l'exposition, 19 juin–15 août 1971, Arnhem, 1971. URL : <http://www.experimentalcenter.org/sonsbeek-71-introduction-and-statements-artists>, accédé le 15 février 2011.

11 KASTNER Jeffrey, WALLIS Brian, *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon Press, 1998, p. 29.

mettre en scène dans le bureau de poste de Valley Ford¹² à travers la documentation du travail de terrain des artistes, ainsi que leur prolongement mémoriel au-delà du démantèlement de l'objet d'art : la *Joint Resolution* n°98-0001 des Marin et Sonoma Counties et le certificat de classement comme *Historic Landmark* n°24 du poteau 7-33 par le Sonoma County. Ainsi, prendre au sérieux ce discours local, c'est retrouver la pratique pour rendre l'œuvre de l'art intelligible et se donner les moyens de saisir et de construire, à partir d'un cas que je pense paradigmatique, la question du terrain dans l'art contemporain.

Reconnaître la place du terrain dans l'art contemporain, via l'étude des éditions documentaires qui lui sont en partie dédiées (ouvrages, expositions, films) ou par le truchement de procédures de terrain, c'est reconnaître le changement de matrice artistique que le Land Art réalise à la fin des années 60, et, par là même, reconnaître dans le « faire avec » l'espace/le lieu le principe du caractère relationnel¹³ ou contextuel¹⁴ qui est aujourd'hui associé à l'art contemporain¹⁵. En conduisant, en théorie comme en pratique, trois stratégies spatiales contre le « monde de l'art¹⁶ » institué, et contre l'encodage et la marchandisation de la production artistique auxquels celui-ci procède, les land artistes font de la manière d'œuvrer d'art le *land* leur principal mode opératoire. J'ai proposé, par conséquent, de prendre au sérieux la question du *land* chez les land artistes, de considérer que le glissement terminologique de *earthwork* à *land art* n'est pas insignifiant, et, après avoir abandonné une problématique de la terre/Terre (comme matériau, comme sujet de l'œuvre ou comme ensemble des places susceptibles d'être occupées par un objet d'art hors-sol), de ne pas réduire la question du *land* à une seule perspective paysagère (*landscape*). Je ne m'étendrai pas ici sur la manière dont les stratégies conjointes d'*outdoor* (le « en dehors » des institutions muséales), d'*in situ* (l'alternative à l'objet d'art trouvée dans le lieu) et d'échelle (le changement de grandeur de l'objet d'art) opèrent contre le monde de l'art institué dans le prolongement des recherches de Brancusi sur l'abolition du socle de la sculpture¹⁷, par le nouage de l'objet et du lieu via la pratique. Je soulignerai en revanche le fait que, dans le contexte juridique et historique réglant la question foncière aux Etats-Unis, le terrain est une conséquence méthodo-logique de ces stratégies spatiales au terme desquelles le land artiste investit un espace/lieu qui n'est pas préalablement dédié à la fonction artistique, et entreprend de le substituer à l'objet d'art¹⁸. Historiquement, aux Etats-Unis la fonction et la propriété qui sont reconnues à un sol procèdent préalablement de son usage¹⁹ : l'affectation d'un usage à un sol par le *squatter*, l'*homesteader* (le colon) ou le *miner* (le mineur), le jalonnement et le travail en continu de celui-ci selon cet usage, sont les fondements légaux du *land claiming* (la

12 C'est dans ce bureau de poste que les Christo ont pris contact avec les *ranchers*, membres du collectif social auquel ils adressaient leur proposition artistique, profitant du fait que ces derniers venaient y retirer leur courrier en poste restante. Il est depuis lors le haut-lieu de l'œuvre – un lieu qui entretient un rapport synecdotique à l'œuvre et où celle-ci se trouve à la fois documentée et commémorée (pour la définition du haut-lieu, voir DEBARBIEUX Bernard, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'Espace géographique*, n°2, 1995, p. 97-112).

13 BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001.

14 ARDENNE Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, Champs Arts, 2002.

15 Pour une argumentation détaillée voir VOLVEY Anne, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », *op. cit.* ; idem, « Spatialité d'une *land* activité », *op. cit.*

16 BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, Champs, 1988 (éd. originale 1982).

17 KRAUSS Rosalind E., « Sculpture in the Expended Field », in *October*, printemps 1979, p. 30-44 ; TIBERGHIE Gilles A., *Land Art*, *op. cit.*

18 Dennis Oppenheim : « l'objet était vraiment la cible. L'objet d'art était ce à quoi l'on tentait de trouver une alternative » et, ce faisant, « le lieu prit en quelque sorte la place de l'objet. [...] La nécessité de reproduire, de copier, ou de manipuler la forme n'était plus une fin en soi. » Cité in TIBERGHIE Gilles A., *Land Art*, *op. cit.*, p. 98.

19 DE SOTO Hernando, *Les mystères du capital*, Paris, Flammarion, 2005 (éd. originale 2000).

revendication du sol) – les occupations et les usages (de l'*unpatented land*) se trouvant reconnus après coup par un acte de propriété (*deed*)²⁰. Le *Homestead Act* de 1862 est la traduction formelle de l'instauration de l'usage du sol en métadroit. Enfin, le mouvement civique du *Land Use Reform* qui remet en cause cette législation foncière et conduit à son abrogation par l'Etat fédéral en 1976 (*Federal Land Policy and Management Act*), constitue le contexte d'action historique du Land Art. L'analyse d'œuvres de Dennis Oppenheim – par exemple, les *Site Markers* de 1967 et les *Gallery Transplants* de 1969, véritables variations sur l'acte de *land claiming*²¹ – et la prise en considération des citations récurrentes des land artistes sur le lieu²² soutiennent la pertinence de cette approche foncière du Land Art que je propose – approche qui en fait un art du *land* à proprement parler et que supportent de manière paradigmatique les œuvres de Christo et Jeanne-Claude, et d'Oppenheim.

Ainsi, le terrain correspond à l'ensemble des procédures concrètes par lesquelles le land artiste effectue sa prise foncière – soit, l'aboutissement d'un *land claiming* via un *fieldwork* dans un droit d'usage artistique du lieu, temporaire ou définitif – et réalise la concrétisation réciproque de l'idée d'objet et du lieu (la chorésie) pour les nouer en un objet-lieu d'art de grande dimension. Le terrain artistique, à l'instar du terrain des sciences naturelles et sociales avec lequel il s'hybride nécessairement pour œuvrer d'art le lieu²³, est une situation méthodologique orientée le plus souvent vers un savoir d'action et parfois même vers un savoir fondamental²⁴ : un ensemble de procédures en milieu ouvert²⁵, souvent systématisé, par le truchement duquel l'artiste réalise non pas un objet d'art hors-sol mais un objet-lieu d'art fondamentalement situé. Ces procédures font de la pratique du Land Art un « faire avec l'espace/le lieu » – un espace/lieu dont il œuvre les dimensions et au terme duquel la concrétisation de l'objet-lieu d'art assure le régime de visibilité. On peut ainsi mesurer les limites conceptuelles de la notion d'*in situ* rapportée habituellement au Land Art états-unien dans la mesure où elle fait valoir un rapport d'extériorité entre l'objet et le lieu (*topos*) marqué par « *in* » – celui-ci servant de réceptacle et de condition de mise en vue à celui-là. On peut aussi mesurer les limites théoriques qu'il y a à rapporter la question de la spatialité à l'objet

20 Au XIXe siècle, les *Occupancy laws* (droits cabane, maïs ou tomahawk) correspondent à l'extension à toutes les terres, quel que soit leur statut juridique, d'un droit de préemption accordé au XVIIIe siècle aux occupants des terres fédérales en reconnaissance de l'usage préalable qu'ils en ont fait.

21 L'emprunt terminologique que fait Oppenheim au *Homestead Act* pour décrire ses *Site Markers* montre l'inscription effective des stratégies land artistiques dans ce double contexte foncier (juridique et historique) : « Dans mes *Site markers* de 1967 [...] le lieu a en quelque sorte pris la place de l'objet... Le simple fait de produire un pieu (*issuing a stake*), de prendre une photographie de l'objet, d'en revendiquer (*claiming*), d'en indiquer (*pointing out*) la localisation sur la carte, et de le décrire sur le document suffisait... » [trad. A.V], cité in KASTNER Jeffrey, WALLIS Brian, *Land and Environmental Art*, op. cit., p. 30. Les termes anglais renvoient directement à la terminologie officielle du *land claiming* ou évoquent clairement sa pratique.

22 Christo : « L'essentiel de [nos] projets est la prise de possession de l'espace » (cité in YANAGI Masahiko, « Interview de Christo », in *Christo from the Lilja Collection*, Catalogue d'exposition, Musée d'art moderne et contemporain, 4 juillet-30 septembre 1989, Nice, Editions des Musées de Nice, p. 176-203, citation p. 198) ; M. Heizer : « L'œuvre d'art n'est pas posée dans un lieu, le lieu même est l'œuvre d'art » (in LAILACH Michael, *Land Art*, Cologne, Taschen, 2007, p. 1) ; W. De Maria « Le territoire n'est pas le site de l'œuvre, il en fait partie » (in ibid., p. 38) ; A. Goldsworthy « Le travail est le lieu » (in ibid., p. 50), etc.

23 Ce qui se donne à voir, par exemple, dans les rapports d'impact environnementaux ou sociaux qui sont produits par les artistes dans le cadre des procédures de *land claiming* qu'ils conduisent.

24 Une intelligibilité proprement géographique du lieu – un savoir spatial – émerge de la pratique de terrain artistique de Christo et Jeanne-Claude, par exemple. Elle se donne à lire dans les commentaires des artistes sur les lieux (cf. VOLVEY Anne, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », op. cit.) et prend forme dans l'objet-lieu d'art.

25 VOLVEY Anne, *Art et spatialités d'après l'œuvre in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude*, Thèse, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2003, p. 868 ; VOLVEY Anne, « Christo et le Land Art. Dans la carte du territoire la monumentalité christolienne », in *Ligéia. Dossiers sur l'art*, n°57-58-59-60 (« Brancusi et la sculpture »), janvier-juin 2005, p. 221-232.

matériel²⁶. D'une part, l'objet est le régime de visibilité d'un ensemble de faire avec l'espace/les lieux dont les spatialités ne sont pas commensurables avec la sienne²⁷. Ces faire, en effet, s'expriment à une autre échelle-étendue que celle de l'objet : car s'ils concernent le lieu co-construit dans l'objet lui-même (ensemble des lieux œuvrés dans les pratiques d'observation, d'enquête et d'expérimentation scientifiques en site propre, dans les négociation avec les résidents – porte-à-porte, réunion –, etc.), mais ils s'étendent aussi à d'autres lieux (ensemble des lieux œuvrés dans les négociations avec les collectivités territoriales aux territoires de compétence variés – lobbying, audience publique, séance au parlement –, dans les expérimentations en milieu ouvert ou en laboratoire). Ils s'articulent aussi selon une autre métrique (topologique et non pas topographique) adoptant une logique de mise en réseaux de lieux. L'objet est d'autre part, le régime de visibilité de multiples dimensions du lieu levées par l'œuvre de l'art en ses procédures de terrain : des dimensions matérielles autant qu'idéelles (ensemble des représentations se rapportant au lieu et des valeurs affectées au lieu organisant son sens). Les significations associées au lieu par le collectif social, sont en quelque sorte levées, objectivées et œuvrées par le *claiming* et le *working* artistiques du *land* et enfin construites concrètement dans l'objet-lieu d'art qui les donne à voir.

Ainsi, en reconnaissant et en construisant le « *spatial turn* » accompli en art à la fin des années 1960 par le Land Art états-unien et en instaurant celui-ci en matrice de pratiques contemporaines, je démontre la pertinence scientifique de la géographie à proposer une interprétation esthétique non seulement d'un moment de l'art contemporain, mais, au-delà, de certaines manières de l'art contemporain – manières dans lesquelles s'originent aujourd'hui les questions de la reconstruction des liens écologiques et sociaux absents²⁸, du développement durable²⁹, de la restauration l'espace public³⁰, ou encore des formes contemporaines de l'engagement³¹. C'est la prise foncière et ce qui se construit en elle du fait

26 VOLVEY Anne, *Art et spatialités*, op. cit. ; idem, « Christo et le Land Art », op. cit.

27 Je mobilise dans les lignes suivantes la trilogie des « déterminants élémentaires de l'espace » conçue par le géographe Jacques Lévy (cf. LEVY J., « Echelle », « Métrique » et « substance », in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, op. cit.). L'échelle-étendue renvoie au rapport de taille entre réalités, elle se distingue de l'échelle-fraction (ou cartographique) qui renvoie au rapport de réduction entre un référent et un référé. La « métrique » renvoie, par dérivation de l'usage mathématique du terme, au mode de mesure et de traitement de la distance dans les agencements spatiaux (ou positions relatives des réalités les unes par rapport aux autres). Lévy distingue la mesure euclidienne de la distance (en mètres ou kilomètres) de la mesure via d'autres systèmes de référence (la vitesse, par exemple). La première qui correspond à une métrique à dominante topographique (distances continues et exhaustives) – celle qui informe le fond de carte conventionnel –, la seconde à une métrique à dominante topologique (discontinues et lacunaires) – celle qui fonde les cartes en anamorphose. La différenciation des familles de métrique, qui dépasse le seul enjeu de la représentation cartographique de la dimension spatiale des phénomènes, permet de décrire et de penser en géographie l'articulation de configurations spatiales distinctes : le territoire (topographique) et le réseau (topologique).

28 CHANG Tou C. et LEE Wai K., « Renaissance City Singapore: a study of arts spaces », in *Area*, vol. 35, n°2, 2003, p. 128–141 ; CHANG Tou C., « Art and soul: powerful and powerless art in Singapore », in *Environment and Planning A*, vol. 40, 2008, p. 1921-1943.

29 BLANC Nathalie, *Vers une esthétique environnementale*, Paris, Editions Quae, 2009 ; BLANC Nathalie et LOLIVE Jacques, « La restauration écologique : une nouvelle formation du monde ? », in *Cybergeo : European Journal of Geography*, Dossiers, Esthétique et environnement, document 479, mis en ligne le 14 décembre 2009. URL : <http://cybergeo.revues.org/index22806.html>, accédé le 15 février 2011.

30 MILES Malcolm, *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, London and New York, Routledge, 1997 ; RUBY Christian, *L'Art public, Un art de vivre en ville*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001 ; RUBY Christian, « Variations sur les espaces et les lieux de l'art et du public », in *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, vol. 33, n° 129-130 (« Spatialités de l'art »), 2007, p. 129-137.

31 VAN ESSCHE Eric (dir.), *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux pratiques documentaires*, Bruxelles, La lettre Volée, 2007 ; ARDENNE Paul, « L'art contemporain a-t-il une dimension

de sa radicalité (elle interpelle et positionne radicalement le collectif social dont le *land* est l'objet d'un *claiming* artistique) et de sa globalité (elle atteint et articule toutes les sphères du social) qui en font un art politique. Un art politique dont la forme est moins l'objet d'art – des images qui représentent un sujet politique – que l'engagement artistique avec le lieu/l'espace – une manière de faire avec l'espace qui engage un public (habitants, usagers, administrateurs) devenu co-acteur de l'œuvre, et qui sert d'opérateur à la co-construction de significations situées stabilisées dans l'objet-lieu d'art qui en assure le régime de visibilité. C'est ce que j'appelle les arts du *land* contemporains³². On mesure combien l'imposition par l'ingénierie spatiale de ces manières de faire sur des espaces fonctionnels préalablement définis et selon des cahiers des charges préalablement établis affadit, voire contredit, leur vertu politique même³³. Inversement, ces formes d'art contemporain constituent un champ factuel pertinent pour consolider l'effort théorique d'une géographie contemporaine qui aborde la question spatiale par la pratique³⁴, et démontrer *a contrario* les limites théoriques d'une géographie spatiale qui aborde les phénomènes sociaux (dont l'art) par l'espace/le lieu. La géographie dont il est question ici est une science de la dimension spatiale du social. Elle ne considère pas que l'espace est doté d'un statut d'extériorité par rapport au social. Ainsi, elle ne s'attache à lui que pour autant qu'il est noué à la pratique conduite par un individu ou un collectif d'individus, et qu'il est travaillé par celle-ci en ses dimensions matérielles et idéelles pour faire advenir des idéalités, pour les traduire et leur donner un régime de visibilité spatial³⁵. Autrement dit une géographie post-structurale, constructiviste et assumant pleinement sa révolution culturelle. Par conséquent, en matière d'art, il ne s'agit pas de faire une géographie pluriscalaire des espaces/lieux de l'art (la ville, le lieu *in*, le lieu *off*, l'*underground*, la friche, le squat, le terrain vague, etc.) comme le propose Boris Grésillon dans un article à visée programmatique publié dans les *Annales de géographie*³⁶. Dans une perspective de géographie spatialiste branchée sur des objets culturels à haute valeur ajoutée, cet auteur ajoute la fonction artistique aux facteurs de la centralité métropolitaine et, dans une compréhension unidimensionnelle (physicaliste) de l'espace, il compte la « matière urbaine » (les bâtiments, friches, trames viaires, etc.) aux sources de l'inspiration artistique, « pour

politique ? », Conférence, 15 mars 2001, URL : <http://www.arpla.univ-paris8.fr/~canal10/ardenne/ardenne.pdf>, accédé le 15 février 2011.

32 VOLVEY Anne, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », *op. cit.* ; VOLVEY Anne et HOUSSAY-HOLZSCHUCH Myriam, « La rue comme palette. La Pietà sud-africaine d'Ernest Pignon-Ernest », in *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, vol. 33, n°129-130 (« Spatialités de l'art »), 2007, p. 145-174.

33 C'est d'ailleurs toute la contradiction du glissement d'une bonne partie du Land Art états-unien sous la commande publique dans le cadre des programmes de *Land réclamation*, dans les années 1980 et 1990, dont le plus connu est « Earthworks : Land reclamation as sculpture », 1979, organisé conjointement par le Seattle Art Museum et le King County Arts Commission. A la recherche de lieux à œuvrer d'art malgré tout, les land artistes ont ainsi répondu à des commandes pour des aménagements de parcs (R. Morris, Grand Rapids Project, 1974 pour Belknap Park, Grand Rapids, Michigan) ou des reconversions minières (R. Morris, *Untitled – Earthwork for Reclaim Gravel Pit*, King County, 1979; Michael Heizer, *Effigy Tumuli*, 1984-1985, Buffalo Rocks, Illinois) aux diagnostics territoriaux et cahiers des charges prédéfinis, tout en produisant un discours critique sur les conséquences politiques de cette instrumentalisation de leur pratique (cf. LAUSSON Adeline, « L'enjeu écologique dans le travail des *Reclamation Artists* », 2008, URL : hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/33/77/27/PDF/3.Lausson.pdf, accédé le 17 février 2009).

34 Par exemple, LUSSAULT Michel, « Action(s) ! », in *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, LEVY Jacques et LUSSAULT Michel (dir.), Paris, Belin, 2000, p. 11-36 ; LUSSAULT Michel, *L'homme spatial*, Paris, Seuil, 2007.

35 CHIVALLON Christine, « L'espace, le réel et l'imaginaire : a-t-on encore besoin de la géographie culturelle ? », in *Les Annales de Géographie*, n°660-661 (« Géographie culturelle »), 2008, p. 67-89.

36 GRESILLON Boris, « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », in *Les Annales de Géographie*, n° 660-661 (« Géographie culturelle »), 2008, p. 179-198.

étudier ce jeu de fécondation mutuel entre la ville et les artistes»³⁷. Son programme scientifique rejoint explicitement le développement contemporain de la géographie de l'art autour des espaces de l'« industrie créative » – affectation d'un phénomène artistique à un lieu pour le promouvoir – ou des *artist-run spaces* – affectation d'un lieu à une forme artistique pour la promouvoir –, sur le mode de l'économie spatiale³⁸. Une géographie spatialiste qui pense le lieu dédié, l'objet qui l'occupe et le spectateur qui les consomme l'un et/ou l'autre comme trois polarités extérieures les unes aux autres, et rate, ce faisant, la dimension politique de leur mise à l'œuvre croisée dans des pratiques artistiques qui mettent en jeu et font jouer les droits de propriété modernes, aussi bien droit du sol que droit d'auteur.

2- La pratique de terrain en géographie : vers un régime haptique de connaissance

Dans le champ de la géographie, le terrain a une tout autre histoire épistémologique, qui est faite moins de non reconnaissance que de débats, la méthode ayant servi d'angle des attaques menées contre des moments disciplinaires ou, inversement, de cheville ouvrière de refondations matricielles. A l'instar d'autres sciences sociales, l'étude de terrain est une méthodologie fondatrice de cette discipline empiriste et une pratique quasi identitaire pour les géographes³⁹, où, suivant son référent géologique, le terrain a longtemps été conçu comme une extériorité – le réel – jouant le rôle d'un gisement de données dans lequel le chercheur, outillé et neutralisé (dans sa subjectivité), fore pour en retrouver l'ordre et la loi d'organisation, et les objectiver dans ses théories et objets scientifiques. La posture méthodologique classique prétend à l'objectivation des phénomènes via la collecte de données dans l'observation et à leur corrélation *in situ* dans le regard du chercheur, toutes deux aidées par le recours à la carte. Dénoncée par la géographie positiviste des années 60-80 qui lui a préféré des approches « quantitatives » conduites sur des bases de données statistiques établies par des institutions spécialisées, c'est une méthode réinvestie (*field-based geography*), pratiquement et épistémologiquement, depuis le début des années 90, par les géographies post-structuralistes et interprétatives de langue anglaise. Celles-ci ont privilégié les études « qualitatives » (*qualitative methods*) de la construction par les individus et les collectifs d'individus de mondes intérieurs (*life-worlds*) ou de « géographies » (*geographical knowledges*), et ont instauré la méthode en objet épistémologique. Ce réinvestissement s'est fait après un travail d'analyse critique de la méthodologie classique et un repositionnement méthodologique.

Des chercheurs en géographie culturelle ont émis l'idée que la dimension visuelle (*visuality*) de la discipline n'a pas simplement à voir avec l'observation [...]. Ils ont commencé à problématiser le terme de 'paysage' [...] et ils ont soutenu qu'il ne rend pas seulement compte de la relation entre les différents objets saisis dans le regard du chercheur de terrain, mais qu'il implique une certaine manière de regarder. [...] Ils soutiennent l'idée que le regard du chercheur de terrain est un point de la problématique, et non pas un moyen de l'analyse. Ainsi, ils qualifient ce regard sur le paysage d' 'idéologie visuelle', parce qu'il ne fait que témoigner de la relation des puissants à leur environnement – sans que cela ait été questionné. [...] Cependant, les questions du genre et de la sexualité n'ont pas été soulevées par ces travaux récents. La féminisation de ce qui est regardé importe pourtant, parce que c'est en partie de ce que Berger définit comme le régime visuel dominant de l'hétérosexualité masculine blanche. La spécificité de cette position masculine c'est le regard actif, possessif, sexuel et orgasmique (*pleasurably*) posé sur des objets féminins. [...] Je vais montrer dans ce chapitre que la féminisation du paysage en géographie permet de mobiliser dans le contexte de la

37 GRESILLON Boris, « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », *op. cit.*, p. 187.

38 Pour la bibliographie voir la note n°8.

39 CALBERAC Yann, « Terrain d'affrontement : la relecture d'une controverse scientifique (1902-1922) », in *Bulletin de l'Association de Géographes Français*, n°4, 2007, p. 429-436.

géographie du paysage les mêmes points d'argumentation que ceux concernant la masculinité du regard sur le Nu.⁴⁰ [trad. A.V.]

La critique du terrain classique s'est organisée autour de la problématique proprement anglo-américaine de la domination, soit la « *politics of fieldwork* » et la « *politics of representation* » (des données issues du terrain), et a été conduite par les *post-colonial* et *gender studies*. Considérant que se restreindre à la visée cognitive et à la dimension méthodologique ne permet pas d'envisager la richesse et la complexité des enjeux du travail de terrain, ces courants reprennent la question du sujet cherchant, de sa « positionnalité » (*positionality*), pour appréhender le terrain classique comme un problème et un moyen de consolidation de l'identité masculine et/ou blanche – suivant les perspectives développées. La méthode de terrain a été, en particulier, l'une des clés de la compréhension et de la dénonciation d'une construction « masculiniste » (*masculinist*) de la science géographique, en même temps qu'elle a été inversement à la base d'un projet politique féministe pour la discipline – un positionnement formulé, en 1993, par Gillian Rose, puis développé dans plusieurs numéros thématiques de revue et ouvrages collectifs⁴¹. L'enquête de terrain classique fondée sur l'observation est considérée par les féministes comme « un comportement de domination colonialiste inapproprié⁴² » [trad. A.V.] où la pratique (*work*), calquée sur celle de l'exploration, évolue entre possession par l'arpentage, pénétration par le regard et contrôle par le recouvrement exhaustif d'un espace extérieur féminisé (*field*), bientôt abandonné aux portes de l'académie où il se trouvera représenté dans l'objet scientifique classique, le paysage⁴³. Tandis que l'enquête de terrain féministe (*feminist methodology*) dotée d'une échelle d'opération réduite et fondée sur l'interlocution, a été placée au fondement d'un « projet politique féministe au sein de la discipline⁴⁴ » [trad. A.V.], soit un projet d'« *empowerment* » réciproque du sujet cherchant et de ses sujets de recherche qui font entendre et représentent leurs voix⁴⁵ – un « *to do gender* » dont les féministes discutent aujourd'hui la consistance⁴⁶. Ainsi, même si les féministes ne sont pas les seules à avoir participé à cette refondation épistémologique du terrain en opposant pour leur part un « masculinist » à un « *feminist fieldwork* » qu'elles cherchaient à fonder, leurs élaborations l'ont décisivement informée⁴⁷ en enracinant les méthodes de terrain qualitatives contemporaines dans des expériences et des pratiques qu'elles rapportent aux relations des femmes, et en particulier des mères, à leur environnement. Ainsi, Heidi Nast dans son introduction à *Women in the field: critical feminist methodologies and theoretical perspectives* énonce l'enjeu politique de la méthode pour les féministes avant d'en indiquer

40 ROSE Gillian, *Feminism and Geography. The limits of geographical knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 86.

41 Par exemple, « Women in the field » (*Professionnal Geographer*, 1994), « Practices in Feminist Research » (*ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, vol. 2, n°1, 2003. URL : <http://www.acme-journal.org/Volume2-1.htm>) ; MOSS Pamela (dir.), *Feminist geography in practice*, Oxford, Blackwell, 2002 et BONDI Liz et al., *Subjectivities, knowledges, and feminist geographies*, Lanham, Rowman & Littlefield Publ., 2002.

42 SHARP Joanne, « Geography and gender: feminist methodologies in collaboration and in the field », in *Progress in Human Geography*, vol. 29, n°3, 2005, p. 304-309, p. 306.

43 ROSE Gillian, *Feminism and Geography*, op. cit. ; SPARKE Matthew, « Displacing the field in fieldwork. Masculinity metaphor and space », in *Body Space. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, DUNCAN Nancy (dir.), London, Routledge, 1996, p. 212-233.

44 SHARP Joanne, « Geography and gender », op. cit., p. 304.

45 Nast Heidi J., « Opening Remarks on "Women in the Field" », op. cit.

46 SHARP Joanne, « Geography and gender », op. cit.

47 SPARKE Matthew, « Displacing the field in fieldwork », op. cit. ; CRANG Mike, « Qualitative methods : the new orthodoxy », in *Progress in Human Geography*, vol. 26, n°5, 2002, p. 647-55 ; LIMB Mélanie et DWYER Claire, « Introduction : doing qualitative research in geography », in *Qualitative methodologies for geographers*, LIMB Mélanie et DWYER Claire (dir.), Londres, Arnold, 2001, p. 1-20.

les principes : « Les textes soulignent que les chercheur/es féministes pratiquent le terrain comme un moyen de résister à la patriarchie et aux autres formes de domination, et qu'elles accordent pour ce faire leurs manières de faire avec des expériences de femmes (*resisting patriarchy [...] in ways that are congruent with women's experiences*)⁴⁸ » [trad. A.V.]. Ces principes précisés ailleurs dans son texte dessinent les contours d'un modèle féministe de terrain fondé sur le *care* (soit, la relation de soins maternante)⁴⁹ : « Le type de liens que les femmes entretiennent avec les autres dans leurs pratiques quotidiennes a contribué au développement de manières de savoir ou d'épistémologies qui sont différentes de celles des hommes. Les femmes sont typiquement des *nurturers* et des *caregivers* entraînés à l'art d'écouter et de favoriser l'*empowerment* des autres⁵⁰. » [trad. A.V.].

Les féministes insistent alors sur les manières de faire attachées à ce modèle substitutif, manières conçues pour installer l'atmosphère de soutien (« *supportive atmosphere*⁵¹ ») ou l'environnement facilitateur (« *facilitating environment*⁵² ») réputés caractériser la méthode non hiérarchique et relationnelle qu'elles préconisent. Certain(e)s appuient leur effort théorique sur la psychothérapie humaniste pour faire de l'empathie un outil technique de l'entretien qualitatif⁵³ ; d'autres, redécouvrant la problématique du jeu (*playing*), instaurent le partage de situations de vie⁵⁴ ou le dispositif artistique⁵⁵ en cadres de la relation de recherche. La situation de terrain permet alors « d'écouter, de faire s'exprimer et de représenter ceux qui n'ont pas la parole (*listening to, giving voice to and representing the silenced*)⁵⁶ » [trad. A.V.] pour donner lieu à un matériau de type discursif, représenté dans les textes scientifiques⁵⁷. Mais le modèle choisi pour ces pratiques et le type d'engagement qui lui est lié conduisent les géographes concerné(e)s à interroger la place du corps dans la recherche – à la fois comme

48 NAST Heidi J., « Opening Remarks on "Women in the Field" », in *The Professional Geographer* vol. 46, n°1 (« Women in the Field »), 1994, p. 54-66, citation p. 61.

49 Une pensée du *care* pour fonder la pratique du terrain en géographie qui ne s'est jamais vraiment reliée aux théories du *care* de la philosophie du droit, qui se développaient à la même époque (voir pour une tentative isolée, VIVAT Bella, « Situated Ethics and Feminist Ethnography in a West of Scotland Hospice », in *Subjectivities, Knowledges, and Feminist Geographies. The subjects and ethics of social research*, BONDI Liz et al., op. cit., p. 236-252).

50 NAST Heidi J., « Opening Remarks on "Women in the Field" », op. cit., p. 55.

51 DUNCAN Nancy, « Introduction. (Re)placings », in *Body Space. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, DUNCAN Nancy (dir.), Londres, Routledge, 1996, p. 1-10 ; ROSE Gillian, « As if the mirrors had bled. Masculine dwelling, masculinist theory and feminist masquerade », in *Body Space*, DUNCAN Nancy (dir.), op. cit., p. 56-74 ; KNEALE James, « Working with groups », in *Qualitative Methodologies for Geographers*, LIMB Melanie et DWYER Claire (dir.), London, Arnold, 2001, p. 136-150.

52 BINGLEY Amanda, « In here and out there: sensations between Self and landscape », in *Social and Cultural Geography*, vol. 4, n°3, 2003, p. 329-45.

53 BONDI Liz, « Stages on journeys : Some remarks about human geography and psychotherapeutic practice », in *The Professional Geographer*, vol. 51, n°1, 1999, p. 11-24 ; BONDI Liz, « Empathy and identification: Conceptual Resources for feminist Fieldwork », in *ACME*, vol. 2, n°1, 2003, p. 64-76 ; AITKEN Stuart C. et HERMAN Thomas, « Gender, Power and Crib Geography: transitional spaces and potential places », in *Gender, Place and Culture: a journal of feminist geography*, vol. 4, n°1, 1997, p. 63-88.

54 AITKEN Stuart C., « Playing with children: Immediacy was their cry », in *The Geographical Review*, vol. 91, n°1-2, 2001, p. 496-508 ; AITKEN Stuart C., « Shared lives: interviewing couples, playing with their children », in *Qualitative Methodologies for Geographers*, LIMB Melanie et DWYER Claire (dir.), Londres, Arnold, 2001 ; PUNCH Samantha, « Multiple methods and research relations with children in rural Bolivia », in *Qualitative methodologies for geographers*, LIMB Mélanie et DWYER Claire (dir.), Londres, Arnold, 2001 ; LONGHURST Robyn, HO Elsie et JOHNSTON Lynda, « Using "the body" as "instrument of research": Kimch'I and pavlova », in *Area*, vol. 40, n°2, 2008, p. 208-217.

55 BINGLEY Amanda, « In here and out there », op. cit.

56 CRANG Mike, « Qualitative methods : the new orthodoxy », op. cit., p. 648.

57 CRANG Mike, « Qualitative methods: there is nothing outside the text? », in *Progress in Human Geography*, vol. 29, n°2, 2005, p. 225-233.

site, marqueur et opérateur de la position (*positionality*) du chercheur dans la relation de recherche⁵⁸ – et à définir le terrain comme une situation où des corps co-présents interagissent physiquement, émotionnellement et symboliquement. Cette considération pour le corps – jusqu’à instaurer la performance artistique un référent pour penser les conditions pratiques du terrain – a conduit les féministes (et au-delà, l’ensemble des géographes qualitatifs) à la reconnaissance récente d’un matériau pré-discursif et à interroger sa représentation scientifique. C’est ce que Mike Crang interroge sous le terme générique d’« *haptic knowledge*⁵⁹ », lançant dans la géographie de langue anglaise l’idée d’hapticit  ⁶⁰ – idée que je développais de mon côté, au même moment⁶¹. La géographie qualitative a donc substitué un « régime linguistique⁶² » au « régime scopique (ou visualiste)⁶³ » de connaissance de la géographie classique, avant de considérer plus récemment la possibilité d’un « régime haptique » de connaissance fondé sur l’élaboration scientifique de données tactiles (ou haptiques).

Les chercheurs de langue anglaise, rejoignant les développements parallèles de l’*emotional geography*, concentrent cependant leurs efforts sur le savoir haptique des sujets de leur étude qualitative, sur les formes de spatialité ou les « géographies » que ceux-ci construisent dans l’expérience haptique⁶⁴. Ils appréhendent essentiellement cette problématique des « *haptic knowledges* » au travers des situations de vie et d’engagement corporels spécifiques – l’expérience et la construction du monde des aveugles, des nudistes, des personnes qui souffrent. Ce faisant, ils ratent la question de l’expérience haptique du chercheur associée à la pratique de terrain, jusqu’à lui dénier parfois, et non sans contradiction avec leurs analyses critiques antérieures, son statut de problème scientifique⁶⁵. De fait, ils n’adoptent pas les principes de réflexivité et de symétrie qui leur permettraient d’envisager pleinement un régime haptique de connaissance à partir d’une réflexion critique portant sur le rapport entre la méthodologie de terrain fondée sur le modèle du *care* et l’expérience subjective du chercheur⁶⁶. Pour ce faire, il est important tout d’abord de reconnaître le fondement winnicottien de la conception féministe de la pratique de terrain. Cette référence à la pensée du psychanalyste anglais D. W. Winnicott qui a publié dans les années 50-70, s’organise en une constellation de concepts que les féministes lui empruntent pour les faire travailler de manière plus ou moins métaphorique. Substituant le modèle du *care*    celui de l’exploration, les féministes ont contribué à construire la figure du/de la praticien/ne de terrain en *caregiver*. Remplaçant une spatialité de la distance/distanciation par la proximité et une pratique de

58 NAST Heidi J., « The body as “place”. Reflexivity and fieldwork in Kano, Nigeria », in *Places through the body*, NAST Heidi et PILE Steve (dir.), Londres et New York, Routledge, 1998 ; PARR Hester, « Feeling, Reading and Making Bodies in Space », in *The Geographical Review*, vol. 91, n  1-2, 2001, p. 158-167 ; SHARP Joanne, « Geography and gender », *op. cit.* ; LONGHURST Robyn, HO Elsie et JOHNSTON Lynda, « Using “the body” as “instrument of research” », *op. cit.*

59 CRANG Mike, « Qualitative methods: touchy, feely, look-see? », in *Progress in Human Geography*, vol. 27, n  4, 2003, p. 494-504.

60 PATERSON Mark, « Haptic geographies: ethnography, haptic knowledges and sensuous dispositions », *Progress in Human Geography*, vol. 33, n  6, 2009, p. 766-788.

61 VOLVEY Anne, « L’espace vu du corps », in *Logiques de l’espace esprit des lieux*, Lévy LEVY Jacques et LUSSAULT Michel (dir.), *op. cit.*, p. 319-332 ; VOLVEY Anne, *Art et spatialités*, *op. cit.* ; VOLVEY Anne, « ‘  berg  nglichkeit’ », *op. cit.*

62 CRANG Mike, « Qualitative methods: there is nothing outside the text? », *op. cit.*

63 ROSE Gillian, *Feminism and Geography*, *op. cit.* ; NAST Heidi J. et KOBAYASHI Audrey, « Re-corporealizing vision », in *Body Space. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, DUNCAN Nancy (dir.), London, Routledge, 1996, p. 75-93.

64 PATERSON Mark, « Haptic geographies: ethnography, haptic knowledges and sensuous dispositions », *Progress in Human Geography*, vol. 33, n  6, 2009, p. 766-788.

65 BONDI Liz, « Empathy and identification », *op. cit.*

66 Pour une argumentation détaillée voir VOLVEY Anne, « Fieldwork: how to get in(to) touch », *op. cit.*

l'observation par l'écoute et par l'interlocution, elles ont conçu la pratique de terrain (*work*) en termes de « *withness*⁶⁷ » – comme un « faire avec » par opposition à un « faire (de) dans » – et décrit le terrain (*field*) en termes de « *state* » ou « *space of betweenness* » ou « *place in-between*⁶⁸ » – le dotant d'une qualité d'intermédialité (espace de l'entre-deux ou lieu entre-deux). C'est donc l'assimilation implicite⁶⁹ ou explicite, parfois même construite⁷⁰, que cette pensée fait du terrain au cadre thérapeutique dit « transitionnel », une assimilation énoncée dans les termes de *holding* (auquel la « *supportive atmosphere* », citée plus haut, fait directement écho) et du *playing*, qu'il faut d'abord reconnaître. Cet étayage sur la boîte à penser winicottienne fait en quelque sorte contre-point à la référence freudo-lacanienne que les féministes ont mobilisée pour appuyer théoriquement leur critique du terrain classique et, au-delà, de la géographie classique. Pour la géographie contemporaine, la référence winicottienne n'a pas que des implications méthodologiques mais plus fondamentalement épistémologiques : elle ne concerne pas seulement la manière dont la connaissance est engendrée, mais renvoie au projet individuel et collectif de la connaissance, à la valeur et à la validité de celle-ci.

Le plaisir récurrent et néanmoins inconfortable que la géographie trouve dans le paysage [...] est une version de l'esthétique masculine de la discipline. [...]. Je vais développer les arguments des féministes qui ont travaillé avec Freud ou avec la relecture de Freud par Lacan, parce que plusieurs d'entre elles ont mis en évidence le caractère contradictoire de la 'sexualité dans le champ de la vision' en mobilisant cette forme de psychanalyse. De plus, la psychanalyse, malgré les problèmes qu'elle soulève, est la seule théorie élaborée disponible qui place la sexualité au fondement de sa problématique. [...] Ce chapitre défend l'idée que ces analyses psychanalytiques conduites par des féministes offrent une critique éloquentes du regard masculin, blanc, hétérosexuel, un regard partagé entre plaisir et censure⁷¹.

La dénonciation féministe sur une base freudo-lacanienne du terrain classique articulait à la pratique de terrain (considérée dans sa dimension spatiale) un inconscient du chercheur et la traitait comme un problème de consolidation de l'identité sexuelle⁷², auquel elle rapportait enfin l'objet scientifique « paysage ». Dès lors, quel enjeu subjectif inconscient est attaché à l'expérience haptique qui découle, pour le chercheur, de sa pratique relationnelle du terrain ? Quelles données produites dans cette expérience et quelles représentations de celles-ci dans le travail scientifique ? Notons, dans cette perspective, l'émergence récente dans la littérature géographique contemporaine traitant de méthodologies qualitatives, du problème de l'identité de soi ou du « *sense of self*⁷³ », de la différenciation moi/non-moi⁷⁴, voire du terrain à la fois comme situation limite pour l'identité subjective du chercheur et comme condition de

67 NAST Heidi J., « Opening Remarks on “Women in the Field” », *op. cit.*.

68 *Ibid.* ; KATZ Cindy, « Playing the Field: Questions of fieldwork in Geography », in *The Professional Geographer*, vol. 46, n°1 (« Women in the field »), 1994, p. 67–72 ; DUNCAN Nancy, « Introduction. (Re)placings », in *Body Space. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, DUNCAN Nancy (dir.), *op. cit.*, p. 1-10 ; CUPPLES Julie, « The field as a landscape of desire : sex and sexuality in geographical fieldwork », in *Area*, vol. 34, n°4, 2002, p. 382–90.

69 *The Professional Geographer* vol. 46, n°1 (« Women in the Field »), 1994.

70 Chez AITKEN Stuart C. et HERMAN Thomas, « Gender, Power and Crib Geography », *op. cit.* ; BONDI Liz, « Stages on journeys », *op. cit.* ; BONDI Liz, « Empathy and identification », *op. cit.* ; BINGLEY Amanda, « Research Ethics in Practice », in *Subjectivities, knowledges, and feminist geographies. The subjects and ethics of social research*, BONDI Liz et al., *op. cit.*, p. 208-222 ; BINGLEY Amanda, « In here and out there: sensations between Self and landscape », *op. cit.*

71 ROSE Gillian, *Feminism and Geography*, *op. cit.*, p. 102-103.

72 *Ibid.* ; ROSE Gillian, « As if the mirrors had bled. Masculine dwelling, masculinist theory and feminist masquerade », in *Body Space. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, DUNCAN Nancy (dir.), Londres, Routledge, 1996, p. 56-74 ; NAST Heidi J. et KOBAYASHI Audrey, « Re-corporealizing vision », *op. cit.*

73 SHARP Joanne, « Geography and gender », *op. cit.*, p. 307.

74 MYERS Garth A., « Protecting privacy in foreign fields », in *Geographical Review*, vol. 91, n°1 et 2 (« Doing fieldwork »), 2001, p. 192-200.

possibilité du déploiement d'une stratégie de « *care of the self*⁷⁵ ». Une question que l'exercice de positionalité (*positionality*), compris comme méthode réflexive d'objectivation de l'identité sociale du chercheur, tel que le pratiquent les géographes féministes, ne saurait totalement épuiser – comme l'évoque d'ailleurs la géographe féministe épistémologue Gillian Rose⁷⁶. La référence aux thérapies humanistes (à Winnicott en particulier) invite, en effet, à une autre définition du sujet et de son identité que celle proposée par les géographes féministes informées de lacanisme⁷⁷. Pour celles-ci, l'identité subjective est assujettissement à un ordre symbolique par le truchement du langage (le nom-du-père) et via des identifications. Ainsi le sentiment d'unité de soi (le Moi) est une illusion et le sujet (le Je) se trouve actuellement divisé (« *fragmented identities* ») entre la multiplicité de ses identifications aux systèmes symboliques qui le déterminent, qui l'aliènent et qui (se) jouent dans les différents contextes de vie – au nombre desquels le terrain. Dans cette perspective, la voie de l'*empowerment* est donc nécessairement langagier et la « *politics of fieldwork* » nécessairement linguistique. La référence humaniste, quant à elle, ouvre sur une compréhension égoïque de la subjectivité, dans laquelle sujet (je) et moi sont au contraire mis en équation, travaillés dans leurs dimensions conscientes et inconscientes, et complétés d'une dimension réflexive narcissique. Par conséquent, quels liens peut-on établir entre le terrain fondé sur le modèle du *care*, l'expérience haptique qui lui est associée et la question de l'identité de soi ? Quels outils pour élaborer ces liens et les construire en un régime haptique de connaissance ? La psychanalyse transitionnelle me paraît être l'outil de cette élaboration dans la mesure où elle articule à l'approche spatiale winnicottienne de la genèse de l'identité de soi la fonction symboligène de l'expérience tactile cutanée, où elle reconnaît l'aptitude d'autres cadres (que la cure) à supporter des processus transitionnels individuels ou groupaux, et enfin où elle fait du développement des souffrances narcissiques-identitaires un problème social contemporain.

3- De la dimension spatiale de la transitionnalité aux terrains transitionnels

La psychanalyse transitionnelle est un courant développé dans les années 1980-1990 par des psychanalystes français, parmi lesquels Didier Anzieu et René Kaës, sur les bases des propositions de Winnicott et en opposition explicite au formalisme linguistique lacanien⁷⁸. André Green s'y réfère comme à la « théorie du toucher » en psychanalyse⁷⁹. D'abord travaillée dans une perspective thérapeutique⁸⁰, pour prendre en charge les patients borderline ou souffrant de troubles narcissiques-identitaires, elle se présente comme une théorie du cadre : une pratique clinique fondée sur le modèle du *care*. A partir de ce renouvellement de

75 SHARP Joanne, « Geography and gender », *op. cit.*, p. 307

76 ROSE Gillian, « Situating knowledges: positionality, reflexivities and other tactics », in *Progress in Human Geography*, vol. 21, n°3, 1997, p. 305-320.

77 Voir le texte que Liz Bondi consacre en partie à l'exposé du décalage qu'elle a vécu entre un engagement scientifique dans une géographie féministe d'inspiration lacanienne, centrée théoriquement sur les questions des identités sociales fragmentées, et une expérience personnelle de cure psychanalytique, d'inspiration humaniste, centrée sur la question du « *sense of self* », pour proposer une géographie féministe (BONDI Liz, « Stages on journeys », *op. cit.*, p. 15 et 17).

78 ANZIEU Didier, « Intervention au Discours de Lacan, (26 septembre 1956) », in *La Psychanalyse* (« Actes du Congrès de Rome »), n° 1, 1956, p. 228-231 ; GREEN André, « Winnicott et le modèle du cadre », in CLANCIER Anne et KALMANOVITCH Jeannine (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, *op. cit.* p. 171-177 ; ROUSSILLON René, « Actualité de Winnicott », *ibid.*, p. 9-26 ; CLANCIER Anne et KALMANOVITCH Jeannine (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, *ibid.*

79 GREEN André, « Le Moi et la théorie du contact », in *Les voies de la Psyché. Hommage à Didier Anzieu*, KAËS René et al. (dir.), Paris, Dunod, 2000.

80 SECHAUD Evelyne, « Le Moi-peau dix ans après. (Préface) », in *Le Moi-peau*, ANZIEU Didier, Paris, Dunod, 1995, p. 1-21.

l'approche théorique de l'expérience psychanalytique, ces auteurs ont développé une théorie relationnelle de la naissance psychique et de la construction des formes précoces de l'identité de soi, fondée sur la spatialité des pratiques et le toucher – une théorie qui vient compléter les propositions winnicottiennes.

L'importance de la question spatiale dans les propositions théoriques et pratiques de la psychanalyse transitionnelle est reconnue par ses auteurs⁸¹ et leurs commentateurs⁸², mais, à ma connaissance, elle n'a pas été sérieusement élaborée. Par conséquent, une grande partie de mon travail théorique autour de la transitionnalité a consisté en l'élaboration de cette dimension spatiale⁸³ – que je présenterai ici très succinctement. Appuyée sur la géographie contemporaine, cette élaboration peut s'entendre comme une interprétation géographique de la transitionnalité.

L'approche winnicottienne de la créativité psychique met l'accent sur le double faire relationnel et interactif qui caractérise la relation de soins⁸⁴ : les actes de *holding*, *handling* et *object-presenting* du *care* maternant⁸⁵ d'une part, et le *playing*⁸⁶ ou le *use of the object* (utilisation de l'objet) du bébé, d'autre part. Des faire qui font de l'évolution du dispositif de soins (un agencement de corps co-présents et interagissants), par son utilisation et par son réagencement, la condition de ce qu'il appelle le voyage transitionnel de l'enfant à travers les différents états fusionnel, transitionnel et culturel. L'état transitionnel qui se développe dans l'« espace transitionnel » (soit, une spatialité associée à des agir corporels en relation et un agencement de corps co-présents à la fois ressource de/informé par ceux-ci), correspond, pour le bébé, à un état de découplage de l'expérience de séparation à un niveau sensori-moteur et de la représentation d'union avec l'environnement de *care* à un niveau imaginaire. Les dimensions physiques et idéelles de l'espace de soins telles qu'éprouvées et élaborées via des agir moteurs et des actes psychiques sont découplées dans l'état transitionnel. La notion d'« habiter » sert à qualifier ce « faire avec » le dispositif de soins (le bébé joue, il en fait usage) qui supporte la première construction imaginaire de l'identité de soi par psychisation⁸⁷ progressive des expériences liées aux trois modes de *care* présentés ci-dessus. Ainsi la « créativité » – soit, pour Winnicott, la formation de symboles via l'exercice de la faculté d'imagination – qui est en jeu dans le processus transitionnel (le processus de « trouver/créer⁸⁸ ») s'appuie sur un complexe d'expériences sensori-motrices.

81 ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995 (1^{ère} éd. 1985).

82 CHABERT Catherine, *Didier Anzieu*, Paris, PUF, 1996 ; ROUSSILLON René, « Actualité de Winnicott », *op. cit.* ; WIDLÖCHER Daniel, « Espace psychique, espace corporel », in *Didier Anzieu : le Moi-peau et la psychanalyse des limites*, CHARBERT Catherine et al., Erès éditions, 2009, p. 48-64.

83 VOLVEY Anne, « 'Übergänglichkeit' », *op. cit.* ; VOLVEY Anne, « Fieldwork: how to get in(to) touch », *op. cit.*

84 WINNICOTT Donald. W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975 (1^{ère} éd. en langue anglaise, 1971). Les termes winnicottiens sont employés en anglais par les auteurs français qui n'ont pas forgé d'équivalents en français.

85 Winnicott fait un usage élargi du terme « mère » qui renvoie plus à l'environnement de soin du bébé en général. « *Caregiver* » chez les auteurs anglais ou « entourage » chez Anzieu sont les termes les plus communément utilisés aujourd'hui.

86 Winnicott insiste « Jouer, c'est faire » (en Anglais « *Playing is doing* »), WINNICOTT Donald. W., *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 59.

87 Le terme, utilisé par B. Golse renvoie aux processus de symbolisation non langagiers (auxquels est réservé le terme de mentalisation), GOLSE Bernard, *Du corps à la pensée*, Paris, PUF, 1999.

88 Dans l'espace transitionnel, les hallucinations (créations hallucinatoires) par lesquelles le nourrisson apaise les tensions liées à ses besoins (soit le « créé ») rencontrent les perceptions par laquelle il « trouve » les objets que son environnement lui présente pour satisfaire ces besoins, et cet ajustement est producteur chez le nourrisson de l'illusion qu'il s'apporte à lui-même la satisfaction de ses besoins (illusion d'omnipotence). L'illusion, produit chez le nourrisson de la rencontre et du chevauchement de l'hallucination de l'objet et de sa perception, peu à peu désaccordée par les défauts d'ajustement environnement/nourrisson et par la destruction/résistance de l'environnement, est la condition de possibilité historique (ou originaire) du processus

L'engendrement de symbolisations primaires dépend de relations agies avec un environnement présent (contrairement à la sublimation freudienne ou au renoncement kleinien, par exemple) ; il ne suppose pas une structure préalable innée ou prélevée sur le monde extérieur qui serait alors rééditée ou recopiée.

« La peau, source de perception donne-t-elle lieu à des représentations à la manière du symbolisme qu'on voit à l'œuvre à propos de l'objet annal ? Il y a lieu de le penser⁸⁹. »

Les penseurs français de la transitionnalité complètent la pensée winnicottienne d'une théorie du processus de psychisation qui donne une place primordiale à la peau et au toucher, et met les données haptiques et leur traitement imaginaire au principe des élaborations identitaires précoces. Anzieu récupère la double perspective relationnelle et spatiale⁹⁰ ouverte par Winnicott en investissant, sans l'élaborer⁹¹, le concept d'attachement qu'il emprunte à John Bowlby⁹². L'attachement est pour ce dernier un comportement du bébé qui vise à réduire la séparation physique avec la mère – le bébé agit pour faire évoluer en retour le comportement de soins dans le sens du maintien de la proximité physique (ce qu'Anzieu appellera l'échopraxie). Pour Anzieu, il est aussi une pulsion qui assure la transposition au niveau psychique d'informations associées aux expériences haptiques que fait le bébé dans les situations de soins – où il est donc alternativement au contact ou pas. Dans la position « anaclitique », via le phénomène d'échotactilisme mère-enfant, cette pulsion investit d'abord l'environnement maternant et permet la construction d'un « fantasme de peau commune » ; puis secondairement, suivant le mouvement réflexif du toucher aidée par la dégradation progressive de l'expérience du contact⁹³ et l'interdit maternel de toucher, elle change d'objet, investit la peau même de l'enfant, entraînant la reconnaissance que chacun à sa propre peau et l'effacement du fantasme de peau commune, et donnant lieu aux diverses figurations psychiques du moi précoce qu'Anzieu appelle « Moi-peau ». La construction identitaire trouve ainsi à s'étayer doublement sur l'environnement maternant et sur la peau de l'enfant, dans une dynamique pulsionnelle qui règle l'évolution spatiale de la situation de soin tactilement éprouvée par la peau touchée/touchant et qui règle sa psychisation. Quant aux données transposées au niveau psychique, d'une part, elles sont pré-verbales, d'autre part, leur élaboration imaginaire adopte un mode figuratif : elle s'apparente à un processus de levé topographique et de conversion de type cartographique d'images du corps. La peau associée au toucher – un sens non seulement relationnel mais réflexif⁹⁴ – enregistre des informations haptiques, mais c'est aussi sur son modèle que ces informations sont élaborées en « images-sensations »⁹⁵. Les fonctions du moi-peau sont, en effet, dérivées des fonctions biologiques de la peau. Les trois principales fonctions reconnues sont : la « fonction de contenance » dérivée

de subjectivation qui aboutit à la distinction moi/non moi, intériorité/extériorité, sujet/objet, etc. (cf. WINNICOTT Donald. W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, op. cit.).

89 GREEN André, « Le Moi et la théorie du contact », op. cit., p. 221.

90 ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, op. cit.

91 CUPA Dominique, « La pulsion d'attachement selon Didier Anzieu et la relation de tendresse », in *L'attachement. Perspectives actuelles*, CUPA Dominique (dir.), Paris, EDK éd., 2000, p. 97-119.

92 BOWLBY John, *L'attachement. Attachement et perte*, Paris, PUF, t. 1, 1978 (1^{ère} édition anglaise en 1969).

93 Reprenant les propositions d'Anzieu, R. Roussillon décrit derrière le terme de « partage esthétique » (qui « opère par le biais de micro-échanges et ajustements mimo-gesto-posturaux entre bébé et mère »), ces développements sensori-moteurs de l'attachement qui sont à l'origine du fantasme de peau commune, puis du Moi-peau, ROUSSILLON René, « Actualité de Winnicott », op. cit., p. 101.

94 Quand le bébé se touche, il se perçoit à la fois du dehors par la partie qui touche, et du dedans, par la partie qui est touchée.

95 Pour Anzieu, s'il existe bien des formes de transmodalité entre les sens et les informations qu'elles fournissent au psychisme en cours d'élaboration, c'est bien la peau associée au toucher qui donne le modèle organisateur, ROUSSILLON René, « Actualité de Winnicott », op. cit..

de l'enveloppe cutanée (qui retient à l'intérieur et unifie) et sa « figuration de sac » ; la « fonction d'individuation » dérivée de la surface cutanée (qui fait limite entre dedans et dehors et qui protège) et sa « figuration d'écran » ; la « fonction de communication » dérivée de la différenciation face interne / face externe de la peau (qui fait interface dans les échanges et les filtre) et sa « figuration de tamis ». Ces diverses figurations sont donc des élaborations intermédiaires des processus de différenciation moi/non-moi (bébé/environnement maternel) et de différenciation entre le moi psychique et le moi corporel⁹⁶. Elles peuvent ne pas être suffisamment élaborées psychiquement quand l'environnement maternel ne soutient pas adéquatement le processus de symbolisation figuratif des données haptiques – les images-sensations sont alors les « signifiants formels » d'une première construction identitaire défaillante, des aléas des processus de différenciation précoces (« Moi-peau passoire », « Moi-peau carapace », etc.).

Les penseurs de la transitionnalité placent l'expérience transitionnelle au fondement de leur pratique thérapeutique, substituant une clinique fondée sur le *care* et fonctionnant sur l'hapticité à la clinique freudienne fondée sur le rêve et fonctionnant par la parole⁹⁷. Ainsi, Winnicott modèle-t-il sa pratique sur le couple *holding* (l'agir thérapeutique) et *playing* (l'agir analysant). La psychanalyse transitionnelle dans son ensemble reconnaît une place au corps éprouvant-agissant et à l'espace analysant »⁹⁸, le processus analytique étant compris comme une relation vivante entre des corps qui interagissent dans le cadre d'un dispositif qu'ils mobilisent comme ressource et qu'ils configurent en retour. C'est par l'éprouvé et la psychisation de cette expérience relationnelle spatialisée que la réparation ou la reconformation du sentiment de soi (identité subjective) se réalise. La thérapeutique transitionnelle a conçu pour cela toute une série de cadres cliniques depuis la thérapie de groupe⁹⁹, le psychodrame analytique¹⁰⁰, l'art th  rapie¹⁰¹, etc., tandis que d'autres techniques, comme celle du pack, sont aujourd'hui réinterprétées d'un point de vue transitionnel¹⁰². Reconnaisant parallèlement à Anzieu la dynamique figurative des processus transitionnels et renouant avec la thérapeutique graphique conçue par Winnicott¹⁰³, Serge Tisseron a théorisé le principe d'une « activité psychique imageante » pour la placer au cœur de sa pratique thérapeutique centrée sur le dessin (et le modelage) et destinée à la reconstruction d'« images de schème » défaillantes (images d'union et séparation, de contenance)¹⁰⁴. C'est moins l'intention de représentation qui l'intéresse, que le complexe sensori-affectivo-moteur engagé par le geste de tracer sur une feuille de papier (ou un bloc de terre) qui lui sert de champ d'action et le supporte, dont les traces concrètes sont moins liées à la représentation d'objet qu'à la représentation d'un processus de psychisation des éprouvés haptiques. Cependant, si le *holding* est bien devenu la notion qui définit l'agir thérapeutique transitionnel en général, l'intégration du toucher dans la cure psychanalytique reste en revanche problématique. Ainsi,

96 *Ibid.*

97 ROUSSILLON René, *Logiques et archéologiques du cadre analytique*, Paris, PUF, 1995 ; KAËS René, « Introduction à la psychanalyse transitionnelle », in *Crise, rupture et dépassement*, KAËS René et al., Paris, Dunod, 1997, p. 1-83.

98 ROUSSILLON René, *Logiques et archéologiques du cadre analytique*, *op. cit.* ; ANZIEU Didier, « La démarche de l'analyse transitionnelle en psychanalyse individuelle », *op. cit.*

99 KAËS René, « Introduction à la psychanalyse transitionnelle », *op. cit.*

100 ANZIEU Didier, « La démarche de l'analyse transitionnelle en psychanalyse individuelle », *op. cit.*

101 LECOURT Edith, « L'enveloppe musicale », in *Les enveloppes psychiques*, ANZIEU Didier (dir.), Paris, Dunod, 1987, p. 199-222.

102 DELION Pierre, *Le packing avec les enfants autistes et psychotiques*, Ramonville Saint-Ange, Eres, 1998.

103 Il s'agit du jeu du *squiggle* décrit par Winnicott dans *La consultation thérapeutique et l'enfant*, *op. cit.*

104 TISSERON Serge, *Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1995 ; TISSERON Serge, *Le bonheur dans l'image*, Paris, Synthélabo Ed., coll. Les empêcheurs de penser en rond, 1996.

Anzieu réaffirme et ré-élabore l'interdit freudien du toucher¹⁰⁵ – comme ce qui s'oppose spécifiquement à la pulsion d'attachement, impose le renoncement au primat des plaisirs de peau pour conditionner le fonctionnement de la cure sur un mode réflexif – et promeut le travail thérapeutique avec l'enveloppement sonore associé à l'empathie – une technique qui permet, selon lui, de s'entre-toucher émotionnellement et de « réaliser des équivalents symboliques des contacts tactiles défailants »¹⁰⁶. Il reconnaît néanmoins le rôle que le toucher peut jouer dans les pratiques thérapeutiques dites émotionnelles et corporelles¹⁰⁷ où il sert à installer des « enveloppes de secours » permettant provisoirement de « reconformer [...] par des expériences concrètes [le] sentiment de base d'un Moi-peau¹⁰⁸ ».

Selon Winnicott, l'état transitionnel peut être revécu en dehors de la cure, dans des situations particulières de créativité artistique ou intellectuelle instaurant des « espaces transitionnels », situations dont l'enjeu est inconscient et dont l'expérience facilite la réparation ou la reconfirmation du sentiment identitaire¹⁰⁹. Quant à Anzieu, il fait de la transitionnalité un problème social contemporain qu'il étend au-delà des souffrances narcissiques-identitaires traitées dans les cabinets d'analystes, et qu'il formule en termes de défaillance générale des limites/frontières et de territoires inhabitables¹¹⁰. Pour tous ces auteurs¹¹¹, d'un point de vue étiologique, la souffrance narcissique-identitaire renvoie à des dysfonctionnements précoces, bénins ou sévères, de la relation entre le nourrisson et son environnement – des dysfonctionnements qui ont fait entrave au développement normal de la créativité (primo-symbolisation). Elle se manifeste par l'inscription ou le rejeu dans l'actuel des traces des ratés de la symbolisation précoce – ratés de l'unification de la multiplicité et de la diversité des états subjectifs (je) du nourrisson sous une construction identitaire suffisamment cohérente, consistante et continue (je-moi), et placée à la base de la différenciation, de l'expression et de la revendication de soi. Ces traces n'ont pas seulement le statut d'indices mais aussi celui de signes à valeur messagère, signes qui cherchent dans l'actuel auprès de destinataires, l'environnement actuel, la reconnaissance des expériences précoces non symbolisées et le *care* qui rende possible la relance de la créativité. Ainsi les personnalités narcissiques-identitaires se caractérisent par : une hypersensibilité aux ambiances relationnelles, elles sont empathiques (c'est-à-dire qu'elles continuent à fonctionner relationnellement sur le mode primaire de l'échoïsation avec leur environnement) ; une intolérance aux changements qu'elles vivent comme des expériences d'effondrement ou d'affaissement narcissique ; une expressivité corporelle organisée dans des scénarios à forte dimension spatiale, scénarios où (se) rejoue le mal ou le non-advenu de soi. Les créativités artistiques et intellectuelles sont pour Anzieu, qui leur a consacré un ouvrage¹¹², des activités qui ont à voir avec le rejeu de ces scénarios inconscients et favorisent leur évolution vers une réparation ou une reconfirmation identitaire.

105 ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, op. cit. ; ANZIEU Didier, « La démarche de l'analyse transitionnelle en psychanalyse individuelle », op. cit.

106 Anzieu, *Le Moi-peau* 1995, op. cit., p. 166.

107 Voir, par exemple, DELOURME Alain, *La distance intime. Tendresse et relation d'aide*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997; PRAYEZ Pascal, *Le toucher en psychothérapie*, Paris, Hommes et Perspectives/épi-DDB, 1994.

108 ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, op. cit., p. 137.

109 WINNICOTT Donald. W., *Jeu et réalité*, op. cit.

110 ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, op. cit.

111 Sur ces points voir par exemple, ROUSSILLON René, « Quelques réflexions sur l'apport de la clinique de la première enfance à la question psyché/soma », in *Revue Française de Psychanalyse*, 74: 5, 2010, pp. 1469-74 et ROUSSILLON René, « Corps et actes messagers », (introduction), in Chouvier Bernard et Roussillon René (dir.), *Corps, acte et symbolisation. Psychanalyse aux frontières*, Bruxelles : de Boeck, 2008, pp. 23-37.

112 ANZIEU Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris : Gallimard, Coll. NFR, 1981.

Ainsi, je propose une interprétation transitionnelle de la pratique de terrain, jusqu'à envisager un régime haptique de créativité transversal à ces champs comparés de la science géographique et de l'art contemporains – une interprétation que je me contenterai d'esquisser ici¹¹³. Il s'agit pour les géographes et les « land » artistes de refaire le voyage de la transitionnalité en trouvant/créant avec l'activité scientifique ou artistique de terrain un cadre relationnel facilitateur prenant pour modèle les soins maternants (*holding*, etc.) et fonctionnant sur un double principe spatial et figuratif. Un cadre apte à soutenir les éprouvés haptiques du corps engagé dans cette pratique et utilisable (*playing*) aux fins d'un travail de psychisation dont l'enjeu est identitaire (différenciation moi/non-moi), dont la concrétisation est une image du corps. Notons qu'au-delà d'une hybridation entre art et science que la pratique de terrain permet de développer aujourd'hui, une telle perspective transitionnelle sur le pratique de terrain contredit la territorialisation traditionnelle des activités culturelles humaines en champs, contredit une compréhension « discontinuiste » des activités culturelles ayant trait à la connaissance.

Cette interprétation s'appuie donc, d'une part, sur l'élaboration de la question de la spatialité impliquée dans la théorie transitionnelle de l'identité de soi et du processus thérapeutique, et d'autre part, sur la mise en évidence croisée de la place croissante du terrain dans l'art contemporain et des principes transitionnels de la recherche qualitative en géographie fondée sur le modèle du *care*¹¹⁴. Elle adopte enfin un principe de symétrie pour reconnaître les enjeux identitaires inconscients au fondement (non plus scientifique ni politique) de la pratique de terrain pour le géographe et pour appréhender leur négociation sur le terrain. D'un point de vue méthodologique, j'ai travaillé ces questions, du côté des géographes, par le moyen d'entretiens individuels approfondis de longue durée (entre trois et douze heures distribuées en deux sessions d'entretien) et d'études du corpus anglophone de réflexions sur le terrain, d'inspiration biographique ou méthodologique, et, plus récemment, d'observations participatives ; du côté des artistes, par le moyen de pratiques collaboratives et du dépouillement systématique de leurs archives documentaires. L'approche transitionnelle de la pratique de terrain offre une intelligibilité pertinente des problématiques contemporaines soulevées par la science géographique anglophone, ayant trait aussi bien aux procédures elles-mêmes, qu'aux relations intersubjectives de terrain (le rapport aux interviewés, mais aussi le rôle de l'assistant et de l'interprète) et à la différenciation moi/non-moi, qu'au savoir haptique et à sa représentation. Je m'intéresse en particulier aux dynamiques spatiales et haptiques des dispositifs d'entretiens – entretiens approfondis face-à-face ou entretiens de type *focus groups* –, des partages de situation de vie et des performances. Guidée par la perspective figurative de la théorie transitionnelle et alertée par les pratiques artistiques contemporaines, j'ai développé un intérêt tout particulier pour les dynamiques de la pratique graphique de terrain – celle consignée dans l'habituel carnet du géographe ou celle, plus récente, des procédures d'écriture¹¹⁵ et de cartographie collaborative¹¹⁶. Propre à la géographie (à côté de l'art

113 Pour une présentation plus détaillée voir VOLVEY Anne, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain » et « Fieldwork: how to get in(to) touch », *op. cit.*

114 Le caractère transitionnel de l'expérience attachée à la pratique land artistique et des arts du *land* en général n'a pas été abordé ici où je me suis concentrée avant tout sur la mise en évidence du rôle méthodologique du terrain en art contemporain. J'ai cependant élaboré ce point dans des textes antérieurs, à propos du Land Art (VOLVEY Anne, *Art et spatialités*, *op. cit.* ; et « Spatialité d'une land activité », *op. cit.*), en travaillant la question de l'engagement corporel, des interactions groupales et du rapport entre pratique de terrain et pratique de dessin.

115 LLOYD Kate, WRIGHT Sarah, SUCHET-PEARSON Sandra, BURARRWANGA Lak Lak et HODGE Paul « Weaving lives together: collaborative fieldwork narratives in North East Arnhem Land, Australia », Conférence présentée au colloque *A travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie*, Arras, Juin 2008.

116 BURINI Federica, « La cartographie participative et la pratique du terrain dans la coopération environnementale: la restitution des savoirs traditionnels des villages de l'Afrique subsaharienne », in Actes du

contemporain), cette pratique peut non seulement être comprise comme le genre biographique de terrain que la géographie n'a su développer que très récemment – à la différence d'autres sciences de terrain –, mais aussi comme un processus transitionnel dont les tracés concrets témoignent à la fois des enjeux identitaires attachés au terrain et de la représentation des processus transitionnels qui en découlent. Enfin, dans le prolongement de cette perspective, j'ai fait l'hypothèse que la définition du terrain comme « espace transitionnel » en art et en géographie permet de fonder théoriquement la problématique communément travaillée dans la géographie contemporaine, mais aussi viser par l'ingénierie spatiale contemporaine quand elle sollicite l'art, de la frontière et de la territorialité – soit, les objets construits du rapport entre identité et espace.

Cette coupe à travers un parcours de créativité intellectuelle construit autour d'une interdisciplinarité non hiérarchique mais orientée, a permis de mettre en avant des outils théoriques et des cas d'étude pour penser des questions d'ordre épistémologique à partir d'une prise au sérieux du « tournant spatial » qui se manifeste aujourd'hui dans des champs culturels distincts. Ce tournant spatial est saisi à l'endroit du réinvestissement (en géographie) ou du développement (en art) théorique et pratique des « faire avec l'espace » (terrain) en vue de produire des savoirs sur le lieu/l'espace. Il est construit sur le fondement d'une forme d'esthétique pragmatiste mélangée de phénoménologie-existentielle, par laquelle elle dépasse le simple empirisme – une esthétique qui informe la pensée transitionnelle anglaise et française en général. Ainsi, la question du régime de connaissance de la géographie « qualitative » contemporaine quand elle réinvestit le terrain, la question des effets induits du terrain des activités artistiques contemporaines, et, partant, la question de la coupure épistémologique entre l'activité scientifique et l'activité artistique, sont autant de perspectives parcourues. Ce texte pose ainsi les linéaments d'une épistémologie transitionnelle qui ne concernerait pas seulement la manière dont la connaissance est engendrée, mais son projet individuel et collectif pour définir sa valeur et sa validité à l'aune des enjeux subjectifs identitaires qui lui sont associés.

colloque *A travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie*, Arras, Juin 2008, URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00389595/fr/>, accédé le 15 février 2011 ; MAULION Helen, « Narrer l'expérience intime du terrain », Actes du colloque *A travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie*, Arras, Juin 2008, URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00357433/fr/>, accédé le 15 février 2011.

Chapter 5

Fieldwork: How to get in(to) Touch. Towards a Haptic Regime of Knowledge in Geography

Anne Volvey

Introduction

This chapter touches on a central issue in geography by focusing on its relevance in the field of geographical methodology. In line with Crang's (2003) and Paterson's (2009) formative analysis, I address and elaborate the idea of a haptic regime of knowledge in geography. Continuing some of my earlier epistemological studies of fieldwork in geography (Volvey 2000, 2004) and contemporary art (Volvey 2003, 2010, Volvey and Houssay-Holzschuch 2007), and echoing some new ones (Volvey forthcoming, Volvey et al. 2012), I sustain this epistemological view of an alternative regime of knowledge with the psychoanalytical perspective of transitionality (Anzieu 1995, Roussillon 1995, Tisseron 1995, Winnicott 2005), a theory that combines self-identity and the experience of place/space through touch.

Touch is an important aspect in researchers' accounts of both traditional and new forms of qualitative fieldwork. So far, touch has largely fallen outside of the scope of the feminist, scopic-centred, critiques of conventional masculinist fieldwork practice and has only recently become a topic of more reflexive approaches to qualitative fieldwork, in which embeddedness, empathy, and embodiment became primary features from the 1990s. As to the sense of self, which arises from the witness or betweenness that characterises field geographers' situation, the issue keeps surfacing in field-geographers' accounts, but has received little reflexive attention since it cannot be reduced to positionality (social identity). Should we continue to deny the fact that researchers re-establish their self-identity by engaging with the field spatial practices? Should we neglect the roles of strong and significant haptic experiences in the building of knowledge in geography? Should we dismiss the sensations generated by such experiences as invalid data and pretend that they are not represented in geographical knowledge (construct objects and topics)? I argue here that the transitional theory can help us understand the way sense of self and experience of place/space through touch are combined in fieldwork practices as well as how these experiences are converted at a psychical level and represented.

With this transitional perspective, I participate in supplementing Bondi's (1999, 2003b) views on the potential role of psychoanalytical techniques in qualitative

field-based methodologies, as well as Crang (2003) and Paterson views (2009) on haptic knowledges. However, I seek to provide a theoretical framework for the intelligibility of a haptic regime of knowledge. The achievement of this purpose requires the following: in terms of empirical geography, we must understand a regime of knowledge from the examination of the fieldwork situation (methodological procedures, practices, and experiences), we must make the researchers' fieldwork non-scientific and non-political strategies worthy of epistemological interest, we must impose a strict principle of symmetry (Latour and Woolgar 1996) in the examination of geographers engaging with fieldwork, and we must acknowledge a humanistic dimension to self-identity (Balibar et al. 2004). In so doing, we will necessarily apply the same principles of analysis we use on our researched subjects to the fieldworkers' motives, practices, experiences, field-based generated data, and knowledge constructs.

This chapter combines several perspectives, firstly, I bring together geography and psychoanalysis. By adopting an interdisciplinary approach, I engage transitionality with a geographical concern so as to combine haptic geography and psychoanalysis into a haptic regime of knowledge. In the process, I seek to shed light on the spatial turn and the haptic turn of transitionality in the field of psychoanalysis. Moreover, in psychoanalysis, I extend the relatively well-known Winnicottian transitionality of the 1960s (Winnicott 2005) to the second phase of transitional developments – French transitionality developed in the 1990s (Anzieu 1995, Kaës et al 1997). Secondly, this chapter brings together different national academic cultures: works in psychoanalysis in French and English as well as works in English-speaking geography about fieldwork and interviews with French field-geographers.

In the first part of the discussion, I concentrate on haptic issues in traditional and newer qualitative field-based geography. I discuss the researcher's questioning of sense of self that emerges from haptic and spatial experiences associated with fieldwork-as-witness. I call for an acknowledgment of their scientific relevance and for their strict subjection to the scientific principle of symmetry. Consequently, in bringing together a care-giving-based therapy and a care-giving based fieldwork, I suggest that we expand the theoretical potential of psychoanalytical transitionality – which one, I argue, underlies the methodological shift in field-based qualitative research. In the next part of the discussion, I thoroughly examine the *spatial turn* and *haptic turn* found in both the theory of the self and the therapeutic setting in transitional psychoanalysis. By developing French transitionality, which complements Winnicott's approach of constructing self-identity, and by linking the spatial features of the psychogenetic and the therapeutic processes with touch, I provide a theoretical framework that allows for the consideration of a haptic regime of knowledge. In the final part of the chapter, I address various aspects, including methodological, theoretical, and epistemological issues, of field-based geography associated with this transitional framework, providing an understanding of geography as transitional, i.e. based on a haptic regime of knowledge.

Addressing Field Touch in Geography

Touch – a concealed residue of the traditional fieldwork

To provide an account of someone's itinerary is to state one's identity. Especially where this concerns a fieldwork discipline. At first, the field appeals to the senses: it is a landscape as well as a spectacle. The piece of land on earth with its places and humans one is striving to comprehend is first captured in a sensual mode ... But the field appeals to a sensuousness that extends beyond the gaze. 'Intrusive' sounds, smells, flavours, and even tactile qualities form subtle connections that help delineate what sight has drawn attention to. Describing this sensory experience is fairly difficult ... yet there is little doubt that it influences the research process, albeit in a faint, secretive way. ... The fusion is not the sought purpose ... but an active sympathy that is an acknowledgment of the other's true humanity. In its primary and immediate expression, such sympathy doesn't actually arise from verbal exchange ... but rather from one body resonating with another through imitation. ... Research founded on categories that greatly minimise subjectivity hinders the rendering of that-which-has-been-lived. ... Sensations, emotions, the body's nostalgic memory are not discarded, however: after rubbing skin with other fellow creatures, one doesn't operate like an entomologist ... as the singular expressions of life which arouse our desire to know, belong to humankind. ... Geographical knowledge is fundamentally the concern of "*ça-voir*"¹. What does "*voir ça*" mean? What is the "*ça*" [we] assign geographicity to? (Pourtier 1991, 92–95) [translation mine].

In this ego-geographical passage, Roland Pourtier, a French Africanist geographer and past president of the Association of the French Geographers, tackles the question of the incommensurable dimensions of fieldwork and seeks to articulate the practice's personal added value. His focus on self-identity and fieldwork – addressing a psychoanalytical matter – is significant. From an initial interpretation, this passage, which insists on the sense of sight and the suggestions of sexuality, which tends to universalise the subject's position while regarding the field in terms of possession and landscape (Rose 1993, Sparke 1996), and which resorts to Freudo-Lacanist (Rose 1993, Nast and Kobayashi 1996), seems to resonate with the feminist critiques of fieldwork as masculinist. However, is Pourtier merely relating an 'inappropriate performance of colonising power relations' (Sharp 2005, 306), modelling his work in the field on exploration, and seeking to consolidate his masculine sexual identity by surveying, penetrating with a distanced gaze, mastering, and abandoning the feminised field/space at the

1 A literal translation would be 'the id that sees'. This French wordplay seeks to associate an unconscious dimension (*ça* [id]) of knowledge (*savoir*) with fieldwork's sensorial dimension (*voir ça* [to see that]) so as to present a psychoanalytic perspective on fieldwork. '*Ca-voir*' is in French phonetically equivalent to '*savoir*'.

doors of the academic world (Sparke 1996)? Drawing on a passage by a white male French researcher who did research and taught in Gabon – a key location in the so-called *Françafrique* – in the post-decolonisation decades, and who later became the cross-cultural management consultant for Elf-Gabon corporation, is not mere provocation. On the contrary, I argue that there are unacknowledged dimensions in traditional field-based geography that have to date remained outside the scope of the feminist critiques, and that are worthy of examination.

Pourtier's account, which deals with fieldwork's multiple sensuous dimensions and assumes its embodiment, and – as a result – defines fieldwork's relational dimension in terms of infra-verbal communications and resonating bodies, and seeks to reveal the unconscious incorporation and transformation processes of non-visual experiences that occur within the course of field research, challenges an understanding of geographical methodology in terms of the '*scopic regime of knowledge*' (Rose 1993, Nast and Kobayashi 1996). The skin and the tactile sensations are key to the 'state of betweenness' (borrowing Nast's words 1994b, 57) – a state where the worlds of me and not-me are renegotiated – that underlies the research process described by Pourtier. These sensations generate non-visual and infra-verbal data, and Pourtier questions the scientific status and representation of such data. Furthermore, he considers this ensemble of phenomena to be part of the geographic method as well as a dimension of the geographer's 'geographicity'², a set of practices that he understands as a matter of self-identity endowed with humanistic dimensions. My argument calls for an acknowledgement and an understanding of fieldwork's essential biographical as well as psychoanalytical motives, which are wrapped in the researcher's corporeal experience associated with a work conducted 'with' rather than 'in' the field.

This double acknowledgement (the place of touch in traditional fieldwork and the psychoanalytical matter of self-identity) requires that, as geographers interested in the epistemology of the discipline, we focus on the emotional content of fieldwork's experience of touch, its motives, its contingencies, its elaboration into geographical knowledge (or scientific research objects), and on its ways of representation within scientific discourse. Furthermore, this questioning of the nexus fieldwork/touch/self-identity is in keeping with the current trend of qualitative methodologies, through which the fieldwork's distance, position, and spatial relationships (that is, the question of the spatialities of field and work) have been practically and theoretically redefined. I shall now examine the emergence of qualitative methodologies in geography, and discuss its already partially addressed components.

² This concept was forged in French geography by Dardel (1952), and later developed by Berque (1996). Stemming from existential phenomenology, it referred first to the existential relationship to earth/space, and has become a generic term for all forms of spatiality. Pourtier (1991) uses it here to combine space, subjectivity, and signification.

Touch as the Core of Qualitative Fieldwork Methodology

In the past fifteen years, 'doing fieldwork' has received renewed epistemological attention, having become a key feminist route to understanding, presenting, and denouncing geography as a masculinist activity (Rose 1993, 1996, Sparke 1996) and having become a basis for a 'feminist political project within the discipline' (Sharp 2005, 304). The results of this critical examination have extended beyond the scope of feminist geography (see Sparke 1996, Crang 2002), providing, among others, the outlines for the revival of qualitative research methods with a wide variety of philosophical and epistemological underpinnings (Limb and Dwyer 2001). Thus, by choosing here and in the following section to articulate part of the poststructuralist feminist corpus about fieldwork from the 1990s, I do not intend to confine qualitative methodological developments to the feminist critics and new elaborations. However, by grounding their theoretical efforts in women's experiences and ways of doing, the feminists have brought into qualitative fieldwork-based methodologies notions that have placed touch at the core of the method and have designed a lexical universe worth examining. This universe sustains the relevance of epistemological consideration for a haptic regime of knowledge, and delivers interesting clues for its intelligibility.

The practice of method as a relational process and a project in acts has been crucial to the feminist epistemological turn associated with renewed anthropology (Rose 1997). The participation in the interpretative and the cultural turns in order to explore individuals' life-worlds, and the concern with the subjects' positionalities and interactions – which challenge the unequal power relations between the researcher and the researched – called for new methodologies to generate qualitative data. Feminist geographers first assumed that such new methodologies would allow the politics of the field and of representation to be transformed into political activism and reciprocal empowerment – with both the researcher and the researched resisting patriarchy through 'fieldworking' and representation (see Nast 1994a). By promoting research practices that are more intersubjective, collaborative, and non-exploitative, feminist poststructuralist geographers have portrayed the fieldworker as a care-giver and have explicitly referred to fieldwork as care-giving: '[t]he social connectedness of women to others carried out in everyday practices has fostered ways of knowing or epistemologies that are different from those of the men. Women have typically been nurturers and care-givers trained in the art of listening and other-empowerment' (Nast 1994b, 54–55). These geographers have developed an alternative feminist model to the problematic masculinist notion of fieldwork activity, and initially tended to distinguish between feminist and masculinist spatialities of the field and of the work (see Duncan 1996). Sharp (2005, 305) phrases the difference as follows: 'feminist approaches of empathy and understanding (rather than exploration, evaluation and analysis)'. By mentioning the potential intrusiveness of feminist inquiry methods' 'witness' as opposed to the masculinist distanced methods, Sharp underlines the shift in spatiality that the qualitative methods have pursued

– from ‘in’ to ‘with’ the field, and from distance to closeness (see also Rose 1996, 61). Bondi (2003b), referring to humanistic psychotherapy notions, addresses fieldworking as an empathic process (see also Aitken 2001b), while ‘betweenness’ – a notion that the authors of articles in the *Women in the Field* theme issue (Nast 1994a) have implicitly borrowed from Winnicott – has become common in addressing the politics of positionality (Rose 1996, Sparke 1996, Cupples 2002, Powell 2002). Unsurprisingly, drawing on this caregiving-based notion of fieldwork, the idea has arisen among feminists, and more generally qualitative geographers, that the research process is not merely dialogic but also embodied (Nast 1998, Parr 2001), is not only practiced but also corporally performed (Rose 1997). The body is then considered an actual ‘instrument of research’ (Longhurst et al 2008, Paterson 2009), i.e. an ‘active agent in making knowledge’ (Crag 2003, 499) as well as a ‘site where the difference is placed’ (Nast 1998, 95) – a key marker of the researcher’s positionality. The research process depends on the body in movement and action (Paterson 2009) and takes place in the framework of a setting designed by co-present bodies that interact physically, symbolically, and emotionally (Punch 2001, Aitken 2001a, Longhurst et al 2008, Sotelo 2010, Lawrence 2010). The exploration of the life-worlds of individuals and the new considerations relating to the role of the body in the research process have helped expand fieldwork to sharing the lives of research subjects (Aitken 2001b, Lloyd et al. 2012). Punch (2001) reports on her preparing meals and sleeping in the same room with families, as well as playing with children in southern Bolivia. Longhurst et al (2008) have made this new situation the foundation of their research methodology when they describe a shared lunch with migrants in New Zealand. Hence, by ‘listening to, giving voice to and representing the silenced’ (Crag 2002, 648), and by considering fieldwork a discursive process, feminist geographers have long chosen verbal over visual procedures and material (Crag 2003). Nevertheless, qualitative researchers have started recognising that fieldwork’s corporeal and emotional experiences (above all, the tactile experiences) are likely to provide the researcher with ‘pre-verbal’ data (Aitken 2001a, Bingley 2003, Bondi 2003b, Crag 2005). Touch is considered as the operator of an engaged fieldwork-as-‘witness’, and the processor of a performative and proximal form of embodied and empathic knowledge, which Crag (2003, 2005) and Paterson (2009) call ‘haptic knowledges’. The question has become: how do geographers represent the haptically generated qualitative data (Longhurst et al 2008, Paterson 2009)?

Beyond Touch – Addressing the Sense of Self

The journey I present here through qualitative epistemology of fieldwork developed in the last decades, its trajectory from a *discursive knowledge regime* – that replaced classical epistemology’s *scopic regime* – to a *haptic regime*, again encounters touch. Touch emerges from the forms of fieldwork engagement that feminists have forged

in theory and in practice, and from the subsequent shift in spatiality they have achieved within the framework of qualitative research. In fact, this development in the epistemology of fieldwork is turning touch – a peripheral issue in classical fieldwork – into a central aspect of the reflection on fieldwork for qualitative researchers. According to Crang (2003, 2005) and Paterson (2009), along with sight and discourse, touch is a ‘form of knowledge’ in making place/space. I argue that the increased centrality of touch is associated with the reinforcement of the researchers’ questioning of their *self*. I shall now address this matter, which has not yet been articulated clearly, and define the self-identity it refers to.

Fieldwork for Western-trained academics is foremost a private, inner exploration. ... Selfishness is inherent in individuated Western fieldwork in non-Western settings, an arrogant assumption that somehow one person develops explanatory powers. One quickly learns that selfishness must give way to a sharing, an open-ended identity enmeshed in a community. This giving way of self, however, also has its limits. ... To negotiate the boundaries between selfishness and selflessness addresses how I go about ‘casting within [my]self the scalpel that carries out [my] separations’ as Kristeva put it. ... In every research experience though, it remains a constantly negotiated boundary space within me and around me, as well it should (Myers 2001, 193, 196).

Self-identity is a concern for field geographers doing qualitative research, as Myers (2001) alludes to when moving from the political issue of ‘selfishness’ to the question of the sense of self, when evocating the negotiated boundary between the me and the not-me as well as when, in another part of his paper, he ascribes psychoanalytical motives to Western fieldworkers’ ‘search for the self’. Furthermore, he suggests a borderline situation about his self in his play on his two first names Garth and Andrew, in his focus on the environment’s physical features and events in order to depict the limits inherent to his ‘selfless embeddedness’ and the grounds of his renegotiated separated self. References to limits are central to Myers’s accounts of his borderline self-experience: either consolidated – locks, ‘burglar bars’ on windows and doors, and ‘shards of glass’ on top of courtyard walls – or, at the contrary, deficient – his house as the site of a ‘constant stream of houseguests and visitors’, his bedroom walls being the conductor of constant and invasive conversations – spatial limits function as a metaphor to depict the successive hardening and blurring of the boundary of his self as well as resources (both physical and symbolic) to support the negotiation of his sense of identity. Myers’s sense of self relates to his experience of place/space, and its negotiation depends on evolving spatial relationships and evolving uses of the spatial situation.

Sharp (2005, 307) also addresses field researchers’ needs relating to their sense of self, and narcissistic suffering, when, having discussed the ‘embodied challenges of the field (often physically or emotionally overwhelming at the time)’, she echoes the calls for a ‘need to ensure there is space for the ‘care of the self’ in addition to paying close attention to the ways in which research subjects are treated’.

Fieldwork ... it begins when you tear yourself away. ... Actually, the field is a playground. ... It is a place where you take risks. The risk is to let your personality go, to lose yourself, to lose your life. ... In fieldwork, your body is at stake, your psyche is at stake ... and it can be dangerous. Yet it is truly '*jouissif*' [exhilarating]. ... It is the same sensation as surfing. You are standing on the surfboard, you know where your marks are, and suddenly the wave takes you ... you get the fright of your life, you are lost. And then, suddenly, within a fraction of second, you breathe, and then you see the sky, you know where the bottom is, where the top is ... Somewhere, integrating the air, you become sure of your marks. ... What you also experience [in the field] is being separated. Somewhere, you build your self, you build the other, and – in so doing – you build this something between the two. [translation mine]

In 1991, when I came back here [in the field], a friend told me 'come to my place, I have an extra room' ... In fact she gave me her room, but ... shortly afterwards, she came back to her room, where she had a double bed, and where discussions between us took place. Finally, ... she resumed sleeping in her bed, with me. Since then we have always slept in the same bed, even when working together in another village. ... It is true what I've already told you: when I returned [to France], I missed it. When I go back there, I like this sleeping-together situation. I don't know, it is reassuring, it has a dimension... this strong closeness that has been established, this integration, is hard to express. It is a feeling that is not at all sensual, but emotional. It is affectionate ... it is the feeling that you are inside. ... I leave clothes there, since I have two parkas, two snowpants ... I maintain a presence there. And when I am away, I tell her 'you can wear my clothes if you want to', so she wears my parka. When I come back there, it is a real pleasure to put on these clothes, to be in them. When you wear these clothes, you are not exactly the same as when you wear other clothes. [translation mine]

These two lengthy quotations are a forty-year-old male and female French ethnogeographers³. I believe they are significant because they evoke both Pourtier (1991) and Myers' (2001) sentiments and they indicate a continuity of concerns in geographers' accounts of fieldwork (despite age, gender or academic culture differences). The sensuous experiences they narrate depend on spatial relationships and doings, and are processed through touch or empathy; they pertain to playing, they trigger overwhelming alternate feelings of fright, comfort, pleasure, *jouissance*; they provide access to an existential sense of self that is not easy to represent.

This questioning of identity in terms of 'search' and 'care of the self' cannot simply be reduced to the researcher's positionality – even when reflexivity is about the political locatedness of the body (Nast 1998, Longhurst et al 2008).

³ They are abstracts from thirty in-depth interviews with French geographers (some qualitative researchers, others not) I conducted in 1999 and 2000. In these interviews, I sought to study researchers' fieldwork practices and experiences (Volvey 2000, 2004).

The positional understanding of reflexivity based on a spectrum of categorical differences (class, race, gender, age, disability, etc.) is not likely to deliver such an existential motive. Neither knowledge nor empowerment are at stake here. Fieldwork-as-witness is a borderline situation in which researchers' narcissistic dimensions (both suffering and re-negotiated) are at stake – a borderline situation acknowledged but often resisted⁴. Thus we need a humanistic definition of self-identity (see also Bondi 1999) – as opposed to a social definition of it – a narcissistic definition that articulates subjectivity with egoity, and renders the subject's egoic dimension (Balibar et al. 2004). Should we deem the sensations generated by such experiences as invalid data and pretend that they are not represented in geographical production? The expanded fieldwork I referred to earlier (Aitken 2001b, Punch 2001) argues for an enlarged understanding of cognitive process and embodied data that would encompass the researchers' sensuous and emotional experiences of being with or sharing lives.

The 'search for the self', on the one hand, and the suggestion of 'care of the self' as well as the idea that there could be a fieldwork-spatial strategy of self-caring, on the other hand, should be taken seriously and examined epistemologically. The elaboration of these notions calls for a theoretical framework that is commensurable with the corporeal and emotional experiences attached to qualitative methodology practice and with its psychoanalytical perspective.

Issues in Haptic Geography

The key arguments in the passage by Pourtier quoted above – touch (haptic experience), non-visual data, self-identity, and witness – challenge the Freudian-Lacanian-based feminist criticism of the unconscious motives and experiencing conditions of masculinist work in the field. This criticism articulates the politics of the field with visual practice and interprets it as a matter of sexual identity. On the other hand, embodiment, touch, and non-verbal spatial knowledge have become keys to qualitative methodologies, while the fieldworker's self-identity engaging with the field is an emerging topic. I therefore argue that there is something about the fieldwork-as-witness/touch/self-identity nexus that must be considered, epistemologically elaborated, and articulated in geography. This involves, first, the strict application of the principle of symmetry to working

4 Myers (2001), for example, not only opens his paper with a quotation by Kristeva about the strategy of place and privacy, he also refers to the 'various modes of psychoanalysis' contributed by some geographers. However, denying a desire to 'sidestep' such an 'opportunity', he chooses storytelling about himself over psychoanalyzing his field situation. Myers's acknowledgement of a fieldwork psychoanalytic motive and his resistance to it echo Pourtier's comments at the 'Journée de l'AGF' in December 2006: 'Fieldwork is *'ça voir'*: the *'ça'* [*id*] I find somewhere on the field, but let's return to more scientific topics' [translation mine].

'with' the field, where fieldworkers' embodied experiences of touch and the generated haptic knowledges – both attached to their practice – are considered valid subjects for epistemological examination. In my view, this is not mere reactionary solipsism, as researchers' doing-with-space/place and geographical knowledge are subjected to the same principles of analysis we use on our research subjects. This also means that we would utilise theoretical tools that would help elaborate such a nexus as well as the ways geographers' haptic experiences are processed into geographical representations.

Crang (2003) has addressed the matter of haptic knowledge in qualitative methodologies, while Paterson (2009) – answering Crang's call for theory – has surveyed the matter's relevance in contemporary social science and geography literature, has provided the post-phenomenological and non-representational theoretical background of touch and 'sensuous dispositions', and has emphasised the tricky matter of representation. In so doing, Paterson has contributed to consolidating sensuous and tactile 'geographies' as a topic of geographical science. Nevertheless, neither Paterson nor Crang mention Bingley's (2003) design of her fieldwork technique according to Winnicott's notions of 'facilitating holding environment', 'potential space', 'transitional object' and 'play' in order to access the tactile experience of sense of place/landscape. Thus, Winnicottian references remain outside the scope of their survey of 'feely-touchy methods' and their theoretical (post)phenomenological and non-representational foundation of their notion of haptic knowledge. Furthermore – despite his concerns for 'sensuous scholarship', for embodied fieldwork procedures⁵ – Paterson (2009) has limited the scope of their relevance to researches that deal explicitly with haptic situations (e.g., life-worlds of the blind and visually impaired, experiences of nudity on the beach, of a body that suffers or feels pleasure) and has not elaborated a haptic regime of geographical knowledge that would encompass the researchers' experiences. If, as revealed by Paterson's (2009) account of specific experiences, spatiality also derives from the experiences of touch, and if, according to Crang (2003, 499), an examination of 'the actual processes of learning through our bodies' responses and situations' in qualitative research consolidates the scientific relevance of 'touchy-feely methods' and haptic knowledges, we must also articulate the haptic experiences of field-geographers in relation to their practice so as to address the constitution of geography (as a scientific knowledge) through touch.

Hence, I assume that feminist geographers have opened the way to the examination of the mentioned nexus by resorting to two different sets of psychoanalytical theories to criticise or, conversely, sustain empirical methodologies' motives, experiences, and geographies. As noted, feminists have explicitly resorted to Freudo-Lacanist to politically examine the traditional masculinist fieldwork as well as to Winnicott's notions of the therapeutic setting to theoretically and practically develop their

⁵ For example, 'performing ethnographies of the somatic sensations within walking' (Paterson 2009, 777).

research stance in terms of ‘empathic process’ and ‘witness’ or ‘betweenness’⁶ (Nast 1994b, Rose 1996, Bondi 2003b, Bingley 2003). Bondi (1999, 17) notes that ‘human geography has forgotten or neglected links with the humanistic psychotherapy movement ... especially in texts concerned with methodological practice’, before finally turning to the works of Rogers (1957) and Winnicott ‘as resource[s] for reflecting on fieldwork relationships negotiated in the course of feminist geography’ (Bondi 2003b, 64) or for reflecting on the emotional dimensions of fieldwork encounters (Bondi 2005). More generally, Winnicott’s transitional notions have served as conceptual resources to back up poststructuralist feminist reflections on qualitative methodology, providing the grounds for a transitional framework for fieldwork qualitative practice (cf. Aitken and Herman 1997, Kneale 2001, Bingley 2003). Thus, a care-giving based therapy has become, explicitly or not, the operational model for a care-giving based methodology in geography. However, if feminists have resorted to Freudo-Lacanian psychoanalytical notions to denounce a sexual identity that – in their view – constitutes the unconscious motive of masculinist politics of fieldwork and geography, they have not – to my knowledge – examined the epistemological implications for fieldwork and geography of the core issue of the psychoanalytical framework on which they have founded their methodology, the sense of self-identity. For instance, Bondi (1999, 18) brings together the patients’ increasing ‘needs pertaining to their sense of self’ and the development of humanistic psychology, and – when addressing the role of empathy and unconscious processes of identification in qualitatively generating data – she mentions the dimension of fieldwork’s personal added value. However, if Bondi (2003b, 67) acknowledges the potential therapeutic ‘side-effects’ of the research relationships for the ‘research respondent’, she fails to consider the fieldworker’s self needs, motives and benefits. Seeking to establish a clear distinction between the practices of the therapist and that of the qualitative researcher, she does not apply the principle of symmetry to the consideration of fieldwork relationships and personal benefits, which – beyond methodology – would help us consider the epistemological relevance of transitional processes and experiences. While geographers have addressed ‘what being there in the field means in terms of the production of knowledge and producing the authority of the researcher’ (Crang 2003, 495), they have not addressed what the elaboration of a care-giving based methodology and the implementation of transitional processes in fieldwork mean in terms of producing the researcher’s self-identity as well as their epistemological implications for geography.

I now propose that *transitionality* – a psychoanalytic theory that, drawing on Winnicott, has built a spatial and haptic theory of the self and of the narcissistic sufferings’ clinical setting – should be employed as a tool to consider a haptic

6 In the quasi inaugural *Women in the Field* theme issue (Nast 1994a), the general ideas and the words themselves – ‘state of betweenness’, ‘space of betweenness’, ‘negotiating the worlds of me and not-me’, ‘playing in the field’ (the title of Katz’s paper) – are implicitly related to Winnicott’s (2005) notions of therapy setting and process.

regime of knowledge in geography (Volvey et al 2012). This haptic regime should include the research motives, conditions of possibility, generated data, and their representations. Therefore, I do not simply consider transitionality as a theory that helps one examine qualitative methods reflexively, I aim at using it as a theory that helps one understand and elaborate an alternative to the scopic regime of knowledge. I shall first present a theoretical reading of transitionality. On the one hand, I seek to bridge English and French transitionalities so as to outline the haptic constitution of the self-identity and on the other hand, I focus on the relevance of spatiality in transitionality so as to reveal the link between sense of self and experience of place/space through touch.

Transitionality: Establishing the French Connection

Presenting transitionality

In the past fifteen years, transitional psychoanalysis has been explicitly introduced to English-speaking geography (Aitken and Herman 1997, Bondi 1999, 2003a, 2003b, Bingley 2003) as well as French-speaking geography (Volvey 2000, 2004, forthcoming). The formers associate transitional psychoanalysis with Winnicott, the founder of so-called 'transitionality' in the 1960s (due to his main concept, 'transitional space'), along with weaker ties to John Bowlby (1969) and his theory of attachment. Furthermore, the spatiality of transitionality has either been discussed mostly at a metaphorical level (for example, in Aitken and Herman 1997) or has deliberately been confined to a methodological level (Bondi 2003b, Bingley 2003), if not to counselling (Bondi 2003a). Beyond geography, transitionality is generally considered a set of therapeutic methods gathered under the general concept of 'holding' – introduced to psychoanalysis by Winnicott. However, transitionality is more than a set of procedures; it is an alternative theory to Freud-Lacan that is no longer limited to Winnicott's work.

In the 1990s, French scholars of transitionality refer to Winnicott in order to oppose the formalism of Lacanism (Roussillon 1999, 11, 14, Clancier 1999, 202). They turned these references into a paradigm shift issue, resorting to a history of mental disorders⁷ to ground it, formulating it to sustain their own practical and theoretical matrix (Anzieu 1995, 28–29, 31, Green 1999, 172, 176, Golse 1999, 14). The French psychoanalyst Green (2000) calls this notion of building self-identity and its possible failures a 'theory of touch'. Anzieu, Tisseron and Roussillon – the most relevant scholars in this regard – have developed a wholly spatial (Anzieu 1995, 33, Roussillon 1999, 24), corporeal (Anzieu 1974, 195), cutaneous (Anzieu 1995, 119, Golse 1999, 14, Green 2000, 221), and infra-verbal (Anzieu 1956, 228–231, Green 1999, 173, Golse 1999, 14) alternative to (post)Freudian time, sex (erogenous zones), and language-oriented notions of psychoanalytic processes.

⁷ From neurosis to narcissistic-identity conditions via psychosis.

Furthermore, they have established their alternative in the theoretical field of individuation/subjectification processes as well as in the theoretical field of the therapeutic setting. This new, psychogenetic approach with phenomenological underpinning endows spatial and corporeal dimensions with self-identity. Although this is an acknowledged paradigm shift situation (Chabert 1996, 75), it has not yet been properly articulated in the field of psychoanalysis (Volvey 2004). Indeed, Winnicott (2005, 148) provides a paradoxical definition of 'transitional space' as a 'construct that negates the idea of space and separation between the baby and the mother', however he uses various formulations (including references to space) to depict the transitional process, as his French followers did too.

A spatial turn in the field of psychoanalytical theory

Winnicott considers that psychogenesis is a fluid sequence of states that depends on the ongoing use a baby makes of an evolving 'facilitating environment' that is kept continuous but also continuously altered by care-givers. These are states rather than (post)Freudian stages because the individuation/subjectification process is an experienced one that corresponds to various ways of being; because it is also non-linear – i.e. made of three different moments ('narcissistic', 'transitional', and 'cultural') that are all experienced anew under specific facilitating circumstances. The environment as a whole is an ensemble of different cares and different spatial arrangements, articulated within the three-way framework of holding, handling, and object-presenting. This setting evolves over time, along with the mother's cares, in response to the infant's needs and plays with the mother's cares⁸; it supports the infant's 'journey' from union with the care-givers to separation from them.

The postural arrangement of bodies evolves according to variations in the spatial relationships between the care-givers and the infant. Spatially, this varying posture leads the infant from the experience of a vertical arrangement of place (implying no corporeal distances between infant and care-givers) to the experience of a horizontal arrangement of place (implying corporeal distances). Infants' use of an object presented to them (e.g., parts of their body, parts of the care-givers' body or their entire body, or animate or inanimate objects) endows a spatiality, and also evolves. Although their 'created (inside)/found (outside)' paradoxical 'playing' within the frame of the setting takes place on a psychical level, it is based on acts of (dis)placement. As Winnicott (2005, 55) puts it, 'playing is doing' and 'involves the body'. The uses of objects evolve from the 'magical control' of the 'subjective object' to the 'destruction' of the object, and its recognition as 'not-me' when it happens to 'survive' its destruction.

Thus, one can understand the spatial dimension of the terms used by Winnicott (2005, 136) when he qualifies the transitional construct: '*ego-relatedness*, at the place where it can be said that *continuity* is giving place to *contiguity*'. Transitional

⁸ The cited scholars use 'mother' in an abstract sense, i.e. less in reference to the biological mother than to the primary caregivers or *entourage* (Anzieu 1995).

space is a symbolic construct that corresponds to the moment when infants' psychical (i.e. imaginary) construct of the union with their environment is distinguished from their physical (i.e. sensorimotoric) experience of separation from it as well as facilitates the building of a psychical basis for actual relationships between the self and external reality. Furthermore, while the 'transitional object' that represents the transition can move from place to place on a sensorimotoric level, it still relates to the environment on the level of imagination: the infant can psychically lean on the transitional object while physically experiencing the actual separation.

Hence, an infant draws an 'internal environment' from the psychisation of its body experiences associated with the changes in both the doings (caring/playing) and the spatial arrangements; as a result, this pattern founds the sense of self. Every evolving modality of the setting (i.e. the doings and the spatial arrangements associated with holding, handling, and object-presenting) is psychically worked out (playing) and yields a specific modality of 'internal environment'. The 'transitional state' (transitional space and transitional object) follows the 'narcissistic state' ('anaclitic position' and 'subjective object') and precedes the 'cultural state'; i.e. the three states comprise the infant's 'journey' to subjectivity and sense of identity. This journey supports the infant's feeling of being a united entity, i.e. contained within the limits of its body, psychically integrated, personalised, and endowed with the ability to have relationships with self, others, and the world outside as well as to act reflexively.

Touch in the theory of self-identity ('Au fond de soi le toucher', Anzieu 1984)

While Francophone thinkers of transitionality draw on Winnicott's ideas, they supplement them with an understanding of psychisation processes. Their reinvestment in anaclysis in terms of attachment and their definition of a non-language-oriented process of symbolisation render their proposal a *theory of touch* (Green 2000) founded on consideration of skin, rather than body. Anzieu, Roussillon, and Tisseron endow it with a special role (Golse 1999, 14); the skin is considered the instrument of infants' experiences associated with the settings as the infant's processor and converter of the experienced data, but also as the pattern of the symbolisation process. As Green (2000, 221), commenting on Anzieu, asks: 'does skin, the origin of perception, give rise to representations in the same symbolical way the anal object would? We may well believe this' [translation mine].

According to Anzieu (1995), an infant and its *entourage* are bound by exchanges processed by and mediated through the skin that occur in the care setting via body-to-body contacts. Anzieu calls this ensemble of touches that conveys messages and meanings 'echotactilism' and extends it to 'echolalias', 'echorhythmia', etc. in an attempt to outline its enveloping structure (a double-centred inclusive structure built upon *en miroir* exchanges, one imitating the other). Skin—humans' largest sense organ covering the entire body—is considered a surface of perception, communication, recording, and elaboration; it processes the cutaneous data associated with touch. Infants perceive sensations on their bodily surfaces; these sensations are elaborated

into ‘psychical representations’ [*figurations psychiques*] and are worked on at the level of imagination. Anzieu (1995) calls these representations ‘skin-ego’ [*moi-peau*] and places them at the basis of self-consciousness.

Beyond the metaphor, Anzieu (1995) proposes an analogy between the skin and the ego; in other words, an identity in structure and function. From the enveloping of their body that infants experience in the care setting, they draw a psychical pattern of their ego: a scheme of its organisation and functioning. Infants use these ‘sensation-images’ [*images-sensation*] to build early figurative self-representations as an ego with psychological content. The pattern of skin-ego psychical elaboration is the biological functions of the skin. Due to an unsupportive *entourage*, process failures are responsible for ‘formal signifiers’ [*signifiants formels*] (signs of identity conditions). While the building process is unconscious, the various images of skin-ego [*figurations*] are pre-conscious or conscious. According to their definition as ‘intermediary structures’ (between the care-givers and the infant, between fusion and separation), the various images of skin-ego belong to the set of transitional phenomena, complementing the transitional space and object as transitional constructs⁹.

In order to explain the transposition at a psychical level of sensations associated with the skin’s biological functioning experienced in the care setting, Anzieu resorts to Freudian concepts: anaclisis [*anlehnung, étayage*] and drive [*trieb, pulsion*]. Anzieu completely rethinks these concepts from the relational perspective of transitionality (Cupa 2000, Volvey 2004, Roussillon 2008a) and reloads their spatial and corporeal understandings. First, Anzieu works with a double anaclisis: anaclisis on the ‘mother-environment’ (enveloping maternal care) and anaclisis on the skin (the enveloped infant body). Anzieu also develops the notion of attachment suggested by Bowlby, turning its etho-behavioural features into a psychoanalytic notion. According to Bowlby, attachment is the behaviour of infants seeking to maintain physical proximity between themselves and one or various attachment figures, and which responds to the acts of care. According to Anzieu, attachment is a drive and therefore a borderline concept between soma and psyche. Nevertheless, attachment represents the relational perspective (Roussillon 2008a) as well as its spatial grounds (Volvey 2004). This energy finds its source of excitement in the infant’s skin, which is stimulated by the care setting (arrangements of places and doings) and its first object of cathexis in the mother-environment. Infants attain their objectives when the spatial connection with the object of cathexis is achieved in the anaclitic situation, which makes echotactilism work – the energy provides the infants with an imaginary basis, the ‘common-skin fantasy’ [*le fantasme de peau commune*], that props up the ego’s integrative and reflexive momentum. Drawing on the reflexive structure of touch, the infant’s attachment drive now has

⁹ ‘[Skin-ego] ... corresponds to the moment when the psychical ego differentiates itself from the corporal Ego on an operative level, and is still confused with it on a figurative level’ (Anzieu 1995: 61) [translation mine].

a secondary momentum, auto-reflexive, and a second object of cathexis, its skin, which leads to a second type of fantasy – the ‘skin-ego’.

Given the relational nature of transitionality, these processes are facilitated by the signs sent or echoed by the *entourage*. It is not only the fantasy of union with the care-givers that is supported by the echoing situation, but the drive’s auto-reflexive process that depends on the ‘prohibition of touch’; the *entourage* articulates and enacts when its response to the infant’s needs is altered and when changes occur within the doings and the setting’s spatial arrangements. The process of differentiation therefore depends on both the infant and the *entourage*, whose differentiated and rhythmic ways of offering itself to the infant favours the infant’s fulfilment of experiences of proximity and distancing, fusion and separation. The *entourage* is considered a malleable resource situation whose doings and articulations of alternating proximity and distance are perceived, processed, and converted via the touched skin in the infant’s early symbolisation work. The *entourage*’s many ways of managing by doing and articulating the setting’s spatiality in response to the infant’s manifestations of attachment (an ensemble of acts and sounds that seeks to maintain proximity) support the emergence and the evolution of structuring fantasies.

Therefore, the skin-ego is representative of the attachment drive conveyed to the psyche by the soma under certain relational, spatial, and corporeal circumstances. The shift in the drive’s object from the mother-environment (enveloping maternal care) to the infant’s skin (the body envelopment) initiates the creation of a ‘narcissistic envelope’ in the psyche and psychologically makes possible the separation between infant and *entourage*, i.e. it allows the ‘common-skin fantasy’ to be erased. At this moment, infants recognise at a symbolic level that they and the attachment figures have their own skins and egos, which contain thoughts, fantasies, and emotions, and are located on either side of a limit that has become a medium for communication. This rethinking of the attachment drive and of anaclysis in terms of touch restores their spatial and corporeal dimensions to psychical processes.

Space and Touch in the Theory of the Therapeutic Setting

Séchaud has emphasised that transitionality first addresses the therapeutic setting (cf. Anzieu 1995, 4). Having encountered an ensemble of new pathologies (i.e. identity disorders) since the late 1950s and early 1960s, transitional psychoanalysts have pondered the conditions of possibility of their therapy and have contributed to the theory of the therapeutic setting (Kaës et al 1997). They have gone from metapsychology (the theory of psychoanalytical experience) to psychoanalysis and have designed a relational, spatial, and corporeal theory of self-identity rooted in psychoanalytical practice. With transitionality, psychoanalytic theory has made its *spatial turn*.

This concern with *space* is not merely metaphorical because, by abandoning dream-based Freudian therapy for care giving based therapy (Roussillon 1995,

Bleger 1997)¹⁰, transitional therapy acknowledges a place for the body in the psychoanalytical situation and understands the psychoanalytical process as spatial relationships between co-present bodies in interaction. The ‘psychoanalysing space’ (Roussillon 1995, 24) is an ‘intermediate area of experience’ (Winnicott 2005) in which spatial relationships and dimensions can be played with to resumé – via the embodied experiences associated with playing – the psychogenetic process at the place where it first failed. Consequently, the transitional setting is a spatial situation where healing occurs, rather than a time of understanding. The spatial grounds of transitionality are responsible for the success of the concept of ‘holding’, which has become the main metaphor for this renewed therapeutic situation (Khan 1971), while – conversely – *touch* has become a problematic issue. Holding, which renders an account of both the infants’ and care-givers’ doings (playing/caring) and the arrangements of place, has also seen the further development of the transitional setting towards group therapy (Kaës 1997), analytical psychodrama (Anzieu 1979, Kaës 1997), art therapy (Lecourt 1987), the technique of pack¹¹ (Delion 1998), and so on. Distinguishing itself from the so-called emotional or humanistic psychotherapies (for instance, Delourme 1997, Prayez 1994) and seeking strength in the history of psychoanalysis, and in its understanding of the psychogenetic process itself, French transitionality reasserts the Freudian rule of the ‘prohibition of touch’ (Anzieu 1995, 166). Symbolic touch versus actual touch in the transitional setting of Mrs Oggi’s therapy is discussed by Kašpi (1997) and Anzieu (1997, 196–98). Anzieu (1995, 1997), who circumvents the ‘prohibition of seeing’ by developing a face-to-face setting, complies with the ‘prohibition of touch’ by advocating work with enveloping sounds and words as well as through empathy¹². Nevertheless, Anzieu (1989, 113) acknowledges the supportive effect of what he calls ‘the therapy of relief envelopes’ (encounter groups, massages, bioenergetics, psychoanalytical relaxation, etc.) on ‘individuals, who need periodically to reconfirm through practical experience their basic sense of having a skin-ego’. While emotional or humanistic psychotherapies that claim relationships to transitionality resort to actual therapeutic touch, contradicting Anzieu’s mischaracterisation of touch as sexual acting out (Prayez 1994).

From this therapeutic perspective, Serge Tisseron’s (1995, 1996) contribution to transitionality refers to his explanation of a ‘psychical imaging activity’ [*activité psychique imageante*], which – based on drawing and modelling – informs his psychoanalytical technique. While Tisseron’s explanation is similar to the notions of Winnicott and Anzieu, he seeks to combine them through ‘psychical

10 The psychotherapist echoes early care-givers in order to enable the patient to play with the multiple dimensions of the setting.

11 The technique of pack corresponds to wrapping patients in sheets and doubling them with close encirclement by the group of medical personnel.

12 This technique of empathy is based on the French use of the verb *toucher* (to touch) on an emotional level, meaning to affect or to be moved. Anzieu argues that statements or enactments by the analyst and the patient can work as symbolic equivalents of actual touch.

imaging activity' that helps organise and convert touch experiences into primary self-representations. Tisseron calls the self-representations 'schemata' – 'of transformation' (union and separation), 'of envelopment' (containment) – and calls their concrete constructs 'schemata images' [*images de schème*]. He argues that the drawing situation – which depends on a body position, a performance, and a sheet of paper – is an introjected setting that holds the psychisation of the individuation process: the opening of a field of activity by the act of drawing on a supportive piece of paper presents a background that encompasses the symbolisation process of ego images. Tisseron does not really consider the intention of representing an object that drives the act of drawing, but rather the complex of sensations, emotions, and motoric functions involved in the act of tracing when held by the setting. He examines the way in which this experienced situation facilitates the healing of failed self images. 'Schemata images' rise up from and are outlined against the background: the traces on the paper are signs of the drawing situation's use as a process of psychisation of touch and spatial experiences. Within therapy, this technique resembles the squiggle game¹³ developed by Winnicott with young children in order to institute therapeutic holding.

In the third section, I address the relevance of transitionality in analysing fieldwork-as-witness processes in terms of touch, space, and sense of self, so as to outline the grounds of a haptic scientific regime in geography.

Addressing a Haptic Regime of Knowledge: Geography as a Transitional Science?

Reading transitionality in the context of fieldwork-based geography

I shall first outline the elements that support the relevance of transitionality for founding a haptic regime in geography. Thanks to Winnicott's relational and phenomenological perspective, we recognise the role of the care-givers and of the infant as well as the key role of *space* (the setting's spatial arrangements) and *spatiality* (the actors' performances with space) in the individuation/subjectification process's conditions of possibility. Transitional space is a symbolic construct that organises a certain state of spatial relationships that is physically experienced by infants and prepares the emergence of their sense of self. Spatial relationships (with the setting, between its actors) function as resources for the process of individuation/subjectification, and can be used/played again within the therapeutic framework. The *sense of self* is bound to the *experience of space/place*.

In turn, Anzieu's (1995) notions of double anaclisis and an attachment drive allow us to recognise the role of the experience of touch in the construction of

¹³ 'In the squiggle game I make some kind of an impulsive line-drawing and invite the child whom I am interviewing to turn it into something, and then he makes a squiggle for me to turn into something in my turn' (Winnicott 2005: 22).

primary self-images. Anzieu also provides a description of the psychical activity in terms of ‘psychisation’ which stands in opposition to ‘mentalisation’ as to render the role of the corporeal and figurative processes as well as to oppose the idea of an always *déjà-là* autonomous psyche (Golse 1999). The primary symbolisation process described by Anzieu is infra-verbal, figurative rather than logo-dynamic, and its constructs are body images. The symbolisation process of touch-generated data he describes is less a somatopy than a somatopography, which gives way to a *somacartography*: the cutaneous data are surveyed in such a way that they inform subjects’ narcissistic dimensions – in Winnicott’s words, their ‘internal environment’¹⁴. This calls us to update Anzieu’s skin-ego lexicon in terms of mapping (as opposed to imaging), i.e. ‘mapping of sack’, ‘of screen’, ‘of sieve’. With Tisseron’s therapeutic technique, we observe the importance of the drawing or modelling situation that enables the psychisation of haptic experience (i.e. mapping) to resume under facilitating circumstances. Tisseron’s non-representational view of drawing and modelling (as both process and tracing) is significant because he articulates a spatial, corporeal and non-verbal technique that helps generate haptic data and convert them psychically, beyond Anzieu’s view of skin-ego mapping. Anzieu’s as well as Tisseron’s primary or secondary transitional constructs are endowed with comparable spatial features (Anzieu’s surface, limit, and interface; Tisseron’s dot, line, and circular tracing) that are in accordance with the idea of the symbolisation pre-verbal process as mapping.

Transitional therapists assume that this transitional state/experience can be ‘relived’ or ‘re-inhabited’ under certain facilitating circumstances, to heal deficient sense of self constructs or to reconfirm them. Along with therapy, and under the generic term of ‘cultural area of experience’, Winnicott makes room for science and art (see also Aitken and Herman 1997, Bingley 2003). Indeed, Winnicott (2005), Anzieu (1981), and Tisseron (1987) have applied their transitional theories to art practice, extending their scope of relevance beyond therapy. They consider non-therapeutical practices as forms of transitional experiences, address artists’ self-care strategies, and understand works of art as transitional constructs. Furthermore, Anzieu (1989, 7), by indicating ‘a significant change in the nature of the suffering experienced by patients seeking for psychoanalytic help’, understands borderline conditions and narcissistic suffering as significant conditions of the past decades in Western societies (see also Bondi 1999, who reflects upon the emergence of self-psychology). Hence, Anzieu (1989, 8) writes:

14 Indeed, an actual mapping process is depicted here: ‘The baby has a concrete representation of this envelope which is provided for it by something of which it has frequent sensory experience (a sensory experience intermingled with phantasies) – its skin. It is these cutaneous phantasies which clothe [*habillent*] its nascent Ego with a figurative representation, admittedly imaginary, but which mobilizes, to borrow an expression to Paul Valéry, what is most profound in us, our surface’ (Anzieu 1989, 60).

it seems to me a matter of the utmost urgency, in both psychological and social terms, for us to re-establish limits, restore some frontiers, mark out inhabitable, liveable territories for ourselves – limits and frontiers that will produce differentiation and at the same time allow exchanges between the regions (of the psyche, of knowledge, of society and humanity) thus delimited.

While Anzieu's agenda is primarily designed for transitional therapy, his remarks nonetheless provide interesting insights into geographers' fieldwork-as-witness. In line with Roussillon's (2008b) view on narcissism – that is, the subject effort to integrate at all costs the unachieved elements of the subjectivation process, and, consequently, his effort to bring back, through actual scenarios, the transitional processes –, I propose we understand fieldwork as a 'situation of transference'.

An agenda for developing transitionality in geography

We now go beyond elements in order to use transitionality as a theoretical framework of intelligibility for the nexus fieldwork/touch/sense of self and to elucidate a haptic regime of knowledge in geography, and consequently understand geography as transitional. This can be deployed in three different, interesting ways that show the general relevance of transitionality for geographical epistemology. I shall indicate the first two and concentrate on the third. All three work on the basis of the link between the sense of self and the experience of space/place through touch and attachment drive.

Firstly, the transitional theory of touch can be used to complement the post-phenomenological and non-representational theoretical basis of articulations about individuals' geographical haptic knowledges. It helps extend these articulations beyond specific somatic situations, as surveyed by Paterson (2009), and allows to encompass other significant – but, to my knowledge, unaddressed – dimensions of haptic knowledges, for example, the attachment to place or territorial/spatial identity. The French psychoanalyst Guillaumin (1975) contributed to a conference (organised by French geographers in Lyon) dedicated to the perception of landscape with a lecture that addressed the sense of landscape referring to Winnicott's notions of holding and use of the object, and that presented landscape as the matrix place/space of the self.

Secondly, the theory of transitional therapeutic practice can serve as a praxis model for the renewal of qualitative methodologies. This is precisely what Bingley (2003) did when she investigated adults' haptic sense of place/landscape through group excursions, sand modelling, and in-depth interviews designing her methodology on transitional references. By providing a facilitating environment that can be used/played by her research subjects, she explicitly adopted a transitionally based methodology. Her fieldwork methodology is close to Winnicott's notion of developing transitional phenomena within a transitional therapeutic framework as well as to French transitionality notions of touch and figurative processes of symbolisation. Geographers may draw on transitional practices (for instance,

envelopments of sounds/words, art therapy, psychoanalytical drama, and so on) to extend their methodological tools for investigating geographical knowledges. In a non-representational perspective, geographers may resort to Winnicott's squiggle technique and Tisseron's elaboration of 'psychical imaging activity' to find ways to represent haptic knowledges, even in collaborative writings (Lloyd et al 2012) or map-makings (Burini 2008, Maulion 2008).

These theoretical and methodological perspectives on touch address the transitional link between sense of self and experience of place/space: fieldworkers work on the research respondents' sense of self to access their haptic knowledge of space/place. But, acknowledging the geographers' fieldwork non-academic psychoanalytical motives and strategies, we may consider conversely the way researchers make use of the spatial, relational, corporeal dimensions of their fieldwork practice (whether consciously or not) to bring their senses of self into play, and negotiate their self-identities through haptic experiences. From this perspective, and if we consider the results of this transitional process as personal benefits as well as research data, we complete the consideration for a haptic regime of knowledge. In other words, we come to examine epistemologically how field geographers' findings and constructs are sustained and shaped by transitional experiences on the basis of self-needs and by means of haptic processes, and how they represent them in geography. Therefore, thinking transitionally about fieldwork addresses what geographers' fieldwork haptic experiences are all about, but also questions what is the cognitive status of the haptically generated transitional data that geographers convert into knowledge objects.

Considering a Haptic Regime of Knowledge

Beyond considerations for haptic knowledges and methodologies, Guillaumin (1975) – the transitional psychoanalyst I mentioned earlier – and the French philosopher Wunenburger (1996) consider the transitional perspective of geography to be important. Wunenburger, who discusses the construction of knowledge in geography, brings together geographers' 'topophil drive' and their 'psychogeographical predisposition'. He puts forward the idea of a 'subject's interior atlas' that functions as a scheme for the geographical construct. Drawing on Guillaumin's, he resorts (briefly and somewhat metaphorically) to Winnicott's notions to explore geographical fieldwork as transitional experience. But, by ignoring French work on transitionality (the theory of touch), he finds no theoretical basis to sustain his assumptions: neither Anzieu's attachment drive, double anaclisis on skin and *entourage* through touch to articulate his idea of a 'topophil drive', nor Anzieu's skin-ego to articulate his assumed notion of a 'subject's interior atlas'. His ideas are encapsulated in a unique reference to the scopic regime of knowledge. When, for instance, he brings together geographers' use of maps and art of mapmaking and their fieldwork practice, he ponders them with a scopic frame of reference. Indeed, to question the transitional status of geography as a science, depends on

the acknowledgement of its haptic regime of knowledge. Yet, with a completed transitional theory, we may go beyond Wunenburger's assumptions and elaborate the intelligibility of the nexus of fieldwork-as-witness/touch/self-identity so as to put forward the idea of a haptic regime of knowledge.

First, we may bring together a care-giving based therapy and a care-giving based fieldwork as well as, more generally, a fieldwork-as-witness model of research, insofar as touch and empathy are operators and processors of the ongoing processes of the therapeutic practice and the scientific practice. Second, we may underline the importance of spatial settings (clinical framework and field) and evolving spatial relationships (the clinical and the scientific fieldwork situations of holding/playing) in both processes. In particular, the 'all enveloping' ... spaces that are supportive' depicting the 'space of betweenness' (Duncan 1996, 6–7), the 'facilitating environment' (Bingley 2003) or the 'supportive atmosphere' (Kneale 2001) would stand on the holding side, while 'playing in the field' would stand on the side of the situation's use. Given the relational perspective of transitionality (see also Bondi 1999, 2003b) and of fieldwork, these elements may be submitted to the strict application of the principle of symmetry, so as to help us understand how the researched subjects and the researchers transitionally play their parts. Drawing on the tricky argument about touch in transitional therapy, and on the ways (empathy and envelopments, artistic activities and performances) transitional therapists have designed to circumvent the tactile while providing access to haptic data, we may gain new insights into some of the most popular qualitative methods: ethnography and in-depth one-to-one or group interviews, individual or participative group performances, and collaborative procedures of writing and drawing/mapmaking (see references above). This may also provide insights into other related issues, for example, the roles of interpreters and assistants (Hapke and Ayyankeri 2001) or sexuality as betweenness (Cupples 2002). Third, we may consider the role assigned to the activities of sketching, drawing, and mapmaking in geographical fieldwork (whether collaborative or not) and relate them to the psychical infra-verbal activities set out by Anzieu and Tisseron, on both the primary self-symbolisation process level and the therapeutic level of self-reconfirmation through haptic activities. This has two different implications. On the one hand, these activities of tracing – which occur in the course of fieldwork and which are part of the work – could be then understood as haptic-supportive activities of ongoing transitional processes of self-reconfirmation. On the other hand, their products may be recognised as mappings of skin-ego/scheme. This is a relevant basis for understanding the tricky issue of representing haptic knowledges (Paterson 2009). Finally, drawing on Wunenburger's idea of a 'subject's interior atlas', and given the spatial features with which Anzieu and Tisseron endow the skin-ego/scheme, we may make the following assumption: the skin-egos re-established within the course of the fieldwork practice and experience participate in the knowledge building, they function as schemes of the field-geographers' knowledge objects.

Conclusions

Firstly, I have sought to reveal the concealed haptic dimension of traditional fieldwork in geography, a dimension that still falls outside the scope of critical feminist examinations of geography. I then outlined the development of the haptic within fieldwork's qualitative reformation and discussed the contemporary examination of its epistemological basis. Hence, it has been argued that the sensuous and emotional experiences attached to the practice of fieldwork-as-witness entails an increasing questioning of researcher self-identity. I argue that this motive must be taken seriously as an epistemological matter and that the principle of symmetry should be applied to the fieldworker's search for self/care of self through haptic experiences. Hence, I maintain that we should turn qualitative research's transitional basis into a tool with which to examine a haptic regime of knowledge.

By combining Winnicott's spatial theory of the self and French transitional theory of touch, I discussed transitional psychoanalysis's spatial and haptic turns, i.e. the way in which the sense of the self and the experience of space/place are bound together through touch and attachment drive. I discussed the development of a care-giving based clinical setting in the theory of therapeutic practice, and the way it takes into account the spatial and the touch through various therapeutic techniques. I made specific points about Anzieu's, as well as Tisseron's, considerations for pre-verbal figurative processes, a mapping of the self through touch into body images and a haptic technique to support the generation of touch data and their psychical elaboration into self-image. Transitionality is then a relevant foundation of a haptic regime of knowledge, similar to Freud-Lacan for feminist poststructuralist geographers examining the scopic regime of knowledge of traditionally masculinist geography.

In the last section, I discussed the relevance of elements of transitional theory for an intelligible haptic regime of knowledge. I demonstrated how an examination of fieldwork-as-witness sustained by a transitional theory of touch, and that encompasses fieldwork practices, experiences, field-generated data, and field-based knowledge objects, allows one to address the fieldwork as well as the field-based geography as transitional (or transitionally informed). I reported on the works of geographers, philosophers, and psychoanalysts who have already partially articulated this matter in different ways. I indicated how this haptic regime, consolidated by the development of qualitative methodology, is commensurable with a more general identity or narcissistic condition at a social level – a borderline symptom identified by Anzieu on the basis of his therapeutic practice and to which he has dedicated his agenda.

Yet, a history of geographical fieldwork practice from the perspective of touch must be thought through and differentiated from the scopic regime of knowledge. This epistemological proposal must be documented further through empirical

case studies¹⁵ dealing with fieldworkers' practices, experiences, and knowledge objects or through the examination of a larger corpus of fieldwork practices' and experiences' accounts.

Acknowledgement

I am grateful to Ilse Evertse and Johan Emerson Grobler for their in-depth work of proof-reading.

References

- Aitken, S.C. 2001a. Playing with children: Immediacy was their cry. *The Geographical Review*, 91(1/2), 496–508.
- Aitken, S.C. 2001b. Shared lives: interviewing couples, playing with their children, in *Qualitative Methodologies for Geographers*, edited by M. Limb and C. Dwyer. London: Arnold, 73–86.
- Aitken, S.C. and Herman, T. 1997. Gender, power and crib geography: transitional spaces and potential places. *Gender, Place and Culture*, 4(1), 63–88.
- Anzieu, D. 1956. Intervention au *Discours* de Lacan, (26 Septembre 1956). *La Psychanalyse*, 1, 228–31.
- Anzieu, D. 1974. Le moi-peau. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 9, 195–203.
- Anzieu, D. 1979. *Le Psychodrame Analytique chez L'enfant et L'adolescent*. Paris: PUF.
- Anzieu, D. 1981. *Le Corps de L'œuvre. Essais Psychanalytiques sur le Travail Créateur*. Paris: Gallimard.
- Anzieu, D. 1984. Au fond de soi, le toucher. *Revue Française de Psychanalyse*, 6, 1385–98.
- Anzieu, D. 1989. *The Skin Ego* [translation Chris Turner]. New Haven and London: Yale University Press.
- Anzieu, D. 1995[1985]. *Le Moi-Peau*. Paris: Dunod.
- Anzieu, D. 1997. La démarche de l'analyse transitionnelle en psychanalyse individuelle avec des commentaires sur l'observation de Madame Oggi, in *Crise, Rupture et Dépassement*, edited by R. Kaës et al. Paris: Dunod, 186–221.
- Balibar E., Cassin B. and Libera A. 2004. Sujet, in *Vocabulaire européen des philosophies*, edited by B. Cassin. Paris: Seuil / Le Robert, 1233–1254.
- Berque, A. 1996. *Être Humains sur la Terre*. Paris: Gallimard.

¹⁵ After a break of several years, I recently resumed empirically investigating fieldwork processes with transitional perspectives. I have designed immersive methodologies by being with researchers in the field. My interests include focus group methodologies, ethnography and performances, as well as collaborative practices of drawing, mapping, and film-making.

- Bingley, A. 2003. In here and out there: sensations between Self and landscape. *Social and Cultural Geography*, 4(3), 329–45.
- Bleger, J. 1997. Psychanalyse du cadre analytique, in *Crise, Rupture et Dépassement*, edited by R. Kaës et al. Paris: Dunod, 257–76.
- Bondi, L. 1999. Stages on journeys : Some remarks about human geography and psychotherapeutic practice. *The Professional Geographer*, 51(1), 11–24.
- Bondi, L. 2003a. Meaning-making and its framing: a response to Stuart Oliver. *Social and Cultural Geography*, 4(3), 323–27.
- Bondi, L. 2003b. Empathy and identification : Conceptual resources for feminist fieldwork. *ACME*, 2(1), 64–76.
- Bondi, L. 2005. Making connections and thinking through emotions: between geography and psychotherapy. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 30(4), 433–48.
- Bowlby, J. 1969. *Attachment and Loss*. New York: Basic Books.
- Burini, F. 2008. Cartographie participative et coopération environnementale en Afrique: le cas du village de Bossia (Niger). Paper to *Mapping Practices: Doing Fieldwork in Geography Conference*, France, Arras, 18–20 June 2008, <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00389595/fr/>>.
- Chabert, C. 1996. *Didier Anzieu*. Paris: PUF.
- Clancier, A. 1999. Une liberté de pensée. (Entretien avec D. Widlöcher), in *Le Paradoxe de Winnicott*, edited by A. Clancier and J. Kalmanovitch. Paris: In Press, 199–205.
- Crang, M. 2002. Qualitative methods : the new orthodoxy. *Progress in Human Geography*, 26(5), 647–55.
- Crang, M. 2003. Qualitative methods: touchy, feely, look-see? *Progress in Human Geography*, 27(4), 494–504.
- Crang, M. 2005. Qualitative methods: there is nothing outside the text? *Progress in Human Geography*, 29(2), 225–33.
- Cupa, D. 2000. La pulsion d'attachement selon Didier Anzieu et la relation de tendresse, in *L'attachement. Perspectives Actuelles*, edited by D. Cupa. Paris: EDK, 97–119.
- Cupples, J. 2002. The field as a landscape of desire: sex and sexuality in geographical fieldwork. *Area*, 34(4), 382–90.
- Dardel, E. 1952. *L'homme et la Terre*. Paris : PUF.
- Delion, P. 1998. *Le packing avec les enfants autistes et psychotiques*. Ramonville Saint-Ange: Eres.
- Delourme, A. 1997. *La Distance Intime. Tendresse et Relation d'aide*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Duncan, N. 1996. Introduction. (Re)placings, in *Body Space: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, edited by N. Duncan. London: Routledge, 1–10.
- Golse, B. 1999. *Du Corps à la Pensée*. Paris: PUF.
- Green, A. 1999. Winnicott et le modèle du cadre (entretien), in *Le Paradoxe de Winnicott*, edited by A. Clancier and J. Kalmanovitch. Paris: In Press, 171–78.

- Green, A. 2000. Le moi et la théorie du contact, in *Les Voies de la Psyché. Hommage à Didier Anzieu*, edited by R. Kaës et al. Paris: Dunod, 217–26.
- Guillaumin, J. 1975. Le paysage dans le regard d'un psychanalyste, rencontre avec les géographes. *Cahiers du Centre de Recherche sur l'Environnement Géographique et Social*, 3, 12–35.
- Hapke, H.M. and Ayyankeril, D. 2001. Of 'loose' women and 'guides', or relationships in the field. *The Geographical Review*, 91(1/2), 342–52.
- Kaës, R. 1997[1979]. Introduction à la psychanalyse transitionnelle, in *Crise, Rupture et Dépassement*, edited by R. Kaës et al. Paris: Dunod, 1–83.
- Kaës, R., Missenard, A., Kaspi, A., Anzieu, D., Guillaumin, J., Bleger, J. and Jaques, E. 1997[1979]. *Crise, Rupture et Dépassement*. Paris: Dunod.
- Katz, C. 1994. Playing the field: Questions of fieldwork in geography. *The Professional Geographer*, 46(1), 67–72.
- Kaspi, A. 1997[1979]. L'histoire de la cure psychanalytique de Madame Oggi, in *Crise, Rupture et Dépassement*, edited by R. Kaës et al. Paris: Dunod, 149–85.
- Khan, M.R. 1971. Une certaine intimité, in *La Consultation Thérapeutique et L'enfant*, edited by D.W. Winnicott. Paris: Gallimard.
- Kneale, J. 2001. Working with groups, in *Qualitative Methodologies for Geographers*, edited by M. Limb and C. Dwyer. London: Arnold, 136–50.
- Latour, B. and Woolgar, S. 1996. *La vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*. Paris: La Découverte.
- Lawrence, K. 2010. Hanging from knowledge: Vertical dance as spatial fieldwork. *Performance Research*, 15(4), 49–58.
- Lecourt, E. 1987. L'enveloppe musicale, in *Les Enveloppes Psychiques*, edited by D. Anzieu. Paris: Dunod, 199–222.
- Limb, M. and Dwyer, C. 2001. Introduction: Doing qualitative research in geography, in *Qualitative Methodologies for Geographers*, edited by M. Limb and C. Dwyer. London: Arnold, 1–20.
- Lloyd, K., Wright, S., Suchef-Pearson, S., Burarrwanga, L.L. and Hodge, P. 2012. Weaving and working together: collaborative fieldwork narratives in North East Arnhem Land, Australia, in *Terrains de Je. (Du) Sujet (au) géographique*, edited by A. Volvéy, Y. Calbérac and M. Houssay-Holzschuch. *Annales de Géographie*, 5(687), 110–118.
- Longhurst, R., Ho, E. and Johnston, L. 2008. Using 'the body' as 'instrument of research'. *Area*, 40(2), 208–17.
- Maulion, H. 2008. Narrer l'expérience intime du terrain. Paper to *Mapping Practices: Doing Fieldwork in Geography Conference*, France, Arras, 18–20 June 2008, <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00357433/fr/>>.
- Myers, G.A. 2001. Protecting privacy in foreign fields. *The Geographical Review*, 91(1/2), 192–200.
- Nast, H.J. (ed.) 1994a. Women in the Field (theme issue). *The Professional Geographer*, 46(1).
- Nast, H.J. 1994b. Opening remarks on 'Women in the Field'. *The Professional Geographer*, 46(1), 54–66.

- Nast, H.J. 1998. The body as 'place'. Reflexivity and fieldwork in Kano, Nigeria, in *Places Through the Body*, edited by H.J. Nast and S. Pile. London: Routledge, 93–116.
- Nast, H.J. and Kobayashi, A. 1996. Re-corporealizing vision, in *Body Space: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, edited by N. Duncan. London: Routledge, 75–93.
- Parr, H. 2001. Feeling, reading and making bodies in space. *The Geographical Review*, 91(1/2), 158–67.
- Paterson, M. 2009. Haptic geographies: ethnography, haptic knowledges and sensuous dispositions. *Progress in Human Geography*, 33(6), 766–88.
- Pourtier, R. 1991. Derrière le terrain, l'Etat', in *Histoires de Géographes*, edited by C. Blanc-Pamard. Paris: Éditions du CNRS, 91–102.
- Powell, R.C. 2002. The sirens' voices. Field practices and dialogue in geography. *Area*, 34(3), 261–72.
- Prayez, P. 1994. *Le toucher en psychothérapie*. Paris: Hommes et Perspectives/épi-DDB.
- Punch, S. 2001. Multiple methods and research relations with children in rural Bolivia, in *Qualitative Methodologies for Geographers*, edited by M. Limb and C. Dwyer. London: Arnold, 165–80.
- Rogers, C. 1957. The necessary and sufficient conditions of therapeutic personality change. *Journal of Counselling Psychology*, 21, 95–103.
- Rose, G. 1993. *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Rose, G. 1996. As if the mirrors has bled, in *Body Space: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, edited by N. Duncan. London: Routledge, 56–74.
- Rose, G. 1997. Situating knowledges: positionality, reflexivities and other tactics. *Progress in Human Geography*, 21(3), 305–320.
- Roussillon, R. 1995. *Logiques et Archéologiques du Cadre Analytique*. Paris: PUF.
- Roussillon, R. 1999. Actualité de Winnicott, in *Le Paradoxe de Winnicott*, edited by A. Clancier and J. Kalmanovitch. Paris: In Press, 9–26.
- Roussillon, R. 2008a. *Le Jeu et L'entre-je(u)*. Paris: PUF.
- Roussillon, R. 2008b. Corps et actes messagers (introduction), in *Corps, acte et symbolisation. Psychanalyse aux frontières*, edited by B. Chouvier and R. Roussillon. Bruxelles: de Boeck, 23–37.
- Sharp, J. 2005. Geography and gender: feminist methodologies in collaboration and in the field. *Progress in Human Geography*, 29(3), 304–9.
- Sotelo, L.C. 2010. Looking backwards to walk forward: Walking, collective memory and the site of the intercultural in site-specific performance. *Performance Research*, 15(4), 59–69.
- Sparke, M. 1996. Displacing the field in fieldwork. Masculinity metaphor and space, in *Body Space: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, edited by N. Duncan. London: Routledge, 212–33.
- Tisseron, S. 1987. *Psychanalyse de la Bande Dessinée*. Paris: PUF.
- Tisseron, S. 1995. *Psychanalyse de L'image*. Paris: Dunod.

- Tisseron, S. 1996. *Le Bonheur dans L'image*. Paris: Synthélabo Ed.
- Volvey, A. 2000. L'espace vu du corps, in *Logiques de L'espace, Esprit des Lieux. Géographies à Cerisy*, edited by J. Lévy and M. Lussault. Paris: Belin, 319–32.
- Volvey, A. 2003. *Art et Spatialités D'après L'œuvre D'art in Situ Outdoors de Christo et Jeanne-Claude*. Thèse de Doctorat, Université Paris I – Sorbonne.
- Volvey, A. 2004. Übergänglichkeit: ein neuer Ansatz für di epistemologie der geographie. *Geographische Zeitschrift*, 92(3), 170–84.
- Volvey, A. 2010. Spatialités du land art à travers l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude', in *Activité Artistique et Spatialité*, edited by A. Boissière, V. Fabbri and A. Volvey. Paris: L'Harmattan, 91–134.
- Volvey, A. forthcoming. Le terrain transitionnellement: une transdisciplinarité entre géographie, art et psychanalyse, in *1970-2010: Les sciences de l'homme en débat*, Actes du colloque sur les transformations des sciences humaines et sociales depuis 1970, Nanterre : Presses Universitaires de Paris Ouest – PUF.
- Volvey, A., Calbérac, Y. and Houssay-Holzschuch, M. 2012. Terrains de Je. (Du) Sujet (au) géographique (introduction), in *Terrains de Je. (Du) Sujet (au) géographique*, edited by A. Volvey, Y. Calbérac and M. Houssay-Holzschuch. *Annales de Géographie*, 5(687), 3–40.
- Volvey, A. and Houssay-Holzschuch, M. 2007. La rue comme palette. *La Pietà sud-africaine*, Soweto/Warwick, mai 2002, Ernest Pignon-Ernest, in *Spatialités de L'art*, edited by A. Volvey. T.I.G.R. 33(129-130), 145–74, <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00426890/fr/>>.
- Winnicott, D.W. 2005[1971]. *Playing and Reality*. London: Routledge.
- Wunenburger, J-J. 1996. Imagination géographique et psycho-géographie, in *Lire L'espace*, edited by J. Poirier and J.-J. Wunenburger. Bruxelles: Ousia, 399–414.

Sous la direction
d'Anne Boissière, Véronique Fabbri, Anne Volvey

Activité artistique et spatialité

L'Harmattan
5-7, rue de l'École polytechnique, 75005 Paris
France

L'Harmattan Hongrie
Könyvesbolt
Kossuth L. U 14-16
1053 Budapest

L'Harmattan Kinshasa
Fac. Des sc. Sociales
BP243, KIN XI
Université de Kinshasa-RDC

L'Harmattan Italia
Via degli Artisti, 15
10124 Torino
Italie

L'Harmattan Burkina Faso
1200 logements villa 96
12B2260
Ouagadougou 12

Introduction

Cet ouvrage rassemble onze textes d'auteurs d'origine disciplinaire variée (philosophie, géographie, psychanalyse, arts) qui ont en partage un champ factuel commun, l'art (et le plus souvent l'art contemporain), qu'ils abordent à travers un thème commun, la spatialité. Plus fondamentalement – c'est ce qui fait l'originalité du concert de propositions qu'orchestre ce recueil – ils rapportent la question de la dimension spatiale de l'art à l'activité artistique et non pas à l'objet d'art, qu'ils placent au contraire dans la perspective de celle-ci. Ils font de la spatialité de l'activité artistique un problème esthétique contemporain, d'autant plus actuel qu'il est suscité par la transformation des « manières de faire » des arts contemporains et que, en conséquence, il implique un renouvellement des approches théorique et méthodologique, une évolution des conditions et des cadres habituels d'intelligibilité posés par les disciplines de l'art (l'esthétique, la critique ou l'histoire de l'art). Ils refusent la réduction du champ factuel de leur réflexion aux seuls arts dits « de l'espace » pour interroger aussi la spatialité des arts dits « du temps ». Se saisissant de la question spatiale de manière non métaphorique, ils inscrivent donc leurs propositions dans le « tournant spatial » des sciences sociales et humaines contemporaines ; et abordant l'art par l'activité artistique, ils se placent sur le « versant subjectif » de la pensée scientifique et philosophique. Par ailleurs, ils ne se contentent pas de traiter de la dimension spatiale de l'activité artistique en développant un point de vue disciplinaire à partir d'une tradition disciplinaire, mais en introduisant des va-et-vient, en identifiant et en travaillant des points de cor-

respondances et d'articulation inédits entre les disciplines, de sorte que la transdisciplinarité devient la cheville ouvrière des multiples intelligibilités proposées ici. Chacun des auteurs puise des méthodes, des concepts, des théories dans les fonds disciplinaires ici rassemblés et construit en perspective de ce problème une multidisciplinarité propre, non hiérarchique, ce qui transforme le concert en carrousel quand une discipline devient tour à tour, au gré et éventuellement au fil des textes, champ de la réflexion ou outil de la réflexion. Cet ouvrage issu d'un symposium « *Activité artistique et spatialité* »¹ (Lille, 2007) démontre la pertinence intellectuelle d'une approche par (entre)croisements disciplinaires autour d'un problème d'actualité contemporaine, la spatialité de l'activité artistique, qui intègre des thèmes de recherche traditionnellement rapportés à chacune de ces disciplines prises séparément. À l'instar du symposium, il se veut alors un « espace potentiel » pour une interdisciplinarité à construire autour d'un problème esthétique et pour un réinvestissement de la question de l'espace en philosophie et en psychanalyse.

L'activité artistique est entendue par l'ensemble des contributeurs comme un processus (dimension de l'acteur) par opposition au projet réalisé dans une forme concrète et aboutie (dimension de l'objet). Elle est appréhendée dans son effectuation individuelle et/ou collective. C'est donc la dimension spatiale de cette effectuation qui est ici élaborée. L'activité artistique ainsi comprise n'est pas la mise en rapport et en œuvre de deux extériorités préalables, le sujet de l'activité et l'espace, mais leur construction réciproque à travers un ensemble de relations dont les auteur(e)s proposent de dégager et de décrire des dimensions et des enjeux. Ce questionnement trouve sa place dans le champ ouvert au

¹ Le symposium, organisé par Anne Boissière, Véronique Fabbri et Anne Volvey, s'est tenu à La Maison de la Recherche de l'Université de Lille 3, les 21 et 22 mars 2007. Il était soutenu par l'UMR 8163 Savoirs Textes Langages, le Collège International de Philosophie (Paris), la Maison de la Recherche de l'Université de Lille 3, l'Institut International Érasme (MSH Nord-Pas-de-Calais).

vingtième siècle autour du corps engagé dans l'activité par la phénoménologie, la psychiatrie phénoménologique et la psychanalyse dite transitionnelle qui ont abordé l'expérience d'écriture/dessin et la danse à partir du geste et du jeu (*playing*). Ces recherches approfondissent l'intuition centrale de l'œuvre de Freud, celle de la spatialité de l'activité psychique : l'écriture du rêve procède d'une activité d'espace. Le sens se construit selon une série de processus spatiaux, condensations et déplacements, qui lui confèrent une valeur rythmique. C'est à partir de cette intuition que les recherches psychanalytiques peuvent se révéler les plus fécondes : il s'agit de mettre l'accent sur l'activité à l'œuvre dans l'art, construction conjointe du sujet et d'une spatialité qui lui est propre, qui engage son rapport au monde et aux autres.

Dans ces approches de l'art, la question de l'espace est donc centrale et se signale par la récurrence de catégories spatiales (« proximité »/« distance », par exemple chez Erwin Straus) ou attribuables au registre du spatial (« espace transitionnel », par exemple chez Winnicott). Celle-ci se dégage d'abord et d'emblée d'une problématique relationnelle – l'ensemble des rapports entre dedans/dehors et proche/lointain, par exemple – qui fonde la spatialité sur la dynamique union/séparation en introduisant à des niveaux divers la question du rythme. Cette tradition fonctionne ici comme un arrière-fond ou un référent explicite, en ce que d'une part, elle aborde l'activité par la dimension de l'expérience (et non pas de l'expérimentation), en ce que d'autre part, elle a mis au jour le rapport entre activité artistique et spatialité, les articulant dans une approche relationnelle.

C'est un examen de cette approche relationnelle et son déploiement que nous proposons comme sujet de cet ouvrage collectif, lequel s'efforce d'articuler les études de cas concrets, l'élaboration critique des corpus disponibles et des propositions aux visées plus théoriques, en mobilisant des référents métathéoriques variés. Ce recueil de textes répond à trois types d'exigences : interroger le processus d'effectuation dans ce qu'il a

de plus concret ; s'ouvrir à la pluralité des formes de l'activité et des disciplines de l'art ; choisir un parti pris résolument non métaphorique. La tentation, en effet, est toujours forte d'importer des concepts forgés dans le champ philosophique, dans celui de la clinique ou, plus décalé, dans celui de la géographie, pour les appliquer de façon exogène à l'art, dans une acception qui reste trop métaphorique. La visée est donc à la fois descriptive, conceptuelle, voire méthodologique.

L'orientation consiste à travailler en direction d'une conception dynamique et constructive de l'espace. Il est très difficile de ne pas céder à l'idée d'une activité artistique qui s'effectue *dans* l'espace, et donc à une conception de l'espace comme réceptacle de l'activité – sur le modèle de la manière dont a été pensée la spatialité de l'objet d'art. C'est, au contraire, l'idée d'un espace se formant, se faisant à travers l'activité artistique et inversement celle d'une activité artistique se formant, se faisant *avec* l'espace comme dimension qui est ici sérieusement considérée – ceci impliquant une éventuelle reformulation de la spatialité de l'objet d'art. Plutôt que de parler d'un rapport entre espace et activité artistique, il serait en ce sens plus juste de parler de la dimension spatiale de l'activité artistique et de la dimension œuvrée de l'espace. C'est cette dimension œuvrée et construite de la spatialité dont on veut mettre au jour les modalités et les conditions de formation : quelle part et quel rôle assigner aux médiations de l'intersubjectivité, de la technique, voire de l'histoire dans sa dimension individuelle ou collective ? Et, dans cette perspective, quel statut accorder au cadre, et plus généralement à toute forme de dispositif envisagé non comme condition extérieure de réalisation ou d'effectuation de l'activité mais comme détermination endogène ? Dans quelle mesure ce questionnement de l'activité dans son rapport avec l'espace exclut-elle ou au contraire requiert-elle la question du temps ?

Spatialités d'une *land* activité : le *Land Art* à travers l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude

ANNE VOLVEY

Résumé

Considérer les implications du glissement sémantique qui s'est opéré de Earthwork (première appellation du Land Art états-unien) à Land Art afin de recentrer sur le land la réflexion sur l'art contemporain, permet d'aborder l'art par l'activité artistique et la spatialité. C'est ce à quoi s'attache tout d'abord ce texte qui met en évidence les stratégies spatiales des land artistes par rapport au « monde de l'art » et au jour le schème juridique (foncier) et le contexte historique (mouvement du Land use reform) de l'engendrement et du fonctionnement de celles-ci. Adoptant une visée théorique par laquelle il redéfinit la dimension spatiale de l'objet d'art à partir de celle de l'œuvre d'art, mais s'accordant des moments descriptifs, le texte s'appuie sur des citations d'artistes et des descriptions d'œuvres pour examiner la manière proprement spatiale dont le Land Art s'est fait matrice disciplinaire de pratiques contemporaines. Cet examen confère à l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude¹ un statut paradigmatique et trouve en géographie contemporaine les outils conceptuels et théoriques de son développement.

Puis, quittant le registre de l'œuvre de l'art pour celui de l'expérience, le texte aborde la question de la transitionnalité de l'activité artistique. Une attention portée aux agir corporels et aux cadres d'effectuation de la pratique

¹ Jeanne-Claude, l'épouse et collaboratrice de Christo, est morte mercredi 18 novembre 2009.

artistique (terrain et dessin) permet d'identifier des enjeux d'ordre psychanalytique dans la dimension proprement spatiale de l'activité artistique. La psychanalyse transitionnelle devient alors l'outil théorique et conceptuel de cette autre manière d'interroger la spatialité du Land Art.

Dans son ensemble, ce texte construit le moment spatial que constitue le Land Art dans l'art contemporain autour d'une pluralité d'enjeux à motifs spatiaux.

Le Land Art états-unien est reconnu pour une constellation d'artistes² qui ont travaillé dans la seconde moitié des années 1960 et dans les années 1970 dans des directions similaires de sorte que, croisant sans cesse leurs trajectoires respectives, ils ont exposé ensemble aux États-Unis et en Europe, ont mis en vue des objets d'art formellement comparables, créés au moyen de démarches elles-mêmes comparables. Les disciplines de l'art associent traditionnellement aux œuvres du Land Art les termes d'*in situ* et d'*outdoors*, ceux-ci servant à décrire la nouvelle position de l'objet d'art dans le « monde de l'art »³ institué. Cette approche plutôt descriptive, comparative et conceptuelle du Land Art, inscrite exclusivement dans l'histoire de l'art, centrée sur l'objet d'art – comme sculpture⁴ ou comme paysage⁵ – et son contexte de mise en vue, se déploie à partir des œuvres de Michael Heizer et de Robert Smithson. Elle peine à proposer une définition synthétique et théorique de ce mouvement artistique parce qu'elle échoue à rendre compte des stratégies spécifiques élaborées par

² G. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Ed. Carré, 1995, pp. 11-27.

³ Pour la définition du terme voir H. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

⁴ R. E. Krauss, « Landscape sculpture : the new leap », *Landscape Architecture* 61, juillet 1971, pp. 296-343 ; G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995 ; G. Tiberghien, *Land Art Travelling*, Valence, ERBA, 1996 ; G. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSP, 2001.

⁵ J. Beardsley, *Earthworks and Beyond*, *Contemporary Art in the Landscape*, NY, Abbeville Press Publisher, 1984 ; J.-M. Poinsot, *L'atelier sans mur. Textes*, 1978-1990, Villeurbanne, Art Edition, 1991 ; C. Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994.

ces artistes pour atteindre l'institution artistique et installer leur pratique sur une nouvelle *frontier* fonctionnant dorénavant sous le régime de l'autorat. Au contraire, la mise en perspective inédite de la pratique land artistique états-unienne avec son contexte d'action juridico-politique et, plus largement, son inscription dans une histoire foncière états-unienne permettent d'articuler significativement activité artistique et spatialité pour en faire les principes de la radicalité du Land Art et, partant, de l'intelligibilité du changement de matrice disciplinaire que ces artistes ont, à mon sens, réalisé au tournant des années 1970⁶.

Une telle approche aborde l'art non par les formes accomplies et stabilisées, mais par la pratique et ses méthodes (l'œuvre de l'art). Elle place les objets (d'art) dans la perspective de celles-ci – et non de leur mise en vue – en mettant en avant l'enjeu stratégique, à la fois théorique et pratique, de l'espace pour les land artists. Elle prend en charge pleinement le vocable *land* dans Land Art, entérinant le glissement sémantique qui s'est joué de Earthwork à Land Art – de la terre comme matériau (*earth*) ou comme référent (*Earth*) au *land*⁷, comme prise multidimensionnelle de/pour l'activité artistique. Elle en ouvre le champ sémantique pour conduire une critique des perspectives des disciplines traditionnelles de l'art groupées autour du Land Art, pour rassembler dans un cadre théorique cohérent des éléments jusqu'à présents épars ou juxtaposés, pour construire une intelligibilité du Land Art dans une attention portée aux manières de faire avec l'espace/le lieu. Une telle approche théorique du Land art, qui s'attache à des faits délaissés par les disciplines traditionnelles de l'art et les construit avec des méthodes qu'elles n'ont pas

⁶ A. Volvey, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », in Volvey A. (dir.), *Spatialités de l'art*, T.I.G.R., n°129-130, 2007, pp. 3-25.

⁷ L'enjeu du vocable *land* dans la construction théorique proposée ici, l'ensemble des déclinaisons lexicales qui lui est lié, le contexte états-unien auquel il renvoie, expliquent le choix que je fais ici de conserver le terme anglais en lui-même et dans ses divers développements.

l'habitude d'utiliser, mobilise des outils théoriques et conceptuels de la géographie contemporaine⁸, science de la dimension spatiale du social, tout en l'impliquant dans une interdisciplinarité inhabituelle⁹. Se faisant, elle fait participer le Land Art à une réflexion plus générale sur le tournant spatial des sociétés et des sciences sociales. Elle développe son point de vue à partir des œuvres de Dennis Oppenheim et de Christo et Jeanne-Claude – exemple paradigmatique plus particulièrement développé ici.

Ce texte est composé en deux parties. La première présente les stratégies spatiales du Land Art états-unien et leurs conditions de fonctionnement. Elle développe dans leur perspective une théorie de ce courant de l'art contemporain qui articule activité artistique et spatialité. Elle expose ensuite le paradigme christo-jeanne-claudien et l'instaure en pivot de la réflexion. La seconde, centrée sur les fabriques spatiales des œuvres christojeanne-claudiennes, ouvre autour des pratiques combinées du terrain et du dessin une dimension transitionnelle. Si cet autre horizon reste rivé à la problématique de la spatialité, celle-ci s'y révèle moins liée à l'activité qu'à l'expérience qui lui est associée, tandis que son examen fait ressortir dans l'objet d'art des motifs moins esthétiques que psychanalytiques.

⁸ J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003 ; M. Lussault, *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Seuil, 2007 ; A. Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

⁹ Volvey, in Volvey A. (dir.), *op.cit.*, 2007.

Spatialité d'une land activité artistique paradigmatique, la stratégie spatiale du Land Art états-unien

« Because I wasn't very excited about objects which protude from the ground. I felt this implied an embellishment of external space. To me a piece of sculpture inside a room is a disruption of interior space. It's a protusion, an unnecessary addition to what could be a sufficient space in itself. »¹⁰

La dimension spatiale du Land Art est découverte presque dès l'origine par *Sonsbeek '71, Sonsbeek Buiten de Perken*, festival d'art international qui en sanctionnera l'avènement et en assurera la visibilité¹¹. « From exhibition to activity »¹², l'introduction du catalogue de l'exposition rédigée par son commissaire, met en avant la nouvelle spatialité impliquée par l'activité artistique, et ses enjeux mondains. C'est bien en jouant un nouveau jeu spatial (nouvel ordre de grandeur, nouveaux lieux et relations entre les lieux) que l'activité déployée par les artistes invités instaure un autre « monde de l'art », un monde de l'art que je qualifie de *situé* afin de faire valoir à la fois sa différence avec le « monde de l'art » institué et ses principales qualités relatives et relationnelles – soit un ensemble formé des relations attachées au processus de l'œuvre en train de se faire.

Comme le souligne Beeren dans son introduction, les « *spatial relations* » qui thématisent l'édition de 1971 sont moins une affaire d'objet (d'art) qu'une conséquence de la méthode artistique (« *working methods* »). *Sonsbeek '71* a constitué moins le lieu donné d'une exposition d'objets d'art en plein air que l'environnement

¹⁰ Citation de D. Oppenheim dans J. Kastner et B. Wallis, *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon Press, 1998, p. 202.

¹¹ Sonsbeek est un festival de sculptures en plein air fondé en 1949 à Arnhem (Pays-Bas). L'édition de 1971, conçue par W. A. L. Beeren, présente 83 artistes européens et américains, parmi lesquels les principaux land artists états-uniens de l'époque (Robert Smithson, Mickael Heizer, Robert Morris, Walter de Maria, Dennis Oppenheim, Robert Sierra, Christo).

¹² W. A. L. Beeren, « From Exhibition to Activity » (Introduction), Catalogue de l'exposition *Sonsbeek'71*, 19 juin-15 août 1971, Arnhem, 1971.

facilitateur du déploiement d'une activité artistique en dehors du cadre institué du festival, au travers de situations mondaines nouvelles. En effet, l'*outdoors* et l'*in situ* du Land Art ne sont pas seulement des positions nouvelles de l'objet d'art par rapport au monde de l'art, pas plus que l'avènement d'un nouvel ordre de grandeur n'impose simplement une nouvelle dimension de l'objet. Ils sont les moyens d'une véritable stratégie spatiale conduite par les land artists états-uniens pour combattre à la fois le monde de l'art institué et le rapport de représentation des objets d'art à la réalité, et trouver/créer ainsi une nouvelle *frontier* pour leur pratique. Comme l'énonçait D. Oppenheim :

« l'objet était vraiment la cible. L'objet d'art était ce à quoi l'on tentait de trouver une alternative » et, ce faisant, « le lieu prit en quelque sorte la place de l'objet. (...) La nécessité de reproduire, de copier, ou de manipuler la forme n'était plus une fin en soi. »¹³

L'objet d'art était une cible à travers laquelle l'ensemble du système de l'art incriminé pouvait être atteint et, inversement, l'œuvre de l'art avec le lieu une solution pour en sortir¹⁴. Avec sa « dématérialisation » et/ou sa regradation scalaire d'une part, disparaissent le support de l'encodage de l'art par le monde de l'art institué et le véhicule de la relation dissymétrique entre ses acteurs, le produit du rapport de représentation à la réalité, le moyen de la marchandisation de l'art. Avec la délocalisation *outdoors* de l'activité artistique, le lieu devient la ressource de l'art, sa mise en œuvre artistique, la condition de la recomposition d'un monde de l'art *situé* et de l'avènement d'un monde de significations manifesté dans un objet d'art.

¹³ Cité dans G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995, p. 98.

¹⁴ Cette position est objectivée dans de nombreuses œuvres de land artists, parmi lesquelles les *Nonsite* de R. Smithson.

« Recently I have been taking galleries apart, slowly. I have a proposal that involves removing the floorboards and eventually taking the entire floor out. I feel this is a creeping back to home site. »¹⁵

Le remplacement de cette stratégie dans la perspective du schème juridico-culturel qui l'a engendrée et du contexte historique qui lui a permis de fonctionner donne une intelligibilité inédite au Land Art. Ces référents en font une matrice disciplinaire d'origine spécifiquement états-unienne. Si « le lieu a bien pris la place de l'objet », c'est l'*outdoors* qui est la condition de la mise en œuvre de ce programme. En effet, le déplacement hors-les-murs de l'activité artistique, implique que l'artiste ne dispose plus de lieux institués à la fonction artistique prédéterminée, mais au contraire qu'il doit faire un usage artistique d'un terrain qui n'a pas été affecté de manière coutumière ou légale à cet usage, ni approprié par une personne privée, une organisation ou une institution, et dont la mobilisation serait encadrée par une réglementation territoriale ou sectorielle.

La réalisation *outdoors* d'un objet d'art, *a fortiori* de grande taille, suppose, outre la sélection d'un lieu et son découpage, la reconnaissance formelle d'un droit à en faire un usage artistique temporaire ou définitif. Elle impose par conséquent que le land artiste conduise une procédure de revendication (*claiming*) d'un terrain (*land*) pour en faire usage artistique. L'analyse faite par l'économiste H. de Soto¹⁶ de la mise en forme légale de la procédure aux États-Unis, au 19^{ème} siècle, éclaire le schème. Elle est issue d'une légalisation après-coup du « droit de préemption », ainsi que d'une intégration formelle des *Occupancy laws*¹⁷. Cette inté-

¹⁵ Citation de D. Oppenheim dans J. Kastner et B. Wallis, *op. cit.*, p. 203.

¹⁶ H. de Soto, *Le mystère du capital : pourquoi le capitalisme triomphe en Occident et échoue partout ailleurs*, Paris, Flammarion, 2005.

¹⁷ Le « droit de préemption » est le droit reconnu au 18^e s., par certains États fédérés, aux occupants (*squatters*) d'acheter les terres publiques sur lesquelles ils ont fait des améliorations avant que celles-ci ne soient mises en vente. Les *Occu-*

gration des contrats extra-légaux, arrangés par les communautés d'occupants (*claim associations*...) et appliqués sur le terrain, dans le système juridique général écrit et codifié, a fait correspondre le droit foncier états-unien à la manière dont les *squatters* et les *pioneers* vivaient et travaillaient dans le contexte de la conquête territoriale.

L'occupation¹⁸ et la valorisation¹⁹ du sol et du sous-sol se sont trouvés ainsi placés au fondement du droit de propriété et de la création de valeurs qui en découle. Cette instauration de l'usage du sol en métadroit trouve sa traduction formelle définitive dans le *Homestead Act* de 1862 qui fait dépendre le droit de la propriété du sol de son travail, et opère en trois actes :

- 1– jalonnement d'un terrain (« *to stake out a claim* » ou « *to locate a claim* »),
- 2– travail de la parcelle sur une temporalité donnée (5 ans ou 6 mois dans le cas d'un achat de la parcelle),
- 3– enregistrement légal des droits d'usage de la parcelle et de jouissance des biens afférents.

On voit ainsi comment le *land* a pu constituer la cheville ouvrière de la stratégie d'*outdoors* des land artists et de son déploiement en une stratégie spatiale globale : la reconnaissance formelle de leur droit à installer ou à mettre en vue quelque part un objet d'art (*land claiming*) dépendait d'une mise en œuvre artistique préalable de ce lieu (*land working*).

Dans ce contexte juridique, activité artistique et spatialité se trouvaient nouées ensemble par la stratégie d'*outdoors*. C'est pourquoi l'unité et la radicalité du Land Art ne réside pas dans un simple changement de matériau pour le façonnage d'objets ou de

capancy Laws du 19^e s. correspondent à l'extension de ce droit à toutes les terres quel que soit leur statut juridique.

¹⁸ Il s'agit du « droit tomahawk », droit de préemption dérivé du marquage de la parcelle, et du « droit cabane », dérivé de la construction d'un *logcabin*.

¹⁹ Le « droit maïs », dérivé de la pousse d'une récolte.

réfèrent pour la représentation de sujets mais bien dans sa spatialité ou sa manière de faire avec l'espace. C'est ce qu'objective méthodiquement Oppenheim dans sa série *Gallery Transplant*, 1969 : dans un geste d'arpentage effectué avec les pieds, il trace au sol le plan à taille réelle d'une salle de musée, l'apparentant au dessin d'un *township*.

La mise en évidence d'un schème juridico-culturel qui permet de nouer la stratégie d'*outdoors* des land artists autour d'une prise foncière (le *land*), demanderait un travail complémentaire d'entretiens systématiques que je n'ai pas mené, mais il est possible de mettre en avant un faisceau d'indices concordants qui vient étayer cette proposition. La référence assumée au *land claiming* d'abord. Si la revendication foncière des *Gallery Transplant*, 1969 est implicite, celle des *Site Marker* de 1967 est explicitée par Oppenheim [c'est moi qui souligne] :

« In my site markers of 1967 the notion of travel was coupled with the sense of place. Place kind of took place of the object... My simple act of issuing a stake and taking up a photograph of the piece and claiming, pointing out where it was on a map and describing it on the document was sufficient... The need to replicate, duplicate or manipulate form was no longer an issue. »²⁰

Le contexte de travail est non moins déterminant. Les land artists conduisent leur *outdoors* dans le mouvement de la contre-culture de la fin des années 1960 et du début des années 1970, en particulier dans le contexte du *Land Use Reform*. Ce mouvement civique concentra son action sur la question du contrôle de l'aménagement et de l'usage des sols et des ressources. Il déboucha sur le *National Environmental Policy Act* de 1970, sur l'abrogation du *Homestead Act* sur les terres fédérales (*Federal Land Policy and Management Act*, 1976) et sur la mise en place des institu-

²⁰ Cité dans J. Kastner et B. Wallis, *op. cit.*, p. 30.

tions et des programmes du *Land Reclamation*²¹ (1973 et 1977). À la suite de Robert Smithson, les land artists se sont impliqués dans les programmes de *Land Reclamation*²² qui, d'une part, leur offraient un accès au sol et qui, d'autre part, leur permettaient de mobiliser tout en les réorientant les éléments de la culture foncière états-unienne dans une perspective anti-moderne²³.

Enfin, une attention portée aux objets du Land Art fait apparaître la récurrence de figures qui ne sont pas sans évoquer les « droits » d'usage extra-légaux qui ont fondé le régime légal de propriété²⁴ ou encore les activités minières des pionniers²⁵. Tan-

²¹ Processus de réhabilitation des terrains et ressources détériorés (sol, végétation, eau) par une activité humaine afin de rétablir des conditions équivalentes à celles qui prévalaient avant la détérioration, soit dans la perspective d'un nouvel usage (reconversion) soit dans celle d'un classement en réserve naturelle (restauration).

²² En 1972, Smithson entame des négociations avec des compagnies minières pour la reconversion de leur site d'extraction. Ces négociations débouchent sur les projets *Lake Edge Crescent*, 1972 et *Creede, Colorado, Tailing Pond*, 1972 (Garden of Tailings et Meandering Ring). En 1979, Oppenheim et Morris font partie des sept artistes invités par la King County Arts Commission (Etat de Washington, région de Seattle) à réfléchir à des projets de réhabilitation artistique de sites détériorés dans le cadre du projet « Earthworks : Land reclamation as sculpture ».

²³ Smithson, pour qui *Spiral Jetty*, 1970 était un « ecological work of reclamation », proposait : « *Across the country there are many mining areas, disused quarries, and polluted lakes and rivers. One practical solution for the utilization of such devastated places would be land and water re-cycling in terms of 'earth Art'. (...) Art can become a physical resource that mediates between the ecologist and the industrialist. Ecology and industry are not one-way streets, rather they should be crossroads. Art can help to provide the needed dialectic between them.* » – cité in J. Beardsley, *op. cit.*, p. 135.

²⁴ Droit « tomahawks » par exemple : dans *Boundary Split*, 1968 ou *Salt Flat*, 1969 d'Oppenheim, dans *Wrapped Coast*, 1969, *Valley Curtain*, 1970-1972 ou *Running Fence*, 1976 de Christo et Jeanne-Claude, dans *Untitled (Belknap Park, Grand Rapids)*, 1974, de Morris, dans *Double Negative*, 1969-1970 de Heizer ; droit « cabane » dans *The Umbrellas*, 1984-1991 de Christo et Jeanne-Claude ; et droit « maïs » dans *Directed Harvest*, 1969 ou *Directed Seeding-Canceled Crop*, 1969 d'Oppenheim.

dis qu'une attention portée aux lieux sélectionnés et mis en œuvre par les land artists fait apparaître des types de lieu qui ne sont pas sans rapport avec la mythologie de la conquête territoriale (désert, réserve foncière) ou les cibles du *Land Use Reform* (friche, décharge). Si les land-artists européens ont bien vu dans les land artists états-uniens des « cow-boys » ou des « Rambo » de l'art²⁶, ces derniers se voient volontiers en pionniers ou *squatters* post-industriels, posant les conditions de possibilité d'un rapport aux ressources non prédateur et plus négocié. Enfin, cette approche du Land Art par le foncier donne un nouvel éclairage sur l'importance reconnue de la carte²⁷ et de la cartographie dans la pratique et les objets land artistiques.

La monumentalité de l'objet-lieu d'art

« *The position of art as malleable barter-exchange item falters as the cumulative economic structure gluts. The museums and collections are stuffed, the floors are sagging, but the real space exists.* »²⁸

²⁵ Three downwards blows, Knuckle Marks, 1977 pour Oppenheim ; Untitled (Relcaim Gravel Pit, King County, 1979, pour Morris.

²⁶ C. Garraud, *op. cit.*, p. 46.

²⁷ G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995 ; G. Tiberghien, *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographique*, Paris, Bayard, 2007 ; M.-A. Brayer, « Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie », in *Exposé. Revue d'esthétique et d'art contemporain*, n°2, 1995, pp. 7-23 ; L. Corbel, « Entre cartes et textes : lieux et non-lieux de l'art chez Smithson », in *Textimage*, « Cartes et Plans », n°2, 2008 – http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/corbell1.htm.

A. Volvey, « Fabrique d'espaces : trois installations de Christo et Jeanne-Claude », in *Les Cahiers d'Espace-temps*, numéro spécial *À quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*, n°78-79, 2002, pp. 68-85 ; A. Volvey, « Christo et le Land Art. Dans la carte du territoire la monumentalité christolienne », in *Ligéia. Dossiers sur l'art*, numéro spécial *Brançusi et la sculpture*, n°57-58-59-60, janvier-juin 2005, pp. 221-232 ; A. Volvey, in Volvey A. (dir.), *op. cit.*, 2007.

²⁸ Citation de M. Heizer dans J. Beardsley, *op. cit.*, p. 13.

La prise foncière des land artists dans leur stratégie d'*outdoors* et de regradation scalaire va leur permettre de redéfinir l'objet d'art et le sens de l'activité artistique. Le *land* mis en œuvre dans un *land working* artistique devient à part entière une ressource du projet artistique. Cette approche est objectivée par Oppenheim dans la série *Gallery Transplant*, 1969 : c'est dans le mouvement de délocalisation /relocalisation hors-les-murs de la salle d'exposition du musée, à l'intérieur de l'aire formée par les limites tracées au sol du plan de la salle, qu'a lieu, par activation de ses substances locales (Oppenheim parle d'« *activated surface* »), une œuvre d'art éphémère. Comment définir cet objet d'art ? Il ne s'agit plus d'art *dans* un lieu : soit un objet exposé quelque part et qui entretient avec le lieu où il se tient un rapport d'extériorité, celui-ci lui servant de réceptacle ou de condition de mise en vue. L'objet d'art ne se trouve pas seulement dans un lieu (ou une localité), il est *du* lieu et surtout *avec* le lieu, il est objet-lieu d'art. Pour aborder cette dimension intrinsèquement spatiale de l'objet d'art, il faut abandonner une conception essentiellement positionnelle du rapport entre les choses et les lieux qu'elles occupent²⁹, soit une conception centrée sur les objets fabriqués par les artistes, pour promouvoir une conception relationnelle des lieux aux choses qui les occupent³⁰.

Cette conception, pour laquelle je propose de recourir à la distinction entre le lieu comme *topos* et le lieu comme *chôra* (que théorise le géographe français A. Berque en s'appuyant sur la tradition philosophique³¹) met l'accent sur le mouvement de liaison chose/lieu (la chôrésie), et partant, sur ce qui les lie : l'activité ar-

²⁹ G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995.

³⁰ A. Volvey, *Art et spatialités d'après l'œuvre in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude. Objet textile, objet d'art et œuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique*, Thèse de Doctorat de l'Université de Paris I-Sorbonne, 2003 ; A. Volvey, *op. cit.*, 2005 ; A. Volvey, in Volvey A. (dir.), *op. cit.*, 2007.

³¹ A. Berque, *op. cit.*, pp. 23-25 ; A. Berque, in Lévy J. et Lussault M. (dir.), *op. cit.*, 2003, pp. 555-556.

tistique. L'activité artistique met en lieu (et non pas seulement localise) l'idée d'objet et « œuvre d'art » le lieu. On mesure ainsi les limites conceptuelles de la notion d'*in situ* rapportée au Land Art états-unien : faisant valoir un rapport d'extériorité entre le lieu (*topos*) et l'objet marqué par « *in* », elle ne donne pas à comprendre le rapport de liaison dynamique et de concrétisation réciproque de l'objet et du lieu qui se noue dans la pratique artistique. En somme, il ne suffit pas de reconnaître la filiation du Land Art, via l'art minimaliste, avec la statuaire de Brancusi ou les problèmes d'installation du *Balzac* de Rodin³², mais de voir comment avec le Land Art la problématique de l'abolition du socle de l'objet d'art trouve son aboutissement dans le rapport de liaison dynamique de l'objet et du lieu. Le lieu n'est pas un nouveau socle pour un objet d'art *in situ*, mais, suivant les termes d'A. Berque, une « matrice » de l'objet-lieu d'art dont celui-ci est le « porte-empreinte ». Ainsi, dans l'activité artistique (*land claiming/land working*), le *land* est à la fois terrain-cible d'un usage artistique (*track of land*), champ de travail artistique (*fieldwork*), élément dynamique de la concrétisation de l'idée d'objet et du lieu dans un objet-lieu d'art (*chôra*).

Qu'est-ce qui est mis en œuvre *du* lieu *avec* le lieu et se manifeste dans l'objet-lieu d'art ? De quelles dimensions du lieu-matrice l'objet-lieu d'art se fait-il le porte-empreinte ? Par le truchement du *land*, l'art se mondane autrement : il devient contextuel³³ et global. Le land artist projette une idée d'objet d'art sur un sol non affecté à l'usage artistique et doit travailler ce sol pour obtenir l'autorisation d'y mettre en vue l'objet projeté. Ce faisant, il en perturbe le régime de propriété et d'usage ordinaire : son projet mobilise le collectif social auquel il s'adresse – la communauté territorialisée des usagers, résidents, propriétaires, adminis-

³² R. E. Krauss, « Sculpture in the Expended Field », *October*, printemps 1979, pp. 30-44; G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995, p. 87.

³³ P. Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

trateurs, gouvernants, etc. –, et implique les membres des corps de métier et de la communauté avec lesquels il procède. Si ces situations interactionnelles et transactionnelles recomposent un autre monde de l'art³⁴, un monde situé – *i.e.* à la fois localisé et intrinsèquement lié à l'ensemble de situations constituant son contexte d'émergence et de fonctionnement –, elles créent aussi les conditions de possibilité du dégagement des dimensions à la fois matérielles et idéelles du lieu, et de leur mise en jeu, en forme et en vue dans des objets-lieux d'art. En particulier, l'activité *outdoors* en s'insérant dans la cité objective les manières pré-réflexives qu'a le collectif social de se rapporter au *land*, fait lever des questions/conflits attachés au *land* qui dépassent le strict corpus esthétique, révèle et fait fonctionner des mécanismes internes au dispositif sociétal, et atteint, ce faisant, une dimension globale (tous les domaines et les registres de la vie sociale sont touchés et constituent à la fois le contexte et les ressources de l'action).

En l'abordant par le foncier, le projet *land* artistique états-unien travaille radicalement et fondamentalement le collectif social, l'engage à co-construire un monde qui n'est pas insensé (pour lui), un monde tissé de significations situées – *i.e.* à la fois attachées au lieu et relatives aux situations qui les ont faites émerger et dans lesquelles elles ont été élaborées. Celles-ci seront alors rassemblées, stabilisées et manifestées dans les objets-lieux d'art. Cette construction de significations par un collectif social via la co-action dans des situations artistiques s'apparente ainsi à d'autres régimes de construction de fictions collectives en micro récits, tout particulièrement au développement territorial (un récit qu'un collectif co-construit comme motif présentiste d'un vivre-ensemble). Les opérations de *land claiming* et *land working* ont pour effet de substituer à la valeur d'usage traditionnelle du lieu une

³⁴ Pour H. Becker, *op. cit.* : « Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. »

valeur d'échange participant à la définition d'un régime postmoderne de rapport au monde³⁵ – un régime présentiste de valeurs et de significations attachées à un lieu, co-construites dans des situations dialogiques pluriactorielles et temporairement stabilisées dans l'objet-lieu d'art.

Cela explique l'instrumentalisation possible (et à venir) du Land Art dans le marketing territorial pour la construction de la figure du lieu ou de l'édile. Cette possible instrumentalisation a d'ailleurs été dénoncée par R. Morris à propos de son intervention dans le cadre de « Earthworks : Land reclamation as sculpture »³⁶. Dans la prise foncière s'origine, en effet, l'horizon politique de l'activité land artistique, pour autant qu'il est entendu que le Land Art ne fait pas du politique avec des images politiques – selon une politique de la représentation –, mais dans ses manières de faire avec le lieu – selon une politique de l'action qui, ce faisant, atteint la signification.

La reconnaissance de la dimension chôraïque³⁷ de l'objet d'art, invite à considérer la question de la spatialité de l'objet-lieu d'art dans la perspective de son rapport avec la spatialité de l'activité artistique. Il s'agit de ne pas se laisser prendre par la dimension proprement topoïque de l'objet. L'activité artistique « œuvre d'art » un ensemble de lieux séparés les uns des autres, différenciés par leur substance, leur étendue, leur métrique³⁸, et les met

³⁵ J.-M. Besse, « Entre modernité et postmodernité : la représentation paysagère de la nature », in Robic M.-C. (dir.), *Du milieu à l'environnement*, Paris, Édition Economica, 1992, pp. 89-121.

³⁶ A. Lausson, « L'enjeu écologique dans le travail des *Reclamation Artists* », 2008, hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/33/77/27/PDF/3. Lausson. A. Volvey, in Volvey A. (dir.), *op. cit.*, 2007.

³⁷ Néologisme obtenu par dérivation du terme *chôra* proposé par A. Berque. Cet adjectif se rapporte à l'objet-lieu, tandis que je recours à « chôrésique » pour renvoyer au processus de con-crétisation lieu/objet.

³⁸ Selon J. Lévy, in Lévy J. et Lussault M. (dir.), *op. cit.*, 2003, pp. 607-609 : « Mode de mesure et de traitement de la distance ».

en relation à travers l'ensemble des situations artistiques qu'elle génère. Elle a, de fait, une spatialité complexe (grandeur, métrique), non congruente avec la spatialité apparente de l'objet-lieu d'art concrétisé. Cependant la spatialité de l'objet-lieu d'art ne peut être pensée sans cet agencement réticulaire de lieux formant la dimension spatiale de l'activité artistique dont elle procède et à laquelle elle renvoie. Le cartogramme de l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude *Pont-Neuf Wrapped, Paris, 1975-85* [figure n°1] est une tentative de synthèse graphique de cette articulation particulière d'échelles, de métriques et substances des objets-lieux d'art du Land Art. Tout fonctionne comme si en découpant et en empruntant un lieu, le land artist individualisait un géotype³⁹, puis, en le travaillant, mettait en évidence et faisait fonctionner les liens d'interspatialité⁴⁰ qu'entretient cette « situation géographique » de dimension locale avec un ensemble d'autres lieux/espaces.

Or, cette manière qu'a l'activité artistique non seulement d'emprunter un lieu, mais de rattacher cette prise locale à son espace relationnel et d'étendre, de réorienter, de reconfigurer à travers les déplacements matériels, immatériels et idéels qu'elle génère un nouvel espace relatif à elle, est non seulement opératoire mais proprement symboligène⁴¹. Les représentations et significa-

³⁹ Selon J. Lévy, in Lévy J. et Lussault M. (dir.), *op. cit.*, 2003, pp. 412-413 : « Agencement spatial complexe, composition de plusieurs chorotypes. Synonyme de situation (géographique) ».

⁴⁰ Selon J. Lévy, in Lévy J. et Lussault M. (dir.), *op. cit.*, 2003, pp. 523-524 : « Interaction entre espaces ».

⁴¹ C'est cette fonction qui transparaît dans les mots de Lester Bruhn, un rancher engagé dans le projet Running Fence de Christo et Jeanne-Claude. Réagissant d'abord au refus de certains propriétaires locaux d'accorder l'usage de leurs parcelles à Christo et Jeanne-Claude, il dit : « *I bet you a dollar now, right now, that I can put your curtain up. And I won't have a complain. Now, you know why ? (...)* Because every body in this country knows me. But when a stranger comes in, they are just a little skeptical, they don't understand. You see? No, that is right. Now you just go and think about that a little bit. »

tions ainsi levées du lieu, seront alors rassemblées et stabilisées dans des objets-lieux monumentaux – monumentaux du fait de leur grandeur, mais aussi de leur capacité à manifester ce sens (ou cette fiction de sens). L'objet-lieu d'art opère une condensation de l'œuvre de l'art et y renvoie sur un mode synecdotique⁴². On comprend par-là même un aspect primordial du rapport étroit qu'entretient l'objet d'art avec la carte, non pas d'un seul point de vue morphologique⁴³, mais en tant que récit d'un collectif social sur son territoire – pour autant qu'on abandonne une définition simplement référentielle de la carte au profit d'une définition praxéologique⁴⁴.

Leur accord négocié et leur soutien acquis, il réagit ensuite aux interdictions faites par les administrations territoriales et sectorielles à l'érection de la Fence sur certaines portions de son parcours (cf. plus loin) : « *What burns me up a lot here and what... I don't know... I come to the conclusion: I don't own this ranch, I don't own it. I am just... I can't do what I want on it. Can I? A man wants to come in here and do this and I can't even have a say in it. And people way and way from here do all the talk and say what I can do on my ranch.* » (Citations extraites du film d'A. et D. Maysles, C. Zwerin, *Running Fence*, New York, Maysles films Inc., couleur, 58 min, 1977).

La découverte, via la situation artistique générée par le projet artistique christo-jeanneclaudien, qu'un terrain n'est pas seulement approprié mais aussi réglementé, et que le droit de propriété n'autorise pas tous les usages dans la mesure où ils sont définis ailleurs et par d'autres acteurs, force la réflexion du rancher et active chez lui le schème pionnier du rapport au sol. Il conclut logiquement : « *I don't own this land anymore, it seems. I don't have a goddam thing to say about it. If I were younger, I'd get out of here tomorrow and move up to Oregon.* » (Citation extraite de C. Tomkins, « Christo's public art. How to win friends, outlast enemies, and make the social structure work for you in Northern California. », in Christo, *Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1978, p. 27).

⁴² B. Debarbieux, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'Espace géographique*, n°2, 1995, pp. 97-112.

⁴³ G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995 ; M.-A. Brayer, *op. cit.*, 1995.

⁴⁴ L. Mondada, « Pratiques discursives et configuration de l'espace urbain », in Lévy J. et Lussault M. (dir.), *Logiques de l'espace, Esprit des lieux. Géographies à Cergy*, Paris, Belin, 2000, pp. 165-175.

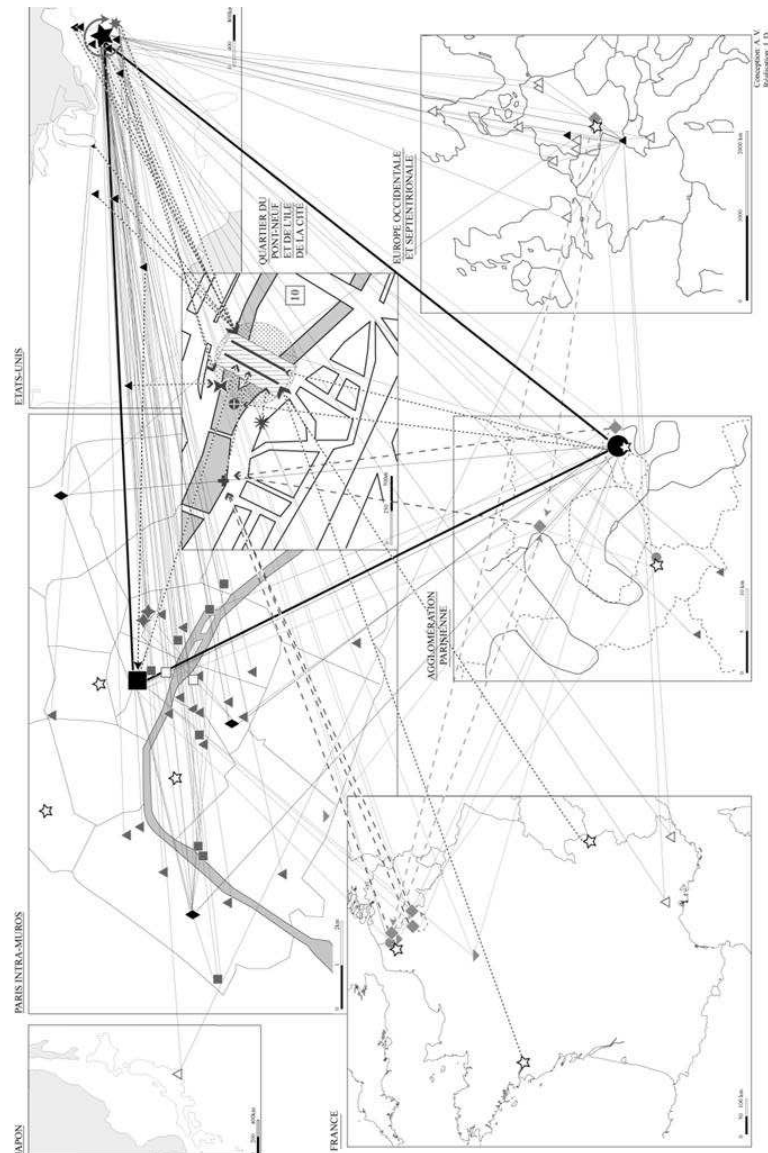


















Figure n°1 : Spatialités de l'œuvre et de l'objet d'art. L'exemple de The Pont-Neuf Wrapped, Paris, 1975-1985, Christo et Jeanne-Claude.




I - LES CENTRES DE L'ACTION ARTISTIQUE, LES PRINCIPAUX ACTEURS DE L'ŒUVRE ET LEURS PRINCIPALES RELATIONS

- Les centres de conception, direction, et coordination du projet et de la fabrication*
-  Siège Social de la C. V.J. (maître d'œuvre)
 -  Siège Social des Charpentiers de Paris (maître d'œuvre délégué et entreprise générale)
 -  Bureau local de J. Schaub et de Ted Dougherty (direction administrative et direction technique)
 -  Membres de la "famille sentimentale" les plus impliqués dans le projet (lieu de résidence et de travail principal)
 -  Membres de la "famille technique": les experts
 -  Principales entreprises sous-traitantes ou associées (localisation des sièges sociaux)
- Relations de direction, de coordination et de gestion du projet entre les centres
- Déplacements vers les résidences parisiennes temporaires des membres de la "famille sentimentale"
- > Déplacements d'informations, de biens et de personnes entre les centres et les cabinets associés






II - LE PROJET : SITES D'ACTION ARTISTIQUE ET RELATIONS ENTRE SITES ET / OU CENTRES

-  Site du projet graphique (atelier de Christo)
 - Les principaux sites de l'adresse publique*
 -  Sites de la procédure d'autorisation administrative
 -  Sites d'adresse locale aux résidents
 -  10 sites d'adresse locale aux résidents
 - Les sites de promotion du projet*
 -  Sites de conférence
 -  Sites d'exposition entre 1981 et 1985 (expositions de Type 4, 3 et 2 : en Europe; expositions de Type 4-bis et 1 : dans le monde quand elles sont en rapport avec le projet)
 -  Les sites de recherche et d'investigation
 - Les sites des opérations techniques du projet*
 -  Site de prises de vue photographique pour le projet graphique
 -  Site d'arpentage et de triangulation
- > Déplacements d'informations, de biens et de personnes entre les centres et /ou les sites de projet
-  Déplacements d'informations de biens et de personnes au 48 Howard Street, entre le site du projet graphique et le siège social de la CVJ

III - LA FABRICATION DE L'OBJET TEXTILE: SITES DE PRODUCTION ET D'ASSEMBLAGE ET RELATIONS ENTRE SITES ET / OU CENTRES

-  Sites des opérations de conception technique
 -  Sites industriels et de fabrication
 -  Sites des tests et expérimentations (matériaux, techniques d'installation)
- > Déplacements entre les centres et / ou les sites de conception, de fabrication et d'expérimentation
- > Circulation des biens matériels entre les sites industriels

IV - LE CHANTIER D'INSTALLATION : SITES LOGISTIQUES ET TECHNIQUES, ET PRINCIPAUX DÉPLACEMENTS ENTRE LES SITES INDUSTRIELS ET / OU SITES LOGISTIQUES ET TECHNIQUES

-  L'objet d'art - lieu
 -  Centre de la direction artistique de Christo et Jeanne-Claude
 -  Centre de la direction logistique et artistique
 -  Site de stockage des biens manufacturés: port d'amarrage des barges-plateformes d'installation. Poste technique des Charpentiers de Paris et des entreprises sous-traitantes chargées de l'installation (Société des Guides de Chamomix - France Océan Service, Flagueurs)
 -  Bureau de recrutement, enregistrement et entraînement des installateurs et des monitors. Local technique et cantine. Bureau d'information
-> Déplacements des personnes
- > Déplacements des biens

*L'œuvre de Christo et Jeanne-Claude : une activité artistique paradigmatique du Land Art*⁴⁵

« L'essentiel de [nos] projets est la prise de possession de l'espace. »⁴⁶

« Traditional three dimensions sculptural space is designed by the artist. There is another space what we usually do not think about. (...) You funnel 24 hours around the clock in space designed by architects, urban planners, politicians. Space with jurisdictions, meanings, uses. Now what we do Jeanne-Claude and myself, we borrow that space and we create gentle disturbance for few days. (...) And we inherit everything that is inherent to that space to become a part of the work of art. »⁴⁷

Christo et Jeanne-Claude, un couple d'artistes états-unien, sont considérés comme marginaux par rapport au Land Art⁴⁸, tandis qu'eux-mêmes se défendent d'y appartenir⁴⁹. Il est vrai que leur origine européenne (bulgare et française), leur arrivée tardive aux États-Unis (1964), leur non appartenance à cette constellation d'artistes dont ils ne partagent ni la formation ni les référents culturels mais avec lesquels ils ont exposé autrefois, leur indépendance par rapport au monde de l'art institué états-unien, en font des *outsiders*. Au contraire, leur œuvre, moins essentiellement conceptuelle et programmatique que celle d'Oppenheim – qui s'est engagé dans d'autres voies –, mais plus démonstrative, appliquée et systématique, est selon moi paradigmatique de cette

⁴⁵ Cette partie reprend en plusieurs points mon travail de thèse (A. Volvey, *op. cit.*, 2003).

⁴⁶ Citation de Christo dans M. Yanagi, « Interview de Christo », Catalogue de l'exposition *Christo from the Lilja Collection*, Musée d'art Moderne et contemporain, 4 juillet – 30 septembre 1989, Nice, Éditions des Musées de Nice, 1989, p. 198.

⁴⁷ Citation de Christo issue des entretiens que j'ai réalisés avec Christo et Jeanne-Claude, à New York, en juillet 2003.

⁴⁸ G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995, p. 16 et p. 26 ; I. Chilvers, *A Dictionary of Twentieth-Century Art*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 336.

⁴⁹ A.-F. Penders, *Conversations avec Christo et Jeanne-Claude*, Gerpinnes, Éditions Tandem, 1995, p. 43 ; Christo et Jeanne-Claude, *Les erreurs les plus fréquentes*, Paris, éd. Janninck, 2000, p. 11.

matrice disciplinaire, dans la mesure où elle met en évidence les liens qui se nouent entre activité et spatialité dans la stratégie d'*outdoors*. Gageons, en effet, que la question du *land* et du *land claiming*, sa prise de possession, est tout à fait fondamentale pour Christo. Il a quitté en 1956 un État où régnait le régime formel de la collectivisation et de l'étatisation des terres : la solution à l'encodage et à la marchandisation de l'objet d'art par le monde de l'art institutionnalisé, trouvée dans l'*outdoors* et le *land working*, est logique pour un artiste qui a été formé à la fois au Réalisme socialiste et à l'*agit-prop*⁵⁰. L'installation définitive du couple aux États-Unis lui permettra de trouver le contexte foncier et l'ordre de grandeur territorial de sa stratégie spatiale, ainsi que la ville globale (New York) dont il fera la plaque tournante de son entreprise land artistique⁵¹.

L'*outdoors* est une préoccupation constante de Christo dès son installation à Paris en 1958⁵². Il est conduit à travers un travail complexe mais systématique sur l'empaquetage, travail qui occupera les artistes pendant 10 ans (1960-70) : de l'empaquetage d'objets d'art qui ont à voir avec la représentation (portraits), à l'empaquetage des sujets de la représentation (corps nu vivant, *land*), en passant par l'empaquetage de vitrines et de musées qui ont à voir avec la codification et la marchandisation des objets d'art. L'empaquetage – soit le retournement et le déplacement d'un subjectile, la toile –, est le moyen de disqualifier la dimension représentationnelle des objets d'art, la prétention des institutions muséales à être les lieux centraux de l'art, et le véhicule du

⁵⁰ B. Diamonstein, *Inside New York's Art World*, NY, Rizzoli, 1979, pp. 81-82.

⁵¹ La comptabilité témoigne de la concordance entre la stratégie artistique et le contexte d'activité états-unien. Depuis 1969 (*Wrapped Coast*), huit des treize projets dits *in situ outdoors* réalisés par les artistes sont états-uniens, le projet en cours *Over the River* l'est aussi, tandis que dix-neuf des vingt-quatre principaux projets qui ont été abandonnés par les artistes ou qui ont échoué sont européens (quatorze et demi), japonais (un et demi) ou autres.

⁵² Voir les propos de Christo dans A.-F. Penders, *op. cit.*, p. 25.

transport de l'activité artistique *outdoors*. Ce travail culmine avec l'œuvre qu'ils réalisèrent pour le MoCa de Chicago à la demande de son directeur, *Wrapped In / Wrapped Out, 1969*⁵³, œuvre qui visait à travers le traitement du lieu muséal comme d'un objet, le transport de l'activité artistique hors les murs, la conquête d'autres lieux pour l'art et la concrétisation d'objet-lieu d'art. Le titre complet de l'œuvre immédiatement postérieure, *Wrapped Coast, Little Bay, Australia, One Million Square Feet, 1969*, énonce, outre l'aboutissement avec elle du parcours d'*outdoors*⁵⁴, la ruse scalaire employée contre le monde de l'art institué⁵⁵. La dimension de l'objet textile, dix fois supérieure à la réalisation précédente, manifeste la gradation scalaire de l'entreprise artistique et ses implications : l'accroissement de l'emprise au sol⁵⁶, la définition du mode opératoire artistique et de la structure organisationnelle pluriactorielle. *Wrapped Coast* est le premier « *temporary large scale environmental work* » des Christo.

Christo et Jeanne-Claude sont, parmi les land artists, ceux qui ont poussé le plus loin sans doute la logique chônésique qui découle de la double stratégie spatiale du Land Art (scalaire et d'*outdoors*), en faisant du *land claiming* un principe d'action rigou-

⁵³ Le projet en deux parties comprenait : *Wrapped floors and stairways* et *Packed Museum of Contemporary Art*.

⁵⁴ Œuvre conduite et réalisée hors-les-murs – ex-urbanisée aux confins méridionaux de l'agglomération de Sidney, dans l'enceinte d'un hôpital privé –, elle échappe non seulement aux institutions muséales mais à la bipolarité artistique de l'époque NewYork - Paris.

⁵⁵ Comme le démontre un *Store Front* présenté en 1966 à la Castelli Gallery, tellement imposant qu'il bloquait les visiteurs à l'extérieur de la galerie autant que devant la vitrine. Voir son compte rendu dans B. Chernow, *XTO + J-C. Christo and Jeanne-Claude, a biography*, New York, Saint Martin's Press, 2002, p. 168.

⁵⁶ Le projet côtier initialement prévu pour la Californie s'intitulait de manière plus explicite encore *15 Miles of Packed Coast, Project for the West Coast of the USA, 1968*, tandis que sa réalisation australienne à la superficie plus restreinte reporte sur le métrage de la toile, et non l'emprise au sol, l'énoncé du changement d'échelle opéré.

reux. Leur pratique se distingue de celles d'autres land artists qui, en intervenant dans des espaces à faible enjeu foncier et en faisant glisser leur activité sous la commande publique (patronage des *Counties* et des *Incorporated areas*) ou privée (patronage d'entreprises minières ou industrielles engagées dans les procédures de *Land Reclamation*), ont résolu le problème de l'accès au sol que leur posait leur stratégie spatiale mais affaibli du même coup la portée de celle-ci. Christo et Jeanne-Claude

1– font porter leurs *land claimings* sur des espaces urbains et ruraux ordinaires, « striés » (au sens de Deleuze et Guattari, 1980) par la multiplicité et l'empilement de leurs régimes fonciers et administratifs,

2– ne répondent jamais à des commandes sociales.

Cette manière de faire est ancienne, *Le Rideau de Fer – Mur de barils de Pétrole, rue Visconti, Paris, 1961-1962* est le premier *land claiming* christojeanne-claudien : il était adressé à la Préfecture de Paris qui n'a pas donné suite, et il a donné lieu à une première tentative de lobbying. Elle a pour conséquence des *land workings* de longue durée. Les Christo instrumentalisent les conséquences de la stratégie spatiale du Land Art, en faisant des réglementations portant sur l'usage des sols qu'ils revendiquent, la cheville ouvrière de la chôrésie de leurs objets-lieux d'art : elles déterminent les procédures et font fonctionner les dispositifs sociaux, et cela d'autant mieux que leurs *land claimings* sont dotés d'un à-propos propre à faire lever et travailler des réglementations territoriales ou sectorielles en cours de définition/d'implantation. Pour *Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-1976*, par exemple, le *land claiming* concerne deux comtés, le Sonoma qui mène à l'époque une politique de contrôle foncier de la périurbanisation de San Fransisco, via des contrats avec les *ranchers* dits de ceinture verte, et le Marin où une administration sectorielle créée en 1972 (la *Californian Coastal Zone Conservation Commission*) implante la nouvelle réglementation fédérée pour la protection des sols côtiers.

La concrétisation de l'objet-lieu d'art dépendra non seulement des négociations avec les propriétaires terriens et les administrations, mais aussi de l'aboutissement des procédures administratives, puis judiciaires, engagées par le *Committee to Stop the Running Fence*. Il s'agit d'un assemblage composé de résidents (*beatniks* du littoral et néoruraux de Happy Acres) et d'usagers qui tenteront d'instrumentaliser les réglementations territoriales et sectorielles en cours pour empêcher la réalisation d'un projet qu'ils jugent à la fois contraire à leur idée de l'art, et contraire à l'idée qu'ils se font de leur territoire. Ainsi, l'objet-lieu d'art – une barrière de 39 km de long et 5,5 m de hauteur courant de la M101 qui relie San Francisco à Santa Rosa à l'Est, au Pacifique à l'Ouest, en s'interrompant au droit des voies qu'elle croise et du *Gaver gap*⁵⁷ – est, dans ses dimensions, son tracé, son agencement, ses interruptions, le produit de ces procédures, c'est-à-dire des contrats et des cahiers des charges négociés qui en sont issus [figure n°2].

Les titres des œuvres indiquent clairement l'enjeu spatial de l'activité artistique christojeanne-claudienne et le jeu de ses dimensions spatiales. Véritable résumé titulaire de l'activité artistique, *Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-1983*, par exemple, associe toute une série de référents spatiaux – objets géographiques (îles, baie), circonscriptions administratives (unité urbaine, État fédéré) – à un nom d'objet-lieu d'art. Il donne à lire l'irréductibilité de l'objet textile et de l'objet-lieu d'art, les spatialités non congruentes mais néanmoins articulées de l'objet-lieu d'art et de l'œuvre de l'art, la mise en œuvre du lieu dans une activité artistique (multi)située.

⁵⁷ Toponyme inventé par les Christo à partir du nom du propriétaire terrien qui a refusé le passage de la *Fence* sur ses parcelles. Le *Gaver Gap* est visible sur la Figure n°2 : il se situe dans la partie occidentale de la *Fence*.

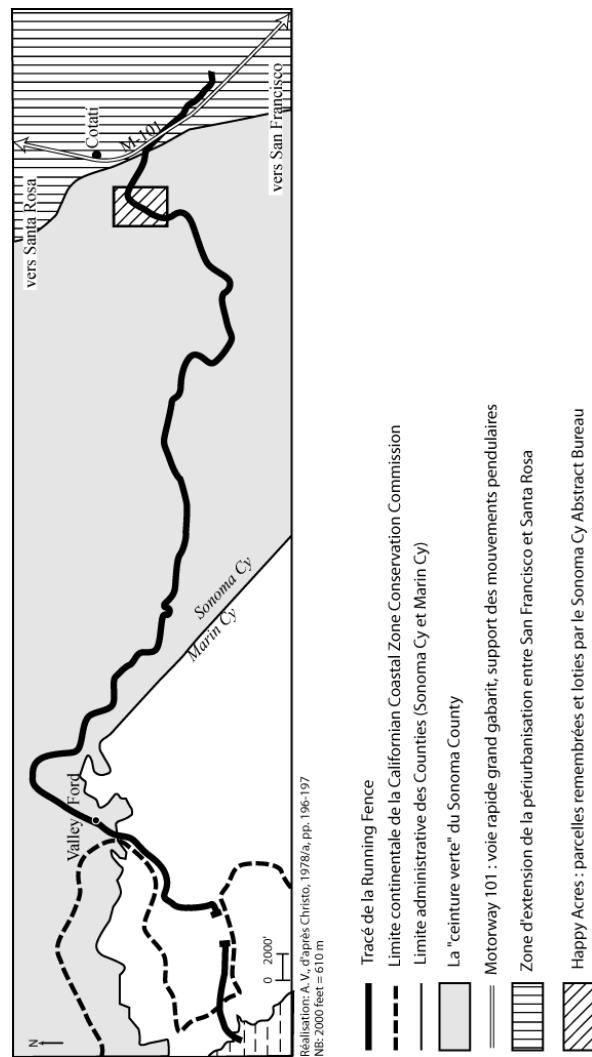


Figure n°2 : *Running Fence*, un objet-lieu d'art négocié

Le médium textile privilégié par les artistes montre alors toute sa force évocatrice. La toile, dont l'emploi sera systématisé dans les années 1960, est un matériau strié qui permet de formuler l'espace⁵⁸, mais aussi la mise en œuvre du lieu. Dans le droit foncier états-unien, revendiquer un terrain se dit « *to lay claim to the land* », « *to lay* » signifiant poser ou étendre une chose sur une autre chose, et s'employant en particulier pour tous les recouvrements textiles.

Au début d'un projet, la toile et sa mise en œuvre symbolisent donc à la fois : la prise foncière (l'emprunt et l'annulation des usages ordinaires), le dépôt d'un formulaire de revendication auprès des communautés localisées, le lot cadastral sous la figure du « blanc de la carte » – mode d'expression cartographique de l'invention du lieu.

Dans le cours du projet, la toile et sa mise en œuvre renvoient à la chôresie : le tissage d'informations, de valeurs, de représentations, de significations levées du lieu-matrice dans les situations artistiques. Enfin, l'objet-lieu d'art est autant l'acte notarié qui marque l'aboutissement administratif et juridique du *land claiming*⁵⁹, que le porte-empreinte cartographique du lieu-matrice œuvré d'art (*land working*). L'analogie est portée par le matériau textile, le terme anglais *map* renvoyant à l'étoffe (*mappa* en latin signifiant serviette ou pièce de tissu) qui servait de support à la représentation cartographique.⁶⁰

⁵⁸ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980 ; F. de Méredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994 ; M. Thomas *et al.*, *L'art textile*, Genève, Éditions A. Skira, 1985.

⁵⁹ « *To lay hands on a territory* » signifie « s'emparer d'un territoire ».

⁶⁰ Ch. Jacob, *L'empire des cartes, approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 37.

Les enjeux de la méthode : terrain et dessin dans l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude

La définition choraïque de l'objet d'art invite à réfléchir sur le Land Art en adoptant un point de vue chôrésique (spatial, génétique et relationnel) centré sur les fabriques spatiales de l'objet-lieu. La concrétisation de l'idée d'objet et du lieu (*chôra*) dépend singulièrement de la méthode artistique, soit l'ensemble des procédures *situées* à travers lesquelles l'action artistique est conduite dans le cadre de la revendication du *land* et qui en font « lever » les ressources matérielles et idéelles pour les construire dans l'objet-lieu d'art. Pour Christo et Jeanne-Claude, ces fabriques sont de deux types : le terrain et le dessin. Ce sont des fabriques spatiales, au sens d'abord où elles font *avec* l'espace (et non pas *dans* l'espace. L'espace, dans ses dimensions matérielles et idéelles, y est à la fois condition de la pratique et ressource de l'œuvre, au sens où elles mobilisent des pratiques à forte dimension spatiale, et où elles spatialisent cette ressource pour la construire dans un objet d'art-lieu : l'espace est un construit de ces situations artistiques. Mais une attention portée à l'objet-lieu d'art christojeanne-claudien comme enveloppe invite à appréhender la spatialité de l'activité artistique non plus dans le seul registre de l'action mais dans celui de l'expérience qui y est associée pour poser la question suivante : est-ce l'objet d'art qui réside dans l'horizon de la démarche artistique ou bien est-ce l'expérience subjective qui lui est attachée, qui occupe l'horizon du projet artistique et qui se trouve figurée dans l'objet-lieu d'art ? Une interrogation qui ouvre le champ de la transitionnalité de l'activité land artistique.

TERRAIN ET DESSIN COMME FABRIQUES SPATIALES

« *At the moment a painter is mixing paint, he is a chemist. If it is too thick, he must add turpentine. I am the same, except that my chemistry is made of landowners, politicians, engineers, workers, attorneys, fabric, steel, mountains, tees, roads, houses, bridges, rivers, winds and light.* »⁶¹

L'iconographie christojeanne-claudienne a produit deux figures « autorisées » du discours sur les artistes : d'une part, le couple d'artistes de terrain avec carte et jalons d'arpenteur sur le site japonais de *Umbrellas*⁶², d'autre part Christo dans son atelier devant ses projets graphiques et sa documentation de terrain. Ces figures introductives des biographies, catalogues résumés et éditions documentaires des œuvres associent l'art aux fabriques de l'objet – à l'activité et non pas à l'objet lui-même –, et s'inscrivent dans la problématique spécifique de l'autorat que pose un art co-actoriel en situation.

Le terrain artistique se décline en deux manières distinctes de mettre en œuvre le *land* : terrain politique et terrain scientifique. S'agissant du terrain scientifique (observations, mesures, enquêtes, entretiens, expérimentations en milieu ouvert), il s'organise en actes de recherche à visée cognitive impliquant à la fois les sciences empiriques fondamentales et les sciences de l'ingénierie. Il est le plus souvent orienté vers un savoir d'action – *i.e.* visant la concrétisation de l'objet et du lieu – et il est commandé par une logique de maîtrise des situations. Il donne plutôt lieu à un encyclopédisme du factuel à la fois diagnostique et prédictif. Il instaure un monde de l'art *situé*, pluri-actoriel, peuplé de scientifiques, d'experts et d'ingénieurs. Mais sa visée cognitive peut être plus fondamentale quand il fait émerger une intelligibili-

⁶¹ Citation de Christo dans *Los Angeles Times*, « Interview with Christo », édition du 23 mai 1991.

⁶² Titre complet : *The Umbrellas*, Japan-USA, Ibaraki Prefecture, Kern and Los Angeles Counties, California, 1984-91.

té proprement géographique du lieu, un savoir spatial qui est construit dans l'objet d'art-lieu⁶³. Le terrain politique, quant à lui, comprend toutes les formes d'interlocution et de négociation (lobbying, porte-à-porte, audience publique, etc.) que les artistes doivent mener dans le cadre de leur *land claiming*. Ce terrain donne lieu à au moins deux types de savoir. D'une part un savoir juridico-politique de type procédural (savoir relatif aux règles du fonctionnement politique d'un collectif social donné, aux régimes de propriété et à l'exercice des compétences territoriales et sectorielles, aux réglementations territoriales et sectorielles, etc.), d'autre part un savoir de type idéal, dont la spécificité est qu'il émerge du travail de terrain et se co-construit en celui-ci comme un savoir *du* lieu pour le collectif d'acteurs. Le terrain politique est proprement symboligène, les procédures qui lui sont liées permettent de trouver/créer et d'objectiver la dimension idéale du *land* et de la construire comme ressource dans l'objet d'art. L'ensemble de ces savoirs issus des situations scientifiques ou politiques est construit dans l'objet d'art-lieu. Les deux terrains ne sont pas hermétiques l'un à l'autre : pratiques conjointes, échange et réutilisation de données dans le cadre des procédures politico-administratives, articulent et mettent en résonance les ressources matérielles et idéelles du lieu (l'encyclopédisme du factuel fait la matière des rapports d'impact environnementaux ou des rapports d'impact sociaux qui sont demandés aux artistes dans la procédure de *land claiming*).

⁶³ À propos de Running Fence : « *For a long time I was interested in doing a project in California. (...) Perhaps this is the most American State in the way of living. You know, the people live horizontally, in a very complex relation between urban, suburban, and rural life, and of course through all that sort of living they have a huge, acute notion about the land, the use of the land, driving to the land. And now they have the most highly advanced laws restricting land use and working on the land, and this is why the project should be rooted in a community with a fantastically acute and very nervous relation to the land. (...) This is why the project was horizontal, and the 24,5 miles are dealing with these urban, suburban and rural situations.* » (citation de Christo dans B. Diamonstein, op. cit., p. 86).

La pratique graphique s'accorde avec l'action artistique au point de constituer l'autre fabrique spatiale de l'objet-lieu d'art. Les projets graphiques qui en procèdent servent aussi à financer l'ensemble du processus artistique dont les Christo conservent la maîtrise financière totale et exclusive. Véritables œuvres préparatoires, ils ont une fonction élaborative dans la mesure où ils réalisent la liaison dynamique progressive du lieu et de l'objet, et une fonction de communication dans la mesure où ils donnent à voir une image anticipée de l'objet-lieu d'art. Les œuvres préparatoires se présentent sous la forme de diptyques comprenant d'une part une représentation paysagère et d'autre part une représentation cartographique d'une portion de l'objet-lieu projeté. Elles présentent donc une double spatialité : celle, figurative et en profondeur de la perspective linéaire, celle symbolique, plane et homothétique, de la cartographie.

Les œuvres préparatoires sont liées à la pratique de terrain de plusieurs manières. La photographie de terrain est le modèle du dessin en perspective (Christo la recopie) ou son subjectile (il dessine directement dessus). Certaines de ces photographies documentent la démarche de terrain elle-même, intégrant ces informations dans l'œuvre préparatoire. Les plans et cartes (topographiques ou routières) édités – instruments de l'exploration, du découpage, de l'observation, de l'enquête et de la mesure du territoire – sont les subjectiles des parties cartographiques des diptyques, ou mieux encore, les *aerial maps* que les artistes font établir à l'issue de leurs campagnes d'arpentage et de triangulation. L'activité graphique débute par le découpage d'un champ d'action graphique dans l'image du lieu (photographie ou carte). Ce découpage évoque à petite échelle le *land claiming*. Puis l'acte graphique intègre le lieu, traité par crayonnage, et l'objet textile, traité par empâtement. La combinaison de ces procédés, renvoyant à la chôrésie, signale que l'objet d'art projeté n'est pas réductible à l'objet textile. Enfin, tels des collages cubistes déployant les différentes facettes de l'objet-lieu projeté, les œuvres

préparatoires intègrent des éléments de la mise en œuvre du lieu : des artefacts trouvés sur le terrain (carte topographique, routière, *aerial map*), des photographies de terrain, des données de terrain mises en forme graphiquement (tableaux, croquis, profils, etc.), tandis qu'elles intègrent par le truchement des échantillons de tissu, des croquis techniques et des schéma d'ingénierie, la mise en œuvre de l'objet textile. Véritables interfaces projectuelles, elles deviennent des objets *de* discours mais aussi des objets *du* discours entre acteurs du terrain (politique ou scientifique). Le dessin est un moyen plastique de la médiation du rapport au lieu et de la construction progressive d'un monde de sens dans/avec l'action artistique : il est doté d'une puissance performative et configurante.

La partie cartographique des diptyques est particulièrement prisee par Christo, qui y appose sa signature. L'acte cartographique en effet, est l'opérateur privilégié de la liaison dynamique de l'objet et du lieu, parce qu'il organise spatialement les énoncés séquentiels du dialogue entre acteurs sur le lieu, parce qu'il peut être aussi bien diagnostique que projectif, parce qu'il peut jouer des échelles et se déployer en séquences pour intégrer les temporalités du projet, parce qu'il produit un effet de réalisme et est doté d'un pouvoir objectivant et réifiant supérieur à la représentation paysagère. Par le jeu de l'acte cartographique et par l'opérativité de la carte, le lieu prend forme mais surtout sens pour le collectif social engagé dans l'activité artistique, et celui-ci prend « ce » sens comme axe de la transformation de ce lieu en objet d'art-lieu. Il n'est pas étonnant ainsi que la carte devienne une forme possible de sa mise en vue : certains objets-lieux d'art s'apparentent à des formes cartographiques – au sens où elles mobilisent non seulement les attributs de la construction mathématique⁶⁴, mais aussi le vocabulaire graphique de la carte –, ou

⁶⁴ G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995, p. 171.

mieux à des énoncés cartographiques⁶⁵, tandis que c'est dans des actes de traçage de figures cartographiques qu'ils se concrétisent au moment de leur mise en vue⁶⁶. La carte, est en effet le porte-empreinte de ce qui est levé et construit du (avec le) lieu-matrice au moyen des fabriques spatiales, ou, comme le dit Christo reprenant une métaphore proprement cartographique, l'objet-lieu d'art est « le miroir qui montrerait ce à quoi nous avons œuvré »⁶⁷.

TERRAIN ET DESSIN : PRATIQUES TRANSITIONNELLES

Christo et Jeanne-Claude ont souvent été qualifiés de « *wrapping artists* », une dénomination qu'ils récusent à divers titres, préférant faire du textile – et non de sa mise en œuvre – et de leur démarche les dénominateurs communs de leurs œuvres⁶⁸. L'enveloppe est pourtant une manière pertinente de rendre compte de ce qui est à l'œuvre dans l'activité artistique, si on l'appréhende non pas comme un attribut d'un objet artefactuel extérieur au lieu qu'il occupe, mais comme la concrétisation d'une mise en œuvre artistique impliquant des situations faites de relations mais aussi d'agir corporels (posturaux, moteurs et sen-

⁶⁵ À propos de *The Umbrellas* : « Pourquoi les parasols ? Comme tous leurs projets, cette œuvre d'art n'était pas seulement esthétique (...). Son but était aussi de mettre en évidence les similitudes et les différences dans le mode de vie et l'utilisation des terres par deux peuples, les plus riches du monde, vivant de part et d'autre de l'Océan Pacifique. (...) Christo et Jeanne-Claude voulaient montrer comment l'espace était utilisé différemment dans la vallée américaine et la vallée japonaise – ils avaient besoin d'un module ou d'une forme sur pied, transportable, qu'ils pourraient installer selon un schéma reflétant la disponibilité de l'espace dans la vallée d'Ibaraki et dans la vallée de Californie. » (extrait de Christo et Jeanne-Claude, *op. cit.*, p. 15).

⁶⁶ A. Volvey, *op. cit.*, 2005.

⁶⁷ Cité dans J. Baal-Teshuva, *Christo et Jeanne-Claude*, Cologne, Éditions B. Taschen, 1995, p. 72.

⁶⁸ Voir Christo et Jeanne-Claude, *op.cit.*, p. 23.

soriels)⁶⁹. L'enveloppe, c'est d'abord la carte – figure du territoire construite dans la situation artistique (cf. ci-dessus). Mais comment rendre compte alors d'une autre proximité figurative de l'objet d'art, avec l'image du corps cette fois ? L'objet-lieu serait-il la concrétisation particulière d'un autre processus à l'œuvre dans la chôrésie, un processus d'élaboration psychique au motif plus intime, plus narcissique que politique, et qui trouverait dans la pratique de terrain et la pratique graphique un cadre facilitateur, et dans l'image du corps sa figuration ? L'hypothèse présentée dans cette dernière partie est la suivante : si l'on dégage la démarche christojeanne-claudienne du seul registre de l'action pour s'attacher à l'expérience qui y est associée, on aborde une autre fonction élaborative de ces pratiques spatiales, une fonction liée à des enjeux d'ordre psychogénétique. La mobilisation des outils théoriques de la psychanalyse dite transitionnelle, en particulier ses concepts d'enveloppe psychique⁷⁰, de transitionnalité⁷¹ et d'activité psychique imageante⁷², permet alors de considérer, à travers l'œuvre christojeanne-claudienne, une autre dimension spatiale de l'activité land artistique. Les impératifs de terrain et de dessin ne découleraient plus seulement de la stratégie spatiale du Land Art (*outdoors/land claiming/land working*), mais aussi d'un mobile inconscient et d'un projet biographique qui en utilisent la dimension spatiale.

⁶⁹ Ce qu'indique l'idéophone « *wr* » en Anglais qui désigne le procédé physique de torsion ou de pliage.

⁷⁰ D. Anzieu, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995 ; D. Houzel, *Le concept d'enveloppe psychique*, Paris, éd. In Press, 2005.

⁷¹ D. W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard NRF, 1975 ; R. Kaës et al., *Crise, rupture et dépassement*, Paris, Dunod, 1997 ; R. Roussillon, *Logiques et archéologiques du cadre analytique*, Paris, PUF, 1995.

⁷² S. Tisseron, *Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod, 1995 ; S. Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, Paris, Synthélabo éd., 1996.

J. Guillaumin et M. Collot⁷³ sont les premiers à avoir rapproché l'« éprouvé » du paysage de l'expérience transitionnelle et, ce faisant, « l'espace du paysage » de l'espace transitionnel. J.-J. Wunenburger⁷⁴, pour sa part interroge la « pulsion topophile » ou la « prédisposition psychogéographique » des géographes – et non des artistes –, et met au jour les enjeux transitionnels – et non exclusivement cognitifs – de leur pratique de terrain. Ces réflexions centrées sur le sujet de la pratique, ses mobiles inconscients et ses manières de faire, je les ai reprises et complétées par des mises au point sur la dimension spatiale des situations et processus transitionnels d'une part, et sur l'articulation de la pratique du terrain et du dessin, d'autre part⁷⁵. C'est bien en effet cette catégorie d'expérience psychique qui est aussi en jeu, selon moi, dans la pratique de terrain et la pratique graphique des Christo. Il s'agit pour les artistes de refaire le voyage de la transitionnalité⁷⁶ en trouvant/créant avec l'activité artistique un cadre relationnel facilitateur, prenant pour modèle les soins maternants (*holding, handling, object presenting*). Ce cadre sputient les « éprouvés » cutanés du corps engagé dans les pratiques et utilisable (*playing*) aux fins d'un travail de psychisation (dynamique de symbolisation infra-verbale figurative), dont la concrétisation est une image du corps.

Une telle conception des enjeux psychogénétiques de l'activité artistique et son rapprochement avec l'activité psychique transitionnelle, supposent une étude des dispositifs spatiaux et des agir

⁷³ J. Guillaumin, « Le paysage dans le regard d'un psychanalyste, rencontre avec les géographes », *Cahiers du centre de recherche sur l'environnement géographique et social*, n°3, Université de Lyon II, 1975, pp. 12-35 ; M. Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique*, n°3, 1986, pp. 211-217. Pour un commentaire croisé de ces textes voir A. Volvey, *op. cit.*, 2003.

⁷⁴ J.-J. Wunenburger, « Imagination géographique et psycho-géographie », in Poirier J et Wunenburger J.-J. (éd.), *Lire l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1996, pp. 399-414.

⁷⁵ A. Volvey, « 'Übergänglichkeit' : ein neuer Ansatz für die Epistemologie der Geographie », in *Geographische Zeitschrift*, Band 92, Heft 3, 2004, pp. 170-184.

⁷⁶ D. W. Winnicott, *op. cit.*

corporels (liés aux pratiques de terrain et de dessin) en termes de cadre⁷⁷ et d'« activité psychique imageante ». D'autre part, ils requièrent une étude de l'objet-lieu d'art en termes d'enveloppe psychique. Si la pratique de terrain des Christo, par ailleurs très documentée, est saisissable dans un travail de terrain du chercheur (observation et enquête), l'activité graphique, plus confidentielle, est documentée par les films. C'est cette dernière que je vais principalement examiner. Christo y est montré seul dans son atelier, travaillant debout et à plat sur des feuilles posées horizontalement sur sa table. Sa posture, qui lui permet de couvrir de son corps la carte topographique, la *photomap* ou la photographie de terrain, assimile directement sa pratique graphique à sa manière d'être au terrain : il est au contact, en appui.

Il ouvre d'abord des espaces pour l'activité graphique dans l'image photographique et cartographique du lieu, en dessinant des repères techniques (les grilles de la projection et de la mise à échelle, l'angle de la perspective et le cercle de localisation), mais aussi des marges. Puis il y travaille dans une alternance d'empâtements de peinture appliqués au pinceau ou au pastel gras par lesquels il figure l'objet textile, et de balayements à la pointe sèche (crayon, fusain ou pastel) avec lesquels il recouvre le lieu et raye de plis l'objet textile.

Cette manière de travailler fait de la situation de dessin un champ dérivé de la transitionnalité, un espace transitionnel. Cette situation constitue un cadre psychiquement intégrable en une matrice apte à contenir la symbolisation d'un processus : l'ouverture d'un champ d'action et le balayage graphique instaurent un arrière-fond qui vient soutenir et maintenir les images du Moi en élaboration. Dans cette perspective, ce n'est pas l'intention de représentation de l'objet d'art à venir qui guide le geste, mais c'est le complexe sensori-affectivo-moteur, tel qu'il

⁷⁷ D. W. Winnicott, *op. cit.* ; D. Anzieu, « La démarche de l'analyse transitionnelle en psychanalyse individuelle », in R. Kaës *et al.*, *op. cit.*, pp. 186-221 ; R. Roussillon, *op. cit.*

est engagé par l'intention motrice dans l'acte de tracer, et tel qu'il est étayé par ce cadre, qui facilite la réélaboration psychique de configurations défaillantes du moi. Des images-sensations, « images de schèmes »⁷⁸ ou « signifiants formels »⁷⁹, organisateurs de l'identité de soi, émergent et se découpent sur cet arrière fond : les traces sur la feuille sont les signes de l'utilisation de la situation de dessin pour un travail de psychisation de ces « éprouvés ». De son côté, la documentation et l'observation de la pratique de terrain christojeanne-claudienne font ressortir l'importance des expériences d'interaction groupale ou d'intersubjectivité au sein de dispositifs spatiaux divers (audience publique, réunion, conférence, porte à porte, etc.). Elles font ressortir aussi celles liées aux agir corporels de placement sur les lieux de l'activité artistique (prise de parole, arpentage, installation de l'objet textile, etc.) et de déplacement entre ces lieux (exploration, observation, mesure, enquête), mais aussi de placement et de déplacement d'objets en et entre ces lieux à la faveur des procédures techniques (expérimentation, essai) ou administratives (audience publique). Elles permettent de reconnaître l'enjeu de la transitionnalité dans la pratique de terrain et d'y associer une dimension collective.

L'utilisation par les artistes des situations de terrain et de dessin pour un travail psychique de type transitionnel, où s'articulent les modèles winnicottiens des soins maternant (*holding/ handling/ object presenting*) et du jeu (*playing*), conduit à reconsidérer la définition de l'objet-lieu d'art dans les termes de l'enveloppe. Notons qu'à côté de l'usage quasi idiomatique de l'expression « *wrapping artists* », les commentateurs de l'œuvre comparent presque systématiquement le tissu à la peau, les objets d'art christojeanne-claudiens au corps humain⁸⁰, et appuient cette

⁷⁸ S. Tisseron, *op. cit.*, 1995.

⁷⁹ D. Anzieu, *op. cit.*, 1995.

⁸⁰ Ainsi l'association entre l'installation *Running Fence* et la situation du corps de Gulliver entravé par les Liliputiens : « *An hour later, on Meacham hill, watching*

correspondance sur les qualités formelles (ligne, point, surface), dimensionnelles (vertical/horizontal) et matérielles (la malléabilité du tissu) des objets, sur l'importance des trous et des plis, et de leur arrangement rythmique. Il ressort de ces éléments épars que les commentateurs ont l'intuition d'un rapport entre l'objet d'art et l'image du corps, un rapport qu'on peut élaborer à l'aide du concept de « Moi-peau » (ou « signifiant formel »).

Les objets d'art fonctionnent comme autant de signes qu'un processus de symbolisation primaire, ayant pour condition le terrain et le dessin et pour objet l'identité du Moi, est en cours dans l'activité artistique. L'approche transitionnelle de l'objet-lieu d'art s'ouvre alors sur une dernière dimension, celle-ci concerne les spectateurs de l'œuvre : que viennent « habiter »⁸¹ ceux qui font l'expérience de l'objet-lieu d'art christojeanne-claudien ? De quelle nature est leur expérience de l'objet-lieu d'art ? La citation suivante adopte une formulation très transitionnelle (enveloppe, image du corps, toucher, expérience intime et archaïque, sentiment d'être seul en présence) pour décrire l'expérience esthétique qui s'est jouée avec l'objet-lieu d'art *Running Fence* :

« At one point I was walking along one long section of completed Fence and found myself alone on the hillside next to it. (...) I walked close to the material itself. As I ran my hand along it, it felt like the belly of some benign and protective creature, always just behind you and forever just in front of you. (...) I had a great impulse to hug it. »⁸²

La reconnaissance pleine de la spatialité de l'activité land artistique qui prend au sérieux le *land* dans Land Art et s'applique à en

panel after panel being pulled out by the workers, the documentary-film maker David Maysles is reminded of illustrations for "Gulliver's Travels"- the ladders, the guy cables stretched out on either side of the posts, the elongated white curtain shivering in the wind like a live giant beset by tiny creatures. » (Citation extraite de C. Tomkins, op. cit., p. 32).

⁸¹ Le terme est emprunté à D. W. Winnicott, *op. cit.*

⁸² E. Whitney, « The account of Running Fence. A story from the inside », in Christo, *op. cit.*, p. 419.

construire toutes les dimensions, et l'installation de l'analyse de cette spatialité dans le champ de la géographie contemporaine, permettent d'accéder à une intelligibilité inédite de ce moment de l'art contemporain. Une intelligibilité qui retrouve la pertinence d'autres approches, mais qui, en hiérarchisant et tricotant les faits autrement, montre comment l'unité et la radicalité du Land Art se nouent fondamentalement autour de ses manières de faire *avec* l'espace (et non pas *dans* l'espace). La définition du Land Art comme *land* activité – stratégies spatiales, prise foncière –, son remplacement dans son contexte juridico-culturel d'émergence et de fonctionnement, éclaire autrement la dimension politique du Land Art. Cette intelligibilité permet de mettre en place un cadre de travail, qui a vocation à se déployer au-delà de ses paradigmes, pour étayer d'une perspective spatiale la compréhension des Land Arts contemporains⁸³ – soit, des arts du *land* vis-à-vis desquels le Land Art états-unien fonctionne comme une véritable matrice disciplinaire⁸⁴. Ainsi, comme le formule Christo⁸⁵ : « *Nos projets, en allant au-delà de ces lieux [galerie, musée], devenaient autre chose. Une symbiose entre l'art, l'architecture et l'urbanisme* », le Land Art peut être reconnu comme une véritable discipline de l'ingénierie spatiale, c'est ce qui fait son intérêt pour les épistémologies spatiales⁸⁶.

Mais si, plus attentif à l'expérience associée à l'activité et instruit dans cette direction par l'œuvre christojeanne-claudienne, on abandonne la seule visée artistique de l'activité pour faire place à des enjeux plus intimes – biographiques et psychanalytiques –, on

⁸³ La Luna, « Parce que le monde n'est pas un cube blanc », in Volvey A. (dir.), *op. cit.*, 2007, pp. 175-187 ; A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, « La rue comme palette. *La Pietà sud-africaine*, Soweto/Warwick, mai 2002, Ernest Pignon-Ernest », in Volvey A. (dir.), *op. cit.*, 2007, pp. 145-174.

⁸⁴ A. Volvey, in Volvey A. (dir.), *op. cit.*, 2007.

⁸⁵ Cité dans A. F. Penders, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁶ C. Aventin, « Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public », in Volvey A. (dir.), *op. cit.*, 2007, pp. 189-197.

trouve dans le cadre méthodologique (terrain et dessin) dans/avec lequel se déploie l'activité land artistique, les conditions d'un voyage transitionnel. Soit, un espace et un jeu à dimension spatiale, où se combinent la dimension relationnelle et la dimension corporelle de l'expérience artistique pour un travail d'élaboration de l'identité de soi. Ces élaborations, qui se concrétisent temporairement dans des figurations de type Moi-peau, viennent supporter à leur tour une expérience esthétique de type transitionnel. Reste cependant à étendre ce schéma interprétatif construit sur le paradigme christojeanne-claudien à l'ensemble de l'activité land artistique, afin de donner un autre horizon problématique aux stratégies spatiales et à la spatialité des manières de faire du Land Art et, ce faisant, d'inscrire la radicalité du Land Art dans l'histoire des étiologies esquissée par D. Anzieu⁸⁷. Pour le dire autrement, il s'agit d'historiciser plus avant le moment spatial du Land Art autour d'une pluralité d'enjeux à motifs spatiaux.

En recentrant l'examen de l'art sur l'activité artistique (opération ou expérience), en travaillant la dimension spatiale, on accède à la manière dont l'objet d'art abandonne sa fonction de représentation d'une réalité qui lui pré-existe pour une fonction de figuration d'un processus de construction (individuelle ou collective) de la réalité : la carte, figuration d'un processus politique, ou l'image du corps, figuration d'un processus d'ordre psychanalytique. Cette logique figurative implique non seulement la stabilisation et la fixation temporaire du processus dans une image (qui en constitue l'indice et le signe), mais aussi la participation de la dynamique figurative au processus d'élaboration lui-même.

⁸⁷ D. Anzieu, *op. cit.*, 1995, pp. 329-30.

Références

Sources primaires (publiées)

BAAL-TESHUVA J., *Christo et Jeanne-Claude*, Cologne, Editions B. Taschen, 1995.

BEERN W. A. L., « From Exhibition to Activity » (Introduction), Sonsbeek 71, Catalogue de l'exposition, 19 juin – 15 août 1971, Arnhem, 1971.

<http://www.experimentalcenter.org/history/people/ptext.php?id=84&page=1>, accédé en 2008.

CHERNOW B., *XTO + J-C. Christo and Jeanne-Claude, a biography*, New York, Saint Martin's Press, 2002.

CHRISTO et JEANNE-CLAUDE, *Les erreurs les plus fréquentes*, Paris, éd. Janninck, 2000.

DIAMONSTEIN B., *Inside New York's Art World*, NY, Rizzoli, 1979.

KASTNER J. et WALLIS B., *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon Press, 1998. (voir Annexes : « Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson », entretien publié in *Avalanche*, automne 1970).

Los Angeles Times, « Interview with Christo », édition du 23 mai 1991.

MAYSLES A. et D., ZWERIN C., *Running Fence*, New York, Maysles films Inc., C. Zwerin production, couleur, 58 min, 1977.

PENDERS A.-F., *Conversations avec Christo et Jeanne-Claude*, Gerpinnes, Editions Tandem, 1995.

TOMKINS C., « Christo's public art. How to win friends, outlast enemies, and make the social structure work for you in Northern California. », in *Christo: Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1978, pp. 17-35.

WHITNEY E., « The account of Running Fence. A story from the inside », in *Christo: Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1978, pp. 418-419. (Texte initialement publié in *Tomales Bay Times*, éd. du 11 septembre 1976).

YANAGI M., « Interview de Christo », in Catalogue d'exposition, *Christo from the Lilja Collection*, Musée d'art Moderne et contemporain, 4 juillet – 30 septembre 1989, Nice, Editions des Musées de Nice, 1989.

Entretiens (non publiés)

VOLVEY A., Entretiens avec Christo et Jeanne-Claude, New York, juillet 2003.

Sources secondaires

ANZIEU D., *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

→ « La démarche de l'analyse transitionnelle en psychanalyse individuelle », in R. Kaës *et al.*, *Crise, Rupture et dépassement*, Paris, Dunod, 1997, pp. 186-221.

ARDENNE P., *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

AVENTIN C., « Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public », in Volvey A. (dir.), *Spatialités de l'art*, T.I.G.R., n°129-130, Vol. 33, 2007, pp. 189-197.

BEARDSLEY J., *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*, NY, Abbeville Press Publisher, 1984.

BECKER H., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1982].

BERQUE A., *Ecoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

– « Lieu », in J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, pp. 555-556.

BESSE J.-M., « Entre modernité et postmodernité : la représentation paysagère de la nature », in M.-C. Robic (dir.), *Du milieu à l'environnement*, Paris, Edition Economica, 1992, pp. 89-121.

BRAYER M.-A., « Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie », in *Exposé. Revue d'esthétique et d'art contemporain*, n°2, 1995, pp. 7-23.

CHILVERS I., *A Dictionary of Twentieth-Century Art*, New York, Oxford University Press, 1999.

COLLOT M., « Points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique*, n°3, 1986, pp. 211-217.

CORBEL L., « Entre cartes et textes : lieux et non-lieux de l'art chez Smithson », in *Textimage*, « Cartes et Plans », n°2, 2008. http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/corbel1.htm

DE MÈREDIEU F., *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994.

DE SOTO H., *Le mystère du capital : pourquoi le capitalisme triomphe en Occident et échoue partout ailleurs*, Paris, Flammarion, 2005.

DEBARBIEUX B., « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'Espace géographique*, n°2, 1995, pp. 97-112.

DELEUZE G. et GUATTARI F., *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980.

GARRAUD C., *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994.

GUILLAUMIN J., « Le paysage dans le regard d'un psychanalyste, rencontre avec les géographes », *Cahiers du centre de recherche sur l'environnement géographique et social*, n°3, Université de Lyon II, 1975, pp. 12-35.

HOUZEL D., *Le concept d'enveloppe psychique*, Paris, éd. In Press, 2005.

JACOB C., *L'empire des cartes, approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.

KAËS R. *et al.*, *Crise, rupture et dépassement*, Paris, Dunod, 1997.

KRAUSS R. E., « Landscape sculpture : the new leap », *Landscape Architecture* 61, juillet 1971, 1971, pp. 296-343.

—« Sculpture in the Expanded Field », *October*, printemps 1979, 1979, pp. 30-44.

LÉVY J. et LUSSAULT M. (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.

LÉVY J., « Métrique », « Géotype », « Interspatialité », in J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.

MONDADA L., « Pratiques discursives et configuration de l'espace urbain », in J. Lévy, M. Lussault (dir.), *Logiques de l'espace, Esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris, Belin, 2000, pp. 165-175.

LA LUNA, « Parce que le monde n'est pas un cube blanc », in Volvey A. (dir.), *Spatialités de l'art*, T.I.G.R., n°129-130, Vol. 33, 2007, pp. 175-187.

LAUSSON A., « L'enjeu écologique dans le travail des *Reclamation Artists* », 2008.

hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/33/77/27/PDF/3. Lausson.pdf

POINSOT J.-M., *L'atelier sans mur. Textes 1978-1990*, Villeurbanne, Art Edition, 1991.

ROUSSILLON R., *Logiques et archéologiques du cadre analytique*, Paris, PUF, 1995.

THOMAS M. *et al.*, *L'art textile*, Genève, Editions A. Skira, 1985.

TIBERGHIE G., *Land Art*, Paris éd. Carré, 1995.

–*Land Art Travelling*, Valence, ERBA, 1996.

–*Nature, Art, Paysage*, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSP, 2001.

–*Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographique*, Paris, Bayard, 2007.

TISSERON S., *Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod, 1995.

–*Le bonheur dans l'image*, Paris, Synthélabo éd, 1996.

VOLVEY A. (2002), « Fabrique d'espaces : trois installations de Christo et Jeanne-Claude », in *Les Cahiers d'EspacesTemps*, numéro spécial *A quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*, n°78-79, pp. 68-85.

–*Art et spatialités d'après l'œuvre in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude. Objet textile, objet d'art et œuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique*, Thèse de Doctorat de l'Université de Paris I-Sorbonne, 2003.

–«Übergänglichkeit' : ein neuer Ansatz für di Epistemologie der Geographie », in *Geographische Zeitschrift*, Band 92, Heft 3, 2004, pp. 170-184.

–« Christo et le Land Art. Dans la carte du territoire la monumentalité christolienne », in *Ligéïa. Dossiers sur l'art*, numéro spécial *Brancusi et la sculpture*, n°57-58-59-60, janvier-juin 2005, pp. 221-232.

–« Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », in Volvey A. (dir.), *Spatialités de l'art*, T.I.G.R., n°129-130, Vol. 33, 2007, pp. 3-25.

VOLVEY A. et HOUSSAY-HOLZSCHUCH M., « La rue comme palette. *La Pietà sud-africaine*, Soweto/Warwick, mai 2002, Ernest Pignon-Ernest », in Volvey A. (dir.), *Spatialités de l'art*, T.I.G.R., n°129-130, Vol. 33, 2007, pp. 145-174.

WINNICOTT D.W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard NRF, 1975.

WUNENBURGER J.-J., « Imagination géographique et psychogéographie », in J. Poirier et J.-J. Wunenburger (éd.), *Lire l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1996, pp. 399-414.

44 États, s'est donné pour mission de mettre à la disposition des pays africains des moyens efficaces et économiques de télécommunication (téléphone, télévision, radiophonie). La construction du premier satellite africain lancée en juin 2003, sa mise sur orbite prévue pour 2006 et le développement d'un réseau d'antennes relais au sol devraient assurer l'interconnectivité totale du continent, la couverture de chaque pays et rendre possible le développement de terminaux fixes privés ou publics dans les zones enclavées.

Conscients de l'importance de cette évolution et du rôle des TIC, les organismes internationaux d'appui au développement ont conçu des aides pour l'Internet : par exemple, l'ADEN, une émanation du ministère français des Affaires étrangères, est un projet d'appui au "désenclavement numérique". Il vise à accompagner le développement et l'usage des Technologies de l'information et de la communication en Afrique par la création d'un réseau de points d'accès publics à Internet, pour 13 pays actuellement concernés. Les coopérations canadiennes – l'Agence canadienne de développement international (ACDI) via le projet "Structures d'accès communautaires à l'Internet" (SACI) et le Centre de recherches pour le développement international (CRDI) via le projet "Acacia" – tentaient dès 1997-1998 d'introduire Internet ou du moins l'usage de l'ordinateur dans les associations de femmes en milieu rural (projets utilisant sur le terrain le relais d'ONG). En matière de soutien au développement d'Internet, deux grandes tendances s'opposent : celle qui souhaite un appui à partir des techniques actuelles, dirigé vers les ONG et les regroupements, considérant que le coût global et le problème technique supposent une desserte regroupée. C'est essentiellement le fait des ONG et de ceux qui travaillent en milieu rural. L'autre tendance veut moderniser les systèmes (amélioration de la bande passante et du haut débit, développement de la liaison satellite, numérisation des lignes téléphoniques) et permettre un accès privé plus important en certains points des territoires. C'est plus l'option des citadins. On retrouve alors cette opposition traditionnelle, en matière d'aménagement, entre traitement homogène des territoires (saupoudrage) et structuration du développement autour de pôles locomotives (polarisation), qui se font l'un et l'autre en la matière dans une situation de dérégulation.

Le 26 mars 2002, pour l'ouverture de la Coupe d'Afrique des nations (v. Football), l'artiste malien Abdoulaye Konaté fait installer sur la pelouse du stade de Bamako (Mali), devant un public de 50 000 personnes, un patchwork multicolore d'une superficie totale de 6 000 m². Cette installation d'un assemblage textile dans l'espace public à la faveur d'un événement international et populaire signale l'importance socioéconomique et symbolique de la filière textile en Afrique subsaharienne. Le tissu y a toujours été investi d'une valeur d'échange : façonnable et teignable, il est producteur de liens avec les mondes invisible et naturel, entre les hommes (individus, groupes), entre les âges et les étapes de la vie ; mobile et transportable, il est garant du maintien de ces liens. Il renvoie, à travers sa fabrication et sa circulation, à une histoire des rapports intra-africains – en particulier de part et d'autre du Sahara (v.) – mais aussi coloniaux, et il transmet, à travers une économie du motif teint, brodé ou appliqué et/ou de la bande cousue, un éventail de significations lisibles et nommables par des sociétés majoritairement sans écriture. La filière textile, qu'elle soit industrielle ou artisanale, étatique ou informelle*, nationale ou internationale, urbaine ou rurale est aujourd'hui, après l'agriculture dont elle constitue un des principaux débouchés, le second pourvoyeur d'emplois en Afrique subsaharienne. Après avoir été supporté, dans la période immédiatement postérieure aux indépendances, par les politiques étatiques menées au nom d'une mise en cohérence de la production et de la consommation nationales de matières et de biens, son dynamisme est lié aujourd'hui à une demande nationale et internationale soutenue par le développement d'un art textile et d'un *design* vestimentaire ou décoratif africains (v. Salif Keita ; Mondialisations). Un dynamisme qui a produit un répertoire patrimonialisé de techniques et de motifs, vecteur paradoxal d'une affirmation culturelle et d'une confusion de ses référents géographiques.

promoteur d'une desserte universelle et d'une interconnectivité transcalaire.

Les FAI africains étaient jusqu'ici confrontés au manque d'espace pour leurs adresses IP (chaque ordinateur connecté à Internet est doté d'une adresse unique nommée "adresse IP"). Actuellement, seule l'*Internet corporation for assigned names and numbers* (ICANN) qui regroupe les cinq registres d'adresses Internet (soit un par continent), octroie et gère les adresses IP dans le monde entier. L'ICANN est une organisation internationale, la plus haute autorité internationale pour toutes les questions ayant trait aux noms de domaines, adresses et protocoles. Juridiquement, elle est une société à but non lucratif fonctionnant selon les lois de l'État de Californie. À ce jour, les FAI opérant en Afrique, même quand ils sont africains, doivent s'adresser à l'une des quatre agences d'enregistrement d'adresses IP localisées sur d'autres continents et dépendant de l'ICANN – soit les agences régionales suivantes : Europe-Afrique du Nord, Amérique du Nord-Afrique australe (dont Maurice), Amérique latine-Caraïbe et Asie-Pacifique. À partir de décembre 2004, l'attribution et la gestion de ces adresses pour le continent africain, à l'instar des autres continents, dépendront exclusivement d'un organisme régional, l'African regional Internet registry (AfriNIC). Les opérations techniques sont domiciliées en Afrique du Sud, le centre de réplication (système de sauvegarde) a été implanté en Égypte, le Ghana accueille quant à lui le centre de formation de l'AfriNIC. Le tout dessine une nouvelle configuration panafricaine à l'Internet africain.

En matière téléphonique, la situation tend à évoluer, d'une part vers une privatisation des opérateurs publics de téléphonie filaire et une pénétration consécutive d'opérateurs privés de la téléphonie fixe et/ou mobile et, d'autre part, vers une tentative délicate de mise en place d'outils indépendants de régulation des marchés afin de chercher une certaine équité sociospatiale dans la diffusion territoriale de ces nouvelles technologies. Si la privatisation totale ou partielle des opérateurs publics historiques et l'ouverture des marchés (filaire et radio) à la concurrence, recommandées par l'UIT et la Banque mondiale, concernent la quasi-totalité des pays – entre 1997 et 2002, la majorité des États afri-

cains a signé un accord dans ce sens avec l'OMC (Organisation mondiale du commerce) –, elle n'a pas été menée partout à son terme. La privatisation du capital des opérateurs historiques des réseaux filaires et l'attribution des licences sur les réseaux cellulaires concernent trois types d'entreprises. Les acteurs traditionnels de la coopération téléphonique avec les pays africains francophones ou lusophones, comme France Télécom ou Portugal Telecom, confortent leur place sur le marché de la téléphonie fixe et mobile. Les opérateurs panafricains historiques, l'Égyptien Orascom Telecom, l'Anglo-Néerlandais Celtel International, le Sud-Africain Vodacom, fondent leur développement sur l'expansion du marché africain du cellulaire. Enfin, des acteurs opérant dans d'autres régions du monde, comme MIC, investisseur luxembourgeois, ou encore Vivendi International, sont à l'affût d'un positionnement ciblé sur le marché africain du fixe et du mobile. Dans cette libéralisation et cette ouverture, la mobilité des capitaux est importante et tend à renforcer la différenciation sous-régionale : en 2001, Orascom a revendu ses parts de Telecel International, opérateur dans 33 pays d'Afrique subsaharienne et australe, pour replier ses activités sur les régions les plus prometteuses d'Afrique le Maghreb et l'Égypte, mais aussi sur le Pakistan. Quant à Celtel International, elle est devenue en mai 2004 la plus importante société panafricaine de téléphonie mobile en rachetant la participation majoritaire de Vivendi International dans KenCell pour 250 millions de dollars. Ce qui représente à ce jour la plus importante transaction commerciale jamais réalisée au Kenya signale l'importance des enjeux financiers liés au développement africain de ce marché.

La faiblesse de l'interconnectivité des réseaux dans une région où l'usage des lignes internationales est très supérieur à la moyenne mondiale (du fait de l'importance de la diaspora, du morcellement ethnique et de l'appartenance sociale de la clientèle), l'établissement des liaisons internationales via l'Europe ou l'Amérique du Nord ainsi que la volonté d'assurer un "accès universel" aux populations ont conduit les États africains à concevoir une "réponse africaine" à leur situation de dépendance en matière de télécommunications. Rascorn (Organisation régionale africaine de communications par satellite), fondée en 1992 et regroupant

Tissus traditionnels, construction patrimoniale et diffusion internationale

Les couvertures et pagnes traditionnels, issus d'opérations de tissage de fibres naturelles et d'élaborations secondaires de toiles d'origine diverse, produits par un secteur artisanal urbain ou rural, dans les foyers textiles historiques de l'Afrique de l'Ouest et centrale, sont aujourd'hui destinés au marché national et international du vêtement et de la décoration. Les plus connus de ces produits sont les *bogolans* bambara (Mali), les couvertures *kaasa* et *kereka* peul (Mali), les pagnes *kente* ashanti (Ghana), éwé (Togo) et baoulé (Côte-d'Ivoire), les tapisseries fon (Bénin) d'Abomey, les toiles de coton brodées *aso-oké* yorouba (Nigeria), les appliqués raphia, *ntschak*, et les velours de raphia kuba (RDC) ; les cotonnades damassées *basins* (Mali, mais aussi Guinée, Sénégal, Bénin et Nigeria). Les étoffes traditionnelles sont obtenues par l'assemblage de longues et étroites bandes de toile grossière effectué traditionnellement par les hommes ; quant aux techniques de teinture, développées par les femmes, elles recourent à tous les procédés dits de la réserve* pour obtenir des motifs ainsi qu'aux procédés de gommage et de battage afin d'apprêter et de lustrer les toiles. Leur production contemporaine est l'héritière d'une importante économie matérielle et symbolique du tissu. Contrairement à une image reçue occidentale, le corps africain n'était pas nu mais temporairement et ponctuellement recouvert d'un tissu qui le prolongeait dans les mondes naturel et invisible pour lui assurer une protection magique et une identité sociale [COQUET, 1993]. Les *bogolans*, par exemple, étaient portés dans certaines occasions par des personnes confrontées à des situations impliquant la perte de sang : la chasse et les rituels masqués pour les hommes ; l'excision, la consommation du mariage, les naissances pour les femmes. Les tissus accompagnaient les morts dans les cérémonies funéraires en matérialisant autour de la dépouille l'interface entre les mondes des vivants et des morts, en maintenant le lien entre les ancêtres et les descendants et en configurant symboliquement les identités passées et à venir du défunt. Les tissus avaient aussi une fonction numéraire : leur accumulation signalait la richesse et le pouvoir, leur don servait à honorer, résoudre

les conflits et évacuer les tensions, leur circulation sous la forme de rouleaux en faisait une monnaie de compte pour laquelle la bande est l'unité minimale. Cette fonction en fit un des monnaies d'échange de la traite négrière. L'accumulation de pagnes reste d'ailleurs une pratique traditionnelle féminine dans l'ensemble de l'Afrique.

Les tissus traditionnels se vendent aujourd'hui sur les marchés nationaux où l'artisanat dont ils proviennent a bénéficié après l'indépendance de mesures promotionnelles d'origine étatique et, plus récemment, d'initiatives privées. Il s'agit d'une part de mesures visant à imposer le port obligatoire, souvent cérémoniel, du vêtement taillé dans le pagne traditionnel (le *faso dan fani* du Burkina Faso de Thomas Sankara, par exemple) ou dans le basin, d'autre part de la mise en place d'institutions visant à encadrer la formation et le transfert technologique (Fondation Cibako, Bénin), la production (Fédération nationale des artisans du Mali) et la diffusion (Salon international de l'artisanat de Ouagadougou, Burkina Faso) de ces biens. Cet effort de développement économique a en effet débouché sur une affirmation culturelle qui a fait du tissu et du costume traditionnels africains les vecteurs de l'africanité pour le pouvoir moderne africain et pour les élites de l'Afrique de l'Ouest et centrale. La diffusion internationale de ces tissus n'est pas récente, certaines pièces, les tissus kuba en particulier, ont été présentées comme des manifestations de l'art dit "indigène" dans les diverses expositions universelles, coloniales et d'art nègre de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle en Europe et aux États-Unis. Mais depuis le début des années quatre-vingt, elle est liée à l'intérêt de *designers* africains pour ces matériaux qu'ils travaillent ou dont ils s'inspirent pour créer des modèles aux formes occidentales ou bien des interprétations de boubous et de pagnes. Les stylistes se sont dotés d'institutions et de vitrines promotionnelles : la Fédération africaine des créateurs de mode, créée à Accra (Ghana) en 1993, le salon international K'Palezo inauguré à Abidjan (Côte-d'Ivoire) en 1997, ou encore le Festival international de la mode africaine, lancé au Niger en 1998. Des créateurs très médiatisés, comme le Nigérien Alphadi, se sont fait les promoteurs d'une large gamme de textiles traditionnels sur les scènes de la haute couture internationale où

ils participent aux défilés et ouvrent des boutiques consacrées à leur griffe. Mais la volonté d’articuler identité patrimoniale et modernité urbaine banalisée (v. Urbanités), la difficulté de façonner et de faire porter des toiles grossières les ont peu à peu conduits à transférer les éléments décoratifs empruntés à l’artisanat d’art sur des textiles composés de fibres artificielles issues de l’industrie chimique, contribuant ainsi à l’intégration des savoir-faire et pratiques traditionnels et à une production industrielle internationale. Par ailleurs, le tissu traditionnel africain a été largement diffusé par le *design* décoratif occidental qui l’utilise en tenture ou en revêtement, en même temps qu’il devenait l’un des principaux supports et matériaux de l’art pictural ou sculptural africain contemporain (Abdoulaye Konaté, Ismaël Diaboté, par exemple). Ces activités ont elles aussi contribué d’une part à la mise en relation du secteur industriel et de l’artisanat d’art, et d’autre part à la mise en circulation des produits sur les marchés européens et américains, dans les boutiques ethniques et les galeries, à travers toutes les formes de la coopération en matière de développement et à travers les filières légales ou illégales de la commercialisation des objets d’art et d’artisanat. Dans ce recoupement des secteurs et des modes de production, dans cet élargissement de l’aire de commercialisation des produits, le mouvement de développement économique et d’affirmation culturelle a paradoxalement contribué à gommer les références régionales et ethniques attachées aux tissus traditionnels au profit de la diffusion d’une référence territoriale étatique, voire d’une référence commune à l’Afrique subsaharienne. Le tissu traditionnel est ainsi devenu l’un des principaux vecteurs de la mondialisation (v.) africaine.

Wax-print et Fancy : tissus d’Afrique ?

Les tissus industriels sont des cotonnades imprimées dont l’unité de mesure est le “pagne” (1,83 m ou 2 yards) ; ils se présentent en deux dimensions – 5,5 m (trois pagnes, soit un “complet”) et 11 m (six pagnes, soit une “pièce”), pour permettre le drapage de pagnes et la confection de costumes – et sont vendus exclusivement sur les marchés

africains d’Afrique ou de la diaspora (v. Château-Rouge). Ces imprimés africains, objets privilégiés de projections culturelles, n’ont été introduits en Afrique subsaharienne qu’à la fin du *xx*^e siècle et restent massivement des produits d’importation, n’assurant qu’un débouché étroit et fragile à la filière coton africaine, elle-même en crise. Ils se déclinent essentiellement en deux grandes catégories : les *wax-prints* d’origine hollandaise, anglaise et japonaise, et les *fancy* d’origine africaine, chinoise ou pakistanaise. Les *wax-prints* sont des impressions complexes issues à la fois des techniques de la réserve* et des techniques mécaniques. Ces tissus identiques sur les deux faces sont particulièrement adaptés au port du vêtement drapé. D’une grande qualité, signalée sur leur lisière par un label prestigieux, ils constituent la matière de l’élégance africaine. Les industriels gèrent un stock d’un millier de motifs qu’ils font tourner et qu’ils renouvellent par recoloration ou transformation des dessins, en même temps qu’ils l’augmentent de nouveaux motifs. Les *fancy* sont des impressions mécaniques sur l’endroit. D’un prix plus modeste, d’une qualité d’impression et d’une résistance moindres, les *fancy* sont les supports de l’inventivité graphique et coloriste. On trouve les *fancy* événementiels ou propagandaires (supportant des portraits de chefs d’État, par exemple) fabriqués à la demande d’une institution ; les *fancy* figuratifs représentent des objets de la modernité occidentale (ventilateur, ordinateur, etc.), les *mi-wax patchworks* reproduisent les caractéristiques techniques et esthétiques des *wax-prints* les plus en vogue ou des tissus traditionnels (*kente*, *bogolan*, par exemple).

La pénétration des tissus imprimés en Afrique est liée à l’enrôlement des Ghanéens dans les opérations de conquête militaire menées par l’armée hollandaise dans une autre partie de son empire, l’Indonésie [FAUQUE et WOLLENBER, 1994]. Démobilisés, les combattants ghanéens ont rapporté les *batiks* indonésiens, ouvrant la Gold Coast puis l’ensemble du marché subsaharien aux imitations imprimées par les industriels hollandais, et cela au prix d’une évolution des motifs, des couleurs et de la dimension des coupons différenciant définitivement l’*african-print* du *java-print*. Les *wax-prints* sont donc essentiellement des produits d’importation fabriqués par l’entreprise Vlisco (propriété du groupe Unilever) à Helmond (Pays-Bas) et par des industriels de

Manchester (Royaume-Uni) à partir de toile écrue d'origine chinoise. Quant aux entreprises africaines de fabrication de *wax-prints* – Uniwax (Côte-d'Ivoire), Real wax (Nigeria) et GTP (Ghana), par exemple –, elles sont sous le contrôle de Vlisco. Les *fancy* sont inversement des produits africains fabriqués dans les usines d'entreprises nationales de type monopolistique : Comatex (Mali), Texicodi (Côte-d'Ivoire), Sobetex (Bénin) et ATL (Ghana), par exemple. Développées après l'indépendance à partir de capitaux publics et de capitaux privés d'origine européenne pour compléter la filière coton et alimenter les marchés nationaux, elles présentent aujourd'hui de graves difficultés financières. Elles sont rachetées par des entrepreneurs privés africains mais aussi par des entrepreneurs chinois qui tentent de pénétrer le marché africain des *fancy* ou bien sont en dépôt de bilan. C'est le cas, depuis 2000, de la Sofitex localisée à Koudougou (Burkina Faso), productrice du pagne *Faso Fani* dans lequel était taillé, par exemple, l'uniforme scolaire réglementaire des élèves burkinabés. L'industrie africaine de *fancy* et de *wax-print* élabore des toiles importées ou bien des toiles produites dans les États cotonniers (Sénégal, Mali, Burkina Faso, Côte-d'Ivoire, Togo, Bénin, Cameroun, Tchad, RCA, RDC). Mais la plupart de ces entreprises publiques sont en cessation d'activité, à l'instar d'Itema (Mali), fournisseur de toile pour la Comatex, créée par l'État en 1969 et liquidée en 2003.

Enfin, s'il est souvent drapé, l'imprimé *wax* ou *fancy* est également confectionné et travaillé à façon (smocks, broderies, matelassages, volants, patchworks, etc.) par des tailleurs et des couturières dans de petits ateliers urbains regroupés en quartiers ou par les revendeuses sur les marchés, qui prennent en charge l'activité du prêt-à-porter pour une vente directe ou pour les boutiques des enseignes européennes (Woodin, propriété de Vlisco).

Si le Ghana a été le marché précurseur des imprimés, c'est aujourd'hui Lomé (Togo), son port et son grand marché, qui constitue leur porte d'entrée et la plaque tournante de leur commercialisation, une plaque tournante consolidée par une zone franche portuaire et des droits de douane sur les étoffes particulièrement favorables. Au-delà, c'est toute la façade guinéenne, mais aussi le Niger,

qui s'occupe de la commercialisation des tissus africains. L'architecture commerciale repose sur les grands comptoirs héritiers des maisons de commerce européennes, les grossistes (v. Nana-Benz), les revendeuses et plus récemment les boutiques urbaines. *Wax-print* et *fancy* sont détaillés sur le marché par "pièces" et "complets". Ce métrage élevé, associé à leur qualité, contribue à faire des *wax-print* des investissements coûteux : 35 000 à 50 000 FCFA (v.) le "complet" de *wax-print* hollandais, 12 000 à 20 000 FCFA celui produit par Uniwax (Côte-d'Ivoire) et légèrement en dessous celui de GTP (Ghana). Ainsi, leur prix de vente donne aussi lieu au développement d'un circuit de commercialisation parallèle. Ils y sont très souvent acquis à crédit dans un monde à faible disponibilité financière. Par ailleurs, le rôle des grossistes ne s'arrête pas à la commercialisation des imprimés mais s'étend aussi à leur conception. Interfaces entre le marché de détail et les producteurs, ce sont eux qui procurent aux entreprises étrangères les informations qui déterminent l'invention, l'évolution et le roulement des motifs *wax-prints*, de même qu'ils commandent directement leurs *fancy* et leurs *imi-wax* aux usines locales. Si les pagnes et les modèles des costumes sont distribués dans toute l'Afrique subsaharienne, leur diffusion donne lieu cependant à des formes de régionalisation réglées par une culture locale des motifs et des couleurs (abstraction/figuration, géométrisation des formes et symbolique des couleurs) et par une appréciation locale des couleurs liée en particulier à leur résonance à la luminosité et à la nébulosité. Le jaune et le rouge du Nigeria, le bleu profond du Ghana, le brun du Bénin en sont des exemples.

L'ensemble de la filière textile industrielle est soumise aux problèmes de la contrefaçon (motif d'impression et modèle de confection) et de la contrebande internationale, au point qu'un quai du port de Lomé est appelé le *wharf* des contrebandiers. La contrefaçon est d'ailleurs un des fondements de la création de *fancy*. Son encadrement juridique est inexistant et son autorégulation dépend des grossistes qui protègent les collections de *wax-prints* dont ils sont dépositaires. Cette filière est aussi soumise à la concurrence de l'importation massive, et en constante progression, des "frîpes" en provenance des États-Unis et

d'Europe à destination des ports d'Afrique de l'Ouest et réexportées vers l'ensemble de l'Afrique. En effet, si la part du port vestimentaire des tissus imprimés africains est toujours forte en milieu urbain (y compris dans la diaspora) et en milieu rural, elle est cependant de plus en plus concurrencée par le port des vêtements "occidentaux", comme le raconte *Bal poussière* (1988), un film du réalisateur ivoirien Henri Duparc, qui met en scène la compétition entre les "pagnesus" (habillées dans des pagnes confectionnés) et les "robeuses" (habillées à l'occidentale) dans un village proche d'Abidjan. Du côté des jeunes élites urbaines d'Afrique et de la diaspora, le mouvement des "sappeurs" (membres de la Société des ambianceurs et des personnes élégantes) né au Congo dans les années soixante-dix mobilise, éventuellement sur le marché des fripes, les ressources vestimentaires des couturiers occidentaux pour composer une figure urbaine de la modernité africaine aux antipodes des confections locales.

Des tissus sémaphoriques

Le tissu africain traditionnel ou industriel est soumis à une intention de communiquer, qui traduit un rapport au monde ou un rapport à l'autre autour desquels il s'est avéré possible de développer quelques pistes de réflexion géographique. Les pagnes africains sont dotés de noms qui renvoient d'une part à l'agencement de leurs motifs, une combinatoire de signes codifiés formant message, et d'autre part à leur contexte d'usage. Ils deviennent les signes d'une identité, d'un statut social, d'une fonction, d'un état, mais aussi le médium de l'écriture de sociologies, de mythes ou de représentations du monde. COQUET [1993] propose une interprétation géographique convaincante des *bogolans* et des *kaasa*, les élevant au statut de construits cartographiques. L'auteur montre en particulier : que la surface plane des *bogolans* masculins est utilisée pour représenter des schémas spatiaux et des trajectoires afin de servir à la maîtrise mentale de l'espace ouvert de la chasse ; que les *kaasa* peuvent représenter des éléments topographiques (les buttes de terre accidentant la plaine sur lesquelles sont édifiés les campements), des éléments de

circulation (les lignes noires traçant les chemins de transhumance ou les sentiers reliant les buttes entre elles), des bandes blanches ponctuées de motifs (symbolisant les racines d'arbres), comme autant de points de repère et d'ancrage qui servent à la maîtrise mentale d'un espace ouvert de circulation nomade. Sur toutes ces représentations, l'homme est au centre de l'espace symbolique, les différents éléments d'une géographie et d'une cosmographie s'organisent à partir de lui, représenté en un motif central. Le monde est tissé dans le tissu qui enrobe le corps, corps qui s'engage par des actions matérielles ou symboliques dans le monde : ce sont bien les qualités de surface informelle et d'artéfact transportable du tissu qui sont utilisées pour ces cartes textiles qui accompagnent l'acteur (chasseur, pasteur, etc.) dans son champ d'action tout en le protégeant magiquement.

Les *wax-print* et *fancy*, quant à eux, se font les sémaphores, allégoriques ou figuratifs, d'un rapport au monde et à l'autre (individu ou groupe). En effet, certains motifs sont dénommés ("rendez-vous au carrefour", "je cours plus vite que ma rivale", "mon mari est capable", "les trois banques", "alphabet", par exemple), ce qui signale leur succès particulier et constitue une preuve générale de la capacité énonciative attachée aux tissus en Afrique occidentale et centrale. Les motifs imprimés sont interprétés et dénommés pour devenir une forme possible d'une signification du monde et son véhicule dans un espace de vie donné. En effet, un individu recouvert d'un pagne endosse le message de son motif et le colporte dans des contextes d'usages où il détient une certaine aptitude à être délivré ; ou bien il le détourne à des fins ironiques ou ludiques. Le corps, comme véhicule, et l'espace de vie, comme cadre et instrument de diffusion, sont alors articulés par une intention de communiquer. FAUQUE et WOLLENWEBER [1994] proposent une classification de ces messages en quatre catégories : vie quotidienne des femmes, villes et modernité occidentale, nature et production agricole, rythme. Il faudrait y ajouter les thèmes propagandistes, ceux imprimés à la faveur des campagnes électorales ou de visites protocolaires sur des *fancy* dont la gratuité contribue à assurer la diffusion du message au-delà du cercle des militants ou sympathisants.

L'espace, vu du corps

ANNE VOLVEY

Mon travail¹ sur la relation entre le corps et la géographie, se situe à l'articulation de deux intérêts, celui esthétique, pour l'œuvre de Christo et celui disciplinaire et théorique, pour l'équivalence, faisant souvent définition, entre géographie et terrain². Ce croisement d'intérêts s'effectue dans l'entrelacement consciencieux de deux démarches opposées. Dans un premier temps, je me suis attachée à qualifier l'expérience *in situ* à laquelle les dessins préparatoires et les installations de Christo³ nous convient. La qualification de cette expérience m'a conduit à emprunter un certain nombre d'outils conceptuels aux champs de la psychopathologie et de la psychanalyse, avec lesquels, alors, j'ai entrepris d'interroger la relation de la géographie et du terrain. Les recouvrements textiles de la surface de la Terre par Christo, dans une double évocation de la Terre et du corps humain, figurent la relation entre la spatialisation humaine du monde et l'image du corps. L'équivalence entre géographie et terrain, place, en amont du discours géographique, l'expérience de terrain du géographe. Elle invite à inscrire la pratique de terrain du géographe dans la problématique générale, antérieure à la séparation sujet-objet, de la spatialisation du monde et à interroger la production des objets géographiques du point de vue de la spatialité psychique et de son étayage sur le corps. Ainsi une problématique commune unit, à mon sens, l'œuvre de Christo et l'entreprise géographique : l'ontogenèse spatiale et son étayage sur le corps vécu et représenté. Quelles sont les modalités et les formes de cette expérience ontogénique ? Dans quelle mesure la géographie, comme science, constitue-t-elle le prolongement et la traduction de l'expérience ontogénique de terrain ? Face à ce questionnement, ce texte est une présentation partielle d'hypothèses de travail et doit être pris dans son statut de « *work in progress* ».

L'ONTOGENÈSE GÉOGRAPHIQUE : L'ENJEU CORPOREL DU « TERRAIN »

La récurrence passée et présente d'un discours académique sur l'équivalence géographie-terrain, n'a d'égal que la négligence de sa problématisation. Du côté de la récurrence, ce discours tend à définir la géographie par le terrain, à distinguer les bons des mauvais géographes par la pratique de préférence longue, difficile et stigmatisante du terrain et à établir de subtils distinguos entre les vrais et les faux terrains. Du côté de la négligence, le discours omet d'élucider les relations implicites de quasi-équivalence entre deux notions qui ne sont pas sur le même plan, et de considérer le géographe, c'est-à-dire celui qui, par sa pratique, relie terrain et géographie. Cette équivalence est en fait une correspondance à quatre termes associés deux à deux : géographie et Terre – le savoir ; géographe et terrain – la pratique. Elle opère donc une réduction métonymique de la Terre au terrain et une confusion du point de vue géographique avec le point de vue du géographe. Elle témoigne d'une adhérence du savoir à la pratique. Pour le géographe, la notion de terrain recouvre, au moins, quatre acceptions distinctes : un lieu assorti d'un jeu de découpage et d'échelle, c'est une portion de la surface terrestre ; un gisement et un chantier, c'est une base de données ; une pratique désignée par l'expression « faire du terrain » ; un fait d'appropriation dévoilé par l'expression « mon terrain ». C'est la pratique qui, en transformant le terrain en un lieu d'expérience, fonde les autres acceptions. Elle se décline dans les champs distincts de la gestualité (ensemble de gestes, déplacements et postures), de l'habillement, de l'alimentation etc., qu'elle anticipe, prépare, effectue et ritualise dans le cadre d'un projet. Elle met ainsi le corps au cœur de l'expérience : un éprouvé kinesthésique et plus largement cœnesthésique, mais aussi sensoriel, émotionnel et pulsionnel. Cette pratique ne se dit pas dans le discours disciplinaire. Elle est fondatrice mais semble ineffable, pourtant nombre de géographes semblent avoir trouvé dans la discipline un prétexte et une légitimité à leur propension à « faire du terrain ». C'est dire que la pratique de terrain correspond alors à une modalité profonde de leur expérience d'exister comme sujet. L'appropriation, elle, indique la visée ontogénique de l'expérience de terrain. Tirillée entre lapsus et déni problématique, l'expression « mon terrain » pose une relation simple entre « se faire une place » et « naître/être à soi-même ». Interroger les géographes sur leur pratique de terrain, c'est se donner les moyens de comprendre cette articulation entre un lieu, une expérience corporelle, un processus de subjectivation, d'abord et une production d'objets disciplinaires, ensuite.

« J'ai fait un lapsus photographique dans l'édition de ma thèse : je me suis mis. On me voit de dos. [...] On m'a demandé si je voulais l'enlever, j'ai refusé. [...] Parce qu'au cœur de la thèse la plus aride tu trouves l'individu »⁴. (a)

Les géographes avec lesquels je me suis entretenue évoquent leur expérience de terrain en des termes qui manifestent sa nature archaïque et inconsciente, son fondement somatique et son enjeu identitaire. L'actualisation de « prototypes infantiles » sur un environnement physique ou humain transférentiel⁵ dans le cadre d'une pratique ludique et solitaire qui fait alterner des phases d'angoisse et d'apaisement, est récurrente.

« J'étudie principalement les formes meubles littorales et plus particulièrement encore les cordons de galets. [...] Le cordon est l'espace lien, l'objet lien entre deux points d'ancrage [...]. Entre l'espace continental et l'espace marin. [...] Mon père était marin au long cours [...]. Il n'était pas là, mais je savais qu'il était à tel endroit, ma mère me montrait une carte et mon père me rapportait du sable [...] ou parfois des galets ». (b)

« J'ai un terrain qui est le karst. [...] Quand j'étais adolescent, 13-14 ans [...] il y a un prof de sport qui nous a emmenés sous terre, dans une grotte [...]. [...] Il y a des gens qui ont travaillé sur la pratique spéléologique de façon psychanalytique, il y a un rapport à la mère. Et c'est vrai que moi je me souviens très bien de ça, quand je suis allé la première fois dans une cavité, on amenait un groupe donc et le groupe est parti dans une galerie, moi je suis resté assis dans une salle qui était assez vaste... Il n'y avait plus de bruit, ils étaient suffisamment loin pour que je ne les entende plus et j'ai eu à ce moment là un sentiment de plénitude, j'étais bien, j'étais dans mon milieu, j'avais trouvé je ne sais pas quoi, comme un poisson qui avait trouvé son eau. Et tout est parti de là. Donc j'avais trouvé mon milieu, mais il me reste à comprendre [...] le monde pour comprendre mon histoire. Mon histoire d'enfant en fait. [...] J'ai cherché une discipline dans laquelle je puisse continuer à faire de la spéléo, du karst, etc. Donc [...] me faire plaisir ». (c)

« Le terrain il commence quand tu t'arraches. [...] En fait le terrain c'est un lieu de jeu. [...] C'est un lieu où tu risques [...] Alors le risque c'est d'aller perdre ta personnalité, c'est quelque part de te perdre toi-même, c'est de perdre la vie. [...] Le terrain met en jeu le corps, le psychique [...] et ça peut être dangereux. Mais en même temps c'est vrai que c'est jouissif ». (a)

Les récits de cette expérience font apparaître des mécanismes psychiques de projection de soi sur le terrain et inversement d'introjection des qualités humaines ou physiques du terrain en soi. Ils induisent un sentiment de confusion des limites moi-monde qui traverse toutes les modalités de la pratique de terrain. Comment ne pas entendre, dans la citation suivante, l'incorporation des caractères des cordons de galets par le truchement de la tenue de terrain ou de la prise de poids ?

« Des bottes, des chaussures de marche et j'ai des vieux jeans avec des bouts de tissu de toutes les couleurs, cousus dessus en plus, parce qu'ils sont usés, parce qu'ils ont vraiment été râpés ».

« Quand je faisais ma thèse j'ai pris la forme d'un galet, je me suis arrondie. Et ça, je pense que c'est un peu lié aussi au terrain. Et donc il y a un certain mimétisme, je me fonds dans les masses rondes des galets. [...] Et le surnom qu'on me donnait à la fac c'était "pebble", galet ». (b)

Ou bien l'enjeu gémellaire dans ce partage du lit et du nom initié par l'alter ego, dans cette participation vestimentaire pour un géographe dont l'inquiétude est de ne pas « être incorporé » par son objet de recherche appelé « les gens qui partagent le même air » et qui s'intéresse à l'espace intérieur de la maison défini comme « un grand corps supplémentaire » :

« En 91 donc j'ai débarqué chez une copine qui m'a dit "viens chez moi, j'ai une chambre de plus" [...]. Elle m'a donné sa chambre et [...] elle est revenue dans sa chambre [...]. Donc finalement [...] elle s'est remise à dormir dans son lit, avec moi. Et après ça on a toujours dormi dans le même lit, y compris lorsqu'on était parties ensemble travailler dans un autre village où je faisais une recherche aussi [...]. Et quand j'y retourne, j'aime bien en fait ce côté où tu dors ensemble. Il y a un côté de... Je ne sais pas rassurant ou de proximité forte qui s'établit, d'intégration. C'est un peu difficile à exprimer. C'est un sentiment qui n'est pas du tout de l'ordre du sensuel mais qui est de l'ordre de l'affectif... Où tu es dedans. [...] On cherche à t'incorporer. [...] Et elle était vachement contente le jour où elle a découvert que j'avais le même deuxième nom que le sien [...] ».

« Je laisse des habits là-bas, parce que des parkas en fait j'en ai deux et des pantalons des neiges j'en ai deux aussi et j'ai une paire de bottes là-bas aussi. [...] Je maintiens une présence. Et quand je ne suis pas là je dis "tu peux utiliser mes fringues si tu en as besoin", donc elle met ma parka [...]. Et donc quand j'y retourne c'est vraiment un plaisir de les enfiler, d'être dedans... Tu n'es pas dans ces vêtements exactement comme quand tu es dans d'autres vêtements ». (d)

Le déplacement sur le terrain revêt une importance particulière. La marche produit une modification de l'état de conscience de soi et participe d'une sensation générale d'être « informe » ou dépersonnalisé.

« Quand tu marches beaucoup, tu as l'impression de flotter. [...] C'est vrai que c'est marche ou crève à la limite, mais tu flottes, et oui, finalement, tu ne t'occupes plus de tout ça. [...] Finalement tu t'es détaché de toi-même ». (e)

« Le déplacement c'est une forme de vertige, c'est une forme où n'existe plus que la sensation d'être. [...] C'est comme un trip. [...] Alors ce déplacement te donne des vertiges, d'où une nécessité vitale d'avoir des points, des lieux repères, des lignes repères, des espèces de trucs où tu t'appuies [...], où à la fois tu éprouves un vertige comme dans... et en même temps, tu sais que tu n'es pas en train de te perdre totalement ». (a)

Mais des défaillances d'adaptation de l'environnement transférentiel ou des épreuves de réalité substantielles et subtiles, font éprouver les limites de soi dans le monde et créent les conditions d'un processus de subjectivation, voire d'une seconde naissance.

« C'est comme quand tu es en surf⁶, tu es sur ta planche, tu sais bien où sont tes repères¹ et puis tout d'un coup la vague te prend et tu es balancé et là c'est la frayeur de ta vie, tu es perdu. Et puis tout d'un coup, une fraction de seconde, tu respires et là tu vois le ciel, tu sais où est le bas, le haut, bon même si tu ne sais pas où est l'arrière, l'avant, tu sens... Quelque part en intégrant l'air tu acquiers tes repères ».

« En Afrique tu sens les peaux [...]. La première fois que tu découvres que tu es blanc, ça te fait un choc [...]. Tu te dis "merde je suis blanc!", là tu prends conscience de la différence. Tu es tout seul au milieu d'une foule de Noirs, je ne sais pas ça te fait une espèce d'illumination ». (a)

« C'est vrai que la cavité il faut l'étendre, il faut l'étendre en longueur, l'étendre en profondeur, il faut vider un siphon pour aller voir derrière. [...] Et il y a surtout un jeu avec soi-même d'arriver à se contrôler en fait pour remonter. Si on démarre trop fort ou trop vite on va bloquer au bout d'un certain temps. [...] Et avec comme objectif donc, d'étendre le fond de la cavité et de vaincre un certain nombre de difficultés : étroiture, grand puits, remontée, présence d'eau ». (c)

« Le corps est présent sur le terrain quand même [...]. J'ai eu un gros accident, [...] je me suis fait renversée par une voiture qui m'a cassé la jambe. [...] J'ai cru que j'allais mourir ce jour là. [...] Un de mes grands trucs de la réflexion sur la rue à Séoul c'était la question de la circulation piétonne et automobile. Et donc il y a eu un conflit entre les deux et je pense, pour être très honnête, qu'il est passé par mon corps ». (f)

L'alternance de périodes de présence et d'absence au terrain participe au processus de subjectivation en permettant la symbolisation de la séparation et du lien entre le moi et l'environnement transférentiel.

« Mais c'est dans cet aller-retour rythmé, que je me sens le mieux. [...] Là où je suis le plus à l'aise, c'est dans l'aller-retour. Dans cette espèce de danse, de mouvement... Je vais là-bas, je reviens ici et là je maîtrise ce qui se passe. Je pense que je comprends mieux mon terrain en étant dans cet aller-retour qu'en étant totalement là-bas, où là-bas, au contraire, c'est lui qui me prend ». (a)

L'engagement corporel est au cœur de la pratique du terrain. Le corps est un outil de terrain mobilisé consciemment ou inconsciemment par les géographes. Ils l'évoquent directement ou métaphoriquement, dans les entretiens. Ainsi, l'expérience de terrain étayée sur le corps vécu et représenté, en donnant sa place au corps propre fait naître le sujet à lui-même comme objet

parmi d'autres objets séparés de lui et reliés à lui. L'expérience de terrain correspond à un processus d'individuation par spatialisation. On dégage ici sa visée ontogénique.

« Ce dont tu fais l'expérience aussi, c'est de la séparation. Quelque part tu construis ton être, tu construis l'autre et, de ce fait même, tu construis cette espèce de machin qui est entre les deux ». (a)

Il s'agit alors de qualifier cette expérience ontogénique de terrain, d'étudier les catégories et les formes de l'élaboration de la spatialité psychique et de saisir les correspondances entre formes du lieu, modalités d'expérience et objets spatiaux élaborés. Pour mener à bien cette interrogation, j'ai mobilisé un certain nombre de notions qui proviennent des courants de la psychanalyse qui s'intéressent au contenu et aux formes de la spatialisation psychique. Il s'agit simplement ici de les faire travailler pour qualifier l'expérience de terrain.

DES THÉORIES PSYCHANALYTIQUES DE LA SUBJECTIVATION : « L'ESPACE AU CORPS »

Pour appréhender l'ontogenèse géographique qui s'articule sur la dyade géographe/terrain, je m'appuie sur trois courants phénoménologiques et existentiels de la psychanalyse : la *self psychology*⁷ qui qualifie l'environnement transférentiel support du processus d'individuation, la psychanalyse de l'image du corps qui qualifie l'étaillage corporel du processus interne de subjectivation, la psychanalyse existentielle⁸ qui évoque les formes de la spatialisation du monde. L'ensemble de ces courants de la pensée psychanalytique lie la capacité d'individuation à l'effort d'espacement, à la production par le sujet en cours de constitution, dans son engagement corporel d'un « jeu » moi-non moi, où s'actualise séparation et lien avec l'environnement. Ils définissent plus ou moins explicitement l'espace comme la forme du processus d'individuation.

Les géographes que j'ai interrogés rendent compte de leur expérience de terrain en des termes qui sont très proches de ceux employés par D. W. Winnicott⁹ pour décrire « l'aire d'expérience transitionnelle ». La construction winnicottienne a pour fondement la relation du sujet à l'environnement maternel, qu'elle étend à tous les autres environnements dits transférentiels considérés comme des répliques de celle-ci. Le processus de subjectivation évolue d'une expérience de fusion moi-non moi induite par l'adaptation active totale de

la mère¹⁰, qui supporte un self dit primitif (dépendant, non intégré, non personnalisé, non séparé), à une expérience de séparation progressive induite par la défaillance d'adaptation de la mère¹¹, qui rend possible la mentalisation d'un self intégré, personnalisé et la reconnaissance d'une extériorité, les relations d'objets. Le processus d'individuation est un processus de spatialisation : de l'aire d'expérience narcissique (l'état fusionnel) à l'aire d'expérience transitionnelle (l'état intégré), c'est un espace potentiel qui s'élabore dans lequel s'actualise une relation sujet-monde. L'espace potentiel d'abord confondu avec le corps de la mère puis peu à peu décollé de celui-ci est la condition et le lieu d'actualisation de l'individualité. Le corps, par le biais des éprouvés moteurs, sensoriels, émotionnels et pulsionnels, étaye ce processus et constitue le noyau du *self*.

L'engagement corporel qu'implique la pratique de terrain nous invite à mobiliser les apports des courants de la psychologie et de la psychanalyse qui théorisent l'étagage de la subjectivation sur le corps vécu et représenté, l'image du corps. Pour P. Schilder¹², l'image du corps est une représentation de la position du corps dans l'espace, envisagée sous les trois aspects d'un support physiologique, d'une structure libidinale et d'une signification sociale¹³. Elle est une représentation formelle du bâti du corps, de sa surface et de sa substance, caractérisée par sa plasticité : elle est en constante construction. F. Dolto, de son côté, distingue le schéma corporel qu'elle rapporte au corps et à ses besoins et l'image du corps rapportée au sujet et à ses désirs. L'image du corps est donc revêtue d'une dimension ontogénique¹⁴. Elle croise néanmoins le schéma corporel qui constitue son support et son « interprète ». Pour ces deux auteurs, l'image du corps est une représentation consciente et inconsciente qui s'édifie de façon privilégiée sur la peau et les orifices, dans un rapport moi-non moi porté par un double mécanisme psychique de projection et d'introjection. Elle dépasse les frontières de l'anatomie, elle prend en elle des objets et se répand dans le monde. L'investissement kinesthésique, sensoriel, émotionnel et pulsionnel du corps fonde un narcissisme primaire, producteur d'une image du corps primitive. Celle-ci sert de base à l'expérience de la relation moi-non moi et au processus de subjectivation qui se réalise, au niveau des zones érogènes et de la peau, par la « castration symboligène¹⁵ ». C'est toute la capacité d'un individu à être séparé et relié à ce qui n'est pas lui qui se joue dans l'image du corps. Enfin, D. Anzieu¹⁶ n'articule pas directement sa problématique du Moi-peau sur l'image du corps, mais son analyse du processus de subjectivation à partir du fantasme d'une enveloppe commune mère-enfant extrapolée de la relation intra-utérine, participe de ce courant qui associe subjectivation interne, corps vécu et représenté, et espacement. Par une expérience de la surface du corps, dans une alternance de privation et de renouvellement du contact tégumentaire, l'enfant réalise une introjection progressive de la paroi-limite (l'interface tégumentaire mère-enfant) sur laquelle s'étaient les fonctions contenantes et communicantes du moi.

La Psychanalyse Existentielle définit l'espace à la fois comme un système de relation je-monde antérieur à la séparation sujet-objet et, se référant à la définition leibnizienne, comme un ensemble de formes manifestant l'ordre des coexistences possibles. L'espace est à la fois une unité fonctionnelle à deux pôles, le corps propre, le monde ambiant, et la forme que prend cette unité fonctionnelle dans l'élan de spatialisation du *Dasein* ou la forme déterminée de l'être-au-monde. Traitant de la psychopathologie de l'espace, L. Binswanger établit donc une double typologie des modalités de construction de l'espace et des formes spatiales¹⁷. L'espace orienté absolu est un système de relation établi à partir d'un ici-absolu, celui du corps propre, et formé par l'acte d'orientation pluri-sensoriel. C'est un système de positions, de directions et de mouvements des corps, orienté et centré sur cet ici-absolu. Dans le déplacement du corps propre, l'espace orienté absolu devient relatif et non centré. L'espace thymique est un système de présences et de mouvements mais sans direction privilégiée, sans valence des lieux, sans succession, et formé dans l'acte d'expression – l'attitude ou l'ampleur d'un geste, comme dans la danse par exemple. C'est l'espace du *Dasein* sans finalité.

C'est à travers l'analyse de l'œuvre de Christo que, dans un premier temps, je ferai travailler ces outils. Le recouvrement textile de la Terre par Christo s'apparente par bien des aspects aux formes traditionnelle du discours géographique, en particulier aux formes de la représentation cartographique¹⁸. Pourtant son analyse nous fait découvrir une construction plus complexe, une construction en ellipse à deux référents : la Terre et le corps humain. Ainsi, il figure la spatialisation du monde et son étayage sur le corps vécu et représenté qui s'éprouve dans une expérience *in situ*. En tant que telle cette entreprise nous révèle le processus de l'ontogenèse géographique et constitue un modèle à travers lequel ce processus peut être décortiqué.

ENTRE IMAGE DE LA TERRE ET IMAGE DU CORPS : LA SPATIALISATION DU MONDE DANS L'ŒUVRE DE CHRISTO

Le recouvrement textile de la Terre par Christo s'apparente, par bien des aspects, à l'entreprise cartographique¹⁹. C'est un artefact qui rend compte de son référent, la Terre humanisée, sur un mode analogique. Ce n'est pas une imitation,

le référent n'étant pas visible ou plutôt étant rendu invisible par dissimulation. Les installations sont des étendues textiles homogènes, uniformes, continues, figurations d'un fond de carte²⁰, à la fois plan uniforme, arrière-plan et support. Cette représentation est néanmoins problématique puisqu'elle multiplie les confusions et les distorsions entre le recouvrement considéré comme une carte et son référent²¹. Le fond, qui a la dimension de son référent, est projeté sur celui-ci, l'échelle de la représentation est au 1/1. Le référent n'est donc pas seulement absent, il est escamoté. Mais l'application révèle ce qui est masqué : encaissements topographiques (*Wrapped Coast*), jeux de la houle et des courants atmosphériques (*Surrounded Islands, Running Fence*), mobilité du trait de côte (*Ocean Front*), etc. Autant d'effets « d'introjection » des qualités du site dans le référent que D. Bourdon nomme « révélation par dissimulation »²². Ce jeu entre projection de la carte sur la Terre et introjection du site dans la carte, introduit une véritable confusion forme/fond et contenant/contenu. Ce fond de carte est informé par-dessous ou par-derrière, il s'agit au sens propre d'une anamorphose. Par ailleurs de multiples distorsions témoignent de la non-équivalence du référent et de la représentation. La surface textile est trouée et déchirée, plissée et repliée, décollée et déplacée par rapport à la Terre. Trois jeux récurrents perturbent le dispositif de représentation : le trou, le pli, le déplacement. Le trou, par lequel déborde la Terre, par lequel elle surgit physiquement à travers le fond. Le pli, par lequel la représentation manifeste à la fois sa redondance et son excédent par rapport au référent. Le déplacement, par lequel, points, lignes, surfaces du terrain et de la carte ne s'ajustent plus. Entre les trous, la couverture textile figure l'intervalle qui sépare et relie les objets. Par les plis, elle manifeste la distorsion de mesure ou de distance entre l'intervalle représenté et l'intervalle réel. Par le déplacement, elle signale la labilité formelle de la structure représentée par rapport à l'agencement réel. Ces « écartements » questionnent l'opération de projection et au-delà la spatialité propre de la représentation par rapport à son référent, son autonomie. Mais si l'espace propre de la représentation n'est pas homogène à son référent, à quel ordre de spatialité renvoie-t-il ?

L'enveloppe textile se réfère, sur un mode mimétique cette fois, aux personnes qui l'occupent. C'est une surface tissée, soit une extension, des directions (horizontales et verticales), des bords ou terminaisons, des faces, une configuration. Elle possède des propriétés matérielles livrées par sa composition chimique : un poids, une épaisseur, une souplesse, une résistance, une rugosité, une transparence, une porosité, une flottabilité, une coloration. Le tissage et l'assemblage par les procédés de la couture, de la ligature et de l'encordage, lui confèrent une structure à laquelle participent les plis, les trous et les coutures. Cette définition de l'installation par les divers éléments caractéristiques de son bâti, de sa surface et de sa substance, permet d'avancer l'hypothèse suivante : l'enveloppe textile est une figuration de la peau humaine²³. Une peau qu'il faut envisager dans sa qualité de limite du corps humain (organe de

relation et de défense avec le monde extérieur) et de tégument (enveloppe contenante et forme extérieure du corps). Les images aquatiques du film documentaire réalisé par A. et D. Maysles sur *Surrounded Islands*²⁴, montrent, dans un effet de réel stupéfiant, cette muqueuse nervurée d'un rose vif, tandis que les images aériennes s'attardent sur ses contours et son micro relief: les pores, les plissures, les rides. L'enveloppe textile est alors une représentation métonymique d'un autre référent que la Terre: le corps humain. C'est une image du corps. Le dispositif d'installation prend sens par rapport à ce nouveau référent. L'image du corps, métaphorisée dans la couverture textile, se construit dans un rapport « dyadique » corps-Terre, sur le modèle *infans*-mère décrit par F. Dolto²⁵. Cette figuration commune Terre-corps rend compte de la confusion tégumentaire moi-non moi propre à la production d'une image du corps primitive, une image de base. La dérive du textile sur l'eau ou l'air évoque la plasticité de cette image de base. Les creux et les bosses qui déforment la surface textile témoignent de la confusion tégumentaire. Avec les trous du tissu qui sont les lieux privilégiés de l'incorporation du monde, ils témoignent du mécanisme d'introjection du monde dans l'image du corps. L'enveloppe et ses plis excédentaires témoignent, eux, du mécanisme de projection de l'image du corps dans le monde. La discontinuité du recouvrement textile qui fait alterner des zones de contact tégumentaire avec des zones d'absence de contact dans un dispositif rythmique, commande une autre fonction aux trous du tissu. Une alternance de privation et de renouvellement du contact tégumentaire corps-Terre que l'organisation rythmique rend prévisible et symbolisable. Elle prépare la « castration symboligène ». Ainsi, la *Running Fence* ondule sur la surface d'aplanissement de la *Cañada* de Pogolimi, apparaissant et disparaissant au gré de la succession régulière des collines et des vallons, mais variant en longueur d'exposition du fait de son tracé qui se cale sur ou se décale de l'axe du transect. La trame viaire détermine l'inégale distribution des trouées qui rompent la continuité de la *Fence* à l'intérieur des cellules rythmiques formées par les poteaux de soutènement. La séparation corps-Terre, c'est-à-dire la « castration symboligène », se réalise enfin dans le démantèlement du dispositif, une quinzaine de jours après son installation. Mais l'élaboration de la dialectique relation-séparation homme-Terre, par le biais de l'image du corps, suppose l'engagement corporel du spectateur sur le site de la figuration. Elle suppose l'expérience *in situ*.

À l'instar d'une majorité de « *land-artists* », le travail de Christo s'élabore dans une relation significative entre les productions hors site et les productions. Les dessins, collages, photographies retouchées ont une fonction de promotion, c'est-à-dire qu'ils visent la mobilisation du spectateur vers le site. Le déplacement qu'ils effectuent vers leurs destinataires, qu'ils rencontrent dans les galeries, manifeste leur vocation promotionnelle. Le mouvement convergent des spectateurs vers l'installation en constitue la réponse. Elle est la conséquence

d'un classique dispositif en miroir, construit pour déclencher un double mécanisme psychique de projection et d'identification. Les dessins et plus encore les photographies retouchées, exhibent, en effet, les signes de leur construction en perspective linéaire. Cette construction ouvre l'espace imaginaire de la projection psychique : un dédoublement de soi qui induit une hallucination de soi dans le site²⁶. C'est l'effet d'anticipé et désiré. L'hallucination est, par ailleurs, renforcée par le mécanisme d'identification aux silhouettes qui se déplacent dans le tableau, le long de la ligne de fuite. Le corps propre du spectateur est au cœur de l'expérience à laquelle nous convie Christo. Ainsi, nombreux sont les tableaux qui présentent la même composition en deux parties : une photographie aérienne ou un plan général du site d'installation ; le dessin ou le collage, fragment d'installation représenté. Sur la photographie ou le plan, un cercle localise le fragment et par-là même la station à partir de laquelle se développe le double point de vue en miroir. La multiplication des pièces préparatoires, véritable programme chorégraphique, institue chaque dessin en proposition de site d'observation. Mais l'inclusion de celui-ci dans le plan général en fait un point de vue non seulement partiel, mais aussi relatif, c'est-à-dire une étape sur un parcours. Chaque dessin en indiquant le site du corps propre du spectateur, implique, en même temps, son déplacement. L'expérience dépend de l'engagement corporel du spectateur dans des opérations de placement et de déplacement. Entre l'anticipation dans la galerie d'art sur un « mode hallucinatoire » et l'expérience, c'est l'activation des fonctions motrices qui fait la différence. L'intrication de l'installation et de la trame viaire sur chacun des sites, la nature même des petits et grands objets emballés²⁷, indiquent l'enjeu que constitue, pour Christo, cette mobilité. Dans la baie de Miami, le train des îles encerclées court de chaque côté de l'*Intracoastal Waterway* et enjambe les ponts ; la *Running Fence* dans son tracé sinueux joue avec l'autoroute 101 et recoupe de nombreuses routes et voies vicinales, des chemins de parcours du bétail ; la jupe qui ourle le bas de *Valley Curtain* s'interrompt pour laisser passer la route qui emprunte le défilé.

Entre la Terre et les spectateurs, une figuration confondue de la Terre et du corps, constitue le contexte d'une expérience corporelle. C'est une expérience des modalités et des formes de la spatialisation humaine du monde. La spatialisation pourrait alors se définir comme l'élaboration d'une distance psychique entre moi et non-moi (le monde, l'autre), la construction d'une zone de différenciation entre des objets coexistants. Elle s'institue dans un double mécanisme de privation-renouvellement du contact tégumentaire et d'introjection du monde dans l'image du corps et de projection de l'image du corps dans le monde. La figuration confondue de la Terre et du corps serait donc la figuration d'une « aire transitionnelle » construite à partir de l'engagement du corps du spectateur dans le monde. Quelles sont les modalités de la spatialisation étayées sur le corps et les formes spatiales qu'elles produisent ? Avançons quelques hypothèses.

1. Les installations, images projetées dans le monde du bâti du corps, permettent au spectateur de faire une expérience de spatialisation fondée sur l'orientation. Le spectateur, en trouvant un appui extérieur sur cette colonne vertébrale – la succession des poteaux de *Running Fence*, en introjectant cette figuration de l'axe médian du corps – les mâts de *The Umbrellas*, éprouve sa capacité à situer, c'est-à-dire à ordonner le monde à partir de lui comme un système de positions, de directions et de mouvements entre des objets coexistants. L'emplacement du corps propre détermine un « ici absolu » à partir duquel le monde s'espace: ici et là-bas, haut et bas, devant et derrière, droite et gauche, etc. Le dispositif étaye une double expérience de placement et de « distancement » (ou écartement). Elle institue un espace orienté: l'intervalle.

2. Les installations, images projetées de la surface du corps, permettent au spectateur de faire une expérience de spatialisation fondée sur l'appropriation. En introjectant cette figuration d'enveloppe – les jupes étalées de *Surrounded Islands* ou les pans rayonnants de *The Umbrellas* –, le spectateur éprouve sa capacité à découper le monde, c'est-à-dire à séparer ce qui est à l'intérieur de ce qui réside à l'extérieur²⁸. Les bords et les faces de la couverture textile peuvent être introjectés comme parois-limites entre soi et le monde, l'autre. À une autre échelle, les plis du tissu par l'effet de profondeur et d'invagination qu'ils introduisent dans la surface, peuvent constituer les premiers fondements de la contenance de soi dans le monde²⁹. Le dispositif étaye une double expérience de séparation (limite) et de contenance, différenciant un espace propre et un espace étranger.

3. Les installations, images projetées de la surface « trouée » du corps – des orifices – conditionnent un troisième type d'expérience de spatialisation fondé sur le rythme. En introjectant la discontinuité de la surface – le train des arches de *The Wrapped Pont-Neuf* ou des îles de *Surrounded Islands* –, le spectateur éprouve sa capacité à être relié au monde, à l'autre, en l'absence du contact tégumentaire, c'est-à-dire à distance. Le dispositif étaye une expérience d'élaboration de la limite en interface ou d'interrelation entre l'espace propre et l'espace étranger. Ces différentes expériences s'effectuent dans le placement du corps propre du spectateur sur l'installation. Mais son déplacement, en multipliant les sites d'expérience, contribue à relativiser « le point de vue » du corps propre et à faire varier les échelles de la spatialisation³⁰ et des formes spatiales qui lui sont liées.

L'expérience à laquelle nous convie Christo évoque donc le processus de subjectivation auquel correspond, selon moi, la problématique personnelle du terrain pour le géographe. Pour citer D. Anzieu, elle correspond « au moment où le moi psychique se différencie du moi corporel sur le plan opératoire et reste confondu avec lui sur le plan figuratif »³¹. Par ses modalités et par les formes produites, elle constitue un modèle d'analyse de l'expérience de terrain du géographe. Reste à envisager l'articulation entre cette expérience et la production

des objets disciplinaires. S'il existe bien une circulation de légitimation qui va, pour le géographe, de la géographie au terrain, qu'en est-il de la circulation inverse qui va, pour la discipline, du terrain à la géographie? Il ne s'agit plus alors de placer l'expérience de terrain dans l'horizon de la constitution du savoir géographique, mais, à l'inverse, de placer le savoir géographique dans l'horizon de l'expérience.

1. Thèse de doctorat sous la double direction de Marie-Claire Robic et Jean-Louis Tissier.
2. Il ne s'agit pas, bien sûr, de réduire toute la production géographique à cette équivalence. Mais il m'a semblé que, dans un premier temps, l'expérience de terrain du géographe constituerait une entrée pertinente de l'étude de l'articulation corps-géographie.
3. De *Wrapped Coast* aux projets en cours *Over the River* et *The Gates*, en passant par *The wrapped Pont-Neuf*, Christo, «Land-artist» d'origine bulgare vivant aux États-Unis, a recouvert la surface de la Terre d'une seconde peau textile. Les spectateurs peuvent rencontrer son œuvre dans les galeries d'art et les musées où sont exposés les dessins préparatoires ainsi que d'autres documents rendant compte des installations déjà réalisées et sur les sites d'installation, pour une durée fixée à 15 jours. De la conception à l'installation, les projets s'élaborent dans un long et complexe processus, à travers les dessins préparatoires, mais aussi les consultations des acteurs et populations locales concernés. Leur réalisation dépend de la faisabilité technique, de l'agrément administratif et de l'adhésion des populations. Ainsi les projets ne se succèdent-ils pas mais s'entrecroisent.
4. Les citations proviennent de six entretiens sur la vingtaine que j'ai réalisés auprès de géographes universitaires physiciens et humains en 1999 et 2000. Ils sont organisés en séquences de deux entretiens libres, d'une durée moyenne de deux heures chacun et interrogent l'expérience corporelle du terrain, tant substantielle (kinesthésique et sensorielle) que subtile (émotionnelle et pulsionnelle). La présentation de ce matériel de recherche, parfois intime, est anonyme. Dans un souci de lisibilité, je les ai néanmoins identifiés par des lettres.
5. J'emploie à dessein le terme de transfert qui désigne en psychanalyse «le processus par lequel les désirs inconscients s'actualisent sur certains objets dans le cadre d'un certain type de relation établi avec eux et éminemment dans le cadre de la relation analytique. Il s'agit là d'une répétition de prototypes infantiles vécue avec un sentiment d'actualité marqué». J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1994. Cette notion inscrit la pratique du terrain dans une double problématique psychanalytique de déplacement de l'énergie psychique d'une idée abstraite à un équivalent figurable (le terrain) et de tentative de résolution des conflits.
6. Suite de l'extrait précédent qualifiant le déplacement de terrain.
7. «La notion de self fut employée pour désigner une instance de la personnalité au sens narcissique : une représentation de soi pour soi. Le terme fut repris par l'école anglaise de psychanalyse [...]. Il s'agissait d'ajouter à la deuxième topique freudienne un complément phénoménologique de la personne ou de l'être, c'est-à-dire une instance de la personnalité se constituant postérieurement au moi dans une relation à la mère et dans un rapport à autrui». É. Roudinesco et M. Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Fayard, 1997, p. 968.
8. La Daseinanalyse mêle la psychanalyse freudienne à la phénoménologie heideggerienne. Elle prend pour objet l'existence du sujet selon la triple dimension du temps, de l'espace et de sa relation au monde. Elle part du postulat que l'espace est un des modes de l'être-au-monde et que, par conséquent, le *Dasein* est spatial.
9. W. D. Winnicott, *Jeu et réalité*, Gallimard, NRF, 1975.
10. Les trois modalités d'adaptation de l'environnement maternant ou transférentiel sont : le *holding* – la manière dont l'enfant est porté, le *handling* – la manière dont l'enfant est manipulé, l'*object presenting* – le mode de présentation de l'objet.
11. La désadaptation repose sur une nécessaire frustration de l'enfant manifestée dans le cadre des modalités précédemment citées.
12. P. Schilder, *L'image du corps*, Gallimard, NRF, 1968.

13. É. Roudinesco et M. Plon, *op. cit.*, p. 482.
14. F. Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Le Seuil, « Points Essais », 1984.
15. La « castration symboligène » est définie par F. Dolto, *ibid.*, pp. 82-83. comme « une épreuve de partition symbolique » par laquelle « le circuit court du désir de muqueuse à muqueuse [...] se transforme, sur fond de tension [...] en circuit long de communication de psychisme à psychisme ». Ou encore, « le sevrage du corps à corps mère-enfant ». Ainsi, une fois l'image du corps constituée, elle est « refoulée par la découverte de l'image scopique du corps, puis par la castration œdipienne ».
16. D. Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, Psychismes, 1995.
17. L. Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Toulouse, PUM, « Philosophica », 1998.
18. Ainsi, à propos du projet *The Umbrellas*, « This project is build around the idea that the inner geometry or formal arrangement of these umbrellas is hidden in the potential of the sites. Everywhere that we visited in Japan we were confronted by the essence of japonese space [...]. A sort of hidden geometry became more and more visible to me as we located the sites [...] ». Christo, *Christo*, Nice, Catalogue des Musées de Nice, 1989, p. 188.
19. Il partage avec la cartographie des pratiques d'élaboration, mais aussi une intention et des attributs communs. L'étude de cet apparemment fera l'objet d'un prochain article.
20. C. Jacob, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Albin Michel, 1992, p. 70, définit le fond de carte comme « un support continu et homogène pour l'ensemble des informations géographiques susceptibles d'être offertes par l'objet ».
21. Confusions et distorsions qui rappellent les exercices d'U. Eco, *Pastiches et postiches*, Messidor, 1988, pp. 95-114, reprenant J.-L. Borges, *Viajes de Varones prudentes*, Lerida, 1658.
22. Le titre du commentaire de D. Bourdon, *Christo*, NY, N. Abrams, 1972, p. 9, est « Packaging: revelation through concealment ».
23. « The fabric is a very important part of my work. [...] The process of weaving is the oldest and one of the most important processes of the evolution of man. In the same way fabric is almost like an extension of our skin [...] ». Interview de Christo par B. Diamonstein, *Inside New York's Art World*, NY, Rizzoli International, 1979, p. 94.
24. A. et D. Maysles, *Islands*, Maysles films Inc., C. Zwerin production, couleur, 53 minutes, 1985.
25. G. Guillerault, *Le corps psychique. Essai sur l'image du corps selon Françoise Dolto*, L'Harmattan, « Émergences », 1989, pp. 71-108.
26. La relation entre la construction perspectiviste et l'hallucination, comme forme privilégiée du processus projectif, a été étudiée par le psychanalyste Sami-Ali, *Le corps, l'espace et le temps*, Dunod, « Psychismes », 1990, pp. 131-148.
27. Christo a conçu plusieurs projets d'intervention sur des voies de circulation (*Wrapped Floors, Wrapped Walk Ways, The Gates*), sur des ponts (*Wrapped Pont-Neuf*), sur des portes (*Wrapped Roman Wall, Porta Pinciana*). Nombre d'objets empaquetés peuvent être rapportés à la problématique du déplacement: brouettes, motocyclettes, automobiles, galeries automobiles, magazines, panneaux de signalisation routière, ordinateurs, corps humains. Ou inversement, à celle du placement: chaises, fauteuils.
28. Cette construction peut d'ailleurs être rapprochée de celle décrite par A. Moles dans son analyse des coquilles de l'homme. A. Moles, E. Rohmer, *Psychologie de l'espace*, L'Harmattan, « Villes et entreprises », 1998.
29. La notion de moi-plierie a été inventée par G. Haag, « Hypothèse sur la structure rythmique du premier contenant », *Gruppo*, 1986, n° 2, pp. 45-51, pour rendre compte de la construction d'une image de soi contenant à partir d'un contact peau à peau mère-enfant.
30. Les sites choisis par Christo présentent toujours des dénivellations topographiques ou des surplombements (bâtiments, ponts...) permettant des jeux de proximité et d'éloignement par rapport au dispositif, soit des effets de rétrécissement ou d'augmentation de l'image du corps et de variation d'échelle de la spatialisation qu'elle étaye.
31. *Le Moi-peau*, *op. cit.*, p. 61.